Prof. MOISSEJ KAGAN

GÜZELLİK
bilimi olarak
estetik ve sanat

TÜRKÇESİ: AZİZ ÇALIŞLAR

altın kitaplar
yayınevi



BİLİMSEL SORUNLAR DİZİSİ : 5

BİRİNCİ BASKI : MART — 1982
DİZGİ - BASKI : SERBEST MATBAASI

Prof. MOISSEJ KAGAN

GÜZELLİK
bilimi olarak
estetik
ve
sanat

(Aesthetische Vorlesungen)

TÜRKÇESİ: AZİZ ÇALIŞLAR

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ :

BİLİM OLARAK ESTETİK

ESTETİĞİN TANIMI 3

Gerçekliğin Estetiksel Olarak Özümlenişi 3
BİLİMSEL MADDECİ ESTETİK 8
Diyalektik Yöntem 8
Sistemsel Yön 13
Mantıksal - Olan ile Tarihsel Olan'ın Birliği 19
Nesnellik ile Yantutarlık Arasındaki Birlik 28

BİRİNCİ BÖLÜM :

ESTETİKSEL DEĞERİN DİYALEKTİĞİ

ESTETİKSEL DEĞERİN GELİŞİMİ 35

Estetik Düşüncesi Tarihine Kısa Bakış 35
Biyolojik Kuramın Eleştirilmesi 41
Estetiksel Bilincin Öntarihi 46

Estetiksel İlintide Değer - Yönlendirme 49
İnsanın Dünyayla Estetiksel İlintisinin Kendinden - Belirlenişi 57
Estetiksel Değer Taşıyıcı : İçerik - Yüklü Biçim 63

ESTETİKSEL ÖZÜMLEME 72

Estetiksellik Olgusu 72
Estetiksel İlintilerde Coşkusallık ve Değer - Belirleyicilik 76
Gerçeklik ile İdeal Arasındaki İlişki : Estetiksel - Olan ... 81
Görece - Olan ile Mutlak - Olan'ın Diyalektiği 90
Dinamik Sistem Olarak Estetiksel Özümleme 95

GÜZEL - OLAN İLE ÇİRKİN - OLAN 110

Genel İlkeler 110
İnsanda Güzellik ve Çirkinlik 112
Doğada Güzellik ve Çirkinlik 120
Nesneler Dünyasında Güzellik ve Çirkinlik 125
Sanatta Güzellik ve Çirkinlik 128

YÜCE - OLAN İLE AŞAĞI OLAN 137

Nitelik - Nicelik Diyalektiği 137
Gerçek - Olan ile İdeal - Olan'ın Diyalektiği 142
Sanatta Yüce - Olan ile Aşağı - Olan 149
Çağdaş Sanatsal Kültürde Yüce - Olan ile Aşağı Olan ... 157

TRAJİK - OLAN İLE KOMİK - OLAN 163

Trajik - Olan'ın Özü 164
Kötümser Tragedya ile İyimser Tragedya 171
Komik - Olan'ın Özü ve Temel Biçimleri 180
Değişik Sanat Cinsleri ve Tarzlarında Komik - Olan ... 189

ESTETİKSEL - OLAN İLE SANATSAL - OLAN 195

Estetiksel Bilinç ile Sanatsal Bilinç 195

Estetiksel Faaliyet ile Sanatsal Faaliyet 199
Estetiksel Eğitim ile Sanatsal Eğitim 205

İKİNCİ BÖLÜM:

DÜNYANIN SANATSAL OLARAK ÖZÜMLENİŞİ

SANATIN KÖKENİ 217

Sanatın Kökeni Sorunu 217
Sanatın Kökenini Araştırma Yöntemleri 222
Sanatsal - İmgesel Düşüncenin Gelişimi 266
Sanatsal ve Dinsel Bilinç 233
Emek ve Sanatsal Yaratım 237
İlkel Toplumda Sanatın Rolü 239

TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT 248

Sanatsal Yaratımın İlk Gelişimleri 248
Sanatsal Faaliyetin Yapıca Çözümlenişi 254

SANATIN YAPISI: SANATSAL İÇERİK 257

Sanatın Nesnesi Sorunu 258
Sanatsal İçeriğin Bilgilendirici Yanı 267
Sanatsal Bilgi 271
Sanatsal İçeriğin Değerlendirici Yanı 276

SANATIN YAPISI: SANATSAL BİÇİM 290

Sanatta Yaratıcılık 290
İmgesel Modellendirme 291
Sanatta Biçimlendirme 304
Sanatın Semiotik - İletişimsel Yönü 311
Sanatın Dinamik Yapısı 317

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

SANATSAL İLETİŞİM DİYALEKTİĞİ

GİRİŞ ... 323

Bildirim Sistemi Olarak Sanatsal İletişim ... 323
Sanatsal Yaratım Sistemi ... 327
Sanatsal Bildirim ve Sanat Yapıtı ... 332
Sanatsal Algı ... 333
Sanatın İşlevsel Yanı ... 338

SANATÇI ... 343

Sanatçı Kişi ... 343
Sanatçının Kişiliği ... 347
Bilinçli - Olan ve Bilinçsiz - Olan ... 358
Sanatçılık Yetisi ... 363
Sanatta Ustalık ... 368
Sanatta Yaratıcı Yöntem ... 372

SANATSAL YARATIM ... 381

Sanat Yapıtında Fikir ... 381
Fikrin Cisimlendirilişi ... 389
Biçimin Etkinliği ... 397

SANAT YAPITI ... 403

İçerik ve Biçim ... 403
İçeriğin Yapısı ... 404
Fikir ve Tema ... 410
Biçim ve İçerik İlişkisi ... 417
İç ve Dış Biçim ... 422

SANAT ALGISI ... 427

Genel Görüşler 427
Yönlendirme Sorunu 428
Beğeninin Rolü 432
Sanat Dili 432
Yatkınlık 445
Algılayıcı Kişi 449

SANATIN İŞLEVSELLİĞİ:
ÇOK - İŞLEVLİ SİSTEM OLARAK SANAT 454

Sanatın İletişimsel İşlevi 458
Aydınlatıcı - Yapıcı İşlevi 461
Eğitsel İşlevi 465
Haz Verme İşlevi 471
Kültürel İşlevi 473
Sistem Olarak Çok - İşlevsellik 475

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

SANATSAL GELİŞME

TOPLUMDA SANATSAL GELİŞME 481

Sanatsal Kültür 482
Sanatsal Gelişmede Geçici - Olan ile Kalıcı - Olan 483
Yasal - Olan ile Rastlantısal - Olan 488
Sanatın Gelişmesinde Toplumsal Belirlenme 494
Sanatsal Gelişmede İlerleme ile Gerileme 500

SANATSAL GELİŞMEDE TOPLUMSAL ETKENLER 513

Maddi Üretim ve Sanatsal Üretim 513
Teknik ve Sanat 524
Toplumsal Varlık ve Sanatsal Kültür 528

Toplumsal Bilinç ve Sanatsal Yaratım 530

TOPLUMSAL YAŞAMIN YAPISI VE SANATSAL GELİŞMEDEKİ ÇELİŞMELER: SANAT VE TOPLUMSAL KONUM 544

Sanatta Toplumsal Konum ve Evrensellik 544
Sanatçının Bilinci ile Yaratımı Arasındaki Çelişmeler ve Toplumsal Konumca Koşullanma 551
Değişik Toplum Yapılarında Sanatsal Gelişme Eğilimi ... 556

SANAT VE HALK 567

Sanatta Toplumsal Konum Özellikleri ve Halka Bağlılık 567
Sanatsal Kültürün Kitlelerle Bağıntısı 570
Profesyonel Sanat ve Halk Yaratımları 578

SANAT VE ULUS 584

Sanatta Ulusal Biçimler 585
Ulusallık ve Toplumsal Kesimler 595
Ulusallık ve Halka Bağlılık 598
Ulusallık ve Evrensellik 603

SANATTA GELİŞMENİN GÖRECE BAĞIMSIZLIĞI 610

Sanatsal Bilginin Gelişim Mantığı 611
Sanatsal Gelişmede Fikirlerin Sürekliliği ve Etkileri ... 616
Sanatsal Ustalığın Gelişim Mantığı 621
Sanat «Dili»nin Gelişim Süreci 625
Organik Bir Birlik: Sanatsal Kültür 628

SANAT TÜRLERİ, CİNSLERİ VE TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ 635

İlk Dönemlerde Sanat Türlerinin Eşitsiz Gelişmesi 641
Kapitalizm Döneminde Sanat Türlerinin Eşitsiz Gelişmesi 649

Sanat Tarzlarının Eşitsiz Gelişmesi 658

SANATSAL YÖNTEM, ÜSLUP VE DOĞRULTU 665

Sanatsal Yöntem 665
Sanatta Özgüllük 671
Sanat Doğrultusu 680
Sanatsal Üslup 684

KAYNAKÇA 693

Giriş

Bilim Olarak Estetik

ESTETİĞİN TANIMI

GERÇEKLİĞİN ESTETİKSEL OLARAK ÖZÜMLENİŞİ

«Estetik» terimi, 18. yüzyılın ortalarından bu yana kullanılmakta olup; felsefenin kendisince araştırdığı yeni bir alanını belirtmek üzere, Alman filozof A. G. Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Baumgarten, insanın zihinsel dünyasını akıl, duygu ve irade yuvarları olarak ayrımlaştıran ve herbirini başlı başına bir felsefi araştırma haline getiren Leibniz'den yola çıkmıştır. Aklın faaliyeti öğretisi ile iradenin etkinliği öğretisi'nin (yani, mantık ile etik'in), felsefede özerk iki alan olduğu çoktan beri kabul edilmiş bulunuyordu; ama, duygu öğretisi, felsefede henüz böyle bir yer edinememişti. Baumgarten, mantık ve etik gibi, bu öğretiye de felsefede aynı hakkın tanınması gerektiğini kanıtlamış ve bu öğretiye «Estetik» adını vermiştir. Bunu yaparken de, «Estetik» terimini, Yunanca'daki «aisthesis» («duyum», «duyusal algı») sözcüğünden türetmiştir; çünkü, «Etik» ve «Mantık» kavramlarının Yunanca'daki etimolojik köken karşılıkları, «ethos» («töre», «karakter») ve «logos»tur («söz», «akıl»).

Ne var ki, Baumgarten tarafından geliştirilmiş olan algı kuramı, daha sonra, kendine özgü iki ana olguya dönüşmüştür : bir, Baumgarten'in «duyusal algının mükemmelliği» olarak tanımladığı ve estetiğin temel kategorisi anlamını yükleyerek, etik ile

mantık'ın temel kategorileri olan **iyi** ile **hakikat**'in yanına koyduğu, **güzellik** olgusu; iki, Baumgarten'e göre, güzelliğin, insanın sanatsal faaliyetinde en yüksek anlatımını bulması olan, **sanat** olgusu.

18. yüzyılın sonlarına doğru, «Estetik» terimi, «duyusal algı kuramı» değil, «güzellik felsefesi»ni, «sanat felsefesi»ni, yada, bu her ikisini birden ifade ediyordu. Hal ne olursa olsun, estetik denince artık, kendisini felsefeden ayırmış, kendi araştırma alanına kavuşmuş bir bilimsel disiplin anlaşılıyordu. Ne var ki, bu bilimin kapsamına giren birçok sorun, daha işin başından beri araştırılmıştır. Onun için, denilebilir ki, estetik düşüncenin tarihi, 2500 yıl öncesine kadar gider. Ama ancak 18. yüzyılın ortalarındadır ki, güzellik ile sanatın özüyle ilintili düşünceler felsefe ile teolojide bütünleşebilmiş, yazıya dökülmüş; şiir, resim, müzik ve mimari gibi apayrı somut sanatlar çözümlenebilmiştir. İşte Baumgarten sayesinde, bu sorunların tümü tek tek ele alınabilmiş, bu sorunlar üstünde yoğunlaşılmış ve hepsi belirli bir bilgi dalının nesnesi haline gelmişlerdir.

Burda hemen şunu belirtelim: birçok dilde, «güzel» sözcüğü çok değişik anlamlarda kullanılmaktadır. Söz gelişi, «güzel hava» dediğimiz zaman, havanın çok iyi, harika olduğunu söylemek istiyoruzdur; Almanca'da, «çok teşekkür», «içten teşekkürler» anlamında, «güzel teşekkürler» denir; «güzel adam» dediğimiz zaman, saygın, iyi yürekli, bencil olmayan bir kişiden, yani, ahlaksal bakımdan yüksek bir kişilikten söz ediyoruzdur; bir adamın yüzü güzel diyorsak, o zaman da, bu adamın bizim hoşumuza gittiğini söylüyoruzdur.

Estetikte, «güzellik» sözcüğünün bilimsel bir terim olarak belirli bir anlamda kullanılması gerekir. Bunun için, «güzellik» sözcüğünü hangi anlamda kullandığımızı daha başından açıkça belirlemeliyiz. «Güzellik» sözcüğünden ne anlıyoruz? «Çok iyi», «mükemmel» olan bir şeyi mi? Yoksa, «etik bakımdan yüksek» ya da «çok hoş» olan bir şeyi mi? Çok açık ki, tüm bu farklı nitelikler, zaman zaman birbiriyle uyuşan, zaman zaman birbirin-

den kesin şekilde ayrılan **farklı** değerlerdir. Bir şey, hem iyi, hem güzel olabileceği gibi, iyi ama güzel olmıyabilir; tıpkı, güzel ama iyi olmayabileceği gibi; nitekim, nitelikli bir kimse çirkin, güzel bir kimse de bayağı olabilir.

Eğer, «güzel» kavramını, insanın ahlaksal özelliklerini ifade etmek için kullanıyorsak, o zaman buna, **etiksel** bir anlam katıyoruzdur ki, o zaman da bu kavramın içeriği ile **Etik** uğraşır. Yok eğer, «güzellik» sözcüğünden, sözcüğün tam anlamını kastediyorsak, o zaman burda karşımıza **estetiksel** bir kategori çıkmaktadır ki, bunun içeriğiyle de **Estetik** uğraşır.

Demek, estetik biliminin birincil araştırma nesnesi, güzellik ya da güzel - olan'dır. Ama, öylesine bazı görünüşler vardır ki özleri bakımından güzel - olan'a dönüşürler ve bunun için yine estetiğin araştırma konusu olurlar. Biz bunların tümüne «estetik - olan özellikler» ya da «estetik - olan değer» adını veririz. Bunların arasında, **çekici, zarif, yüce, kahraman, dramatik** ve **trajik - olan** kadar, bunların karşıt kavramları olan **çirkin, bayağı** ve **komik - olan**'ı da sayabiliriz. Böylesine fenomenlerin sayısı burda sayılamayacak kadar çoktur. Bizim burda tanıtlamaya çalıştığımız şey, güzel - olan'ın, estetiğin biricik «element»i olmadığıdır; estetiğin tüm «elementleri», kendi bütünlükleri içinde, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri ve karşılıklı etkileşmeleri içinde araştırılmalıdır.

Estetik sadece güzel - olan'ın bilimi değildir; daha kapsamlı, daha doğru ve tam bir şekilde formüllendirirsek, estetik, **insanın çevresinde yatan, insanın pratik faaliyetinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilim**'dir. Bu anlamda, estetik, **gerçekliğin insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenmesinin bilimi** olarak tanımlanabilir.

Ne var ki, bu tanımlama bitmiş bir tanımlama olarak görülmemelidir. Çünkü, estetik değer taşıyan çok şeyin yanısıra özel yeri olan bir tanesi daha vardır ki, o da sanat'tır.

Güzellik ile sanat arasındaki ilişki sorusu estetik bilimini

uzun uzadıya uğraştırmıştır. (Söz gelişi, G. F. Hegel'in estetiğinde olduğu gibi) güzellik'in mutlak şekilde sanatın alt sırasına konuşundan; (Tolstoy'un öğretisindeki gibi), güzellik'in gerçek sanata düşmanca olduğu savına kadar çok çeşitli yanıtlar getirilmiştir. Bu soru Sovyet estetik biliminde de henüz yanıtlanmış değildir; burda, «dünyayı estetiksel olarak özümlemenin en yüksek biçimi» olarak sanatın tanımına rastladığımız kadar, sanatın estetik alanından bütünlükle kopuşuna da rastlamaktayız.

Sorunun şu ya da bu şekilde çözülüşüne göre, estetiğin konusunun kavranılışı da şu ya da bu şekilde değişmekte; «güzellik felsefesi» olarak yorumlandığı kadar, «sanat felsefesi» olarak da yorumlanmaktadır. Kimi bilginler, kendi alanlarında, güzellik kuramı ile sanat kuramını bileştirmeye çalışmaktadırlar. Kimileri ise, bu iki dalı birbirinden ayırmak ve başlı başına iki ayrı bilimsel disiplin olarak ele almak; birinin sadece güzeli araştırmasını, ötekininse sadece sanatı incelemesini istemektedirler. Böyle bir şeyin hazırlığı için, yüzyılımızın başlarında, Max Dessoir, «Estetik ve Genel Sanat Bilimi» kavramını formülleştirmişti. Burjuva bilgini Etienne Gilson da, 1963'te yayınlanan «Introduction aux Arts du Beau» (Güzel Sanatlara Giriş») adlı yapıtında, güzellik öğretisi, kaloloji; sanat felsefesi ve sanatta güzelin görünüş biçimlerini araştıran bir estetik olmak üzere, estetiği üç bölüme ayırmayı önermişti.

Kitabımız boyunca, estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki ilişkiyi çözümlemeye devam edeceğiz; bu bakımdan, burda, bu ikisi arasındaki bağıntının diyalektik karekterini, burdaki bölümün dışında bırakıyoruz. Bu diyalektik karakter şudur: güzellik ile sanat **birbirinden ayrılmazlar,** çünkü, sanat, (Karl Marx'ın da belirttiği gibi), «güzelliğin yasalarına göre» yaratmanın başlıca bir alanıdır ve gerçek yaşamın estetiksel algısı, sanat yoluyla dolayımlaştırılır. Öte yandan, estetik - olan'ın alanı, sanat dünyasından **çok daha geniş olan bir alana uzanır,** ancak ender hallerde, sanatsal yaratma güzel'i yaratmaya indirgenebilir, çünkü, kuralda **sadece estetik - olan**'ın değil, ama, söz gelişi,

yararlı - olan'ın, politik, etik ve dinsel - olan'ın da çözümü gerekmektedir. Bu bakımdan, hiç kuşkusuz, güzellik ile sanat, ya da tam tersine çevirirsek, estetiksel - olan ile sanatsal - olan, birbirinden görece bağımsız iki ayrı alanı oluştururlar. Ne var ki, bu ikisi, öylesine sıkı bir bağıntı içinde bulunurlar ki, birisi ötekinden kopuk bir şekilde ele alındığı zaman, ikisinin de hakiki özü kavranamaz hale gelir. Bu yüzden, sanatsal - olan'ı estetiksel - olan'dan ayıran, sanatın özünü çok dar, yetersiz, tek - yanlı yorumlayan hiçbir düşünür kadar; sanatsal - olan'ın estetiksel - olan'dan mutlak şekilde bağımsızlığını ilân eden hiçbir kuramcı da sanat ile güzellik arasındaki bağıntı sorununa herhangi bir çözüm getiremez; kapıdan kovdukları misafir pencereden içeri girer.

Estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki ilişkilerin diyalektiği; yani, estetiksel - olan ile sanatsal - olan'ın birbirlerinden bağımsızlıkları ile birbirlerine sımsıkı bağıntılı oluşlarının birliği, özerk karakterlerde oluşları ile karşılıklı dolayımlaşabilmelerinin birliği, estetiğin konusunun yapısını da belirler; buysa, dünyanın insan tarafından estetiksel olarak özümlenişinin araştırılması ile insanın sanatsal - yaratıcı faaliyetinin araştırılmasını birbirine bağlıyabilmenin başlıca koşuludur. Estetik sadece güzel'in felsefesi olarak değil, ama aynı zamanda, sanat'ın felsefesi olarak, daha doğrusu, **toplumda sanatsal kültürün bilimi** olarak da karşımıza çıkmaktadır.

BİLİMSEL MADDECİ ESTETİK

DİYALEKTİK YÖNTEM

Marx - öncesi felsefe tarihinde, maddeci dünya görüşü ile diyalektik yöntem birbirinden ayrı olarak geliştirilmiş, ancak diyalektik maddeci görüş bu ikisini organik bir bütün halinde bir araya getirmiştir. Estetik de felsefi bir bilim olduğundan, böylesine bir aşamanın estetik için de büyük bir önemi vardı. Bilimsel maddeci estetiği tüm öbür estetik öğretilerinden temelde farklı kılan belirleyici özellik şudur: bilimsel maddeci estetik, **o zamana kadar estetik düşüncesi tarihinde hiç bilinmeyen maddeci diyalektik'te, metodolojik bir temele kavuşmuştu.** Bunu somut olarak nasıl görebiliriz?

Bilimsellik - öncesi maddeci estetikte, daha sonra da pozitivist estetikte, (hiç kuşkusuz, metafizik tasarımların etkisi altında), güzel - olan, nesnelerin ve gerçek dünyadaki görünüşlerin kendinde içerili bir niteliği olarak kavranıyor; dolayısıyla, güzel - olan'ın, kendine özgü bir **doğa yasası** olduğu sonucuna varılıyordu. İdealist estetikte ise reddediliyordu bu. Güzel - olan'ın kaynağını ya tanrı'da, ya mutlak zihin'de, ya da öznel zihin'de, insan'ın bilinci'nde arıyordu idealist estetik. Ne var ki, karşı karşıya konduğunda, bu tasarımlar da bir ötekiler gibi metafizik olarak kalıyordu. Estetik düşüncesi tarihinde, burda ortaya çıkan bu kuramsal duruma bir çare bulma çabalarına; yani, güzel - olan'da içerili özne - nesne diyalektiğini, maddi - olan ile ideal -

olan'ın diyalektiğini kurma çabalarına çokça tanık olunmuştur.

Söz gelişi, Hegel'e bağlı Friedrich Theodor Vischer'in «Estetik»ini gözden geçirirken, Marx, şu düşüncelerin altını çizer: «Güzel - olan, yalnız bilinç için vardır. Gözleyecinin bulunduğu yerde, güzel - olan da zorunlu olarak vardır.» Marx, aynı noktada, Schiller'in Vischer'le buluşan ifadesine değinir: «Güzellik, bizim için bir nesne olduğu kadar, bizim bir durumumuzdur da.»

Bu bağlamda, Çernişevski'nin öğretisine de bir göz atmamız gerekir; şöyle ki, Çernişevski, güzel - olan'ı, gerçek yaşam ile toplumda güzel olan yaşam tasarımının birbirine uygunluğu şeklinde tanımlıyarak, Hegel ile Vischer'in idealist anlayışlarını başaşağı çevirmiştir. Burda, Çernişevski, bilimsel diyalektik - maddeci estetik değer anlayışına yaklaşmakta ve estetik değerde içerili gerçek - olan ile ideal - olan'ın diyalektiğini kavradığını bize göstermektedir. Ne var ki, dünyanın insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenişinin kendi içinde kapalı, tutarlı ve kapsamlı bir öğretisi, nesne - özne diyalektiğinin doğru bir şekilde kavranışını ortaya koyan bir öğreti, ancak bilimsel maddecilik'ten yola çıkılarak geliştirilebilmiştir; böyle bir öğreti, **maddi - olan ile zihni - olan'ın, gerçek - olan ile ideal - olan'ın, nesnel - olan ile öznel - olan'ın somut ve çelişkin birliği olarak toplumsal praksis öğretisidir.**

Öte yanda, estetik değer'in özgüllüğünün ve öbür değer kategorileri ile arasındaki farkın incelenmesi için de diyalektik bir yaklaşım gerekiyordu. Hemen belirtelim ki, bilimsel maddecilik - öncesi ve çağdaş burjuva estetikte, kuramsal düşüncedeki metafizik ilkelerin egemenliği dolayısıyla, ya güzel - olan ile iyi - olan ve yararlı - olan, giderek hakikat arasında olgusal bir özdeşlik kuruluyor, ya da, tam bunun tersine, güzel - olan ile iyi - olan ve yararlı - olan tam karşı karşıya konuyordu. Estetik literatüründe, bu sorun yeterince incelenmemiş olmasına rağmen, doğru - olan ile iyi - olan ve güzel - olan'ın birliğini ilân eden Aydınlanma düşünürlerinin olumlu geleneğini izlemiş bazı kuramcılar tarafından bu sorun ele alınmaya çalışılmıştır. Ne yazık ki, ya-

pılanlar sözde kalmış, derinlemesine bir çözüm getirilememiştir. Güzel - olan ile iyi - olan ya da güzel - olan ile hakikat arasındaki ilişkinin çelişmeli karekteri bu yüzden belirsiz kalmıştır. Ama, bu sorun, diyalektik bir konumu içermekte; bu ilişki ve bağlantıların, **yakınlık ile karşıtlık'ın, benzerlik ile farklılık'ın birliği** olarak kavranmasını gerektirmektedir. Böyle bir şeyse, güzel - olan ile iyi - olan, yararlı - olan, ilerici - olan ve doğru - olan arasında bir özdeşlikten yine bunlar arasında tam bir uzlaşmazlığa kadar, bir çok somut olanağı içine almaktadır.

Bilimsel maddeci estetik düşüncesinin bugünkü aşamasında, sanat'ın çözümlenmesi konusunda, maddeci diyalektiğin metodolojik öneminin ısrarla belirtilmesi gerekmektedir. Çünkü bir sürü metafizik yorumlamalar yine yeni baştan diriltilip, karşımıza çıkartılmaktadır.

Biçimci mantıktaki «ya - ya da» ölçütüne göre işleyen metafizik düşünce için sanatın nesnesi ile içeriği üstüne düşünmenin ancak iki yolu vardır: ya sanatsal - imgesel bilginin nesnesi ve içeriği, bilimsel bilgi'nin, siyasal ideoloji'nin ve ahlak'ın nesnesi ve içeriği ile özdeş olarak alınır, ya da sanatın nesnesi ile içeriğinin, bilimin, siyasanın ve etik'in nesnesi ile içeriğinin **tam karşısında yer alan** bir şey olduğu kabul edilir. Sanatı bilimsel, siyasal ve etik fikirlerin, sırf bir tasviri sayan kaba yorumlamalar kadar, sanatı bilim, siyasa ve ahlaktan tam biçimsel şekilde yalıtılmış bir konuma sokan estetikleştirici yorumlamalar da, vardıkları sonuçlar bakımından birbirine ne denli karşıt olurlarsa olsunlar, hep **bir ve aynı metafizik metodolojinin** ifadesi olmaktadırlar.

Diyalektik yöntem, bütün bütüne, mutlak bir özdeşleştirmeyi olduğu kadar, dünyanın sanatsal - imgesel olarak özümlenişi ile bu özümlemeden edinilen deneyimlere mutlak ve aşılamaz bir sınır konmasını da reddeder. Estetikte diyalektik yöntem, **gerek nesne ve içerik olarak, gerekse biçim ve sanatın belirlenişi ve yapısı olarak,** özgül - olan'ın, yani, genel - olan ile özel - olan'ın birliğini inceler.

Genel - olan ile özel - olan'ın birliği ilişkisi üstüne bilimsel maddecilik - öncesi estetikten edinilecek, bugüne kalmış, pek çok öğretici deney vardır. Başlıca çizgileri içersinde, bu estetiğin temsilcileri, sanatı, «mimesis» ya da «doğanın taklidi» olarak, «gerçekliğin yeniden üretimi» olarak belirlemişler, böylelikle de, sanatın yaşayan gerçeklikle olan ilintisini, **gerçekliğin yansıtılması'na ve bilinmesi'ne** indirgemişlerdir. Ama bunu yapmakla, aynı zamanda, gizlilik perdesini de ortadan kaldırmışlardır. Karşıt görüşlülere göre ise, sanat, gerçek dünyanın **yansıtılması** değil, temelinden **dönüştürülmesi**, gerçekliğin **bilinme'si** değil, bundan bütünlükle farklı olmak üzere, bir şeyin **yeniden yaratılma'sıdır.** Böyle bir görüş açısının da görece bir doğruluğu olduğunu açıkça kabul etmeliyiz; çünkü, sanatsal yaratımda, gerçekten de, gerçekliğin dönüşüme uğratıldığı, yeniden biçimlendiği bir an vardır. Bu bakımdan, sanat, kendiliğinden anlaşılacağı gibi, gerçekliğin yeniden üretilmesi, bilinmesi ve yansıtılmasıdır. Ama denecektir ki, sanatın özü hiçbir zaman, tek yanlı olarak, metafizik bir şekilde yorumlanamaz, çünkü, kendi içinde, **diyalektik çelişmeler'i** taşır. Sanatın çözümlenişine, V. İ. Lenin'in «Diyalektik Sorusu Üstüne» adlı yazısında belirttiği konumdan bakabiliriz: «Bir'in ikileşmesi ve çelişkin parçalarının bilgisi... diyalektiğin (biricik temel özü değilse bile, «özler»inden biri, temel özellik ya da belirtilerinden biri) asli **özü'dür.**» (1) Başka bir yerde yazdığı gibi de, «Diyalektik, kısaca, karşıtların birliği öğretisi olarak tanımlanabilir. Ancak bu şekilde anlaşılabilir diyalektiğin esası...» Lenin'e göre, karşıtların birliği, «... doğanın (ve zihnin ve toplumun **da) bütün** fenomen ve süreçlerindeki çelişkin, birbirini karşılıklı olarak dışarlıyan, karşıt yönsemelerin varlığının kabul edilişidir (keşfedilişidir).»

Lenin'in bu düşünceleri, herhangi başka bir konu için olduğu kadar sanat için de aynı şekilde geçerlidir. Lenin'in başka bir yerde geçen şu ünlü deyişinden, «insan bilinci nesnel dünyayı sadece yansıtmakla kalmaz, ama aynı zamanda, yaratır da» sözünden yola çıkan bilimsel maddeci estetik, **gerçekliğin yansıtıl-**

ması ile gerçekliğin yaratıcı bir şekilde dönüşüme uğratılmasının birbiri üzerindeki karşılıklı diyalektik etkinliği'nin özgünlüğünü açığa çıkarmalıdır; zaten, sanatın kendi özünü oluşturan şey de budur.

Dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişinin çelişkili yapısı kendisini sadece bu ilişkide değil, daha birçoklarında da göstermektedir. Hiç kuşkusuz, sanat, gerçekliğin aynı zamanda hem **bilinmesi,** hem de **değerlendirilmesi**'dir. Bu bakımdan, sanatın özü, salt gnoseolojik bir çözümlemeyle kavranamaz; bazı kuramcıların böyle bir şeyde niçin dayattıklarını anlamak oldukça zordur. Öte yandan, bugünkü burjuva estetiğin peşinden gittiği gibi, böyle bir şeye, salt aksiyolojik yorumlamalarla da varılamaz. Ancak sanat, gerek gnoseoloji, gerekse aksiyoloji tarafından aynı ölçüde ve birbiriyle kesişen bir şekilde aydınlatıldığı zaman, yani, hem bilgi - öğretisi'nin, hem de değer - öğretisi'nin yardımıyla, estetik bilimi, gerçekliğin sanatsal - imgesel olarak yansıtılmasının çelişkili yapısının belli bir yönünü kavrayıp, doğru bir şekilde yorumlayabilir. Ancak bu temele dayanarak, bilimsel maddeci estetik, sanatta **nesnel - olan ile öznel - olan** arasındaki karşılıklı ilişki sorununun diyalektik bir çözümünü yapabilir.

Bundan başka, sanatın toplumsal bir görünüşe soktuğu dünyanın sanatsal - imgesel olarak özümlenişinin tabiatı ile sanatın **sosyolojik** parametresi arasında diyalektik bir çelişme vardır. Tüm öbürleri gibi, toplumun gelişmesi de, kalıcı - olan ile geçici - olan'ın diyalektiği yoluyla belli olur. Bu bağlamda, sanatta, **tarihçe koşullanmış - olan ile geçici - olmayan'ın** diyalektiği'nin «zamana bağlı olan» ile «ebedi olan»ın diyalektiği'nin açığa konması gerekir. Toplumsal yaşamda, aynı zamanda, **genel - insansal - olan ile ulusal - olan**'ın diyalektik birliğine de rastlanır; böyle bir şey, sanatta yansıdığı gibi, bunun kuramsal olarak çözümlenişinin de hergün yeni baştan ele alınması gerekir. Uzlaşmaz toplumlarda her ulusun yaşamı, toplumsal kesimler arasındaki çelişmelerle gelişir. Böyle bir şey, sanatta, **ulusal ve sınıfsal be-**

lirtken niteliklerin birbiriyle diyalektik olarak örtüşmesi'nde kendini belli eder. Toplumcu düzende, uluslar arasında, emekçi kesimler arasında tarihte hiç rastlanmadık yepyeni karşılıklı ilişkiler oluşur ve bu yeni ilişkiler, toplumcu sanatta, **genel - insansal - olan ve ulusal olan özellikler, ulusal - olan ve sınıfsal - olan belirtkenler ile halka bağlılık ve yantutarlık arasındaki diyalektik bağıntı**'nın kaynağını oluştururlar.

Kuramsal çalışmalarda, zaman zaman, ciddi metodolojik yanlışlara düşülmektedir; şöyle ki, sanatın her toplumsal niteliği, söz gelişi, çağdaşlığı, ulusal karakteri, halka bağlılığı, sınıfsal karakteri, yantutarlılığı bütün bunlar, birbirinden **kopuk** bir şekilde ele alınarak çözümlenmektedir. Ne var ki, böyle bir şey, sanatın bu toplumsal niteliklerinin gerçek diyalektik karşılıklı bağıntısı'nı çözüntüye uğratmaktadır. Böylesine yanlış bir metodolojik yaklaşım, idealist estetiği karşımıza almakla önlenebilir; çünkü, idealist estetik, sanatta genel - insansal - olan, ırkça - koşullanmış - olan ve ulusal - olan öğeleri metafizik bir şekilde yorumladığı kadar, bu öğelerin, sınıfsal karakteri ve halka bağlılığı ile karşılıklı etkisini de, ya görmezlikten gelmekte ya da çarpıtmaktadır.

Burda metodoloji sorununa bağlı olarak, sanatın çelişmeli yapısını tüm yönleriyle açıklamayı ve yakından tanıtmayı tabii ki amaçlamadık. Daha sonra bunu açıkça ele alıp, en tam şekliyle araştırmaya çalışacağız.

SİSTEMSEL YÖN

Sanatsal özünün **karmaşık, çelişmeli ve çok - yanlı** olduğunu, dolayısıyle de sanatın toplum yaşamındaki işlevinin **yalınkat** olmadığını gördükten sonra, bilimsel maddeci estetiğin önemli bir metodolojik ilkesini daha belirlememiz gerekiyor: **diyalektik**

araştırma yönteminin en belirgin görünüş biçimi olarak sistem - yönü. Sistem - yönü'nün özellikleri nerden gelmektedir?

Son yıllarda, genel sistem - teorisi ile ondan çıkarılan sistem - analiz (çözümleme) metodolojisi, etkin bir şekilde ele alınmaktadır. Bu sorunsal, hemen hemen tüm bilimlerle ilgi alanı içindedir; çünkü, her bilim, **sistem - belirleyici resneler**'in araştırılmasını yüklendiği gibi, bu «uğraş»ta da, yani, bu nesnelerin en kesin dille betimlenmesi (tasviri), araştırılması ve örnekleştirilmesinden edinilecek deneyimleri de açığa koyması gerekmektedir. Gerçekten de, sistem - teorisi'nden ve somut sistem - belirleyici araştırma yöntemlerinden bugüne kadar elde edilmiş en büyük başarılar matematik, sibernetik ve biyoloji bilimleri alanları içinde olmakla birlikte; bilimcilerimiz, çok daha karmaşık ve çok - yönlü dinamik toplumsal sistemler için yalnızca nicel çözümleme yöntemlerini değil, ama nitel çözümleme yöntemlerini de olanaklı kılan bir metodolojinin ele alınabilmesini ve bu metodolojiyle ilgi alanı içindeki çeşitli toplumsal fenomenlerin araştırılabilmesini sağlayacak bir sistem - teorisi'nde daha da başarılı sonuçlara varmışlardır. Bunun en büyük örneği ve klasik modeli, Karl Marx'ın «Kapital»idir. «Kapital»in metodolojik örgüsü filozoflar tarafından öteden beri çok dikkatli bir şekilde incelenmekteyse de, toplumsal fenomenlerin sistem - analizi genel ilkeleri henüz yeterince kapsamlı ve kesin bir şekilde formüllendirilememiştir.

Bu sorunun çözümü için burda herhangi bir öneri getirmeye kalkışmayacağız, ama, sistem - analizi metodolojisinin bir takım düğüm noktalarını açıklamadan da geçemiyeceğiz, çünkü, kitabımız boyunca ortaya konacak tüm sorunların araştırılması bunlara dayanmaktadır.

Belirli bir bilimde araştırılan nesneler arasında yalın olanları olduğu gibi, karmaşık olanları da vardır. Araştırılan bir nesnenin karmaşıklık derecesi, o nesnenin işlevselliğinde ortaya çıktığı kadar, o nesnenin bileşimi ile yapısına da bağlıdır. **Sistem - belirleyici, sistem - belirtken bir nesne, çözülemez bir bütünlük**

oluşturacak ve bu bütünün özellikleri kendisini bileştiren tikel öğelerin özelliklerine indirgenemeyecek şekilde birbiriyle bağıntılı öğeleri kapsıyan bir nesnedir.

Böyle bir nesneyi çözümleyecek bir araştırmacı şunları yapmalıdır :

a) O nesnenin karmaşık yapısını tanımalı, karmaşık - olan'ı yalın - olan gibi vermemeli, yani, bütün'ün özelliklerini o bütün'ün belli bir bileşken öğesinin özelliklerine indirgememeli;

b) O nesneyi çözümlerken, bütün'ün kendine özgü niteliğini göstermek ve bunda belli bir kararlılık derecesine ulaşmak için gerekli olan yeterli bileşken yanları (öğeleri ya da alt - sistemleri) açığa çıkarmalı!

c) O sistemin temel bileşkenlerinin birbiriyle ne şekilde ve ne türde bir bağıntı içinde bulunduğunu, yani, bu bağıntının düzenleşik mi, alt - sırasal mı, yoksa ikisi birden mi olduğunu açıklıyarak, o sistemin yapısını modellendirmeli;

d) Eğer başından gerekiyorsa, o sistemin bir takım bileşkenlerini dikkatlice inceliyerek, bunların birbirlerinden ne derecede bağımsız olduklarını gözönüne almalı, yani, bu bileşkenler ile bütün arasında, bileşkenlerin gerçek bir şekilde varoldukları ve işlev gördükleri ilişkiyi doğru olarak kurmalı, böyle bir yaklaşımla, bu gibi karmaşık sistem - belirtken bir nesnenin, aynı zamanda, genel bir sistem'in bir alt - sistemi olduğunu göstermeli;

e) Sisteme - özgü bir görüşü yalnız araştırılan nesnenin yapısının çözümü için gündeme getirmemeli, gerek o nesnede içerili tüm nitelikler ile o nesnenin dinamikleri, gerekse o nesnenin gördüğü tüm işlevler arasında karşılıklı bir bağıntı olduğu için, araştırılan o nesnenin, aynı zamanda, kökenleri ile işlevsellikleri de gündeme almalı;

f) Burdan ortaya çıkacak eşbiçimlilik (izomorfizm) fikrinden yararlanmalı, yani, birbirine bağımlı farklı sistemler arasındaki yapısal benzerliği, karşılıklı yansıtma ya da karşılıklı

ortaya koyma yoluyla, bu farklı sistemleri daha kapsamlı tek bir sistem altında bir araya getirmeli;

g) Eğer o sistem dural değil, dinamik, dönüşüme, evrime, gelişime elverişli ise, o sistemi bu dinamikleri içerisinde araştırmalı, yani, araştırmacı, araştırmanın yapısal - işlevsel yanları ile türeyimsel (jenetik) - tarihsel yanlarını birbirine bağlamalıdır.

Tüm bu ilkeler estetik bilimine nasıl uygulanabilir?

Estetik düşüncesi tarihi bizlere göstermiştir ki, birçok hallerde, kuramcılar, sanatsal yaratmanın karmaşık karekterini gözden kaçırmışlar ve sadece, «Sanat nedir?», «Sanat ne için gereklidir?» gibisine sorulara yanıtlar aramışlardır. Bu sorulara ne denli doyurucu yanıtlar getirilmiş olursa olsun, önünde sonunda bir «tatmin olmama duygusu»na yol açmışlardır; çünkü, sorunun yalınkat bir çözümü yapıldığında, sanatın belirli, asli özellikleri ve nitelikleri ortadan kaybolmaktadır.

Pek tabii, sanatı çok daha kapsamlı bir açıdan ele alarak, sanatın gerçek çok - yanlılığını açığa çıkarmış düşünürler de olmuştur. Örneğin, Aristoteles, sanatın tek bir gerçek amacı olduğu, yani, sanatın, insanların siyasal, töresel ve dinsel eğitiminde kullanılmasıyle ilgili Platon'un öne sürdüğü sığ görüşleri bir yana atarak, sanatın, eğitici, arındırıcı, eğlendirici ve haz verici (hedonist) olmak üzere birçok işlevleri olduğunu bulgulamıştır. Pek tabii, Aristoteles de, sanatın çok - işlevliliğini, kötü bir şekilde, yani, sanatın çeşitli yetkinliklerinin organik, karşılıklı etkin, çelişmeli birliği olarak değil, bunların bir toplamı olarak yorumlamıştır.

Çernişevski'yi alalım. Çernişevski, sanatın gerçekliğe ilişkisini, «doğanın takliti» olarak alan geleneksel, yalınkat tanımlamayı bir yana itip, «yaşamın yeniden üretilmesi», «yaşamın açıklanması» ve «yaşamın yargılanması» gibi, bu ilişkinin üç değişik yönü olduğunu öne sürmüştür. Ama burda da, sanatın çok - yanlılığı, farklı niteliklerin organik birliği olarak değil, bunların mekanik şekilde birbirine düğümlenişi olarak ele alınmak-

tadır. Çernişevski'ye göre, bu niteliklerin bir kez birleşmesi halinde, sanat, en azından, ya yaşamın yeniden üretilmesi ya da onun yeniden üretilmesi ve açıklanması olmaktadır.

Şunu rahatlıkla söyliyebiliriz ki, 20. yüzyıl burjuva estetiğinde, sanatı daha kapsamlı, daha çok-yanlı karakteristikleri içinde görmeye çalışan yönelimler gittikçe artmaktadır. Maiman, Utitz, Rader, Munro ve Read, sanatı ölümcül bölünmelerden ve parçalanmalardan kurtarmanın kendilerine göre yollarını aramışlar, sanatın özü ile işlevlerinin çok-yanlı tanımını yapmaya çalışmışlardır. Ne var ki, getirdikleri çözümler, bireşimsel (sentezci) olmamış, eklektik kalmıştır. Yaptıkları tüm «sentezler»de, sezgici, pozitivist, Freud'cu anlayışın öğelerine, hâttâ, bilimsel maddeci estetik anlayışının öğelerine bile rastlanır!

Ancak diyalektik bir yaklaşımla, sanatın farklı nitelikleri ile farklı olanakları açığa çıkarılarak, bunların çok-yanlılığı, organik karşılıklı bir bağıntı içinde canlı bir bütün olarak, daha doğrusu, karmaşık yapılı bir sistem olarak yorumlanabilir.

Ayrıca, kendi bir yapısı ve kendine özgü bir sistemin işlevleri olarak, çeşitli «sanatsal enerji» biçimleri, birleşik bir bütün oluşturduğundan, sanat, aynı zamanda, sanatçılar ile görücü kitlesi, kamuoyu ve halk arasında haraket eden, daha başka, daha yaygın ve daha kapsamlı bir sanatsal sistemin öğesi olma durumundadır. «Sanatsal yaratım-sanat yapıtı-sanat algısı» şeklindeki bildirişimsel-iletişim sistemi dışlanarak, sanatın bütünsel çok-yanlılığı içinde kavranabilmesi olanağı yoktur. Bir kere, sanat, sanat yaratıcısı ile sanat yapıtı tüketicisi arasındaki «sipariş kanalı»ndan başka bir şey değildir; ikincisi, sanat, her zaman için, şu ya da bu şekilde, yaratıcı edimin (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) yönlendirilmesi yoluyla, «ideal» okuyucuya (dinleyiciye, görücüye) doğru yapılmış bir dolayımlaşmadır; üçüncüsü, sanatsal algılama, kendi içinde barındırdığı bildirişimin kötü şekilde «deşifre» edilmesi değil, algılanan içeriğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması olup, o yapıtın anlam yükünün tek-yönlü ve yalınkat bir şekilde kavranması olanağını dışarda bırakır.

Ne var ki, sanatsal iletişim de, sanatsal kültür dediğimiz çok daha kapsamlı ve çok daha karmaşık bir sistemin alt-sistemi'dir. Sanatsal kültür sistemi içinde, «sanatçı-sanat-kamuoyu» iletişim süreci bir dizi öbür bileşken ve alt-sistemlerle dolayımlaşır; örneğin, sanatsal üretimin toplumsal örgütlenişinin, sanatsal değer dağılımının, sanatsal yetişme tarzının, sanat eleştirisinin, vs. somut şekilleri gibi. Bunun içindir ki, sanatçı ile kamuoyu arasındaki bağlaç olarak sanatın araştırılması, tüm bu «halkalar»ın kendi gerçek ve tarihçe değişken kültürel-sanatsal süreçlerinin postulalaştırılmasını zorunlu kılar; çünkü sanatın araştırılması, bu süreçlerden soyulduğu zaman, içi boş ve anlamsız bir soyutlamaya dönüşür.

Maddeci bilimciler için, toplumda sanatsal kültürün, çok daha kapsamlı ve çok daha karmaşık bir sistemin, yani, toplumsal, maddi ve manevi ilişkiler sistemi'nin kendine özgü bir alt-sistemini oluşturduğu gerçeği temel bir bilgidir. Bunun için, Marx'ın da çok önceden belirtmiş olduğu gibi, tüm kendine özgü yapısı içinde, her çağdaki sanatsal üretim, ancak o çağdaki zihinsel üretimin genel sistemi çerçevesi içinde en açık şekilde anlaşılabilir. Öte yandan, bu genel zihinsel üretim de, sonunda, çeşitli toplumsal-ekonomik yapıların (sosyo-ekonomik formasyonlar'ın) gelişmesine bağlı olarak oluşan genel toplumsal ilişkiler sisteminin karakteristikleri çerçevesinde kavranabilir.

Şunu görüyoruz ki, diyalektik yöntemin somut beliriş biçimi olarak sisteme-yönelik bir yaklaşım, aynı zamanda, estetik bilimi alanında da aynı şekilde gerekli ve verimli olabilmektedir. Estetik bilimi, dünyanın insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenişinin yasalarını araştıracağı zaman yalnız, **nesne-özne ilişkisi**'nin belirli bir sistemi olarak değil, ama aynı zamanda, dünyada insanların **değer-yönlendirme** sistemi'nin bir parçası olarak da bu faaliyet biçimini gözönüne almalıdır; öyle ki, böyle bir sistemde, etik, siyasal ve dinsel bilinçle, toplumun pratik yaşam gerekleri ve bunların fikri bağlaşıklarıyla da kurulan doğrudan ve karşılıklı tüm bir ilişkiler ağı içinde, estetik bilinci de, sü-

rekli şekilde olgunlaşmaktadır. Bundan başka, estetik ve sanatsal eğitim, her öğesinin birbiriyle kenetli olduğu ve birbiriyle dolayımlaştığı bir **ilişkiler ve eylemler sistemi**'ni de oluşturur. Buna bağlı olarak, Marx'ın şu çok önemli diyalektik düşüncelerini anımsıyalım : her üretim gibi, sanatsal üretim de, yalnız her özne için bir nesne yaratmış olmakla kalmaz, ama aynı zamanda, her nesne için de bir özne yaratmış olur; yani, aynı zamanda, hem değer'i hem de gereksinimi yaratır, hem sanatsal yaratma yönteminin, hem de halkın beğenisinin oluşmasını getirir.

Estetikle ilgili tüm sistemler karmaşık dinamik sistemler olduğundan, sisteme - yönelik bir yaklaşım'ın, sistemsel yön ile tarihsel yönü organik bir şekilde kendi içinde barındırması gerekir. Çünkü, dünyanın ve sanatsal kültürün insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenişindeki toplumsal belirlenme, toplumsal varlığın tabiatı ile insan bilincinde yatan tarihsel dinamikleri getirir. Bunun içindir ki, Marx tarafından metodolojik temel ilke olarak ilân edilen, **mantıksal ve tarihsel araştırma yöntemlerinin birliği,** bilimsel maddeci estetiğin vazgeçilemez bir ilkesidir.

MANTIKSAL - OLAN İLE TARİHSEL - OLAN'IN BİRLİĞİ

Bu metodolojik temel ilkeyi özel bir şekilde ele alıp incelememiz gerekiyor; çünkü, kuramsal literatürümüzde, bu ilke, kendi gereği olan sonuçları içinde uygulanmamaktadır. Estetik sorunlarla ilgili yapılan bir çok çalışmalarda, örneğin şöyle durumlarla karşılaşmaktayız : dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin **genel yasaları**'nın yerine, **de facto** (fiilen), **özel yasalar** konmakta, ya da tam bunun tersi yapılmaktadır; özellikle de, 19. ve 20. yüzyılların gerçekçi sanatında bunun tarihsel örneklerine

rastlamaktayız.

Hiç kuşkusuz, bilimsel maddeci estetik, tarihsel gelişmesi içinde gerçekçi yöntemin ilerici temel karakterini ortaya koymalı, çağdaş sanatsal kültürde toplumcu gerçekçiliğin yerleşmesi ve pekişmesi için savaşım vermelidir. Estetik kuramımızın yanıtlar karakteri, kendini burda da belli etmektedir. Bilimsel maddeci estetik, gerçekçilik ile çöküşme (dekadans) arasındaki kavgada yansız kalamıyacağı gibi, bu birbiriyle bağdaşmaz ve birbirine düşmanca iki yönelimin ideolojik ve sanatsal niteliklerinin her türlü değerlendirilmesini de kendi içinde barındırır. Plekhanov, bilimsel estetiğin sadece sanatı açıklayabileceğini, sanatın değerlendirilmesinde sanat eleştirisinin öncelik hakkı olduğunu öne sürdüğü zaman, derin bir hataya düşmüştü. Tek tek sanat yapıtlarının değerlendirilmesini değil de, ideolojik - sanatsal ilkelerin değerlendirilmesini ele aldığımız zaman görürüz ki, bu ikincisi, çok doğal olarak, bu ilkelerin bilimsel şekilde araştırılışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyle, bilimsel maddeci estetik, geçmiş sanatsal uygulamalarda olduğu kadar, bugün de yer alan süreçlerin şu ya da bu şekilde değerlendirilmesi ödevi ve zorunluluğundan kendisini kurtaramaz. Ama bu demek değildir ki, bilimsel maddeci estetik, söz gelişi, yaptığı kuramsal genellemelerde yalnızca gerçekçi sanatın uygulamalarından yola çıkarak, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin tüm öbür tarihsel biçimlerini bir yana bırakma ya da bunları sanatsal yaratmanın hakiki yasalarından «sapmalar» olarak ortaya koyma hakkını kendinde bulsun. Dinsel - mistik ya da açıkça gerçekçi - olmayan Orta Çağ sanatını, klasisizmi ya da romantizmi, sembolizmi ya da dışavurumculuğu (ekspresyonizmi) gözönüne getirecek olursak, tüm bu olguların ve akımların kendi çerçeveleri içersinde büyük sanatsal değerlerin yaratılmış olduğu, yadsınamaz bir gerçektir. Bunun için, sanatsal yaratmanın genel yasalarını araştırırken bu olguların «unutulmuş» olması bilimsel açıdan bağışlanamaz bir durumdur.

Bilimsel maddeci estetik, çeşitli yönelimlerin, akımların ve

üslupların zenginliği içersinde tüm dünya sanat tarihini gözönünde bulundurduğu sürece, mantıksal ve tarihsel bilgi yöntemlerinin birliği ile bunların varılmak istenen zorunlu sonuçlarını yerli yerine koyabilir. Bu metodolojik ilkenin özü, V. I. Lenin'in sözleriyle, şöyle belirtilmektedir, «... tarihte belli bir fenomen ortaya nasıl çıkmıştır, hangi ana gelişme evrelerinden geçmiştir, her soruna bu açıdan bakmak ve o belli fenomenin kendi gelişmesi açısından bugün hangi duruma gelmiş olduğunu incelemek gerekmektedir.» (2)

Bu ilkenin gerçekleştirilmesi, estetik kuramının, genel sanatsal kültür tarihinin kısacık bir özeti haline getirilmesi demek değildir pek tabii. Estetik bilimi, felsefi bir karekter taşır; bu bakımdan, somutluğu, canlılığı ve doluluğu içinde sanat tarihi süreçleriyle değil, bu süreçlerin yasaları, kaynakları ve hareket nedenleriyle, işleyiş şekliyle, itici güçleriyle ilgilenir.

Araştırılan fenomenlere tarihsel olarak bakış, bilimsel maddecilik - öncesi estetikte de vardı; ama 18. yüzyıla gelene kadar egemenliğini sürdürmüş olan metafizik düşünce, ne estetiğe, ne de felsefeye, insanoğlu tarihi ile sanat tarihinde yer almış değişmeleri, yani, kendi yasalarına göre varolmuş tarihsel süreçlerin zorunlu uğraklarını, sanatın gelişmesindeki aşama noktalarını görmesine izin veriyordu. Bununla birlikte söz gelişi, Orta Çağ'da, o günkü sanat ile geçmiş çağların sanatı, yani, Antik Yunan ve Antik Roma sanatı arasındaki keskin çelişmeler teologlarca açıkça biliniyordu. Rönesans dönemi düşünürleri çok iyi biliyorlardı ki, Antik kültür, Orta Çağ kültürü dolayısıyla çözüntüye uğrarken, bu ikincisi de Rönesans kültürü dolayısıyla bir çözüntüye uğruyordu. 17. ve 18. yüzyıllarda ise, tarih bilgisi çok daha ilerlere doğru gitmiş; gözler Klasik Çağa, Orta Çağa, Rönesans'a olduğu kadar, Yeni Çağ'a da çevrilmişti. Ne var ki, bu durum, o çağın estetik düşünürlerinin, güzellik ideali'ni ebedi ve değişmez olarak görmelerini, mutlak güzelliği kendinde cisimleştirdiği sürece sanata güzel diye bakmalarını engellemiyordu. Bundan dolayı da sanat biçimleri ile sanat beğenisinin tarihsel

olarak değişime uğrayışı, ya belli bir ideal mükemmelliğe yaklaşma ya da bu normdan uzaklaşma olarak yorumlanıyordu. Bu durumda, Hellen, Bizans ya da Rönesans sanatında böyle bir normun ne olduğu farketmiyordu; önemli olan, sanat yaratımında belirli bir somut tarihsel tipin model olarak iş görmesi, bu modelin taklit edilmesiydi; tüm öbür tarihsel sanat biçimleri ise, yanlış, çarpık ve barbarca idi.

Ne var ki, uygulama, geçmişe öykünme yerine geçmişi yadsımanın çok daha kolay olduğunu göstermiştir. 16., 17. ya da 18. yüzyıl sanatçıları, Homer'in şiirleri, Sophokles'in oyunları ve Phidias'ın heykelleri gibi işler yaratmaya çalışmış oldukları halde, bu amaçlarına ulaşamamışlardır. Bu başarısızlığın nedeni, yetenek azlığı değildir; başka bir düşünce tarzı, başka bir ruh ve başka bir dünya görüşünden ileri gelmektedir. Bir sanatçı, yeteneğini ne denli kendi başına sağlam ve güçlü bir şekilde ortaya koyarsa, kendi çağındaki estetiğin öne sürdüğü «antik'e öykünme» isteklerinden o denli uzaklaşacağı gibi; ortaya koyduğu sanat yapıtının uzak geçmişle değil, kendi çağıyla olan bağı da o denli organik bir şekilde kurulmuş olur. Bizim için bugün, Rönesans sanatı ile Yunan ve Roma sanatı arasında, klasik sanat ile Antik ve Rönesans sanatı arasında, Rus Orta Çağ sanatı ile Bizans sanatı arasındaki farklılıklar açıkça bilinmektedir. Ne var ki, her çağda, estetik kuramı, belli bir körlük içinde kalmış, çağdaş sanatı, ısrarlı bir şekilde, geçmişe öykünmeye doğru yöneltmiştir.

Çağdaş sanatın kendi değerinden, antik normlardan kurtulması gereğinden ilkin, 17. yüzyılın ikinci yarısında, bazı Fransız kuramcılar tarafından söz edilmeye başlanmıştı. «Arkaistler» ile «modernistler», «Poussin'ciler» ile «Rubens'ciler» arasındaki tartışmadan çıkıyordu bu. Bu tartışmadaki kısır döngüyü en kökten şekilde dile getiren Saint - Evremont olmuştur : «Tüm zamanlar yalnızca kendilerine özgü bir karakter taşırlar, kendi politikaları, kendi politikaları, kendi ilgi alanları, kendi sorunları vardır; erdemleriyle, yetersizlikleriyle, zamanın ahlakı kendine

özgüdür. İnsan her zaman insandır; ama insanların tabiatı değişir. Bu bakımdan, tabiatın taklit edilmesinden başka bir şey olmayan sanat da tabiatla birlikte değişmelidir.»

Bununla birlikte, 18. yüzyıl Fransız estetiğinde, antika sanata duyulan hayranlık daha da artmıştır. Yalnız klasikçi kuram için değil, onu karşısına alan Diderot'nun estetik görüşleri için de geçerli bir şeydi bu; şöyle ki, Diderot, klasikçi sanatı, tabiatı değil, antik sanatı taklit ettiği için eleştiriyor ve şu sonuca varıyordu : insan tabiatı taklit edecekse, bunu antik sanatın ustalarından öğrenmelidir.

18. yüzyılın sonlarına doğru Alman estetik düşüncesi, bu noktada, Fransız estetiğinden daha da köktenci bir konum içinde bulunuyordu. Herder ile Schiller, antik sanatın temel ilkelerinin yeniden doğuşu diye bir şeyin olanaksız olduğunu, çünkü, çağdaş sanat kültürünün bambaşka toplumsal, manevî ve psikolojik bir temel üzerinde serpildiğini kanıtlamaya çalışıyorlardı. «Saf ve Duygusal Şiir» adlı parlak yazısında, Schiller, antik ve çağdaş olmak üzere, insanların dünyayla olan ilişkilerini iki karşıt tipe ayırmış; burdan çıkarak, sanatsal yaratımdaki iki ayrı tipi açıklamıştır.

Böylece, metafizik anti - historizm, ilk ciddi darbeyi yemiş oluyordu. Ne var ki, toplum, kültür ve sanat tarihini anti - historik (tarihselliğe - karşıt) bir şekilde yorumlamaktan kendini alamayan burjuva ideolojisi, temellerinden sarsılan metafiziği, zamanla yeniden sağlamlaştırmanın, anti - historik anlayışın yeni ve modernleştirilmiş, keskin akıllı ve sivri buluşlu çeşitlemelerini ortaya koymanın yollarını bulmuştur.

Yalnız, Schiller ile Herder'in fikirlerinin, sanata hakiki tarihsel bakışı getirmiş olduklarını kabul etmek de aynı şekilde yanlış olur. Şimdiki zaman ile geçmiş zamanın karşı karşıya konmuş olması, sanatsal kültürün gelişme yasalarının tarihsel bir şekilde kavranmış olduğunu bize göstermez. Yasalara göre işleyen, her uğrağın bir ötekiyle diyalektik bir bağlantı içinde olduğu ve bir önceki ve bir sonraki uğrakların birbirinden kopma-

dığı bir süreç olarak sanatsal kültürün kavranışını, bize tarihselcilik anlayışının getirdiğini ilk kez kanıtlayan Hegel olmuştur. Ne var ki, Hegel sanatın tarihsel süreçlerinin yasalarını idealist bir şekilde yorumlamış ve bu bakış açısıyla, «mutlak zihnin» kendinden gelişmesine dönmüş olmasına rağmen, şu çürütülemez kanıtı ortaya koymayı başarmıştır: sanat tarihi, çeşitli uslupların raslantısal bir şekilde, kronolojik olarak yanyana gelmesi, ya da bir takım «hakiki» ve «sahte» sanat ve sanat beğenisi ilkelerinin birbirinden ayrılması değil; tüm toplum bilincinin varlığı ile gelişmesini yansıtacak şekilde, insanoğlunun estetiksel ve sanatsal olarak kendinin - bilincinin yasalara uygun bir hareketidir. Ancak böylelikle Hegel, Eski Doğu, Yunan, Orta Çağ ve Rönesans sanatını, sanat kültürü tarihinde klasikçi ve romantik sanatı kuşatarak, bunları tümel, birbirine bağlantılı, ama aynı zamanda, içinden çelişmeli bir süreç olarak yorumlayabilmiştir.

Bütün bunlarla birlikte, bu büyük Alman diyalektikçisinin ele aldığı gibi, sanatın tarihsel süreçlerinin dönemleştirilmesi, şematik bir karekter taşımaktaydı. Ama bu kendisinin idealist temel görüşleri olması bakımından kaçınılmaz bir şeydi. Böyle bir görüş, insanoğlunun sanatsal kültüründeki tarihsel gelişmenin, sanatın ideal - tanrısal, manevî içeriği ile somut - duyusal, maddi biçimi arasındaki çatışma tarafından belirlendiği ve bunun temel bir yasa olduğu şeklinde tasarlanmasına yol açmıştır. Modern bilimin, Hegel'ci «sembolizm - klasikçilik - romantizm» tarihsel üçlemesini niçin kabul etmediğine, bu bakımdan, hiç şaşmamak gerekir. Ama, öte yandan, maddeci bilim, Hegel'ci sanat tarihi felsefesinin diyalektik temel konumunu çarpıtan ve sığlaştıran uğrak noktalarını elerken; 19. ve 20. yüzyıl burjuva estetiği, Hegel'in olağanüstü buluşunun özünü, yani, tarihselciliği, kural olarak inkâr edip, metafizik, anti - historik sanat anlayışını yeniden canlandırmanın çeşitli yollarını araştırmıştır.

Bu yoldaki deneyimlerden biri de, sanat tarihinin, «natüralist» ve «idealist», ya da «klasik» ve «romantik», ya da «tekto-

nik» ve «atektonik», ya da «nesnel» ve «öznel» gibi, başlıca iki uslubun değişik çeşitlemeleri halinde, döngüsel bir ayrıma bağlı tutulmasıdır. Böyle bir açıdan bakınca, sanat tarihi, **a priori** olarak verilmiş iki tip sanat uslubunun sonsuza kadar yinelenmeye mahkum olacağı şekilde, hiç durmaksızın sallanan bir sanat sarkacı haline gelmektedir. Bir başka anti-historik anlayış da, sanatın özünün değişmez olduğunu, dolayısıyle de tarih dışı kaldığını öne süren anlayıştır; söz gelişi, bunlardan biri, kendisini sanatın değişken, toplumsal olarak belirlenen görünüş biçimleri ardına gizliyen Freud'cu anlayıştır. Bundan başka, burjuva biliminde, sanat ilkelerinin mutlak bir şekilde değişkenliği fikrini daha da ileriye doğru götüren bir de pozitivist tasarımlar vardır. Bu pozitivist tasarımlara göre, sanat tarihi, birbirinden baştan aşağı farklı görünüşlerin, düzensiz ve karmakarışık bir şekilde yer değiştirip yanyana gelmesidir. Ama, burjuva estetiğinde, son yüz yıllarda en çok görülen şey, sanat tarihi felsefesi sorunlarının araştırılmasına hiç yanaşılmaması, sanat yaratışı üstüne sırf mantıksal, daha doğrusu, soyut psikolojik düşünmenin sınırları içinde kalınmasıdır. Bu konumu, burjuva edebiyat biliminin temsilcilerinden Dragomirescu şöyle toparlıyor: «Bilimsel edebiyat tarihi araştırmalarında tarihsel yöntem güçsüz kalmaktadır.»

Her şeye rağmen, böyle bir anlayışın, son yüzyıldaki tüm burjuva estetiğinin bir karekteristiği olduğunu söylemek tekyanlılık olacaktır. Bilimsel maddecilik-öncesi bilimde ve çağdaş burjuva biliminde, tarihsel araştırma yöntemi çabalarını doğru bir konuma oturtmak için, («Sanat Felsefesi»nde) Taine'nin, («Zihnin Tarihi Olarak Sanat Tarihi»nde) Dvorák'ın, («Tarihsel Şiir Sanatı»nda) Wesselowski'nin ve («Sanatların Evrimi»nde) Munro'nun görüşlerine bakmamızda yarar vardır. Ama, şurası çok açık ki, Hegel'de olduğu kadar, tüm bu adı geçen bilimcilerde de, tarihsel bir bakış açısı edinme çabaları ile kendi idealist ya da pozitivist felsefe ilkeleri arasında derin bir çelişme yatmaktadır.

Bilimsel maddeci metodolojide tarihselcilik, Hegel'in diyalektik yönteminin maddeci bir şekilde dönüşüme uğratılması süreci içinde oluşmuştur. Diyalektik maddeci bilime göre, insanoğlunun estetiksel ve sanatsal gelişimi, ilkin, **tarihçe somut bir süreç**'tir; ikincisi, **nesnel yasalarla belirlenen** ve nesnel yasalara bağlı bir **süreç**'tir; üçüncüsü, kendinden çelişmeli ama aynı zamanda bütünsel bir **diyalektik süreç**'tir; dördüncüsü, insanın nesnel varlığı ile toplumsal bilincinin gelişmesi tarafından koşullanan bir **yansıma süreci**'dir; beşincisi de, yalnız kendi dışındakine değil, kendi içindekine de bağlı, kendi içindeki itici güçlerle hareket eden, **görece olarak bağımsız bir süreç**'tir.

Tarihselcilik gibi etkin bir silahla donanmış olarak, bilimsel maddeci estetik, sadece geçmişteki gelişmeleri genellendirerek, bunların doğru bir yorumunu yapmakla kalmamış; insanoğlunun sanatsal kültürünün bugünkü durumunu da, dünya içindeki sanat tarihi süreçlerinin yasalara uygun aşama noktaları olarak, yani, sanat tarihinin bugünkü durumunu hazırlayan ve koşullandıran geçmişteki uğrakları olduğu kadar, daha ileriye doğru gelişme açısını da kendi içinde barındıran aşama noktaları olarak, kendi tarihsel dinamikleriyle ortaya koymuştur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, «sanat nedir?» sorusuna yanıt arayan her estetik öğretisi, doğrudan ya da dolaylı bir şekilde, öteki soruya da, yani, «sanat ne olmalıdır?» sorusuna da bir yanıt getirmeye çalışmıştır. Ne var ki, bu noktada, bilimsel maddecilik - öncesi estetik, kendi gücüyle üstesinden gelemiyeceği şöyle bir zorlukla karşı karşıya kalmıştı: kendi gününde sanatın gelişme çizgisi tam bilimsel olarak çizilememekteydi. Sanatsal kültürün yazgısını belirlemek için yapılan çabalarda, zaman zaman, iş peygamberliğe dökülmüş, zaman zaman da sırf sezgiye dayanmak istenmiştir. Bazı hallerde, sanatın ileriye doğru gelişme açısı, buyruk biçiminde, bazı hallerde de, utopya biçiminde ortaya konmuştur; çünkü, nede olsa o zamanlar, bilimsel maddecilik - öncesi estetik için, böylesine estetik öntahminleri, tarihsel sürecin nesnel yasalarına dayandırmak olanaksızdı.

Bu yasaları açığa çıkarmak ve bu yasalardan yola koyularak sanatın daha ileriye doğru gelişme açısını aydınlatmak üzere girişilmiş bütün çabalar, söz gelişi, Hegel'in, Proudhon'un, Ruskin'in, Moris'in ve Lev Tolstoy'un çabaları, verimsiz ve sonuçsuz kalacaktı; çünkü, bu kimseler, sanatın ve toplumun tarihsel gelişme yasalarını çarpık bir şekilde, idealistçe kavrıyorlardı. Bu nedenle, kültürün gerçek gelişme çizgisi içinde, bu gibi öntahminlerin niçin ortadan silinip gittiğine hiç şaşmamak gerekir.

Belinski'nin, tüm yaratıcı yaşamı boyunca, (1934'de yayınlanan, «Edebi Düşler» adlı yazısından, «1847 Yılı Rus Edebiyatı Üstüne Görüşler» adlı yazısına kadar), edebiyat sanatının o günkü durumunu niçin hep geçmişten yola çıkarak açıklamaya çalışmış olduğu, üstünde önemle durulacak bir noktadır. Bu büyük Rus eleştirmeni, sorunun çözümünü durmadan yeni baştan almak zorunluğunu duymuş (nitekim, her yıl edebiyat üstüne görüşlerini tarihsel bir incelemeyle ortaya koymuş); felsefi, sosyolojik ve estetik görüşlerinin evrimi doğrultusunda, hemen bulunmuş çözümlere kuşkuyla bakıp, bunları yeni baştan gözden geçirmiştir. Ne var ki, Belinski, yaşamının sonuna kadar, ontoloji (varlık bilim) ve gnoseoloji (bilgi bilim) alanlarında kararlı bir maddeci olarak kaldığı halde, sosyoloji sorununa maddeci bir yorumlama getirememiş bunun için de, gerek tarihsel gelişmenin yasaları, gerekse Rusya'daki yaşamın ve Rus sanatının bir ilerisi üstüne görüşleri birçok bakımlardan utopik olarak kalmıştır.

Estetik düşüncesi tarihinde, geçmişin deneyimleriyle dolayımlaştığı kadar, geleceğin tohumunu da içinde barındıran şekilde, sanatsal kültürün tarihsel gelişmesinin yasalara uygun bir evresi olarak bugün'ün anlaşılması ve genelleştirilmesi, ancak diyalektik maddeci bilimle mümkün olabilmiştir.

NESNELLİK İLE YANTUTARLIK ARASINDAKİ BİRLİK

Burda da ortaya koyduğumuz şekilde, tüm öbür estetik öğretilerinden temelde metodolojik farklılık taşıyan bilimsel maddeci estetik, hiçbir öbür kuramsal anlayışın yapamıyacağı şekilde, bizlere toplumdaki estetiksel ve sanatsal yaşamın yasalarının derin, somut ve nesnel bir şekilde açıklanması ve temellendirilmesi olanağını vermektedir. Bu anlamda, bilimsel maddeci estetik öğretisinden, **insanoğlunun estetik düşüncesi tarihinin en yüksek aşaması** olarak söz edilebilir. Böyle bir şey, sadece, estetik biliminin bugüne kadar elde etmiş olduğu sonuçları ve kuramsal bilgileri değil, ama aynı zamanda, kendi içinde barınan ve kendi gelişmesi içinde çok daha kapsamlı ve açık seçik şekilde gerçekleştirilecek olan sınırsız bilgi olanaklarının daha da ileriye doğru götürülmesi açısını da içine almaktadır.

Ayrıca hemen belirtelim ki, felsefede yantutarlık üstüne tezle bilimsel maddeci estetik arasında dolayımsız bir bağ vardır. Bu tez, ilk ağızda, estetik kuramının, sadece, dünyanın insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenişi yasasında değil, ama aynı zamanda, tüm toplumda yeni, toplumcu sanatsal kültürü kurmak ve halkın estetik eğitimini gerçekleştirmek üzere yapılacak pratik faaliyetlerin kuramsal olarak ortaya konmasında da dile gelir. Bilimsel maddeci estetik, aynı zamanda, hem **bilim alanı**'na, hem de **ideoloji alanı**'na girer. Bilimsel maddeci estetik, belirli değer alanlarını tanıyarak, toplumun içinde **değer-yönlendirme**'nin aracı olarak hizmet görür; insanoğlunun sinesinde topladığı ve bugün için de edinmekte olduğu tüm sanat deneyimlerini **araştırır;** toplumcu sanat kültürünü etkin bir şekilde **savunur,** yıkılmaya yüztutmuş burjuva toplum sanatına karşı çıkar, insanoğlunun sanatsal olarak gelişmesinin kuramsal yolunu **programa koyar.**

Bu bağlam içinde, önemli bir metodolojik sorun da, asli bakımdan birbirinden farklı şekilde ortaya konmuş bu iki amaç arasındaki **organik bağıntı** sorunudur; şöyle ki, bu ikisi praksiste, ya birbirinden kesin bir şekilde soyulmakta, ya da dıştan, tam mekanik bir şekilde üstüste konmaktadır. İşte tam burda, bilimsel maddeci estetik metodolojisinin dogmatik ve revizyonist şekillerde çarpıtılmasına rastlanmaktadır. Şöyle ki, birinci halde, nesnel bilgi, ideolojik ödevlere acımasızca kurban edilmekte ve estetik, kaçınılmaz olarak, normatif bir bilgi haline dönüştürülmekte; ikincisinde ise, bunun tam tersine, estetik kuramın yantutarlılığı, «salt nesnellik», «kayıtsızlık», «karışmazlık» adına inkâr edilmekte, buna göre de, toplumcu sanat öğretisi, «bilimsel - olmama» nedeniyle estetikten «çıkarılıp atılmakta»dır. Bu bakımdan, estetikte, dogmatizm ile revizyonizm'in karşısına, öyle bir metodoloji konmalıdır ki, bilimsel nesnellik ile kararlı yantutarlık birbiriyle kaynaşabilsin. Böyle bir kaynaştırmanın gerçekten yapılabilmesi, hakikatin korkusuzca ve ödün vermeksizin araştırılmasına dayanır; çünkü, toplumun esenliği için en yüksek ve kalıcı değer, yalnızca ve yalnızca budur. Estetik bilimine uygulandığı zaman bunun anlamı şudur : yantutarlığın karekteri, insanoğlunun estetiksel ve sanatsal olarak gelişmesinde yer alan her sürecin nesnel içeriği ile ileriye doğru gelişme açısını kavrama çabasında içerilidir. Bu yasanın bilgisinden yola çıkışla, burjuvaca sanat akımlarına karşı belirlenecek konum şudur : burdaki tüm ilerici olanlara etkin şekilde kuramsal yardımda bulunmak, tüm ölmeye mahkum, yanlış ve gerici olanları da açığa sermek.

Kesin bilimsellik ile bu bilimsellik sonucu yantutarlık arasındaki diyalektik birlik, bilimsel maddeci estetiğin, geçmişteki klasik estetiğin mirasıyla olduğu kadar, 20. yüzyıl burjuva estetiği öğretileriyle de olan ilintisini belirler. Burda, aşırı ve aynı ölçüde yanlış olan iki konumu ayrı ayrı eleştirmemiz gerekiyor. Bunlardan birincisi, bilimsel maddeci estetik kuramı ile geçmişteki ve bugünkü tüm öğretiler arasındaki **farklılığın mutlaklaş-**

tırılması'dır. Böyle bir şey, estetik biliminin sinesinde yüzyıllar boyunca birikmiş olan engin deneyimin körkörüne görmezlikten gelinmesine, (yirminci yüzyıldaki ideolojik hastalık adı verilen) başıbuyruk ve bilgisiz «kendini beğenmişlik»e yol açar, öbürü ise, bilimsel maddecilik estetiği ile öteki estetik anlayışları arasındaki **temel farklılığın anlaşılamaması**'dır. Buysa, bilimsel maddeci estetik öğretisinin, söz gelişi, Aydınlanma'cıların estetiğiyle, ya da Rus devrimci demokratların estetiğiyle bir çırpıda özdeşleştirilmesi demektir. Burda bilimsel maddeci estetik için yararlı olacak tek verimli bilimsel tutum, bize kalan kuramsal mirasın çeşitli alanlarında ve düzeylerinde, söz gelişi, Aristoteles ile Platon'da, Diderot ile Kant'ta, Çernişevski ile Hegel'de, Taine ile Bergson'da, değerli olan ne varsa hepsinin alınmasına ve bunların başlı başına kendine özgü, bir başkasına benzemeyen bir metodoloji potası içinde eritilmesine olanak sağlayacak tutumdur.

Aynı şey, bilimsel maddeci estetiğin, çağdaş burjuva estetiğiyle olan ilintisi için de geçerlidir. Burjuva estetiğinde yapılmış her şeyin inkâr edilmesi ya da toptan reddedilmesi de aynı şekilde tehlikeli ve bağışlanmaz bir cahilliktir. Tüm öbür alanlarda olduğu gibi, bu alanda da, diyalektik maddeci bilimin burjuva bilimine olan ilintisi şu temel bilginin ışığında belirlenmelidir: «Burjuva bilimcileri, toplum bilimleri alanında olduğu kadar, doğa bilimleri alanında da değerli özel araştırmalar yapabilecek güçtedirler; bu bakımdan, bize düşen görev, bu gibi araştırmalar sonucu elde edilmiş tüm somut olgusal bilgilerden yararlanmak, ama, idealistçe düşünen burjuva bilimciler tarafından ortaya sunulan bu olguların kuramsal yorumlamalarını kararlı şekilde reddetmektir.» (3)

Bunun için, burjuva bilimcilerin çalışmaları hemen bir yana atılamıyacağı gibi, bu çalışmalarda, olgusal gözlemlerden, somut araştırmalardan ve kısmi bilgilerden elde edilmiş değerli malzemeler de bilinmezlikten gelinemez. Dahası, diyalektik maddeci estetik biliminin üstüne düşen görev, bu malzemeyi kararlı bir

şekilde, maddeci açıdan yorumlayıp, idealist estetiği kendi minderinde sırtını yere vurmaktır.

Genelinde, bilimsel maddeci estetiğin en önemli metodolojik temel taşları bunlardır; kuramsal içeriğinin daha geniş şekilde ortaya konuşu hep bu temel taşlara dayanır.

Birinci Bölüm

Estetiksel Değerin Diyalektiği

ESTETİK DEĞERİN GELİŞİMİ

ESTETİK DÜŞÜNCESİ TARİHİNE KISA BAKIŞ

Kitabımızın bu bölümünde, ilk önce, estetik - olan'ın özünün bir çözümlemesiyle işe başlayacağız ve burda, güzel - olan ile çirkin - olan'ın, yüce - olan ile bayağı - olan'ın, trajik - olan ile komik - olan'ın birliğini göstermek için çeşitli yollara, örneklere başvuracağız. Daha sonra, kendi genel özüne has bir yansıma olarak estetiksel fenomenin özelliklerini ortaya koyacağız. En sonra da, dünyanın insanlar tarafından estetiksel ve sanatsal olarak özümlenişleri arasındaki bağıntıyı ve farklılığı tanımlayacağız; öyle ki, burda, altında sisteme - yönelik araştırmanın yattığı ve estetik bilimi içinde özümlenmesi gereken, tarihsel - yapısal ve işlevsel yaklaşımların toplu bir çözümlemesi yapılacaktır.

Güzel - olan'ın, yüce - olan'ın, trajik - olan'ın, komik - olan'ın, birbiriyle ilintili fenomenler, aynı düzen içindeki fenomenler olduğu, insanoğlunun estetik düşüncesinde çok geç anlaşılmıştır. Güzel - olan sorunu hep dikkatlerin odak noktasına yerleştirildiğinden ve tüm öbür estetiksel fenomenler hep «an»lar olarak, güzel - olan'ın çeşitleri olarak görüldüğünden, biz de burda, estetik - olan'ın karakteristiklerini göstermeden önce, güzel - olan'ın özünün nasıl açıklandığını ele alacağız.

Kuşkusuz, bu sorunun çözümü için yapılmış çabaların uzun

ve karmaşık tarihini bütünüyle burda ortaya koymamız olanaksız. Ancak estetik düşüncesinin gelişmesinden edinilen deneyimleri biraraya toparlayarak, başlıca tarihsel anları ele alabiliriz.

Güzellik'in özünü kuramsal olarak kavramak için girişilmiş ilk çabalar, Pythagoras'cı okula bağlı Yunan filozofları tarafından yapılmıştır. Bu filozoflara göre, güzel-olan, **doğanın nesnel bir yasası** olup, kendini maddi nesne biçimindeki yapıda belli eden şeydi. Estetik düşüncesinin daha sonraki gelişmesi içinde, bu güzellik anlayışı, Orta Çağ estetiğinde olsun, Rönesans estetiğinde ya da 18. yüzyıl estetiğinde olsun, hâttâ, çağımız estetiğinde olsun, değişik şekillerde formüllendirilmiş de olsa, hep karşımıza çıkmıştır. Güzelliğin özü, «orantı», «ölçü», «simetri», «uyum», ya da «çoklukların birliği» olarak tanımlana gelmiştir. 18. yüzyılda, İngiliz estetikçi Edmund Burke, bu genel kavramın içeriğini somut bir şekilde belirlemeye çalışarak, güzel-olan'ı nesnenin belli ölçüleri, yan çizgileri, biçimi ve renginin değişmesi gibi, belirgin özelliklerin bir toplamı olarak görmüştür.

Bununla birlikte, bu görüşte olan kişilerin, maddi dünyadaki güzelliğin kökeni üstüne değişik fikirleri vardı. Pythagoras'cılar ile Orta Çağ düşünürlerine göre, dünya, ölçü, ritm ve uyum içinde olduğundan, güzellik, tanrı tarafından oluşturulmuş bir şeydi. 16. ve 18. yüzyılda, maddeci düşünen filozoflarla sanatçılarsa, güzelliği, doğa yasasının bir görünüş biçimi olarak görüyorlardı. Ama bu her iki halde de, güzelliğin özü, fiziksel-matematiksel düzendeki biçimsel oranlara indirgenmekteydi.

Daha Antik Çağ'da böyle bir anlayış tarzındaki saf (naiv) «biçimcilik» hemen farkedilmiş ve eleştirilmiştir. Herakleitos, güzel-olan'ın görece (relativ) bir karekter taşıdığını bulgulamış (keşfetmiş); hayvanlarda, insanlarda ve tanrılarda bulunan estetiksel niteliklerin bir kıyaslamasını yapmıştır. Platon ise, güzelliğin özünün, maddi oranlara göre değil, o nesnenin kendi ideal örneği'ne (öntipi'ne) ne denli uyduğuna göre belirleneceğinden söz ederek, güzelliğin ölçülemiyeceğini ve sayıyla sayılamı-

yacağını tanıtlamaya çalışmıştır. Platon'un bu anlayışının idealist karakterde olduğu açıkça ortadadır. Şöyle ki, Antik Çağ'ın bu büyük düşünürü, burda, kendi felsefi öğretisinden, yani, önsüz sonsuz, tanrısal idealar dünyasının «gölgeleri» olarak nesneler dünyası öğretisinden yola çıkmaktadır. Ne var ki, burda, önemli bir şey var, o da, bu estetik anlayışının çarpık, idealist kılıfı altında, güzelliğin açıklanışı üstüne, ilginç ve yepyeni bir yaklaşımın yatmakta oluşu. Platon, maddi dünyada, maddi dünyanın fiziksel varlığında, estetiksel bir öz keşfedememiş olduğu için, güzelliğin sırrını, **maddi - olan ile ideal - olan arasındaki ilinti**'de aramıştır. Bundan böyle de (ki hiç şaşmamak gerekir), «ideal - olan» hep bu doğrultuda, dinsel - idealist bir anlamda yorumlana gelmiştir. Bu yolu daha sonra, Schelling, Hegel, Vladimir Solovyov ve daha başkaları izleyeceklerdir. Bu kişilerin hepsi, güzel - olan'da, gerçek - olan ile ideal - olan'ın diyalektiğini duyumsamışlar, ama, nesnel idealizme saplanıp kalarak, ideal an'ı, fantastik bir şekilde, «mutlak zihin»e, «mutlak idea»ya, tanrı'ya dönerek açıklamışlardır.

18. ve 19. yüzyıl Avrupa felsefesinde öznel idealizmin oluşması ve bu yeni yönelimin 20. yüzyıl burjuva felsefesinde başarıya ulaşması, estetikte de yansımasını bulmuştur. Gerçekten de, daha Hume ile Kant'ta; daha sonra, 19. yüzyıl psikolojik estetiğinin izleyicilerinden Volkelt ile Lipps'te; en sonra da, Santayana ile çağımızda estetiksel öznelciliği destekleyenlerde görüldüğü üzere, «güzel - olan»la öbür estetik kategorileri, **salt öznel karakter**'deki görünüşler olarak, bireyin hiçbir şekilde nesnel bir koşullanmaya uğramayan duyumları olarak; insanların «zihinsel güçlerinin oyunu» olarak; algılanan nesnelerde coşkuların keyfi şekilde «özümsenmesi» («einfühlung») olarak; bu nesnelerin kişilik yoluyla coşku açısından değerlendirilmesi olarak; «algının otomatikleştirilmekten - çıkması» olarak ve daha birçok şekillerde yorumlanmıştır. Böyle bir anlayış tarzının da bilimsel maddeciler için havada kaldığı açıkça ortadadır; ama gene de, bu anlayışın mantıksal özünü, estetikte öznel an'ın belirgin rolünü açığa

koymalıyız. Böyle bir an gözönüne alınmadığında, beğeninin çok-yanlılığı ve göreceliği anlaşılamaz; ama, bu etkenin gerçek anlamı da, pek tabii, öznel idealist kuramcıların gözüne göründüğü gibi değildir.

Ayrıca, başta Ernst Neumann ve Bernedetto Croce olmak üzere, Batı Avrupa estetiğinin bir takım başlıca temsilcilerinin de bu gibi bir estetik yorumlamayı doyurucu bulmadıklarını her zaman için açıkça söylemiş olmaları da ilgi çekicidir. Bu kişiler, Nikolai Hartmann'ın, öznelci ve nesnelci yorumların akla yakın bir bireşimi olarak betimlediği şeyin bu duruma bir çıkış yolu olduğunu düşünmüşlerdir. Ne var ki, güzel-olan'ın çözümlenişinde, idealist bir temele dayanarak, nesnel-olan ile öznel-olan'ın gerçek bir bireşimini yapabilmek olanaksızdır.

Maddi nesne biçimi yapısının yasallığı olarak güzelliğin naiv-maddeci bir şekilde yorumlanışı, gerek idealist estetiğin klasiklerince, gerekse maddeci estetiğin başlıca düşünürlerince doyurucu görülmemişti. Bu açıdan, güzel-olan sorununun çözümü için, Diderot'nun göstermiş olduğu çabalar oldukça verimlidir. Başlarda Diderot, biri salt nesnel, ötekiyse nesnel-öznel olmak üzere, iki tip güzellik arasında bir ayrım yapılması gerektiğini öne sürmüş; ama daha sonra, 1767 yılının «salonları»nda, Platon'un idealist anlayışına dönmüştür. 18. yüzyılın bir başka önde gelen düşünürü ve Kant estetiğinin ilk eleştiricisi olan Herder de, güzel-olan'da keşfetmiş olduğu, nesnel-olan ile öznel-olan arasındaki çelişmeyi aşmak için bir çaba göstermiştir. Pek tabii, ne Diderot, nede Herder bu çelişmeyi gerçek anlamda çözemeyecekti. Kabahat Aydınlanmacılar'ın kendi bilinçlerindeydi; yani, onların bütün bu çabaları köstekleyen, kendi tabiatı gereği, onları, güzelliğin diyalektik «giz»ini çözmekten alakoyan şey, Aydınlanmacılar'ın kendi metafizik düşünce tarzlarıydı. Estetik düşüncesinde, güzelliğin maddeci ve başlıca noktalarıyla diyalektik olarak açıklanması için ileriye doğru atılmış gerçekten önemli ilk adım, 19. yüzyıl ortasında, büyük Rus filozofu Çernişevski'nin öğretisi olmuştur.

Çernişevski'nin güzel - olan'ı anlayış tarzı, genellikle şu çok bilinen temel formüle indirgenir : «Güzel - olan hayattır». Bu da bize bu büyük maddeci düşünürün bıraktığı kuramsal mirasın kimi estetikçilerce ne denli yüzeyde bir şekilde ele alınmış olduğunu göstermektedir. Eğer Çernişevski, güzellik'i, gerçekten «hayat» kavramıyla tanımlamış olsaydı, o zaman, güzel - olan'ı sırf biyolojik bir fenomen olarak görmüş, bu yüzden de, ne kaba maddecilerin, ne de pozitivistlerin bir adım ötesine gidememiş olurdu. Aslında, ayakları sağlam yerlere basan bu düşünür, «güzel - olan hayattır» dediği zaman, güzelliğin tanımını yapmaya daha **yeni** başlıyordu. Bu tanımlama tümüyle şöyledir : «'Güzel - olan hayattır'; hayatı anladığımız biçimde gördüğümüz varlık güzel'dir; güzel, hayatı dile getiren ya da hayatı bize hatırlatan şeydir.» (1) Demek ki, Çernişevski, güzel - olan'ı sırf bir biyolojik fenomen olarak değil, ama, biyolojik - olan ile toplumsal - olan'ın, nesnel - olan ile öznel - olan'ın, gerçek - olan ile ideal - olan'ın **diyalektik karşılıklı ilişkisi** olarak görmüştür. «Bugünkü Estetik Anlayışlarına Eleştirel Bakış» adlı yazısında şunu açıklamış olması bir rastlantı değildir : «Güzel - olan, bizim idealimizi, dileklerimizin ve sevgimizin hedefini ve konusunu dile getiren şeydir.» (2) Somut örneklerin çözümlenişinde bu tanımlamanın kullanılması konusunu tartışırken, Çernişevski, ideal an'la ilgili, mistikleştirici, öznel - idealist yorumlamalar olduğu kadar, güzel - olan'daki öznel etkenle ilgili, çarpıtılmış, öznel - idealist tasarımları da bir yana atmıştır. Bununla birlikte, Çernişevski'de, sorunun pozitiv bir şekilde çözümüne baktığımızda, antropolojizm'in öğelerini de görürüz; ama, bu, bilimsel maddecilik - öncesi estetikte kaçınılmaz bir şeydi. Ayrıca şuna da dikkati çekelim ki, Çernişevski, nesnel - olan ile öznel - olan'ın, gerçek - olan ile ideal - olan'ın birliği şeklinde ortaya koyduğu estetiksel - olan'ı, yüce - olan ile trajik - olan'a yayamamıştır. Bunlara rağmen, hiç kuşkusuz, Çernişevski'nin güzel - olan üstüne öğretisi, ister naiv - maddeci, ister nesnel - idealist, isterse öznel - idealist olsun, bilimsel maddecilik - öncesi estetik tarihinde ortaya çıkmış bütün öbür anlayış tarzla-

rından en derinine ineni olmuştur.

Bilimsel maddeci düşüncenin klasikleri arasında, güzel - olan kuramıyla özel bir şekilde uğraşmış kimse yoktur. Marx'ın çeşitli çalışmalarında, özellikle de gençlik yazıları'nda, bu sorunla ilgili önemli yargılara rastlanmakla birlikte, bu yargılar, estetiksel - olan'ın özü üstüne istenen yoğunlukta ve kıvamda görüşlerin getirilebilmesine elvermemektedir. Bilimsel maddeci estetikçiler, estetiksel - olan'ın özü sorununun kısa yoldan çözümünü diyalektik maddeciliğin klasiklerinde bulamayınca, diyalektik ve tarihsel maddecilik felsefesinin ruhuna ve genel anlamına bakarak bir çözüm yolu bulmaya çalışmışlardır. Ama yalnız, bir takım kuramcıların diyalektiğe bağlılık sözlerinin ardında metafizik bir düşünce tarzı yattığı için değil, ama her şeyden önce, güzel - olan kuramının temeline felsefenin değişik alanları konmak istendiği için, birbirinden çok farklı çözüm yolları ortaya çıkmıştır. Söz gelişi, kimi estetikçiler, bu kuramı, bilimsel maddeci **ontoloji**'nin ve **gnoseoloji**'nin doğrudan bir uzantısı olarak görmüş; kimileri, güzel - olan öğretisinin bilimsel maddeci **sosyoloji**'nin bir somutlaştırılış şekli olduğunu düşünmüş; kimisi, bunun, **psikoloji sorunsalı** içine girdiği fikrini öne sürmüş; kimisi de, bilimsel maddeci **aksiyoloji**'nin (değer - bilgisi'nin) temel tezlerinden yola çıkılması gerektiği savında bulunmuşlardır.

Burda, son bir görüşe daha değinip, onu kuramsal olarak temellendirmeye çalışacağız; çünkü, bize en inandırıcı geleni bu en sonuncusudur. Bu arada şunu da belirtmek isteriz ki, gerek «doğa anlayışı»nın savunucularının (N. Dimitriyeva, N. Kiriyukovski, G. Pospelov ile daha başkalarının), gerekse «toplum anlayışı» savunucularının (J. Borev, V. Vanslov, S. Goldentricht, L. Stoloviç ile daha başkalarının) ortak eksik yanları, dünya estetik düşüncesi tarihinden sanki hiç ders alınmamış gibi, güzel - olan'ı tek - yanlı bir şekilde görmelerinden ileri gelmektedir. «Doğa anlayışı»na bağlı kişiler kadar, «toplum anlayışı»na da bağlı kişilerin ispat etmeye çalıştıkları şey şudur : estetiksel nitelikler **salt nesnel** olup, aralarındaki fark bu nesnellik derecesine, yani bu-

nun, doğal nesnellik mi, toplumsal - tarihsel nesnellik mi oluşuna göre belirlenmektedir.

İnsanların değer - yönlendirme alanları, özellikle de, en ince ve yapısı bakımından en karmaşık «yanı» olan, estetiksel yönlendirme, bu gibi tek - yanlı tanımlamalara girmez. Değer, nesne ile özne arasındaki ilişkide ortaya çıkar; burda vurgulamış olduğumuz şekilde, kendine özgü ilişkiler sisteminden çıkarsanır, onun bir sonucudur. Güzel - olan, genel olarak da estetiksel - olan üstüne ontolojik - gnoseolojik, sosyolojik ya da psikolojik görüş tarzlarındaki tek - yanlılık ancak aksiyolojik yönden aşılabilir; çünkü, bilimsel maddeci açıdan değer teorisi, maddi varlığı, maddi varlığın insan bilincinde yansımasını, bu yansımayı koşullandıran toplumsal praksis'i ve onun çeşitli biçimlerini ortaya koymaya yardımcı olacak psikolojik mekanizmayla arasındaki bağıntıyı kurmanın gerçek yollarını araştırıp açığa çıkarır.

Estetik, işte ancak böyle bir aksiyoloji'ye yönelmekle, dünyanın insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenişinin yapısını ve özünü **çok - yanlı ve bütün öbür görüş açılarını biraraya** toplayacak şekilde inceleyebilir. Eğer, etkisi olacak bir inceleme yapmak istiyorsak, o zaman, olgular dünyasının, yani, **insanlarla gerçeklik arasındaki estetiksel ilişkilerin ortaya çıkışındaki ve oluşmasındaki tarihsel süreci gösteren** olguların içine girmemiz gerekir. Bunu yaparken de, bu sürecin bilimsel maddeci bir şekilde anlaşılışı ile bu sürecin kaba - maddeci ve pozitivist bir şekilde yorumlanışını karşı karşıya koymamız gerekir.

BİYOLOJİK KURAMIN ELEŞTİRİLMESİ

Bilimsel maddecilik - öncesi estetikte, insanın dış dünyayı estetiksel olarak algılaması ve değerlendirmesi yeteneğinin kökeni üstüne iki temel anlayış vardı. Bu anlayışlardan, ta antik çağlar-

da ortaya çıkmış ve sözünü birçok yıllar geçirmiş olan birincisi, bu yeteneği, tanrı tarafından insanlara verilmiş bir şey olarak, tanrı vergisi olarak açıklıyordu. İkinci anlayış ise, yüzyıldan çok bir zaman önce, dinsel - idealist görüşlere karşı savaşta varlığını kazanmıştı. Etkisini bilimsel maddeci estetikte de duyuracak şekilde, özel bir eleştirel çözümlemeye bağlı bir anlayış tarzıydı bu; kurucusu ise Charles Darwin'di.

Yaptığı zengin gözlemler, bu büyük doğa araştırmacısının, «İnsanın Türeyişi ve Cinsel Ayıklanma» adlı ünlü yapıtında şu sonuca varmasına yol açmıştı; «güzellik - duyusu»nun «yalnız insanlarda olduğu» doğru değildi; çünkü, «insan da, birçok hayvan da aynı renklerden, aynı güzel çizgiler ile biçimlerden ve aynı seslerden hoşlanıyordu». Dahası. «... vahşi insanın, bir takım çirkin süslere ve aynı derecede çirkin müziğe hayranlık göstermesi karşısında, bu vahşi insanların sahip oldukları güzellik - duyusunun bir takım hayvanlar kadar, söz gelişi, kuşlar kadar bile gelişmemiş olduğuna insanın inanası gelmiyordu.» Darwin, bu yargısını, birçok örneklerle de pekiştiriyordu : erkek - kuş, dişisine kanatlarını açıp, rengârenk tüylerini gösterdiği zaman, «dişi - kuşun erkeğinin güzelliğine hayran hayran bakışına, sinek - kuşlarının yaşadıkları yuvalarını, çardak - kuşlarınınsa oynaştıkları yeri, özene bezene süsleyişlerine... erkek - kuşların, çiftleşme zamanında tatlı tatlı sesler çıkarışlarına...» (3) şaşmamak elde değildi.

Darwin, daha sonra, uygar insanın estetiksel duyumları ile kafasındaki kavram ve fikirler arasında «sıkı bir bağ» bulunduğunu söylemişse de, Plekhanov'un da belirttiği gibi, Darwin'in yaptığı bu saptamada, estetiksel duyguların **biyolojik kökeni** fikri özünde değişmeden kalmıştır.

Darwin'in izleyicileri, Darwin'den metodolojiyi almışlar, ama, sonuçlarını değiştirerek, söz gelişi, estetiksel duyguların kökenlerinin, hayvanların oyun faaliyetlerinde yattığını, ya da hayvanların kendilerini dış dünyanın koşullarına psikolojik olarak uyarlama mekanizmasından ileri geldiğini öne sürmüşlerdir.

Estetiksel duyguların biyolojik kökeni üstüne çeşitli kuramlar arasında farklılıklar da olsa ve maddeci gibi de gözükseler, aslında hepsi, salt **pozitivist** kuramlar olup, hepsinde, pozitivizme özgü olan «indirgeme», yani, toplumsal - olan'ın biyolojik - olan'a, zihinsel - olan'ın fizyolojik - olan'a indirgenişi yer alır.

Bilim, birçok hayvan türünün, örneğin, böceklerin, sürüngenlerin, kuşların, bu arada memeli hayvanların da, bir takım renklere ve gürültülü seslere belirli ve hiç şaşmayan tepkiler gösterdiklerini; çeşitli renkler ve sesler arasında belirli bir ayıklama yaptıklarını; belli renk ve ses sinyallerinin bu hayvanlarda, tıpkı benzer hallerde insanların estetiksel bir hoşlanma duygusu almaları gibi, bir doygunluk ve bir hoşlanma duygusu uyandırdığını saptamış bulunmaktadır. Ama, hiç gelişmemiş bir «güzellik - duyusu»nu temsil etse bile, hayvanların gösterdikleri bu tepki ile bu duygunun aslı aynı şey midir acaba?

Bu soruya kesin bir yanıt verebiliriz; hayır, bu demek değildir ve şu nedenle değildir. İnsanın duyusal - coşkusal deneyimleri içinde iki tip tepki vardır. Birincisi, gerçekten hayvansal tepkilere, hayvanların gösterdiklere tepkilere benzer; ikincisi ise, bunların çok uzağındadır. Bu bakımdan, **estetiksel** bir duygu uyandıran ve **estetiksel** bir değerlendirmeye giren her renk ve ses sinyali algısı, **estetiksel** algı olarak görülemez. Ayrıca, her haz, her hoşlanma, her sevinç, **estetiksel** bir haz, **estetiksel** bir hoşlanma, **estetiksel** bir sevinç olarak nitelenemez. Söz gelişi, erotik olarak hoşlanma, tabiatı gereği, salt fizyolojiktir; estetiksel olarak hoşlanmadan nitelikçe ayrılır. Aynı şekilde, haz duyduğumuz birçok şey vardır : güzel yemekler, temiz hava, sıcaklık, hareket etme ya da dinlenme, hoş kokular, çocuklarla oyun oynama, tatlı tatlı sohbet etme, bilimsel araştırmalar, vs. Ama bunlardan hiç biri estetiksel haz değildir. Kuramsal açıdan en yaygın şekilde yapıla gelen en tehlikeli hata, estetiksel olarak hoşlanma ile sırf hoşlanmanın, çok hatalı bir şekilde, özdeşleştirilmesidir. Bir de bu durumun insanlar ile hayvanlar için aynı yere konuşu var. Eğer bu yoldan gidilecek olursa, o zaman, gerek ka-

rakter, gerek yapı, gerekse psikolojik mekanizma bakımından, insanların hazları ile duydukları sevincin çok-yanlı oluşu; dolayısıyla, estetiksel algının manevi doygunluğun **kendine özgü, karmaşık bir şekli** oluşu ortadan kalkar; insanın aldığı hoşlanma ile hayvanda geçici herhangi bir hoşlanma arasında tam bir benzerlik kurulur.

Burda, tüm insansal hazların ve hoşlanma şekillerinin bir sınıflamasını yapacak değiliz; böyle bir sorun, estetiğin değil, psikoloji biliminin uzmanlık alanına girer. Yalnız şu saptamayı yapabiliriz: hayvanların belirli görsel, işitsel ve daha başka uyarılar karşısında gösterdikleri olumlu tepkinin ve ona ilintili olarak yaptıkları seçimin, insanın hoşlanma alanı içine giren karşılıkları vardır; ama bunlar, tabiatı gereği, estetiksel olarak değil, salt fizyolojik olarak tanımlayabileceğimiz şeylerdir. Bu ikincisi, yani, salt fizyolojik olan, örneğin, erotik, mekanik hazlar, vb., insanın tarihsel gelişmesi içinde belli bir dönüşüme uğramış olan, dolayısıyla, hayvanlarda karşılıkları olan benzer hazlarla bir tutulmaması gerektiği halde, temelde aynı **biyolojik** tabiatı taşıyan; canlı organizmaların en karmaşık yaşama koşullarına kendilerini uyarlama süreçlerinde ortaya çıkan ve organizmaların yaşama faaliyetini kolaylaştırıcı bir yönlendirme-refleksi olarak hayvansal tepki halinde, türeyimsel olarak ortaya çıkmaktadır.

Son yıllarda yapılan ilginç deneyler, yalnız hayvanların değil, bitkilerin de işitsel uyarılara belirli tarzda tepki gösterdiklerini kanıtlamıştır. Söz gelişi, otların büyümesi müzik yoluyla etkilenebilmektedir. Ama bu, fasulyelerle bezelyelerde estetiksel duygunun tohumları vardır demek değildir. Aynı şekilde, Hint fakirinin çaldığı kavala uyup, yılanın «dans» etmesi, hayvanlarda estetiksel bir algı olduğunu göstermez. Bunun gibi, kuşların «çiftleşme dansı» yapmaları ya da dişi-kuşun, erkeğinin rengârenk kanatlarıyla şakıyışına tepki göstermesi, «güzellik-duyusu»nun bir belirtisi değildir.

İnsanların da renk ve sese karşı estetiksel bir duyumsamaları oluşu doğuştan değildir. Bir bebek ninni söylenirken mışıl

mışıl uykuya dalmışsa, bu, çıkan akustik sinyalleri estetiksel şekilde algılamış olmasından değildir. Küçük bir çocuğun kendisine gösterilen parlak renkli bir oyuncağı eline almaya çalışmasını estetiksel bir itki olarak düşünmek, aynı şekilde, saflıktır; çünkü, burda sözkonusu olan şey, salt hayvansal, biyofizyolojik bir reflekstir. Bunun gibi, küçük bir çocuğun gözyaşları ya da gülüşü, hiçbir zaman bize o çocukta doğuştan bir trajiklik duygusu ya da doğal bir humor duygusu olduğunu göstermez. Küçük çocukların gelişmesi üstüne yapılan çözümlemeler göstermiştir ki, (hiç kuşkusuz, burda, ontojenesis'in filojenesis'i bir yineliyişi vardır), dış dünyayla olan ilinti, yani, nesnelerdeki güzelliği, inceliği, büyüklüğü, yüceliği, trajikliği ve komikliği, eylemleri ve durumları algılama yeteneği, küçük çocuklarda **daha geç** başlamaktadır. Estetiksel ilinti, ki bilimde tartışmasız şekilde saptanmış bulunmaktadır bu, Marx'ın da yazmış olduğu gibi, «kaba fiziksel ihtiyaç»tan kurtulmuş bir ilintidir. Şöyle yazar Marx, «Bir hayvan, dosdoğru fiziksel ihtiyaçlarından ötürü üretimde bulunurken, insan, fiziksel ihtiyaçlarından kurtulmuş olarak üretimde bulunur ve bu fiziksel ihtiyaçların özgürlüğünde ilk kez gerçek tarzda üretimde bulunur...» Burdan da Marx şu sonuca varır, bir hayvan dış dünyayla estetiksel bir ilinti içine girmez, buna karşılık, insan, her şeyin «ölçü»sünü bilir, doğayı pratikte egemenliği altına alır, bunun için de doğadan özgür olarak, «güzelliğin yasaları»na göre yaratımda bulunur. (4)

Hayvanlardaki duygular kadar, küçük çocuklardaki duyumların da tümü, beslenme içgüdüsünün, cinsellik içgüdüsünün ve daha başka içgüdülerin doygunluğa ermiş olması ya da doyumsuzluğu gibi, pratikteki çeşitli yaşamsal ihtiyaçlarca belirlenir. Bundan dolayı, bir hayvanın renk ya da ses uyarılarına gösterdiği tepkiyi, estetiksel bir duygu olarak tanımlayamıyacağımız gibi, insanların dünyayla olan estetiksel ilintileri ile bu tepkiler arasında da herhangi şekilde türeyimsel bir bağıntı da kuramayız. Filojenesis kadar, ontojenesis de bize açık seçik kanıtlamaktadır ki, ne bireyin, nede tümüyle insanoğlunun, kökeni bakımın-

dan, estetiksel bir algı yeteneği vardır. İlk insan topluluklarında, erken - paleolitik çağlara kadar, insanın faaliyetlerinde **hiçbir estetiksel yönlendirme** bulunmadığını tanıtlıyan arkeolojik buluntular bunun bir rastlantı olmadığını bize göstermektedir. Bilimsel olgular da Marx'ın şu ünlü tezini doğrulamaktadır : «İnsan özünün zenginliğinin ilk kez nesnel olarak açığa çıkışı sonunda, insanın öznel olarak duyarlığının da zenginliği, müziksel bir kulak, biçimdeki güzelliği görecek bir göz, kısacası, ilk kez insanî hazları alabilecek duyular... kısmen de olsa ilk kez oluşmuş, ilk kez açığa çıkıp serpilmiştir.» (5)

Estetiksel bilinç, insanın soycak ve bireysel gelişmesinin çok daha yüksek bir basamağında oluşmuştur. Estetik bilinci, toplumsal ilişkilerin etkisi altında oluşmuş olup; biyofizyolojik, salt hayvansal hoşlanma düzeyinden, insana özgü, manevi haz düzeyine; organizmanın kendisini doğal dış dünyada içgüdüsel olarak yönlendirmesi düzeyinden, toplumsal olarak koşullanmış, değer ölçüleri taşıyan yönlendirme düzeyine doğru yapılmış **nitel bir sıçrama**'yı gösterir. Şimdi bu sıçrama'nın nedenlerini ve somut olarak nasıl gerçekleştiğini açıklayalım.

ESTETİKSEL BİLİNCİN ÖNTARİHİ

İnsanların dünyayla olan estetiksel ilintisi, ta başından, bağımsız bir zihinsel faaliyet biçimi değildir. Bu ilinti, toplumsal praksis'in ve toplumsal bilincin, uzun yıllar gelişmesi ve mükemmelleşmesi süresi içinde oluşmuştur. Bu ilinti, kökeni bakımından, tam anlamıyla, insanın değer - yönlendirmesinin sinkretik biçimi olarak tanımlayabileceğimiz, en eski ve eklemleşmemiş bilinç tipinin bir dış yüzeyidir sadece.

Arkeoloji, etnografya, sanat tarihi, dil tarihi, v.s. alanlarında yapılmış olan araştırma sonuçlarına bakarak bir yargıya varır-

sak, bu arkaik toplumsal bilinç biçimi, yayılmış bir şekilde, etik, dinsel ve estetiksel karekterde öğeleri kapsıyordu. Ancak çok sonraları, bu öğeler birbirinden ayrılaşarak, birbirilerine göre özerk bir varlık kazanmışlardır. Kökeni bakımından, değer - yönlendirmenin sinkretik biçimi, genel olarak, gerçeklikteki hangi görünümler ile nesnelerin kolektif toplum için olumlu ya da olumsuz bir önem taşıdığını; pratik yaşam faaliyeti içinde, yani, çalışma sürecinde, toplumsal dayanışma sürecinde, insanın hangi eylemlerinin asli bir rol oynadığını yakalayıp saptamaya yardım ediyordu. Bu yüzden, yapılan değerlendirmeler, geneldi ve belirsizdi, neyin «iyi» olduğunu, neyin «kötü» olduğunu, götürü bir şekilde gösteriyordu. Kavramlar, daha sonra, yararcı, etik, ya da dinsel olarak kendine özgü bir anlam kazanınca, örneğin, «yararlı» ve «zararlı», «hayır» ve «şer», «kutsal» ve «şeytanî» gibi kavramlar ortaya çıkınca, bunlar, bugün bizim bilincimizde de çok ender de olsa görüldüğü şekilde, «iyi» ve «kötü» kavramları ile eşanlamlı clarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunun için eski mitolojide, güneş ve ışık «hayr»ı, gece ve karanlık ise «şer»ri gösteriyordu, yani, bu kavramlar **etik** bir karekter kazanmışlardır. Çeşitli fantastik ruhlar, «yararlı» ya da «zararlı» olarak, **yararcı** bir şekilde değerlendiriliyordu. Bu yayılmış, genel değerlendirmelerin, açıkca, estetiksel bir yön taşıdığı da oluyordu; örneğin, «yararlı - olan», «hayırlı - olan», «kutsal - olan» şey, aynı zamanda, «güzel» sayılıyor; «zararlı - olan», «şer - olan», insana düşmanca olan şey de «çirkin» görülüyordu. Örneğin, Amerikalı Kızılderililerin mitolojisinde, Aydınlık ve Karanlık vardı; ilk toplumlardaki kültür üstüne Taylor'un yaptığı klasik araştırmada ortaya konduğu gibi, burda, Güneş Tanrısı, insanlara yararlı olan şeyleri getiren, insanlara ateş yakmasını, avlanmasını, ekip biçmesini öğreten biri olduğu kadar, aynı zamanda, iyi şeyleri de getirendi ve insanların onun karşısında büyülenmelerine yolaçacak şekilde, güzel - olan'ın en yüksek düzeyde bir cisimleşmesiydi. Buna karşılık Ay Tanrısı, insanlara zarar ve ölüm getirecek, şer ve çirkin - olan ne varsa bütün onların bir cisimleşmesiydi.

Aksiyolojik bakımdan benzeşik içeriği olan mythoslara, yeryüzünün öbür çeşitli kesimlerinde yaşayan halklarında da, söz gelişi, Hintlilerde, Buşmanlarda, Eskimolarda da rastlanmaktadır. Şunu da anımsıyalım ki, Antik Yunan mitolojisinde, Apollon da, birçok çeşitli işlevi kendinde bileştirmişti, ki bunlardan biri de estetiksel olanı idi.

İlginç bir örnek daha : Basklar'ın çok eski, bugüne kadar gelmiş bir dansı. Bu dans, baharın gelişi ve bereketlilik için yapılan, pagan bir tören dansıdır. Konusu, birinin iyi - olan'ı ve güzel - olan'ı, ötekinin de kötü - olan'ı ve çirkin - olan'ı temsil ettiği, iki dans topluluğunun karşılıklı çekişmesi. Buna göre, birinci topluluk, gözalıcı giysiler, ikincisi ise, yırtık pırtık giysiler giyinirler ve bu ikinci topluluğun yaptığı dans, birinci topluluğun yaptığı dansın bir parodisidir. Pek tabii, dans, antik Yunan'daki «kalokagati»nin bir değişkeni olmak üzere, güzellik'in ve iyilik'in yengisiyle son bulmaktadır.

Toplumsal uygulayımın gittikçe karmaşıklaşan, çok - yanlılık kazanan ve ayrımlaşan şekilde gelişmesi, hiç kuşkusuz, toplumsal bilinçte de yansımasını bulmuştur. Burda, bu sürecin üç yönsemesinden sözetmek istiyoruz. Birincisi, **insan psişe'si, bilgi - mekanizması gittikçe gelişerek ve mükemmelleşerek, değer - bilinci'nden gittikçe daha çok bağımsızlık kazanmıştır.** Öyle ki, en sonunda, bu, bilimsel bilginin ortaya çıkmasına ve kendi bağımsız varlığına kavuşmasına yolaçmıştır. İkincisi, **değer - yönlendirmenin kökence yayınık karekteri,** yararcı, etik, dinsel, siyasal, hukuksal, bilincin, son olarak da estetiksel bilincin yavaş yavaş kendini - belirlemesi ve oluşmasıyla aşılmıştır. Üçüncüsü, **içsel ayrımlaşma, estetiksel bilinç için de** sözkonusudur. Şöyle ki, estetiksel bilinç, gitgide zenginleşmiş ve eklemleşmiş; güzellik, zariflik, büyüklük, yücelik gibi daha birçok kendine özgü estetiksel değer arasında ayrım yapabilir hale gelmiş; **estetiksel değer sistemi,** tarihsel olarak, işte böyle ortaya çıkmış, böyle gelişmiştir.

Şimdi de, değer - bilincinin en eski biçimi olarak sinkretizm'-in çözüntüye uğrayacağı şekilde, bu sürecin tüm yanlarını de-rinlemesine inceleyelim.

ESTETİKSEL İLİNTİDE DEĞER - YÖNLENDİRME

Sözü ilk edilen yönüyle ele alacak olursak, her şeyden önce, insan bilincinin, bilgiye - göre yönlendirmesi ile değer - belirleyici şekilde yönlendirmesi arasındaki ayrımı açıklamamız gerekecektir. Praksis'in çifte rolü üstüne Lenin'in şu önemli düşünceleri anımsandığında, bilincin işlevsel yapısı da anlaşılmış olacaktır : Praksis, «hem hakikatin ölçütü olarak, hem de insanın gereksindiği bir nesneyle bağıntışının pratikte belirteni olarak» (6) rol oynar.

Burda, dünyanın insanlar tarafından zihinsel olarak özümlenişinin **birbirinden farklı başlıca iki tarzı**'ndan söz edilmektedir.

Bu birincisinin özelliği, insan bilincinin, **varlığın nesnel yasaları**'nı, varlığın özünü kavrama çabasını dile getirişinden ileri gelir; öyle ki, ancak bu bilgi yoluyla, nesnel hakikatin bilinmesi yoluyla, insan pratik faaliyetini başarılı bir şekilde yürütebilir. Bilgi, praksis'ten doğar, praksis'teki ihtiyaçlarla harekete geçer, bu sürecin içinde doğrulanarak, maddi olarak gerçekleşir.

Dünyanın insanlar tarafından zihinsel olarak özümlenişinin ikinci şekli ve tarzı, pratik faaliyetteki bir başka ihtiyacı, yani, «insanın gereksindiği bir nesneyle bağıntısı»nın belirlenmesini dile getirir. Burda, insan faaliyetinin en etkin (ya da, tam tersine, en az olması istenen) doğrultusunun hangisi olduğunun saptanması gerekmektedir. Burda, bizimle olan ilintisine bağlı olmayarak, **o belli bir nesne nedir, nasıl bir nesnedir** sorusuna yanıt aranmamaktadır; burda yanıtı aranan soru şudur : **o belli bir**

nesnenin bizim için, toplumsal özne için **ne gibi bir önemi vardır;** bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun, bir soyun, bir toplumsal topluluğun, son olarak da bir bireyin yaşamsal faaliyetinde taşıdığı **değer nedir?** Nesnel dünya, burda, Hegel'in sözleriyle, «kendinde - varlık» olarak değil, «bizim - için - varlık» olarak, yani, insanlarla olan ilintisi içinde, insanın ihtiyaçlarıyla olan ilişkisi ve işlevsel önemi, v.s. başka bir deyişle, **değer - ölçüsü olan** özellikleri içinde özümlenmektedir; çünkü, bir nesnenin değeri, aynı zamanda, o nesnenin özne için olan olumlu öneminde içerilidir. İnsan, biri iyi için, biri kötü için, biri yararlı, biri zararlı, biri haklı, biri haksız, biri güzel, biri çirkin için olmak üzere, belirli bir değer - yönlendirme sistemini ele alışına göre, ne yapmak istediğini, neden kaçınmaya çalıştığını, ne için uğraştığını ve neden çekindiğini etkileme olanağını elde eder.

Bu bağlamda, estetik biliminde, Marx'ın bugüne kadar ne yazık ki tam olarak değerlendirilememiş şu çok önemli felsefî düşüncesi açıklık kazanmaktadır; insanın kafası, diyordu Marx, dünyayı iki türlü özümleyebilir, ya soyut - mantıksal işlemlerin yardımıyla, kuramsal bilgi şeklinde, ya da sanatsal, dinsel, pratik - zihinsel şekilde. (7) İşte bu ikincisi, **insanın dünyayla olan değer - yönlendirici ilintisi'**dir.

Pek tabii, insan bilincinin bilimsel doğrultusu ile değersel doğrultusu arasındaki fark mutlak değil, görecedir. Bilim ile ahlak, siyasa, v.s. arasında yıllar boyunca yer almış «iş bölümü» dolayısıyla kültürün daha yüksek gelişme evrelerinde, bilincin bilme faaliyeti ile değerlendirme faaliyeti arasında sıkı bir bağıntı olmuştur; bu ikisi, birbirleri üzerinde karşılıklı etkide bulundukları gibi, birbirleriyle içiçe geçip, örtüşürler de; insanoğlunun zihinsel gelişmesinin daha önceki evrelerinde bu bağıntı daha da sıkı olmuştur. O zamanlar da, bu iki faaliyet arasındaki temel fark ortada vardı, ancak daha sonraki gelişmelerde bu fark açıkça ortaya çıkmıştır. Bu farkı şurdan da görebilmekteyiz, Antik Çağ'da, insanların bilinçlerinin değer - belirlemeye yönlendirilmiş faaliyetleri, bilgi - kuramsal faaliyetlerinden çok daha et-

kin, kapsamlı ve güçlü bir şekilde gelişmişti; bir zamanlar, daha bilim diye bir şey ortada yokken, toplum yaşamında ahlak, sanat ve dinin çok büyük bir rol oynamış olduğunu anımsayalım yeter. Her zaman, nesnel bilgi, ancak tanecikler halinde; kısmen mitolojinin, sanatın, ahlaksal buyrukların ve yasakların içinde erimiş şekilde, ama, doğrudan doğruya praksis'in içine katışmış bir halde varolmuştur. Bununla benzeşen bir durumun ontojenesis'te kendini yineleyişi bir rastlantı olmasa gerek; şöyle ki, küçük bir çocuk, bilim alanından önce, sanat ve ahlaksal ilişkiler alanı içinde yer alır.

Dünyanın bilgi - kuramsal olarak özümlenişi ile değer - yönlendirici olarak özümlenişi arasındaki eşitsiz gelişmenin nedeni burda da açığa çıkmaktadır; öyle ki, bu birincisi, insanın çocukluğu ile insanoğlunun çocukluğunun birbiriyle bağdaştırılamaz olduğunu göstermek için, **nesne ile özne arasında gerçekten varolan ilişkileri** birbirinden koparmayı, **öznenin kendini soyutlaştırmasını, nesnel - olan**'ı öznel - olan'dan **ayıracak** her **yetiyi** öngörür. Norbert Wiener'in bir sözüne göre, kesin bilimsel bilgi, ancak, görünüş ile gözlemci arasında yeterince bir uzaklığın var olmasıyla olanaklıdır. Bu bakımdan, zihinsel gelişmenin başlangıç basamağı oldukça karekteristiktir; Marx ve Lenin'in de söylemiş oldukları gibi, **insan, doğadan çıkıp yere inmediği için, dünyayla,** hayvanlar alemiyle, bitkiler alemiyle, ilk eldeki doğa güçleriyle **birlik içinde bulunduğunu, kendi naiv ve dolayımsız duyumlarıyla farketmiştir.** Daha ilerde göreceğimiz gibi, ancak bu ilk ana konum üzerinde mitoloji ortaya çıkabilmiştir, ancak da öyle ortaya çıkabilirdi; buna karşılık, bilim, ancak daha sonra, «çocukça» düşünmenin naiv - fantastik mitolojizmi aşıldıktan sonra oluşabilmiştir. İlk topluluklarda, yaşayan insan, tıpkı küçük çocuk gibi, hayvan ile uygar insan arasındaki yarı yolda yer alıyordu. Çevreye kendisini uyarlayışın salt içgüdüsel biyolojik sınırlarını aşmış, dünyada toplumsal ve zihinsel değerlendirme yapabilecek yönlendirme düzeyine erişmişti, ama, varlığın nesnel yasalarını bilme yeteneği kendisinde henüz yeşermemişti bile.

Burda, aksiyolojinin genel sorunları içine daha çok girmek istemiyoruz. Onun için, burda, kendi konumuzla doğrudan doğruya önemi olan sonuçlamaları sıralamakla yetineceğiz.

1. İnsan bilincinde bilgi - kuramsal olarak ve değer - belirleyici olarak yönlendirmeler arasındaki sınırlaşmanın ve bağımsızlaşmanın tarihsel süreci içinde, estetiksel bilinç, **doğrudan doğruya bu ikinci alanda** kendisini pekiştire gelmiştir. Güzellik kadar, tüm öbür estetiksel görünüşler de, değerler olarak tanınmış ve anlaşılmış; yani, yalnızca özne için varolan nesnenin nitelikleri olarak görülmüşlerdir. Öznenin yaşamsal faaliyetinde oynadığı rolden bağımsız olan ve onun dışında kalan, **nesnenin kendinde** barındırdığı yasaların ve özelliklerin (fiziksel, kimyasal, biyolojik v.s. özelliklerin) bulgulanmasını amaçlamış, bilgi - edinici çabalardan farklı olmak üzere, burda, estetiksel bilincin, nesne ile özne arasındaki yansıma sürecinde ortaya çıkan özellikleri saptayışı vardır. Bilginin, yani, **hakikat**'in temel kategorisi, **nesnelere özgü olan ilişkilerin öznel olarak yansıtılması'dır;** buna karşılık, güzellik, **nesne ile özne arasındaki değer - ilişkisi**'dir. Hakikat'te, öznel - olan, nesnel - olan'ın bir çarpıtılışıdır ve bir anlamda çok doğaldır bu, çünkü, dünyayı bilimsel olarak biliş, nesnel - olan'ı öznel - olan'da bütünlükle eritecek kadar, öznel öğeyi minumuma indirgemek ister. Buna karşılık, güzel - olan'da, nesnel - olan, öznel - olan'ca çarpıtılmaz; ikisi **birbiriyle kaynaşarak,** karmaşık bir maddi - zihnî görünüş oluştururlar. Bunun için, estetiksel bilgi, estetiksel olarak kaldığı sürece, nesnel - olan'ı öznel - olan'da eritemez.

Burda, örneğin, yanma reaksiyonu sırasında gözlemliyebileceğimiz bir şey ortaya çıkmaktadır. Yanma, madde ile oksijenin birbiriyle bileşmesinin bir sonucudur. Bu ikisi birbirine geçişmediği, doğrudan doğruya bir ilişkiye girmediği sürece, ortada etki de olmaz, yani, yanma olmaz. İşte, «estetiksel - olan» da böylesine, doğa ile insan, maddi - olan ile zihni - olan, nesne ile özne arasındaki karşılıklı - etkileşmeden doğan bir etki'dir. Ne maddi dünyanın salt nesnel niteliklerine, nede insanın salt öznel **du-**

yumlarına indirgenebilir.

Bu bağlamda, «doğa anlayışı»na bağlı kişilerin yanılgıları da açığa çıkmaktadır; çünkü, (kendi fetişizmlerinin bir anlatımı olmak üzere), bu kişilere göre, güzellik kadar, tüm öbür estetiksel nitelikler de doğanın bağrında yatar, insanın estetiksel bilinci ise, bunları, maddi dünyada nesnel olarak varolan fiziksel, kimyasal, matematiksel, biyolojik, v.s. yasaları nasıl tanıyor ve yansıtıyorsa, ancak öyle «yansıtabilir». Ne var ki, «doğa anlayışı»na bağlı kişilerin, güzelliği indirgedikleri nesnel özellikler (belli bir tarzda düzene konmuş renk, biçim, ses ilişkileri, yani, «uyum», «ölçü», «orantı») kadar; genel - olan'ın görünüş biçimindeki doluluk da, tekil - olan şeyde soyu belli eden şey («mükemmelik») de, **güzelliğin kendisi değil, güzelliği taşıyan şey'dir;** çünkü, nesnel olarak varolan hiçbir maddi yapı, böyle bir değer oluşturmaz, bunun için de, böylesine yapısal özelliklerin kurulması, o şeyin değerlendirmesi demek değildir. Her estetiksel algı, her estetiksel yaşantı, her estetiksel yargı, **kendine özgü bir değerlendirme**'dir; yani, **bir nesnenin değerinin saptanışının bir şekli ve tarzı**'dır; bu bakımdan, gnoseolojik bir yargı ile estetiksel bir yargı arasında fark vardır. Sırf bu gibi bilgisel - yargıları, örneğin, «bu şey simetriktir», «bu görünüş amaçlılık taşımaktadır,» «bu örnek tipiktir» gibisine yargıları çözümlediğimiz zaman, görürüz ki, bu yargılar hiçbir değerlendirme öğesini içermemektedir; bu nitelikleri olan bir nesneyle insan arasındaki ilişkiyle ilgili hiçbir öğeye rastlanmamaktadır. Ama, bu nesne güzeldir dediğimiz zaman, o nesnenin nasıl yaratılmış ve o nesneyle bizim aramızda ne gibi bir ilinti olduğu üstüne, aynı zamanda, bir sıfatı da belirtmekteyizdir; çünkü, bu sözlerde, o nesnenin bizde uyandırmış olduğu hoşlanma duygusu saptanmış bulunmaktadır.

Aynı şekilde, hem bir parça olmanın, hem de bir dalga olmanın özelliklerini içeren elektron'da da, güzel - olan şey, içeriği bakımından düalist'tir; nesneyi **belirlediği kadar, değerlendirmektedir de.** Nesnel - olan ile öznel - olan'ın bu diyalektiğini, öbür estetiksel değerlerde de gözlemleyebiliriz. «Julius Fujik'in

işleri yücedir» yargısında da ikili bir bildirişim vardır. Bu yargı, bize, hem bu insanın olağanüstü, kahramanca, özveri dolu işler yapmış olduğunu, hem de Fujik üstüne bu yargıda bulunmuş olan kimsenin, kendisine karşı saygınlık duyduğunu söylemektedir. Tıpkı bunun gibi, herhangi bir kişi için, çirkin ya da bayağı bir iş yapmış dendiği zaman, bu işin nesnel içeriğini, yani, aşağılık, utanmasız, alçakça bir iş yapılmış olduğunu hemen kavrayıverdiğimiz kadar, içimizde bir horgörme ve nefret duygusu da uyanmış olur.

Trajik - olan ile komik - olan gibi estetiksel görünüşlerin de buna benzer bir tabiatı vardır. Çernişevski'ye göre, trajik - olan, «insanın acı çekmesi ya da insanın son bulması» idi. Ne var ki, «son bulma» **ya da «ölüm» kavramlarının içeriği salt biyolojik, dolayısıyla salt nesneldir;** ama, tragedya, ancak, bizde bir acıma ve yas duygusu uyandırabilecek bir son bulma'dır. Bu bakımdan, «Hitler'in ölümü» ile «Thälmann'ın ölümü» dendiği zaman, burda bizim için trajik olan ölüm, Alman emekçi önderinin ölümüdür. Aynı şekilde, herhangi bir görünüşü komik olarak betimlediğimiz (tasvir ettiğimiz) zaman, onunla olan ilintimizi, onu değerlendirişimizi gösterecek şekilde, o görünüşün nesnel belirtilerini de belirliyoruzdur. Marx'ın da yazmış olduğu gibi, tarihsel olaylar, ilkin tragedya, sonra da fars olmak üzere, kendisini, bir yere kadar, iki kez yineler. Marx, buna örnek olarak, 1848 - 1851'de, Fransa'da yer almış olan (8) trajik çatışmayı gösterir; öyle ki, bir başka yerde de, 19. yüzyıl feodalizmine, dünya düzeninin, asıl **kahramanları** ölmüş bulunan «komedyeni» adını verir. Böylelikle, Marx, adı geçen toplumsal - tarihsel olayların sadece nesnel içeriğini karekterize etmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda, burdaki bir durumu «trajik», öbürünü ise «komik» olarak niteliyerek, kendisinin bu olaylarla olan ilintisini açıkça anlatır.

Demek ki, **güzelliğin güzellik duygusuna, estetiksel değerin** de **estetiksel değerlendirmeye,** yani, nesnel - öznel değer - ilişkileri sisteminin öznel yanı'na indirgenmesi kadar; güzel - olan'ın, bu sistemin sadece nesnel yanına, yani, estetiksel değeri **maddi ola-**

rak taşıyan şeyin **yapısına** indirgenmesi de, aynı şekilde, tek - yanlı ve hatalıdır. Estetik - olan'ın böyle metafizik - tekyanlı olarak yorumlanışı, insanların sadece biyolojik ve maddi olarak, ya da sadece zihinsel ve toplumsal varlık olarak belirlenişi ile aynı anlama gelir. İnsan nasıl biyolojik - olan ile toplumsal - olan'ın, maddi - olan ile zihinsel - olan'ın birbirine karşılıklı geçişmesi ve çelişkin birliği ise, «estetik - olan» da, **nesnel - olan ile öznel - olan'ın, maddi - olan ile zihinsel - olan'ın öylesine diyalektik birliği'**dir; bunun için, böyle bir şey, ne ontolojik bir varlık - statüsü'ne, nede psikolojik bir bilinç - statüsü'ne tek başına geriye götürülemez. Estetik - olan'ın statüsü, aksiyolojik'tir; yani, güzel - olan, yüce - olan, v.s., bütün bunlar, değerler olup, bunların algısı, insan bilincinin değerlendirici faaliyetinin bir biçimidir.

Değer ve değerlendirme, nesne - özne ilişkileri birleşik sistemi'nin iki kutbunu oluştururlar; şöyle ki, değer, **özneyle olan ilintisi içinde nesne**'yi gösterirken, değerlendirme, **öznenin nesneyle olan ilintisi**'ni gösterir. Bu anlamda (ve ancak bu anlamda!), yani, (estetiksel olanı da içinde olmak üzere), değer ve değerlendirme, ancak birbiriyle karşılıklı ilişkisi içinde ele alındığı zaman, değer'in nesnel karekteri ile değerlendirme'nin öznel karekterinden hakkıyla sözetmiş olabiliriz. Belli bir aksiyolojik sistemin dışında, değer ve değerlendirme, biri nesnel içerik, öbürü öznel içerik açısından, ikili bir bildirişimin taşıyıcısı olarak iş görürler. Aynı şekilde, türeyimsel olarak ele aldığımız zaman, değerin değerlendirmeye olan önceliğinden sözedebiliriz, çünkü, değer, insanın gereksindiği nesneyle olan bağıntısının pratikte saptanışı sırasında oluşurken, değerlendirme, nesnel olarak oluşan bu değerin özne tarafından bilinişi sırasında ortaya çıkar. Ne var ki, değerlendirme ile değer arasındaki karşılıklı ilişki, alışıla gelmiş gnoseolojik yansıtma sürecine indirgenemez çünkü, değerlendirme, sadece ve sadece, değerin kavranması değil, ama aynı zamanda, o değerin hakikiliğinin doğrulanması, «adı çıkmış» - değer'in olumlanması ya da olumsuzlanmasıdır da. **Değer ve değerlendirme, doğrudan ve geriye - çevrilebilir bağlantı içinde ken-**

diliğinden işleyen bir sistem oluştururlar; bu yolla, kültür tarihinde, sürekli bir değer değişimi süreci yer alır.

2. İnsanın değer - yönlendirmesi ile bilgi - yönlendirmesi arasındaki bizler için çok önemli, ikinci asli fark da, bu birincisinin, **günlük bilinç** içinde oluşması ve etik öğretiler, siyasal doktrinler, dinsel dogmalar, hukuk ilkeleri ve estetik anlayışları şeklinde ideoloji biçimine, ayrıca «sanat ideolojisi»ne ve sanat'a dönüşmesidir. Değer - yönlendirme içindeki doğrultular, öncelikle toplumsal - psikolojik bir karekter taşıdığı için, insan psişe'sinin coşkusal - istemsel mekanizmasının burda çok asli bir rolü vardır, çünkü, yaptığımız değerlendirmelerdeki yaşantı öğesini, istek öğesini, istemsel içgüdüler öğesini içinde barındırır. Buna karşılık, bilincin bilme - faaliyeti, coşkuların üzerinde yer alır, coşkulardan kurtarmıştır kendisini; **entelektüel süreçler** planında, çözümleme, soyutlama, bireşim, v.s. üstünde yoğunlaşmıştır. Ne var ki, estetiksel ilinti, tabiatı gereği, coşkusal olup günlük bilinçte, estetiksel **algı**, estetiksel **yaşantı**, estetiksel **değerlendirme**, estetiksel **haz**, pratik faaliyeti estetiksel **yönlendirme** gibi biçimler içinde varolur. Bununla birlikte, «estetiksel» dediğimiz görüşler, kuramlar, öğretiler de vardır, ama, burda, «estetiksel» sözü başka bir anlamda kullanılmaktadır; şöyle ki, salt rasyonel olarak, burda, görüşler, kuramlar ve öğretiler, yapılarına göre estetiksel değil, konularına göre estetiksel'dirler. Bizim burda ilgilendiğimiz şey, canlı estetiksel bilincin entelektüel bir şekilde ele alınışının sonuçlarıdır, ki, estetiksel'in esası da burda kendiliğinden ayrılmaktadır. Bu aynı nedenden, öylesine belirgin paradoks durumlar ortaya çıkmaktadır ki, söz gelişi, gelişmiş, ince bir estetiksel duyguya sahip bazı kimseler, kendi yaşantılarını, kendi değerlendirmelerini açıklayamaz, ortaya koyamazken, hiçbir yaşayan estetiksel duyguya sahip olmayan kimseler, estetik konuları üstüne kafa yorabilmektedirler.

Bilincin aksiyolojik ve gnoseolojik işlevlerinin birbirinden ayrışmasıyla birlikte, kendi değer - yönlendirmelerinin bir doğrultusu olarak, insanların dünyayla olan estetiksel ilintileri de

gelişerek pekişmiştir. Bu sonuçlamalardan yola çıkarak, ikinci tarihsel sürecin çözümlenişine artık geçebiliriz. Bu tarihsel süreç, değer - bilincinin kökence sinkretik olan karekterinin parçalanması sürecidir; öyle ki, bu süreç içinde, estetiksel - yönlendirme, kendine özgü karekterini kazanarak, yararcı, etiksel dinsel ve daha başka yönlendirmelerden kendini sıyırır.

İNSANIN DÜNYAYLA ESTETİKSEL İLİNTİSİNİN KENDİNDEN - BELİRLENİŞİ

Burda sözü edilen süreç, insanın türlü faaliyetleriyle bağıntı içinde bulunduğu nesnelerin, olayların ve eylemlerin kendine özgü ne gibi bir değer taşıdığını anlamasına fırsat veren pratik toplumsal faaliyetteki çeşitli doğrultuların birbirinden ayrımlaşmasıyla koşullanmıştır. Böylece, insan, doğayla olan pratik ilintisi içinde, elverişlilik ve kullanışlılık adına, nesnelerin **yararsal değer**lerinin, yani, insanın belirli yaşamsal ihtiyacını karşılayacak şeylerin yeteneğinin bilincine varır. İnsanlar arasındaki ilişkilerin praksisi içinde, insan, yapılan işlerin ve eylemlerin önemini iyi, soylu, haklı diye belirler ve bunlar, kendi kendilerine, **etiksel değer**'i oluştururlar. İnsanların bir takım eylemleri ile bir takım şeylerin kültsel praksis'te içerili oluşu ise, bunlara **dinsel bir değer** edindirir. Karşılıklı sınıfsal ilişkilerin oluştuğu belirli bir takım görünüşler de, bu gibi görünüşlerin **siyasal** değerinin saptanmasına yol açarlar. Tek tek değer türleri işte bu şekilde birbirinden ayrılmakta, insan faaliyetinin çeşitli kesimlerinde **aldıkları yerlere** göre kendilerini belirlemektedirler.

Bu bakış açısından, estetiksel değere baktığımız zaman, onun böyle belli bir yeri olmadığını görmekteyiz. Estetiksel bilincin kendine özgü karekterini kazanışından bugüne kadar, insan, güzelliği ve bu tür değerleri **her yerde** bulmuştur; canlı ve cansız

doğada, insanın kendisinde, dış görünüşünde, iç dünyasında, yaptığı işlerde, sanatsal, bilimsel ve teknik faaliyetinde. Güzelliğin alanı, bu bakımdan, **her yeri kuşatıcı**'dır; etiksel, siyasal, yararsal olarak ve daha başka şekillerde değer biçilen her nesne, **aynı zamanda,** estetiksel olarak da bir değerlendirmeye girer.

Ama eğer, estetiksel değer ile bu değerin taşıyıcısı olacak herhangi bir nesne arasında bağ kurulamayacaksa, o zaman estetiksel değerlendirmenin kendi tek başına varlığının nedeni nerde aranacaktır? Çünkü, bilincin hiçbir kesimi yokturki ve olamazki nesnel dünyadan herhangi bir şeyi yansıtmıyor olsun! Bilimsel maddeci filozoflar için aksiyomatik bir şeydir bu.

Estetiksel ilişkilerin nesnel bir temel konumu olması gerekir; ama bu nesnel konum, gerçek dünyadaki nesnelerin, önce **genel bir mahiyet** taşıyan, sonra da, **dolayımsız duyusal algı ve yaşantı**'ya elverecek nitelikleri arasında aranmalıdır; çünkü, estetiksel olarak değerlendirmenin bu zorunlu ve gerekli psikolojik temeli bizlere kapalı değildir. Yapılan bir çözümleme, bu gibi niteliklerin gerçekten varolduğunu ve insan bilincinin, bunu, toplumdaki pratik faaliyetin gelişmesi ve mükemmelleşmesiyle birlikte, sezgisel olarak da saptadığını kanıtlamıştır.

Bu süreç içinde, atalarımız, kendi eylemlerinin; filozofların «biçim» olarak tasvir ettikleri, kendileri tarafından yaratılmış şeyler ile algılanmış olan görünüşlerin her yanıyla kendine özgü anlamını yavaş yavaş ortaya çıkarmaya başlamışlardı. Böyle bir şey, henüz kavranmış değil, belirsiz bir duyum olup, zamanla bilincine varılacaktı. İlk felsefi - estetik anlayışlarında, özellikle de, güzelliğin özü olarak, ölçü, orantı ve uyum (yani, varlığın **en yüksek düzene konuş biçimi)** öğretisiyle, Pythagoras'cılar, henüz kuramsal olmasa da, mistikleştirilmiş bir yorumlamaya varmışlardı. Ne var ki, bu kuramın ortaya çıkabilmesi için yüzyılların geçmesi ve bu süre içinde, bu yasaların, insanların toplumsal çalışma faaliyetlerinde, pratikte keşfedilmiş olması gerekiyordu. İnsan, kendi üretici eylemlerini olduğu kadar, kendisi tarafından yaratılmış ürünlerin **yapısal şekilde düzene konması'-**

nın **simetri, ölçü, orantı** ve **ritm**'inin tek başına, kendine özgü değerini, pratiğin içinde, yavaş yavaş tanıyıp öğrenmiştir. Biçimin estetiksel olarak duyumsanması, çalışmayı kolaylaştıran ve üretimi arttıran, çalışma sürecinin düzene konmasının insanda uyandırdığı sevinç duygusundan ortaya çıkmıştır. Böylesine bir iç yaşantı, üretilen nesnenin dıştan düzene konmasını da birlikte getirerek, eldeki aletle, o nesneye doğru bir biçim, iyi çalışılmış bir dış - yüzey ve simetri verilmesine, ya da daha rahat, daha kolay, daha etkin, dolayısıyle daha hoşa gidecek tarzda çalışma yapılabilmesine yol açmıştır. Böylelikle, ilk toplumlarda insan, çalışma süreci içinde edinmiş olduğu, biçimin değerini duyumsama olayından yola çıkışla, doğaya dönmüş, bu kez aynı ölçütleri, doğadaki görünüşler üstünde denemiştir.

Bu konuda çok yaygın ama aynı şekilde naiv bir tasarım da şudur; ilk toplumlarda insan, önce doğadaki estetiksel değerleri; sözde insan eli değmemiş «estetiksel nitelikler» olarak, yani insandan bağımsız ve insanın dışında, ezelden beri varolan, artık insanın bulup öğrenmesine kalmış olan estetiksel değerleri kavramakla işe başlamıştır. Ne var ki, dünyayı, yeryüzünü, hayvanları, bitkileri, insanları «inşa etmiş» tanrısallık şeklinde, halk mitolojilerinde var olan tipik tasarımlar, insanın üretici yeteneklerinin nasıl «yüksek bir **mahiyet**»e sokulabileceğini bizlere açıkça göstermiştir. Antik Çağ'da, insanlar, çalışma, iş yapma, yaratıcı faaliyette bulunma yeteneklerinin kendilerine bu tanrısal «yaratıcılar» tarafından verilmiş olduğuna inanıyorlardı, oysa aslında, kendi yeteneklerini yüklemiş oldukları mitolojik tanrı tasarımını kendileri yaratmışlardı. Doğayı estetiksel olarak algılayışları, aslında, bir «yaratıcı» tarafından, tanrısal bir «usta» tarafından yaratılmış mükemmel bir yapı olarak gördükleri şeyin algılanışıydı.

Demek ki, estetiksel bilinç, ilk topluluklardaki insanların pratik faaliyetlerinde ve değer - yönlendirme sistemlerinde, yani, «biçime yönelme»lerinde ortaya çıktığı ölçüde; başka bir deyişle, o insanların iş gördükleri nesnenin biçimindeki **düzene kon-**

muşluğun ve **iç düzen**'in önemine az ya da çok, amaçlı bir şekilde dikkat etmeye başlamalarıyla oluşmuş, bu yoldan kendini başkalaştırmıştır.

Bu bağlamda, ünlü Sovyet antik mitoloji bilgini A. Losev'in vardığı bir takım sonuçlar oldukça ilginçtir. Losev'in bulgularına göre, doğanın insanlar tarafından bilinişi tarihinin mitolojide yansıması iki aşamada olmuştur; ilk aşamada, «insan, korkunç ve akılermez doğa güçleriyle, tümüyle yardımsız bir şekilde, karşı karşıya bulunuyordu» ve doğayı «karmakarışık, düzensiz, yıkımdolu, ürkünç bir şey» olarak kavrıyordu; ikinci aşamada ise, insan «... akılermez doğa güçleri karşısında sürekli bir korku içinde değildi artık» ve «bunlara yavaş yavaş bakmaya, yapılarını tanımaya, biçimlerini kavramaya ve bağlı oldukları yasaları gözlemlemeye başlamış bulunuyordu». (9) İşte, bilincin, doğadaki görünüşlerin «yapı»sına, «biçim»ine, «yasalar»ına yönelişiyle, ortada estetiksel bir ilişki kurulmuş; bu estetiksel ilişki yoluyla, o görünüşlerin içeriği değil, ama o içeriğin ne gibi bir düzenliliği olduğu, yapısının, kuruluşunun nasıl olduğu, biçimce nasıl şekillendiği değerlendirilmiştir.

Gerçekten de, içerik, görünüşlerin özü, hiçbir estetiksel değer - niteliği taşımaz; yararsal, etiksel, v.s. gibi, daha başka değer - niteliklerini taşır. Söz gelişi, limondan edinilecek yararlar, limonun içeriğindeki kimyasal - eczasal niteliklerle ilgilidir; bu değerin, ne bir meyve olarak limonun kendi biçimiyle, ne de bir meyve, meyve - özü ya da meyve - tozu olarak limonun - «cevher»inin varlık tarzıyla bir ilgisi vardır. Bunun gibi, bir makinenin üretici teknik değeri, o makinenin pratikteki işlevlerinin denenmesiyle saptanır, makinenin dış görünüşüyle hiçbir ilgisi yoktur bunun. Burda, biçim sorunu, o makinenin, teknik estetiğin nesnesi oluşuyla, yani, hem yararsal, hem de estetiksel olmak üzere ikili bir değerin taşıyıcısı şeklinde görülmeye başlanınca, ortaya çıkar.

Aynı şey, öbür değer sınıfları için de söylenebilir. Bir insanın ahlaksal nitelikleri ile yaptığı işler üstüne verilmiş (iyi, soy-

lu, haklı gibisine) yargılar, ya da o insanın eylemlerinin ve hareketlerinin siyasal anlamı üstüne verilmiş (ilerici, vs. gibisine) yargılar, değerlendirilmesi yapılacak ve o kişiyi karekterize edecek şeyin **anlamı, içeriği** ve **özü** üstüne yoğunlaşarak o kişinin eylemlerinin ya da yaptığı işlerin **nasıl, hangi biçimde** ve **ne tarzda** yürütüleceğinden kendisini soyutlar. Bunun için, etiksel ya da siyasal değerlendirmeler, değerlendirilecek görünüş doğrudan doğruya gözönüne alınmaksızın, orda var olunmaksızın, uzaktan yapılabilir ancak; çünkü, burda değerlendirilmesi yapılacak olan şey, görünüş değil, o görünüşün özüdür; biçim değil, içeriktir; dış yapı değil, o yapının içindeki doluluktur; «nasıl» sorusu değil, «ne» sorusudur; son olarak da, o nesnenin tekil, bir kezlik somutluğu değil, o nesne kadar tüm öbür benzer türde nesneler için ortak olan somutluk'tur. Etiksel değerler, belirli bir kişinin soylu işlerini değil, **sadece** soylu işleri, yani, birçok insanın ortak nitelikleri olarak, karakter özellikleri olarak soylu olanı içerir. Bizler bir insanın ahlaksal niteliklerini o insanın yaptığı işlere, gördüğü eylemlere ve davranışlarına göre yargılıyorsak da, burda etiksel değeri olan şey, o işin, o eylemin kendisi, onun somut maddi varlığı değildir. Bunun gibi, bir insanı ya da bir hayvanı ortadan yoketme edimi olarak öldürme, nötraldir. Bu edimin etik değerini ölçmek için, kimin, niye, niçin öldürdüğünü bilmek gerekir; yoksa, o işin nasıl yapılmış olduğunu değil; görgü tanığı olmak gerekmez. Bu bakımdan, ahlaksal yargılar; kesin buyruklar, özdeyişler, davranış kuralları, normları ve yasakları olarak, genel formüller halinde devreye girer. Bu da ancak böyle olabilir, çünkü, etiksel değeri taşıyan şey, bireysel - olan değil, genel - olan'dır; görünüş değil, öz'dür; varoluş tarzı değil, iç - anlam'dır; biçim değil, içerik'tir. Buna karşılık, estetiksel değeri taşıyan şey, doğrudan doğruya nesnenin biçimsel yanıdır; buysa, değer - bilincinin yararsal ve etiksel olarak yönlendirilmesiyle kavranılamayacak bir şeydir.

Bilim, özellikle de sibernetik bildirişim - kuramı, biçimsel niteliklerin niçin bu kadar büyük bir önem taşıdığının bugün

için açıklanabilmesini ilk kez olanaklı kılmıştır. Sibernetik bildirişim - kuramı bize şunu göstermiştir ki, genel olarak yaşam, özel olarak da insanın toplumsal yaşamı, dış dünyadan bildirimlerin sürekli şekilde alınışı süreci olduğu kadar, bu bildirimlere dayanan bir yürütme ve kendini - yürütme sürecidir de. Dolayısıyle, yapılan bir faaliyetin etkililiği, dünyada hakim entropi eğiliminin, yani, düzensizlik, karmakarışıklık, düzen yokluğu eğiliminin hangi sistemce ne ölçüde aşılarak, (bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde), o sistemce hep daha yüksek dereceden bir düzenliliğe ve dengeye ulaşılacağına bağlıdır. Bu bakımdan, **biçim'in nitelikleri olarak düzene konmuşluk ve denge,** her yaşamsal faaliyette, bu arada, toplumsal insanın yaşam faaliyetinde, önemli bir rol oynar.

Aslında, her bilgi, yani, belli bir görünüşün altında yatan yasanın her keşfedilişi, daha önce düzensizmiş gibi görünen, rastlantının kuralsızlığı içinde kalmış olan o görünüşün kendi iç düzeninin açığa çıkarılışından başka bir şey değildir. Bunun gibi, her pratik faaliyetin de bir iç düzenlenmesi vardır, kendi içinde bir iç düzenlenme taşır. Arılarda, karıncalarda ve daha başka hayvanlarda bu nitelikteki faaliyetler hayranlık verici düzeydedir. Bir de insanların toplumsal faaliyetlerinin, söz gelişi, siyasal, askerî, sportif, v.s. faaliyetlerinin ve topluca çalışmalarının ne denli karmaşık ve etkin bir düzenlenme içinde olduğunu düşünelim.

Biçimin, deyim yerindeyse, anti - entropik, anti - kaotik nitelikleri olarak iç düzenin ve düzene konmanın önemini, insan, zamanla, yüzyıllar önce, sezgisel, **estetiksel** bir şekilde keşfetmiş ve bunu kuramsal olarak genelleştirmeye çalışmış; düzene koymayı kendi hoşlanacağı bir şey olarak değerlendirmesini öğrenmiştir. Algılanabilir her sistemin düzene konması, insanın kendisinde özümliyebileceği, kendisince anlaşılabileceği ve içine girilebileceği, kendi yeteneklerinin ve verilerinin karşılığı olabileceği bir şeyin simgesi, işareti haline gelmiştir.

Ta başlarda, estetiksel duygu ile matematiksel duygu ara-

sında yakın bir bağın kurulmuş olmasına şaşmamak gerek (örneğin, Pythagoras'cıların estetiğinde olduğu gibi); bugün için bile, matematiksel çözümlemeler, estetiksel olarak algılanıp değerlendirilebilecek çok şeyi bizlere olanaklı kılmaktadır. Ne var ki, estetiksel bilincin tarihsel gelişmesi, matematiksel yasalar ile estetiksel değerler arasında bağ kurmanın bir sınırı olduğunu bizlere göstermiştir. Öyle ki, düzenlilik, uygunluk, yasallık mutlaklaştırılıp, bütünüyle biçime bağlı kılındığı zaman, kendi estetiksel potansiyelinden yitirilmiş olur. Mimari tarihi üstüne G. Borisovski'nin yapmış olduğu ilginç ve en yeni araştırmalar şunu göstermiştir ki, estetiksel değer, her zaman için, **düzen ile düzensizlik'in, yasallık ile rastlantı'nın simetri ile asimetri'nin çelişkin birliği'**ne (10) bağlı bulunmaktadır. Gerçekten de, mutlak bir düzenlilik, denince, gözümüzün önünde hep, mekanik, soğuk, sıkıcı, insanla ve doğayla değil, makineyle ilgili bir şey canlanır. İnsanın her yaratıcı faaliyetinde, genellikle de her yaşayan harekette ve faaliyette, iç düzenlilik derecesi **görece** olup; düzene konma, bir entropi öğesi taşır hep. Söz gelişi, insanın yüzü simetrik olunca güzeldir, ama, yaşamadolu bir yüz, hiç kuşkusuz, hafif, belli belirsiz bir asimetri taşır. Ne var ki, bu asimetri öğesi sertleşirse, o zaman, yüz eğri büğrü olur, çirkinleşir. O halde, estetiksel değeri şöyle tanımlıyabiliriz; estetiksel değer, belli bir bildirimin içerikçe taşıdığı anlamdan bağımsız olarak ilgili sistem içinde yer alan, **bildirim ile entropi arasındaki** ilintidir.

ESTETİKSEL DEĞER TAŞIYICI: İÇERİK-YÜKLÜ BİÇİM

Hiç kuşkusuz, belli bir yapının düzeninin somut karekteri, doğrudan doğruya, **hangi içeriğin onu koşullandırmış olduğuna** bağlıdır. Hayvanların gövdelerinin, bitkilerin gövdeleri gibi bir

düzenlenmişliği olmayışı, ya da bir spor şenliğinin bir askerî harekâttan düzenlenmişlik farkı bundan ileri gelir. **Kendinde ve kendisi için,** ya da kendi bir iç düzenlenmişlik ilkesi olarak ele alınmış bir biçim, **içerikten kopuk şekilde,** söz gelişi, «simetri» ya da «tektonik» olarak görüldüğü zaman, hiçbir değer taşımaz. Biçimde estetiksel değer, herhangi soyut şekilde tasvir edilmiş yapısal niteliklerle değil, o biçimin **kendi içeriğiyle olan ilintisi'**yle belirlenir.

Deneyler göstermiştir ki, kendi içeriğiyle olan ilişkisi kurulmadan bir biçim estetiksel olarak değerlendirilemez. Söz gelişi, bir parabol çizen eğriyi; ancak geometrik bir figür olarak, yani, geometrik bir içeriğin anlatımı olarak gördüğümüz zaman güzel buluruz. Ama, bu eğriyi bir insan sırtının dış çizgileri olarak algıladığımız zaman, bu biçim bize çirkin gelir. Bir çam ağacı simetrik yapısıyla güzel durur, söğüt ağacı da asimetrik yapısıyla. Güzel yapısı olan bir insan vücudunun orantısının neye bağlı olarak değiştiğine, hangi biyolojik içeriğe bağıntılı olarak ortaya çıktığına bakmak gerekir; çünkü, erkekte ve kadında, çocukta ve yetişkinlerde vücut güzelliği her keresinde başka başka orantılar, başka başka biçimler taşır, hele insan yapısı ile hayvan yapısında bu biçim ve orantılar birbirinden çok farklıdır.

Aynı sonuç, bir rengin estetiksel nitelikleri çözümleneceği zaman da ortaya çıkar. Kırmızı renk güzel midir? Fechner alaylı bir yanıt getirir bu soruya; tabii der, güzel bir kızın yanağında kırmızı renk güzeldir, ama ya aynı renk burnunda olsaydı? Bu ince zekâlı yanıttan da açıkça anlaşılacağı gibi, burda bile, biçimin estetiksel niteliği hangi içeriği ifade ettiğine bağlı bulunmaktadır. Somut nesnel içerikleri olmaksızın, renkler ile renk ilişkileri, salt psikolojik olarak, **hoş** ya da **hoş-değil'**dirler sadece. Ancak biz bunların **içeriksel anlamlarını duyumsadığımız** zaman, onlar da **güzel** ya da **çirkin** olurlar. Bunun için, «kıpkırmızı bir güneş batışı» ile «kıpkırmızı bir yüz»ü estetik olarak aynı şekilde değerlendiremeyiz, tıpkı bir mermerin üs-

tündeki damarlar ile yaşlı bir adamın yanak ve şakaklarındaki damarların sertliğini aynı şekilde değerlendiremiyeceğimiz gibi. Bir tavuskuşunun kanatları güzeldir, ama, «bir tavuskuşu gibi kabaran» bir insanda ne gibi bir estetiksel değer bulabiliriz?

Şu sınırlamayı yapmamız gerekiyor ki, gerçekliğin ve sanatın estetiksel olarak algılanışında, biçim ile içerik arasında ilişki kurulması, düşüncenin faaliyetiyle çözümlenebilecek herhangi bir mantık işlemi ya da yargılama değildir. İnsan, bu ilişkiyi, nesneyle ilişiğe geçip onu algıladığı ilk anda sezgisel olarak kurar. Estetiksel olarak algılayışta, biçimin içerik yükünü bilinçsiz bir şekilde duyumsarız, akılsal olarak ortaya çıkarmaya çalışmayız. Bu yüzden Kant sanmıştır ki, estetiksel yargı, kendinde hiçbir bilgi içeriği taşımaz, kavramlara dayanmaz. Aslında, nesnenin özel bir bilgisini içermeyen bir estetiksel değerlendirme düşünülemez; ama bu bilginin kavramsal değil, sezgisel bir karakteri vardır; çünkü, biçim ile içeriği arasında bir ilişki kurulması, ne şekilde yapılırsa yapılsın, önünde sonunda, bir **bilgi-edimi**'dir. Bu açıdan alındığında, estetiksel bilincin bilim alanında edindiği yerin bizler için oldukça bilgi verici bir niteliği vardır. Bugün birçok bilimci, fiziksel ve matematiksel tasarımların doğruluklarının değerlendirilmesinde estetiksel ölçütlerin öneminden sık sık sözetmektedirler. Pek tabii, burda estetiksel olarak değerlendirmesi yapılan şey, ne bilimciler tarafından bulgulanan yasaların içeriği, ne türetmiş oldukları formüllerin anlamı, ne de vardıkları sonuçların özüdür; bilimsel düşünmenin **hareket biçimi,** kanıtların **yapısı,** formüllerin **dışyüzü,** yani, deyim yerindeyse, **mimarisel, uyumlu, bileşimsel anlar**'dır burda değerlendirilen şey. Açıkça ortaya çıkmaktadır ki, biçimin estetiksel olarak açıklanabilmesi, bir düzenlenmişliği olan ve kendisini ifade eden içeriğin, anlamın, anlam-yükünün bilinmesine bağlıdır doğrudan doğruya. Bu bakımdan, uzman olmayan kişiler için, bilimsel yapılaşmalar hiçbir estetiksel değer taşımaz.

Aynı şey, bir insanın estetiksel olarak değerlendirilmesi için

de söz konusudur. Vücut güzelliği denince, hiç kuşkusuz, insan vücudunun orantısı, şekli, görsel yapısı, tektonikliği akla gelir hemen. Ama, ya «manevi güzellik» denince? Bu kavramın anlamı nedir o zaman? Çünkü, burada, insanın iç, psişik içeriğinin altını belirlediği şey, estetiksel değil, etiksel değerlendirmedir. Gerçekten de, «manevi güzellik» kavramı, zamanı geldiğinde, bir insanın karekterinin etiksel değerini belirtmek üzere, mecazi anlamda kullanılır. Ama, çoğu kez, böyle bir şey, özellikle de, insanın **manevi güçlerinin iç yapısı**'nı, uyumunu, manevi «orantı»sını gösterdiği zaman, kendine özgü estetiksel bir anlam - yükünü de içerir kendi içinde. Onun için, güzel insan ideali, **heryönüyle uyumlu olarak gelişmiş insan**'dır. Bir insanın tek bir yanı, estetiksel olarak çeşitli şekillerde değerlendirilebilir. Soylu, ahlakça değerli bir karakteristiğin tekyanlı gelişmesi olarak, söz gelişi, vatanseverlikte, özgecilikte, v.s. görülen yücelik şeklinde algılanabileceği gibi; o karektere bencil güdülerin, kendini - severliğin, kendi - yararını - düşünürlüğün hakim olduğu hallerde kötü olarak, bayağılık şeklinde algılanabilir. Ama bu her iki halde de, tüm öbür varlık alanlarında olduğu gibi, insanın manevi yanının taşıdığı estetiksel değer, içeriğin kendisi olmayıp, **içeriğin biçime geçişi,** ya da başka bir deyişle, **içeriğin biçimleşmiş hali, düzenlenmişliğin ölçüsü**'dür.

Aristoteles'ten Marx'a kadar, estetik düşüncesi tarihinde, güzellik ile «ölçü» kavramı arasında sık sık bağıntı kurulmuş olmasının nedeni bundan ileri gelir; çünkü, bu kavram, biçimin içerikle olan ilişkisinin doğrudan anlatımı olmaktadır. Marx, insanların yeteneğini, «üretimde bulunduğu şeklin ölçüsüne göre... herşeyden önce de, bir nesneyi ortaya koyuşunda yatan ölçüye göre...», «güzelliğin yasalarına göre» yaratışı olarak tasvir etmiştir. (11) Herkes kendi kişisel deneyimlerine dayanarak bilir ki, **ölçü duygusu,** estetiksel olarak değerlendirilecek bir davranış için bir güvence olup, böyle bir duygunun yitirilişi, insanın giyinişi, dansedişi, toplumda davranışı, v.s. bakımından, hemen çirkin ve komik gözüküşe yol açar. Demek ki, insan, güzelliği

yaratışı süreci içinde olduğu kadar, onu algılayışı süreci içinde de, nesnede de kendine uygun düşen ölçüyü bulur.

Estetiksel değer taşıyan şeyin niçin hep tekil, bireysel bakımdan benzersiz bir nesne olabileceği şimdi herhalde anlaşılmaktadır; çünkü, tüm somutluğu içinde içerik-yüklü biçim, **tekil-olan'ın varlık biçimidir zaten.** Biçim, gerçekte, cinsce ya da türce belirlenmiş-olan, genel-olan bir şeymiş gibi varolmaz, genel-olan şey burda sadece onun yapısının yasalarıdır (örneğin, simetri ya da asimetri gibi); onun için, bilimsel bilginin nesnesidir bunlar, yani, genel-olan'ın tekil-olan'dan soyutlanmasıyla kurulan tasarımsal, soyut (örneğin, matematiksel) nesnelerdir. Buna karşılık, estetiksel bilincin, bu gibi görünüşteki nesnelerle işi yoktur, **mutlak olarak gerçek olan** nesnelerle işi vardır; bitkilerin ya da hayvanların iç yapısının soyut yasası olarak simetri ile değil, o **bir-kerelik** bitkiyle, **bir-kerelik** hayvanla ilgilidir. Estetiksel değerlendirme, sadece, **somut nesne**'nin, içeriğin kendi **tekil biçimi**'nin altını belirler, yoksa onun cinsce ya da türce belirlenmiş olan özünü değil. Niçin **bu** nesne bize güzel görünüyor da, aynı cinsten, aynı içeriği taşıyan bir başka nesne bizde hiçbir estetiksel etki uyandırmıyor, bunun açıklanması gerekir. Niçin biz **bu** atı güzel olarak değerlendiriyoruz da, ötekini değil? Niçin **bu** çam ağacını güzel buluyoruz da, yanındakini olağan, estetiksel olarak nötral; bir üçüncüsünü de gerçekten güzel buluyoruz?

Hiç kuşkusuz, bunun nedeni, her somut nesnenin içinde barındırdığı, **kendi içeriği ile biçimi arasındaki özel ilinti**'de aranmalıdır. Örneğin, yukarda sözü edilen o üç çam ağacı arasında bir kıyaslama daha yaparsak, göreceğiz ki, birinin biçimi, ağaç olarak kendi cinsini ve türünü, öbürlerinin biçimine göre çok daha belirgin, göze çarpıcı ve kesin olarak belli ediyordur. Birinin ince upuzun ve görkemli bir şekilde, kat kat, yukarıya, gökyüzüne doğru uzanan bir gövdesi varsa, ötekisinin alçak, gelişmemiş bir gövdesi, cılız dalları vardır. Ama biz şimdi, düzgünlüğünden, dengesinden, boylu boslu gelişmesinden dolayı böylesine este-

tiksel nitelikleri olduğu için bu birincisini güzel olarak kabul edeceğiz de, eğri büğrü, bodur kalmış olduğu için bu ikincisinin «hiç mi» öylesine nitelikleri olmadığını söyleyeceğiz? Pek tabii ki hayır, çünkü, başka ağaçlarda ya da çam ağacının başka cinslerinde, örneğin, püsküllü çamda gövdenin alçak oluşu ve eğri büğrülüğü bizde bir güzellik uyandırır. Sonbaharda yaprakları dökülmüş bir ıhlamur ağacının çıplak kalmış, solmuş dallarının uzanışı olağanüstü güzeldir. O çam ağaçlarından birini güzel bulup, ötekini güzel bulmamışsak, bunun nedeni, soyut biçimsel ölçütlerden hareket etmemizden ötürü değildir; bunun böyle oluşu, bu ağaçlardan birinde, **biçim ile içerik arasında derin bir uygunluk** bulmuş olmamızdandır, çünkü, ikincisinde, biçim, içeriği o denli kapsamlı ve açık seçik şekilde belli etmiyor, üçüncüsünde ise, biçim ile içerik arasında derin bir çelişme yatıyordur.

Şurası da belirtilmeye değer ki, Hegel'ci estetiğe karşı sert tartışmalara girişmiş olmasına rağmen, Çernişevski, Hegel'in güzellik alanında «genel'e hiç yer» vermeyen, ancak **belirli** bir nesnenin, **şu** görünüşün güzel olabileceğini kabul eden düşüncesine bütünlükle katıldığını vurgulamak zorunluluğunu duymuştur. Ancak tekil - olan, estetiksel değer taşıyabileceği için, o nesnenin güzelliğini yitirmesi için, dış görünüşünde hiç belli belirsiz, sözcüklerle anlatılamayacak, «bir parçacık» denir ya, işte öylesine ufacık, önemsiz bir değişikliğin oluşu yeterlidir. Estetik tarihinde, herhangi bilimsel bir terminolojiye çok uzak düşen, günlük konuşma diliyle bu «bir parçacık» sözcüğünün, bu şaşırtıcı fenomeni tasvir etmek için çok sık kullanılmış oluşu rastlantı değildir; öyle ki, bu fenomenin kendine özgü çok derin bir anlamı ve çok büyük bir önemi vardır : somut bir nesnenin biçimsel yapısının bireysel olarak yinelenmezliği.

Daha önce söylediklerimizden hareketle, bu «bir parçacık» ya da «birazcık» olan şeyi, o nesnedeki bildirim ile entropi arasındaki somut ilinti olarak, yani, o nesnenin kendi düzenlenmişliğinin ve kendi iç düzeninin ölçüsü ve rastlantıyı, hatayı, ku-

ral - dışı'yı bireyselleştiren öğe olarak açıklıyabiliriz. Hiç hatasız şeyde, bu «bir parçacık» şey de hiç yoktur. Bu «bir parçacık», «birazcık» şey, katı düzenlilikten sapıştır; en sıkı yasayı darmadağın edecek şekilde, canlılarda yinelenmezlik belirtisidir. Bunun yanısıra, bu «bir parçacık» şeyin, zaman ve mekan içinde, estetiksel etkililiği vardır; şöyle ki, güzellik ya da çirkinlik, bir nesnenin plastik olarak ve renk bakımından yinelenemez olan dış görünümüne olduğu kadar, yinelenemez olan konumuna da aynı ölçüde bağlıdır. Faust'un sözlerinin anlamı da burda yatar zaten : «Bir anda şunu deyiverecektim : Kal öyle! O kadar güzelsin ki!» Kendi içinde devinen, gözlerimizin önünde değişip duran görünüşleri kim yaşamamıştır ki? Söz gelişi, bir manzaranın değişen ışıkları, bir hayvanın hareketleri, bir insanın yüz ifadesi, bir konuşmanın ses tonu; bir anda ortaya çıkan ve yine bir anda ortadan kaybolan güzellik. Fotoğraf sanatın becerisi işte burdadır, yaşamın hiç durmaksızın estetiksel olarak değişkenliği içindeki bu «mutlu anları» kollamak, yakalamak ve saptamak. Öbür sanat türlerinde de, estetik değerin geçiciliği büyük bir rol oynar. Bir görünüşteki güzelliği ya da çirkinliği, yüceliği ya da bayağılığı, trajikliği ya da komikliği vermek isteyen sanatçı için, aynı cins nesneler, güdüler ve konular arasından hangi öyküyü, hangi somut durumu, hangi kendine özgü tekil nesnenin seçileceği, keyfe kalmış bir şey değildir. Bunun için, sanatta yaratım süreci, sözlerin, çizgilerin hareketinin, renk ilişkilerinin, ses tonlarının, mimik, jest ve seslemenin seçiminde, o büyüsel, estetiksel «bir parçacık»ın peşinde bir koşturmacadır.

İnsanların dünyayla olan ilişkilerinin, değer - yönlendirmedeki öbür doğrultulardan (filojenesis'de olduğu kadar, ontojenesis'de de), daha sonra oluşarak kendini belirlemiş olduğuna hiç şaşmamak gerekir. Estetiksel değerlendirmenin temelinde yatan, aynı türden nesneler arasından belirli bir nesneyi, tümel bir süreçten belirli bir durumu ayrımlıyabilme yeteneği; yani, o belirli nesneyle o belirli durumda kendine özgü olan'ın üzerinde yoğunlaşabilme yeteneği; nesnelerde benzersiz ve kalıcı olan şeyin öne-

mini farkedebilme yeteneği, bütün bunların hepsi, kullanışlı ve yararlı olan şeyi olduğu kadar belirli davranış şekillerindeki etik değerin kendisinin de kavranması zorunlu kılacak şekilde, insanoğlunun hep kendi kişiliğini yenileyerek daha yüksek bir gelişme düzeyine erişmesini öngörür. Söz gelişi küçük bir çocuk için, Mayakovski'nin «İyi nedir, kötü nedir?» kitabında çizilen etiksel değerler ve «karşıt - değerler» geçicidir, çünkü, burda, yinelenen, değişmez, genel karekter taşıyan etiksel değerlerin «kavranabilmesi», tanınması ve değerlendirilmesi, kendine özgü, özel ve yinelenemez olan'ın «kavranabilmesi», tanınması ve değerlendirilmesinden çok daha kolaydır o çocuk için. Plekhanov'un, «Adressiz Mektuplar» da, eşyayla olan yararsal ilintinin, eşyayla olan estetiksel ilintiden daha eski olduğunu söyleyişine bu bakımdan hak verebiliriz; yalnız Plekhanov, bu ikincisinin mutlaka birincisinden ileri geldiğini öne sürmekle yanılıyordu. (12) Güzellik, yararlılık değildir, bu şekilde anlaşılmamalı, böyle bilinmemelidir bu; güzellik, yararlılık gibi, kökence sinkretik olan «ilk - değer»den türemiş, özel bir değerdir, tarihçe gelişmesi içinde değerler ailesinin sadece bir «kardeş»idir, denilebilir.

Demek ki, somut nesnenin içerik - yüklü biçimi, estetik değerin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece ve sadece de onun **taşıyıcısı**'dır, **bu değerin kendisi değildir**; çünkü, nesnenin biçiminin ontolojik bir statüsü vardır; öznenin dışında ve özneden, öznenin gereksinimlerinden, çıkarlarından ve bilincinden bağımsız olarak varolur; değer ise aksiyolojik bir kategori olup, öznenin yaşamsal faaliyetinde nesnenin taşıdığı önemi gösterir. Bu nedenle, «estetiksel değer taşıyıcısı» kavramının, mesleki literatürümüzde sık sık kullanılan «estetiksel nitelikler» ya da «estetiksel nesne» kavramından çok daha kesinlik taşıdığını ve daha şanslı bir kavram olduğunu sanıyoruz. Nesnel biçimde estetiksel olarak algıladığımız ve değerlendirdiğimiz nitelikler (ritm, renk ve ses ilişkileri, v.s.), **onca** estetiksel niteliklerden sayılmazlar. Bizim onları estetiksel olarak değerlendirip değerlendirmememizden bağımsız şekilde varolurlar maddi dünyada;

bizim bu nitelikleri algılayıp bilmemiz, bu niteliklerin estetiksel «potansiyel»ini mutlaka açığa sermez. Nesnel dünyadaki o nesnel nitelikler **doğrudan doğruya ve ancak imkân** olarak estetiksel anlam taşırlar. Yok ama bu imkân, gerçeklikte dönüşüme uğrar, bu nitelikler estetiksel bir değerin gerçek taşıyıcısı haline gelirlerse, o zaman artık kendilerine bağımlı olmaktan çıkarak, belli bir özne - nesne ilişkisi sistemi'ne bağımlı hale gelirler ve o zaman bu nitelikler ile bu nitelikleri gösteren somut nesne arasındaki ilişki kurulmuş olur. Başka bir deyişle, içerik - yüklü biçimin estetiksel bir anlam kazanışıyla, ortaya mutlaka estetiksel bir durum da çıkmalıdır; öyle ki, bu durumda, herhangi bir nesne, semiotikte «işa - ret - durum» dendiği şekilde, o durumun işareti haline gelebilsin.

Bunun için, estetiksel bir durumun ne olduğunu, yani, bir nesnenin biçiminin, hangi koşullar altında, estetiksel bir değerin taşıyıcısı haline gelebileceğini açıklamamız gerekir.

ESTETİKSEL ÖZÜMLEME

ESTETİKSELLİK OLGUSU

Estetiksel bir durumun ortaya çıkmasının önkoşulu, insanın nesneyle **dolaysız şekilde duyusal bir ilişiklik** kurmuş olmasıdır. Mantıksal bilgide, özne ile nesne arasında böylesine dolayımsız bir ilişikliğin kurulmasına gerek yoktur. Lenin'in de belirtmiş olduğu gibi, bilgi sürecinin ilk basamağı, canlı temaşa'dır; ama, bilgi edimi, en son çözümlemede, öz alanında olduğu kadar, temaşa'nın başlıca kalıcı yasaları alanında bile, bizi, canlı temaşa'nın çok uzağına götürür. Dahası, bilimler, çoğu kez, genellikle temaşa alanının ya da tasarımın kendi dışında yer alan nesnelerle, görünsel - nesneler olarak bilinen, soyut kategorilerle, söz gelişi, «karekökü», «kuant», ya da «artık - değer» gibi (matematiksel, fiziksel, ekonomik) kategorilerle uğraşırlar. Ama, bilimsel bilgi, somut nesnelerle ilgili de olsa, bilimciler, bu nesnelerin sadece temaşa edilmesi işiyle bağlı kalamazlar. Nitekim tarihçiler, çoktan geçmişe karışmış, görülmesi, ya da işitilmesi artık mümkün olmayan görünüşleri araştırmak zorundadırlar. Bir astronot da gereçlerin kendisine gösterdiği verilere ve bildirimlere dayanarak kendi konusunu araştırır. Neanderthal adamın ya da Cengiz Han'ın dış görünüşlerindeki estetiksel niteliklerin ne olduğunu söyleyebilmemiz, ancak Sovyet antropoloğu ve heykeltraşı M. Gerassimov'un bu kimselerin dış görünüşlerinin **duyusal algısını** bizler için **kalıcı kılmasından** sonra mümkün olabilmiştir.

Mars'ın görünümünün güzel olup olmadığını saptayabilmemizi sağlayacak hassaslıkta aletler de henüz yok ki, hiç değilse, kendi gözümüzle (ya da en azından, fotoğraf, film ya da televizyon kamerası «gözü»yle) görüp tasarlayabilelim.

Estetiksel ilinti ile değer - yönlendirmenin öbür biçimleri arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman da saptanabilir bu özellik. Bir görünüşün yararlılığı, doğruluşu, ya da ileriliği üstüne bir yargıya varabilmek için, bu görünüşlerin mutlaka gözle görülmesi ya da işitilmesi gerekmez; tüm bu gibi değerlendirmeler, bir çözümlemeye ya da kuramsal bir düşünceye dayanılarak, tasarımsal olarak yapılabilir. Estetiksel algının temeline canlı temaşa'yı koyabilecek herhangi bir düşünsel işlem şimdiye kadar ortaya çıkmamıştır; çünkü böylesine bir temel olmaksızın, ne güzellik, ne büyüklük, ne trajiklik, nede komiklik olur. Bununla birlikte, estetiksel değerle bu bakımdan benzeşik olan bir değer sınıfı daha vardır ki, o da, bizim, «hoş», «itici», «korkunç», «gülünç», v.s. kavramlarıyla belirlediğimiz değerleri içine alır. Bu yüzden, günlük bilinçte olduğu kadar, kuramsal bilinçte de, bu değerlerle estetiksel değerlerin aynı yere konuşuna sık sık rastlarız. Ama aslında, burda, değer - yönlendirmenin birbirinden **nitel olarak farklı iki düzey**'i vardır; biri, fizyolojik, ya da daha doğrusu, psiko - fizyolojik düzey; ötekiyse, zihinsel, toplumsal - psikolojik düzey. Her şeyden önce, «hoş» ve «itici» kavramları, bize, tüm duyu - organlarımız üstünde etkisi olan nesneleri gösterirler. Bu terimleri kullandığımız zaman, renk, ses, koku, tad gibi mekanik duyumları olduğu kadar, kendi iç duygumuzu da değerlendiriyoruzdur; ama, «güzel» ve «çirkin» gibi değerlendirmeler, **görülebilir ve işitilebilir** olan görünüşlerin kendilerine özgü yanları bakımından ancak çok ender hallerde kullanılabilirler.

Öte yandan, Platon'un daha önceden saptamış, Kant'ında daha sonra açıklamış olduğu gibi, bu sınırlar içinde, «güzel - olan» ile «göze ve kulağa hoş gelen» şey hiçbir zaman aynı anlama gelmez. Bu ikinci halde, sırf duyusal bir doyumluluk ya da doyumsuzluk hali sözkonusu iken, birinci halde, sözkonusu olan şey, du-

yusal algı için **sadece gerekli temeli** oluşturan ve özü, sinir sistemindeki basit psikolojik tepkilerin çok uzağında kalan, **zihinsel** bir **yaşantı**'dır. Gözü ve kulağı «okşayan» ya da yine bu duyu - organlarını «gıdıklayan» renk - farkları ve renk - ilişkileri, ses - efektleri ya da ses - bağıntıları vardır. Ama, çoğu zaman, biyo - fizyolojik olarak hoşlanma ya da hoşlanmama ile zihinsel olarak hoşlanma; sinirsel bakımdan huzurlu ya da huzursuz olma ile zihinsel bakımdan rahat ya da rahatsız olma arasındaki büyük farkı hiç hesaplamadan, görme ya da işitme sinirlerinin gösterdikleri bu basit tepkileri, içimizde estetiksel duyumlar halinde görme eğilimini taşırız. Böyle bir fark, komik - olan ile gülünç - olan, trajik - olan ile korkunç - olan arasında bir kıyaslama yapılmaya kalkışınca da ortaya çıkar. Herhangi bir şeyden korkuya kapılma hâli kadar herhangi bir şey karşısında gülebilme hâli de sadece insanlara özgü bir hâl olmayıp, yüksek düzeyde gelişmiş hayvanlar için de geçerlidir; ama, gerek trajik yaşantı yeteneği, gerekse humor duygusu, hiç kuşkusuz, sadece toplumsal insana özgü niteliklerdendir.

Estetiksel durumun ikinci asli belirtisi, bu durumda payı olan öznenin **kendine özgü konumu** ya da bu durum içindeki yeridir. Bu konumu, ilk kez, Kant, estetiksel ilintilerin «çıkarsızlık»ı olarak belirtmiş; daha sonra ise Çernişevski, bunu, daha tam şekilde, «çıkar - dışılık» kavramıyla tanımlamıştır; bizim de bunu böyle tanımlamamız gerekir, çünkü, hiç kuşkusuz, insanın dünyayla olan estetiksel ilintisi, kendi toplumsal çıkarlarının bir görünüş biçimidir. Bu bakımdan, estetiksel çıkarlar, insanın bir nesneyle arasında **çıkarcı, bencil, tüketime - dayalı** bir karekter taşımayan ve o nesneye **sahip çıkma,** ya da sırf kendi biyolojik ihtiyaçlarını ve arzularını giderme, o nesnenin bir takım üstünlüklerinden yararlanma, ya da kendisini daha göze çarpıcı hale sokmak için o nesneyi belirli bir erek adına **kullanma** arzusunu göstermeyen tavırları için söz konusudur ancak. Aslında tümüyle hayvanların yaşamsal faaliyetlerini belirleyen o fiziksel ihtiyaçlardan insanların kurtulmuş olmaları ile insanların kendi este-

tiksel faaliyetleri arasında bir bağıntı bulunduğu üstüne Marx'ın daha önce sözünü ettiğimiz düşüncelerini burda anımsayalım. Bu aynı şey, ekonomik çıkarlar için de geçerlidir; Marx, madenlerle olan çıkarsal ilintisi yüzünden, bir maden tüccarının o madenlerle ilgili estetiksel duygusunun felce uğrayacağını işaret etmiştir. (13) İnsan güzel bir nesneye tabii ki ihtiyaç gösterir, çok ilgi duyar; ama böyle bir şeye, **ancak seyredilecek** bir **nesne** olarak, çıkarsız heyecanların kaynağı olarak ihtiyaç duyulur.

Demek ki, estetiksel bir durum içinde bulunan öznenin yapacağı psikolojik yönlendirme, nesnenin, tüm dış ereklerden ve hedeflerden arınmış olarak algılanması sürecinde içerilidir. Algının hedefi ve ereğinin **kendisi budur, temaşa ediminin ta kendisidir.** Bir nesnenin güzelliğinden duyulan haz, o nesneye sahip olma ve onu belli bir şekilde kullanma isteğinden kaynaklanmaz; ayrıca, estetiksel bilginin değeri, bilimsel - kuramsal bilgiden sonuçta değil, güzelliğin kendisinden haz duyulması sürecinde ayrılır; çünkü, estetiksel bilginin kendisinden başka ereği yoktur.

Estetiksel durum gerçekten paradoks görünmektedir. Bu paradoksun daha önceleri Kant farkına varmış; Schiller ise, bu paradokstan yola çıkarak, kendi estetiksel eğitim kuramını geliştirmiştir. Gerçekten de, estetiksel durum, bir yandan, tüm kendi ampirik varoluşunun somutluğu içinde, insanın dünyayla olan **dolaysımsız ilişki**'sinin bir biçimidir. Kişinin burda, gerçek şeylerle, nesnelerle, görünüşlerle, süreçlerle doğrudan bir ilişiği vardır; öyle ki, bu şey, nesne, görünüş, ve süreçler, o kişi için, herhangi başka bir şeyin, gerçekliğin bilinmesi sürecinde bizi ilgilendiren genel varlık yasalarının, ya da, yararsal, etiksel, dinsel ya da siyasal karekterdeki bir takım genel değerlerin bir işareti olmaksızın bir anlam taşırlar. Öte yandan, dış dünyayla canlı, duyusal ilişiği içinde insan, dış dünyaya bağlı değildir, bir bağımlılık duymaz, **özgür**'dür ondan. Onun için, güzelliği, «özgürlüğün bir biçimi» olarak tasvir etmek hakkını kendinde görmüştür Schiller. Estetiksel durum'da, insanın dünyayla olan ilişkisi **uyumlu**'dur, dünyayla karşılıklı ilişkisi **dengelilik** kazanmıştır, bütün

çatışmalar aşılmıştır; insan, gerçekliğin karşısında, **kendi varlığının doğrudan doğruya özgürlüğe kavuştuğu** bir noktada bulunmaktadır. Dünyayla olan bu müthiş güzel dengeyi koruyabilmek için estetiksel yaşantının yerini mümkün olduğu kadar geniş tutmamızın nedeni budur.

ESTETİKSEL İLİNTİLERDE COŞKUSALLIK VE DEĞER - BELİRLEYİCİLİK

Özne ile nesne arasında, estetiksel durum içinde oluşan, kendine özgü ilişki sistemi, öznenin zihinsel faaliyetinin, estetiksel değerin taşıyıcısı olan nesnenin karekterine uygun düşmesini öngörür. Bu koşulun yerine gelmesini izleyen estetiksel algı yoluyla da bir çeşit özel yaşantı haline gelir.

Estetiksel ilintilerin karekteristik özelliklerinden birinin, bu ilintilerin kendi **coşkusal mahiyet**'i olduğu, tartışma götürmeyecek şekilde, çoktan saptanmış bulunmaktadır. Her estetiksel değerlendirme, az ya da çok bilinçli bir şekilde yapılmış bir değerlendirme olup, insanın bir nesneyi algılayışında, duyduğu şeyin, söz gelişi, duyduğu sevincin, hayranlığın, şaşkınlığın, yakınlığın, v.s. aşağı yukarı tam bir anlatımıdır. Değer - yönlendirmenin öbür alanlarında, (bilimsel bilgiden burda söz etmiyoruz), yargılar için coşkusal bir dayanak aramak olanaksız olduğu kadar, zorunlu da değildir. Çünkü, bir bilimcinin kendi keşfettiği bir şeyden duyduğu sevinç, yaptığı keşfin doğruluğunun ölçütü olamaz; tıpkı ahlak alanında, törel bilinç alanında coşku mekanizmasının rolü ne denli büyük olursa olsun, etik normların ve buyrukların belirlenmesinde son sözün yine coşkular olamayacağı gibi. Bundan başka, kendi coşkusal yaşantısına saplanıp kalmasının bir siyasetçi için ne denli tehlikeli olduğunu da biliyoruz; Lenin'in bu konuda söylemiş olduğu birçok sözler bunun ta-

nıtıdır. Öte yandan, insanların dünyayla olan estetiksel ilintilerinde, değer taşıyan yargının **biricik, zorunlu ve kuşatıcı temeli,** ancak ve ancak duyumsanan duygunun yoğunluğu ile karekteri, yani, **dolayımsız yaşantı**'dır. Bize «güzel» ya da «çirkin», «trajik» ya da «komik» şudur diyen şey, ne kendi anlayış - gücümüzdür, ne yaptığımız mantıksal çözümlemeler, ne de yetkili ağızların sözleri; sadece ve sadece bizim kendi duygularımızın sesidir bunu bize söyleyen şey. Bu yargımıza karşı çıkılacaksa vereceğimiz yanıt şu olacaktır; bizim yargılarımızda sadece nesnelerin nitelikleri değil, ama aynı zamanda, bizim kendi yaşantımız da yansır. Kim bize ve ne şekilde ispatlayabilir ki bizim kendi dolayımsız, coşkusal algılarımız yanlıştır! Evet, bunlar **reddedilebilir,** ama **çürütülemez.** Güzellik üstüne karşıt görüşler işte bu yüzden bir sonuca varamamaktadır; çünkü, bu karşıt görüşlülerden biri, bir nesnenin algılanışı ile o nesneden edinilen yaşantı konusunda ötekini kendi safına çekmek istemekte, kendisi nasıl duyumsamışsa ötekinin de o nesneyi aynı şekilde duyumsamasına çaba göstermektedir. Sırf bu yüzden, estetiksel algının kendine özgü tüm zorlukları aşılamamaktadır.

Demek ki, gerçeklikle olan estetiksel ilinti, bireyi, bilgi - ilişkilerinden, hâttâ, değer - yönlendirmenin öbür doğrultularından çok daha derin ve tam olarak kuşatır. Estetiksel ilintide kendini gerçekleştiren yaşantı, öznenin, kendi bireyliliğine sımsıkı bağlı, ona en yakın, hâttâ, onun kendi bir biçimidir. Pek tabii, bilgi de özne yoluyla gerçekleşir; ahlaksal, siyasal, v.s. ilinti öznenin bir ilintisidir. Bununla birlikte, öznel öğe, zihinsel faaliyetin çeşitli alanlarında sadece farklı bir rol oynamakla kalmaz, kendi içinde farklı düzeylere de bölünür.

Gerçekten de, bilgi yoluyla edinilen hakikat, öznenin bilincinde nesnel - olan'ın yansımasıdır, ama, hakikatin içeriği kişisel, dolayısıyla coşkusal değildir. Bilginin öznesi, bu bakımdan, **kendi gereği,** toplumsal özne'dir; kendi somutluğu ve benzersizliği içindeki kişi değildir. Yararsal siyasal, hukuksal, dinsel, hâttâ etiksel değer - yönlendirme alanlarında, öznel - olan, haliyle, bi-

reysellik - üstü düzeylerde görünür; burda, özne, belirli bir toplumsal topluluğun, söz gelişi, bir sınıfın, ulusun, ailenin, ya da bir başka toplumsal bir kesimin, giderek, belli bir ölçüde, insanlığın temsilcisidir. Onun için burda, o toplumsal topluluğun tüm üyelerini ortaklaşa bağlayan, örneğin, dinsel dogmalar, hukuk kuralları, ahlak yasaları, siyasal parti programları gibi belirli değer - normları oluşur ve bunlarda kendi ifadesini bulur. Dolayısıyla, yararsal, etiksel ya da siyasal değerlendirmeler, değerlendirmesi yapılan olayın, o değerlendirmeyi yapan kişinin kendi yaşam deneyimine doğrudan doğruya bağlı olmasını gerektirmez. Ama, estetiksel ilintiler için böylesine bir bağ mutlaka zorunlu olup; bizim **kendimizin, kişisel olarak** algılamadığımız, değerlendirmediğimiz hiçbir şey, bizim için estetiksel olarak bir değer taşımaz. İşte bu nedenle, herhangi bir «estetik kodeksi»nin var olması da mümkün değildir; kültür tarihinde öne sürülmüş ilkeler, normlar ve dogmalar zamanla sadece geçici ve aşılmış olmakla kalmamış, işlerliklerini belli bir zaman dilimi içinde bir kez olsun sürdürememişlerdir; bütün öbür değerler gibi bunların da bireysellik - üstü, kişisellik - üstü bir karekter kazanabilmelerine çare bulunamamıştır.

Ne var ki, estetiksel algının coşkusal mahiyetini saptayıp kalmak yeterli değildir, başka başka coşkular da vardır çünkü. Estetiksel bir durum içinde ortaya çıkan yaşantı, tüm öbür coşku hallerinden, öznenin nesne üstünde **çıkar - gözetmeyen bir çıkarı oluşu**'yla, yani, biyo - fizyolojik değil, manevi düzende bir ilintisi oluşuyla ayrılır. Çıkar - gözeten çıkarlar, açlık, cinsel güdü, kazanç hırsı, kişisel hırs, vs., bizde, biyolojik ya da toplumsal bir ihtiyacın varlığını ve bu ihtiyacın giderilmesini işaret eden duyguları uyandırır. Buna karşılık, estetiksel duyguların kaynağı ise başkadır; bu duygular, değerini bir şey olarak kullanılmaktan ya da bir işe yaramaktan değil, sırf o kendi varoluşundan alan bir nesnenin seyredilmesi ya da onunla birarada yaşanılması için duyulan belirli bir **manevi ihtiyacı** (ve bir ölçüye kadar da bu ihtiyacın giderilişini) dile getirirler. Yıldızlı bir gökyüzünün

güzelliğinden, bir ceylanın kıvrak yürüyüşünden, sualtının derinliklerinden, bir gençkızın yüzünün çekiciliğinden bir haz duyarız. İşte burdaki bu çıkar - gözetmezlik ayırır güzel - olan şey duygusunu hoş - olan şey duygusundan, yücelik duygusunu korku duygusundan; gülme'yi humor duygusuna, korkunçluğu trajiklik - duygusuna bu çıkar - gözetmezlik dönüştürür.

Bu bağlamda, görsel ve işitsel analizatörlerin, «estetikçe ayrıcalık taşıyan bir karakter»e sahip oluşları da ortaya çıkmaktadır. Çünkü bunların öbür duyu - organlarından asli farkı insanların manevi faaliyetiyle doğrudan doğruya bağıntılı oluşlarından ileri gelir; çünkü ne dokunma, ne koku alma, nede tad alma duyularının bilinçle, dünyayı duyumsamayla, insanın manevi yaşamıyla böyle bir ilişkisi yoktur. Şurası da belirtilmeye değer ki, birçok dillerde, bilincin bir faaliyetini gösteren sözcükler hep görsel algı terminolojisinden alınmadır (örneğin, «dünya**görüşü**», «dünyanın **görünümü**», siyasal ya da felsefi **görüşler**, bilimsel **bakış açısı**); «görmek» fiilini de «anlamak» anlamında kullanırız çoğu kez (söz gelişi, «bunun karmaşık bir sorun olduğunu görüyorum»).

Hiç de rastlantı değildir bütün bunlar. İnsanların pratik yaşam faaliyetlerinde, topluca çalışmalarında ve karşılıklı alışverişlerinde, yüzün anlamı, sanki bir başka duyusal algı şekliyle hiç kıyaslanmayacak kadar büyük bir önem taşır. Kulağın ilgili olduğu şey neyse, insanın bilinciyle bağıntısı olan şey de odur, yani, böyle bir şey, insanın, yaşadığı toplumla düşünce alışverişinin başlıca aracı olmak üzere, **konuşma**'nın algılanmasına hizmet eder. Daha sonraları hoparlör çıkmış, insan kulağının gelişmesine yardımcı olmuş; insan kulağı, en ince titreşim, ritm, sesleme ayrıntılarını farkedebilir hale gelmiş, böylelikle de bilincin ses ile belirli bir manevi içerik, belirli bir düşünce ve duygu arasında bir bağıntı kurabilmesini, yani o sesi **bilinçli bir şekilde** algılanmasını olanaklı kılmıştır. Bütün sanatların önünde sonunda görsel ve işitsel algıya ya da ona dayanan tasarımlara (edebiyat'a) dönmesinin nedeni budur. Sanatın manevi anlam - içeriği, ide-

al - coşkusal içeriği, burun, dil ya da elle algılanamaz. Ancak göz ile kulak, sanatsal yaratımların kendi içlerinde barındırdığı manevi bildirimi yakalayabilip, zihne iletebilir. Zaten Marx, göz ile kulağın, insanın, «insanlaştırılmış duyuları» olduğunu söylediği zaman, hayvanların gözü ve kulağı ile bunun arasındaki temel ayrımı göstermek istiyordu; nitekim, «1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları»nda, dünyanın insanlar tarafından özümlenişine hizmet eden duyusal temel olarak göz ile kulağın yeteneğini doğrudan doğruya bu ayrımdan yola çıkarak ortaya koymuştur. (14)

Estetiksel yaşantının manevi ve çıkar - gözetmez bir karakterde oluşunun iki nedeni vardır. Birincisi, **algılama ve değerlendirme nesnesinin özellikleri**'nden (estetiksel değer taşıyıcısı olarak içerik - yüklü biçim'den) ileri gelir. Çünkü, burda, nesnenin biçimi, hiçbir yararsal, etiksel ya da siyasal bir çıkarı temsil etmez; hiçbir şekilde sahip çıkılıp tüketilemez; hiçbir öncelik taşımaz; seyredildiğinde, bencil olmayan, **özgeci (diğerkâm)** coşkuları uyandırır. Nesnenin biçimi, nesnenin değerini işaret eder, ama, bu değer, tüketim karekteri taşımaz, tam tersine, pratik bakımdan kullanışsız olup, **salt manevi**'dir. Peki ama, pratik bakımdan kullanışsız olan bir şey nasıl olur da insan yaşantısına girer? Girer, çünkü (meselenin bir nedeni de bu olduğu gibi, estetiksel coşkunun özgünlüğü belirleyen şey de budur), çıkarsız manevi yaşantı, nesnenin seyredilmemesi yoluyla değil, **nesnenin ideal - olan'la ilişkisinin kurulması** yoluyla edinilir. İşte, gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki bu ilişkidir ki, estetik - olan'ın sırrını bize açacak en son halkayı kendinde barındırır. Platon ile Plotinos'tan Hegel ile Çernişevski'ye kadar, estetik biliminin geçmişteki en önde gelen temsilcilerinin bu ilinti üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmış olmaları bir rastlantı değildir.

GERÇEKLİK İLE İDEAL ARASINDAKİ İLİŞKİ: ESTETİKSEL - OLAN

«İnsan dört ayağı üzerinde sürünmekten kurtulduğu vakit, doğa, ona baston olsun diye ideal'i armağan etmiştir!» (15) der Gorki bir yazısında. Gerçekten de hayvanların idealleri yoktur, olamaz da. Biyolojik ihtiyaçlardan doğan içgüdüler, tüm yaşamsal faaliyetleri bakımından hayvanlar için yeterli olan bir dürtüdür. Buna karşılık, varlığı toplumsal karakter taşıyan ve bütün faaliyetleri bilinçli ve bir amaca yönelik olan insanda, ihtiyaç, kendi eylemlerini ayarlayan ve yepyeni bir şey olan manevi hareket gücünden kaynaklanır. Dolayısıyla, insanoğlunun ve insanın manevi yaşamı gibi, tabiatı ve özü gereği toplumsal olan ideal'i yaratma yeteneği de insanda tarihten oluşmuştur.

İdeal, insanın genel manevi faaliyeti olarak ideal - olan'ın bir varoluş biçimidir. İdeal, insan bilincinin kendine özgü bir mekanizması olup, öbür mekanizmalarıyla da karşılıklı bir bağıntı içindedir; tasarımgücü, düşünce, coşku istem, v.s. gibi şeylere uzantılı olmakla birlikte, kendine özgü işlevleri ve kendine özgü yapısı vardır. Her şeyden önce de şunu belirtelim ki, ideal, üretken tasarımgücü yoluyla ortaya çıkar, bunun için de **tasarımsal** bir şeydir; yani, gerçek - olan'la benzerlik gösterdiği kadar aykırılık da gösteren bir şeydir. İdeal, varolan'ın, varolmayan ama varolması istenen ya da zorunlu görülen bir şeye, varolması bazen mümkün, bazen de mümkün - olmayan bir şeye; fantastik, masalcı, utopik bir şeye dönüştürülmesidir (burda, Pisarev'in Lenin tarafından çok değer verilen, iki çeşit rüya olduğu üstüne düşüncelerini anımsayalım) (16). Yaratıcı fantazi faaliyetin ürünleri ile, genel olarak, bütün öbür **tasarımlar** ne denli bir somutluk taşıyorsa, ideal de o aynı ölçüde bir somutluk taşır. Ama bütün öbür tasarımlardan ve tasarımlanma biçimlerinden farkı,

ideal'in, sözgelişi, bilimsel - kuramsal bir model ya da sanatsal bir imge gibi, salt zihinsel, salt gerçek - dışı bir nesne olmayıp, **amacın - bilincindelik**'in kendi içinde bir uğrağı, **programsal - olan**'ın bir uğrağı; olmayan için değil, olabilir olan için, ya da, hiç olmayan ve hiç de olamayacak olan için değil, ama, mükemmel bir dünya düzeninde olması gerekli olan için gösterilen çaba'nın bir uğrağıdır. İdeal, insanda çok karekteristik bir şey olmak üzere, insanın kendi elindekiyle ve kendi elinden gelenle yetinmemesinden, daha iyi için çaba göstermesinden; bu daha iyi olanı, daha çok isteneni, kendi fantazisi içinde tasarımlama yeteneğinden doğar. Pek tabii, elde edilenle hiçbir zaman ve sınırsız bir şekilde yetinmezlik, mükemmellik rüyası, hep daha iyiye doğru çaba, bütün bunlar, nereye koyarsak koyalım, bir süreklilik taşırlar, sonsuza uzanırlar. İnsanlığın en yüce ideali olarak düşündüğümüz bir şeyi bile, böyle bir şeye erişildiği zaman insanların doygunluğa ulaşıp orta yerde keseceği bir durum olarak değil, hep daha mükemmel olana, hep daha yüksek ideallere doğru gelişen sonsuz bir hareket olarak tasarlarız.

İnsanlar, yaşamın nasıl olması gerektiği tasarımı kendilerinde var olarak doğmazlar. Bu tasarımlar, insanların bilinçlerinde, insanların kendi gerçek yaşamlarının nasıllığına bağlı olarak, kendi gerçek yaşamları içinde ne gibi ihtiyaçlarla, taleplerle, ne gibi isteklerle ve zorluklarla karşı karşıya kalışlarına bağlı olarak oluşurlar. Bu nedenledir ki, her toplumsal kesimin, öbüründen az ya da çok farklı, kendine bağlı ideali vardır; yine aynı nedenle, tek tek her insanın yaşamdaki ideali, öbür insanlarınkinden şu ya da bu şekilde farklıdır.

İdeal'in diyalektik olarak çelişkin yapısı, **tekil - olan** ile **genel - olan**'ın, **gerçek - olan** ile **düşünsel - olan**'ın, **var - olan** ile **mümkün - olan**'ın, gerçeğin **bilgi**'si ile **gerçekliğin sınırlarını aşma**'nın birbiriyle kaynaşmış olmasında kendini bize belli eder. İdeal, insana gerçeklikle olan bağıntısını kurdurduğu kadar, orda var olanın dönüşüme uğratılması, ya da ampirik olarak orda verili - olan'ın ötesine geçilmesi gerektiğini bize duyuruşuyla, bu bağıntının,

aynı zamanda, **parçalanıp bölünmesi**'ne de yol açar. İnsanın duygularıyla istemlerini harekete geçirişiyle, insanın faaliyetine yön çizer ve bu faaliyete **değere - yönlendirilmiş** bir **temel** hazırlar.

İdeal, insanın (toplumsal ve ama biyolojik olmayan) ihtiyaçları ile bu ihtiyaçların somut olarak ne şekilde ve ne tarzda karşılanacağı arasında başlıca bir rol oynar; toplumda yaşayan insanın amaçlılık taşıyan eylemlerinde bir çeşit «hareket - ettirici mekanizma» olarak iş görür. İdeal, aynı zamanda, dünyada insanı kuşatan ve insanın pratik toplumsal çıkarları çevresi içersinde bir **değer ölçütü** olarak da görev görür. Varolmayan ama varolması istenen ile varolan'ın değerlendirme ölçütü haline gelir. Gerçek - olan'la ideal arasındaki ilişki kurularak, bunun ideale göre hesabı yapılır; söz gelişi, gerçek - olan, ideale uyuyor mu, uymuyor mu? İdealin gerçekleşmesini öngörüyor mu, yoksa engelliyor mu? İdeal için elverişli mi, değil mi?

Kendisini kuşatan nesnel dünyayla insanların hergünkü alışverişleri içerisinde kurdukları, gerçeklik ile ideal arasındaki bu karşılıklı ilişki, gerçekliğin estetiksel olarak özümlenmesine temellik eder. Gerçek bir nesnenin dolayımsız, duyusal algısı ile ideal arasında belirli bir ilişki kurulmasıyla birlikte böyle bir şey ortaya çıkmış olur. Nesnenin somut bir şekilde estetiksel olarak değerlendirilişi, yani, o nesnenin güzel ya da çirkin, yüce ya da bayağı, trajik ya da komik olarak görülmesi, gerçeklik ile ideal arasındaki ilişkinin nasıl kurulmuş olduğuna bağlıdır. İdeal ile ilişki içinde olmaksızın, gerçek dünya, estetiksel hiçbir değer taşımaz. İçinde fiziksel, kimyasal ve biyolojik yasaların döndüğü, gerçek, maddi dünya olarak kalır; hayvanlarla insanlar tarafından duyusal olarak algılana durur, onlar tarafından tüketime ve pratikte dönüşüme uğrar, ama, doğanın kendi varlığı içinde estetiksel - olan tek şeye rastlanmaz. Ancak doğanın insanlar tarafından zihinsel olarak algılanışı «devre»ye girdiği zaman, doğa da estetiksel olarak ışımaya başlar. Bu «devre» koptuğu anda, doğa da estetiksel olarak karanlığa gömülür; tüm maddi gerçekliğiyle başbaşa kalır, ama, estetiksel önemini yitirir. Sadece nes-

nel olarak varolmakta devam eder; insanlara elverişli gözükebilir ya da hoş gelebilir insanlara, ama, ne güzeldir artık nede çirkin, ne yücedir nede bayağı. Estetiksel değerin taşıyıcısı olan şey orda vardır hâlâ ama her türlü **estetiksel** anlam'dan yoksun olarak.

İster kendinde, ister kendisi - için olsun, biçimin düzenlenmişlik derecesi ve biçimin kendi iç düzeni, estetiksel - olan bir şey değildir; **maddi varlığın nesnel bir yasası**'dır, o kadar; tüm öbür doğa yasaları gibi, sadece bilimsel bilgiye, felsefi, sibernetik, matematiksel v.s. bilgiye temellik eder. Biçimin bu niteliklerinin estetiksel değer haline gelişleri ancak ideal tasarımı içinde yer alışlarıyla, böyle bir tasarımın içinde saptanmış oluşlarıyla; **insanların her yerde ve her zaman ulaşabilmek için çaba gösterecekleri en yüksek bir amaç olarak idealde modellendikleri zaman** mümkündür. Biçimin düzenleniş yasaları ve ilkeleri üstüne somut anlayışlar tarihte değişebilir, uluslara ya da sınıflara göre değişikliklere uğrayabilir, bireysel olarak çeşitlilik gösterebilir; ama, böyle bir düzenlenişin, böyle bir iç düzen ve uyumun insan idealinde değişmez bir yeri vardır; bir değişmezlik olarak kalır. Gotik sanatın ustaları, bir kubbenin mimari biçimindeki düzenleniş ilkelerini, Antik Çağ'daki tapınak yapı ustalarınınkinden çok değişik bir şekilde yorumlamışlardır. Demokratik bilinci olan bir kişinin, en üstün toplumsal yapı düzeni olarak baktığı şeye hiçbir zaman bir monarşistin bakışı aynı değildir. Pointilistler'in müziğinde ya da taşistlerin resminde kimisi gizli bir uyum bulabilir, kimisi ise, bunları, tekleştirilmiş tonların karmakarışık bir dizimi olarak görür. Ama bütün bunlarda, estetiksel olarak değerlendirilen şey, insanın, **yapısal bir bütünlükte genel - insansal ideal'in, sistemsel mükemmellik**'in; **kaos**'a son veren **kosmos** ideali'nin; **entropi**'nin üstesinden gelen entropi - olmayan ideali'nin yansısını kendinde duyumsadığı şeydir.

Bu bakımdan, estetiksel değer ile yararsal, etiksel ya da siyasal değer arasında bir çelişmenin ortaya çıkması doğaldır. Diyalektik maddeci görüş, ilke olarak, yararsal, etiksel ve siyasal

değerler ile estetik değerin birliğini öne sürmekle birlikte, bunun bir **diyalektik** birlik olduğunu, metafizik bir özdeşlik olmadığını; sadece bu değerler arasındaki çelişmeyi ortadan kaldırmakla kalmayıp, aynı zamanda, **böyle bir çelişmenin zorunluluğu'**nu da öngördüğünü, hâttâ, zaman zaman, bu değerler arasında yer alabilecek çatışmaların uzlaşmazlıklar halinde büyümesine yol açabileceğini de gözönünde tutmuştur. İşte bu çelişme, biçim ile içerik arasındaki çelişmenin doğrudan bir işlevi olup; bu ikincisinin, şu ya da bu nedenle, nesnenin, görünüşün ve eylemin bütünlüğünü bozacak şekilde, uzlaşmaz bir çatışma içinde olması halinde, işte tam bu anda, içeriğin yararsal, etiksel ve siyasal değeri ile biçimin estetiksel değeri arasında bir çatışma doğar.

Bunun içindir ki, bazen hiçbir yararsal anlamı olmayan, hiçbir işde kullanılmayan, ya da azbuçuk iş gören bazı şeyler, estetiksel bir çekicilik taşıdıkları için odalarda süs diye kullanılırlar. Güzel diye, bu şeylerin kötü, olumsuz, yararsal - olmayan nitelikleri hemen «bağışlanıverir». Bu bakımdan, fonksiyonistler, ilke olarak yanılgıya düşmektedirler; çünkü, bu kişilere göre, şeylerin estetiksel değeri, otomatik olarak, o şeylerin gördükleri işlevden ileri gelmektedir. Böylesine bir otomatizm aslında olamaz, ama bunun olamayışı, başkalarınca, «uslup yapma» adına kullanılmaktadır; uslupsal özellikleriyle işlevsel nitelikleri arasında hiçbir ilişki olmayan nesnelerin imal edilmeye çalışıldığı böyle bir yönelim vardır burjuva üretimde. Pek tabii, böyle bir yönelim temelinden sakattır, biçimlendirme ilkelerine karşıttır bir kere; ama işin önemli bir başka yanı da, bu ilkelere karşıt olunabileceği gerçeğidir; çünkü, burda, bir şeyin estetiksel değerinin **görece bağımsızlığı** oluşu, o şeyin yararsal değerine karşı kötüye de olsa, etkin bir şekilde kullanılmaktadırlar.

Aynı şekilde, çok iyi bir dış görünüş, örneğin, ince davranışlar, düzgün konuşma, güzel hareketler, bütün bunlar, aslında, dürüst olmayan davranışları, bayağılığı ve küçüklüğü kendi içinde gizliyebilir (Hélene ve Anatol Kuragin tiplerinde böyle bir durumu çok iyi vermiştir Lev Tolstov). Kitleleri kendine çeke-

bilmek için, çok etkili siyasal eylemlerin, estetikçe saygın ve yüce bir biçime büründüğü çok görülmüştür. Örneğin, Alman faşizmi, bu estetiksel aldatmacayı, çok zekice, amaçlı ve kararlı bir şekilde kullanmıştır. (Burda, «Çapayev» filminde psikolojik olarak tam yerine oturan bir sahneyi anımsayalım; Beyaz piyade askerleri, Kızıl birliklerin mevzileri üstüne yürümektedirler, kendilerine ölüm getirecek olan bu askerî yürüyüşün kendinde estetiksel olarak uyandırdığı hayranlıkla, tam bu dramatik anda, Kızıl muhafızlardan biri haykırır : «Ne güzel yürüyorlar!..»)

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürmektedir ki, estetiksel alanda, ideal'in oynadığı rol, değer - yönlendirmenin içerdiği bütün öbür doğrultuların oynadığı rolden çok daha önemlidir. Hiç kuşkusuz, etiksel, siyasal ve dinsel bilinç alanlarını da «etkiler» ideal ve bu alanlarda ideal'in, kendine özgü önemli işlevleri vardır. Felsefi düşünce tarihinde ideal sorunu ile insanın gerçeklikle estetiksel olarak ilintisi sorunu arasında doğrudan doğruya olmasa bile yakın bir ilişki kurulmuş olması rastlantı değildir. Bu ilişki içinde, «ideal» kavramının yerine, «estetiksel ideal» kavramı konmuştur. Mümkün müdür bu? Estetiksel bilinç ile ideal arasında böylesine kalıcı bir bağlantı kurulması bizi nereye götürür?

O halde şunu açıklayalım, insanın bilincinde ideal, **doğrudan doğruya ve ancak tasarımlar halinde** varolabilir; bu bakımdan da, tasarım - gücünün yaratıcılığı ölçüsünde somutluk taşır. Bundan dolayı, estetiğin çeşitli gelişme evrelerinde, «ideal» kategorisi ile «imge» kategori özdeşleştirilmiş; sanatsal olarak genellendirme, «idealleştirme» olarak görülmüş; sanatın amacı ile bilimin amacı arasındaki ayrım için ideal'in aldığı şekle bakılmıştır. Bundan sonrası, kuram olarak, daha önce ele alınmış olan durumun bir daha yansıtılmasını, yani, sanatın, çok uzun zamandan bu yana, gerçekliği yeniden kurmaya değil, ideali kurmaya çalıştığı olgusunu getirir. Bu konuda kararlı bir dönüş, ilk kez çağımızda, gerçekçiler tarafından yapılabilmiştir; eleştirel gerçekçi estetikte, özellikle de Rus devrimci demokratların görüşlerinde, «tip» kavramı ile «ideal» kavramı arasına ilkece bir

sınır çekilmiş olmasına hiç şaşmamak gerekir. Tıpkı, dünyanın yansıtılışındaki sanatsal - imgesel biçimin, bir ideal'in şekillendirilmesi, maddi olarak ötekisi kılınabilmesi olabileceğine hiç şaşmamak gerektiği gibi; çünkü, ideal de, sanattaki imge kadar somuttur.

İdeal'in somut tasarımlar halinde olduğu kadar, örneğin, etiksel ya da siyasal öğretiler, incelemeler ve programlar gibi soyut - kuramsal biçimler halinde de varolabileceği yolunda bazı kuramcıların öne sürdüğü düşünceler karanlıkta kalmaktadır. Gerçekten de, bu ikinci halde, ideal'i o olarak değil, onun **kuramsal tasvir**'i olarak ele almış olmaktadırlar. Böylece, ideal, kendi canlı somutluğundan soyulmakta, kendi genel ideolojik parametresi haline getirilmekte, geriye sadece ideal'in bir iskeleti kalmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, birçok önemli düşünür, kendi toplumsal ideallerini mümkün olduğu kadar kesin, kapsamlı ve somut bir şekilde dile getirme ihtiyacını kendilerinde duymuşlar, bunun için de, sanatçı olmamalarına rağmen, ideali kendine en uygun şekilde verebilmenin tek çaresi olarak gördükleri sanatsal biçime el atmışlardır. Thomas More'un «Utopya»sı, Thomas Campanella'nın «Güneş Ülkesi», Nikolay Çernişevski'nin «Ne yapmalı?»sı, William Morris'in «Yokülke Dersbilgisi» böyle çıkmıştır ortaya.

İnsanların idealleri, günlük bilinçte ortaya çıktıkları, yaşadıkları ve etki uyandırdıkları için, o kadar da ideolojik değil, daha çok toplumsal - psikolojik bir olaydırlar. İdeal'in böyle kendine özgü bir tarzı olduğu yolundaki anlayışta yatan eksiklik açıkça şu görüşten kaynaklanmaktadır : bilim olarak toplumsal - psikoloji daha yeni yeni gelişmiştir; bu yüzden, kendi konusu olan olaylar demetini gereken incelikte saptayamamakta, bizler de, ideolojik olaylar ile toplumsal - psikolojik olaylar arasında bir ayrıştırma yapmaksızın, toplumun manevi yaşamındaki tüm olayların ataletini ideolojiye yüklemekteyizdir. İnsanın ideallerinin içeriği üstünde ideolojinin etkisi ne denli büyük olursa olsun, yine de hiç kuşkusuz, bu idealler toplumsal - psikolojik bir

karekter taşır. Bir ideal, olması istenen şeyin bir **görünüm'ü**, olması gereken'in bir **model'i**, düşlenen şeyin **canlı bir imge'**sidir. Bunun için genel - geçer'dir, her insanın bilincinde yaşar. İdeologlar ise, buna karşılık, ideal sözcüğünü, genelleştirilmiş bir kuram ve yazı dilinden başka hiçbir yerde «kullandırmama» işini başarmış görünüyorlar.

Bütün bu söylediklerimiz, meslekî literatürümüzde çok yaygın bir şekilde kullanılan «estetiksel ideal» kavramından kuşkuya düşmemize yol açmaktadır. Eğer, biz bu kavramla, **sanatsal ideal** kavramını, yani, şu ya da bu bakış açışından, en etkin sanatsal (romantik, gerçekçi ya da bir başka) yaratım şeklinin bir tasarımını anlatamıyorsak, o zaman, «estetiksel ideal» kavramı, hiçbir kesin ve belirli bir anlam taşımıyor demektir. Çünkü, özel bir toplumsal - psikolojik görünüm olarak ideal'in öylesine karakteristik bir somutluğu vardır ki, bu somutluk ona sinkretik - bütünsel bir karekter kazandırmakta ve insan bilincinde, etiksel, estetiksel, siyasal ya da daha başka idealler gibi, tek başına idealler halinde bölünüp parçalanmasına izin vermemektedir. Ancak kuramsal bir çözümleme yapılırken, bütünün parçalanıp bölünmesine, ideal'in bütünsel yapısının kendi çeşitli yanlarına tek tek ayrılmasına izin verilebilir; ama burda bile, bu tek tek yanlardan her birinin kendine özgü olanının mutlaklaştırılması, ideal'in estetiksel, etiksel ya da bir başka yanında, **tek başına** bir ideal anlamı verilmesi yanlıştır. Ancak her kişinin ya da her toplumsal kesimin kendine özgü insan, tutum, yaşam, v.s. ideali tam olarak incelendiği zaman, bunlardan herbirinin, hem etiksel, hemde siyasal, dinsel (ya da ateist), estetiksel bir içerik taşıdığı; ayrıca, insanın günlük bilincinin, hiçbir zaman, insanın kendi estetiksel, etiksel ya da daha başka çabalarını **tek tek ve başka** şekiller de programlayamıyacağı ortaya çıkar. Dolayısıyle, olması - istenen ve olması - gereken'i somut, belirli bir biçimde kendinde modellendiren her ideal, estetiksel bir öğeyi de kendi içinde barındırır; öyle ki, bu estetiksel öğe, gerçekliğin estetiksel olarak özümlenişi sürecinde, ideal ile bu süreç arasında bir

ilişkinin kurulmasını da sağlar.

İdeal, apaçık bir şekilde ve doğrudan doğruya girer estetik alanının içine; oysa manevi yaşamın öbür alanlarında göremeyiz böyle bir şeyi. Etik ya da politik değerlendirme, belirli bir yere kadar kurgusal (spekülativ) olabilir; doğrudan doğruya ideallerden yola çıkması gerekmez; fikirlerden, ilkelerden, kavramlardan, normlardan, genel kurallardan, ideolojik stereotiplerden yola çıkabilir. Bunlar burda ideal ile somut değer - yargıları arasında aracıdırlar. Böylelikle, toplumsal düzenin ya da insanlararası ilişkilerin nasıl olması gerektiği şeklindeki ideal tasarımlarının yol göstericiliğinde, kişiler, bir kavramlar, görüşler ve akılcı postulalar sistemi geliştirmişler, bunların yardımıyla, siyasal ya da etiksel değerlendirmeyi gerektiren olayların çözümünü yapmışlardır. Bunun için bu değerlendirmeler hep belli bir gerekçe taşırlar. (örneğin, «ben bu işi soylu bir iş olarak kabul ediyorum, çünkü, arkadaşça yardım, insanlararası ilişkilerde gözetilen bir normdur» ya da, «Bu toplumsal olaya ilerici bir olay olarak bakıyorum, çünkü, geleceğin çıkarlarıyla uygunluk gösteriyor.»). Buna karşılık, estetiksel değerlendirmeler, bu kıyaslama yoluyla ortaya konamaz; yani, verili bir olay, genel bir kuralın bakış açısıyla yargılanamaz burda. Estetiksel ilinti, doğrudan doğruya, bireysel özgünlük üstüne, nesnenin birkereliği ve yinelenmezliği üstüne kurulur ve bireysel olan'ın somutluğu ile arasında bir bağıntı kurdurtacak, onunla «açığa çıkacak» bir ölçütün varlığına ihtiyaç gösterir. İdeal, işte bu ihtiyacın karşılığıdır; bundan dolayı, ideal ile estetiksel değerlendirme arasında herhangi bir başka toplumsal aracı - olan şey düşünülemez.

Estetiksel - olan'ın **dolayımsızlığı, sezgisel karakteri, mantıksal neden - taşımazlığı** gibisine belirgin nitelikteki yargılar, burdan kaynaklanır. Yoksa, söz gelişi, şöylesine yargılar o zaman saçma olurdu: «Ben bu kadını güzel buluyorum, çünkü, sarı saçları, mavi gözleri ve düzgün bir burnu var», ya da, «Bu şiir güzel, çünkü, doğru bir vezinle yazılmış, doğru düşünceleri dile getiriyor...»

Estetiksel yargılarda bilinçsiz ve akıldışı - olan'ın varlığı, estetikte, her türlü kuramsal spekülasyona : dinsel - mistik, öznel - idealist ve pozitivist spekülasyonlara elverişli bir zemin hazırlamıştır. Aslında, estetiksel yargıların kendilerine özgü nitelikleri şurdan ileri gelmektedir; dünyayla kurulan estetiksel ilinti, dünyanın estetiksel olarak algılanışı ve değerlendirilişi hep, **ideal prizmasından,** (psikologların **«gestalt»** diyecekleri) özel bir psikolojik yapının prizmasından **geçtiği için,** anlayışgücünün herhangi bir mantıksal işlemle dolayımlaşmasına gerek kalmadan, yani, **sezgisel** olarak, burda kendi başına bir «etkililik yaratmakta»dır.

GÖRECE - OLAN İLE MUTLAK - OLAN'IN DİYALEKTİĞİ

Estetiksel bilincin tüm bu özellikleri dolayısıyla sanılmaktadır ki, sanki toplumdan bütün bütüne bağımsızlığa kavuşulacakmış gibi, kişinin manevi özgürlüğü için son sığınak bu bilincin kendisidir. İşte öznel idealizm, insanın gerçeklikle olan ilintisini tam bu şekilde yorumlamakta, böylelikle de, kaçınılmaz olarak, insanların çeşit çeşit beğenileri olduğu yolundaki relativist yorumlamaya düşmektedir. Ne var ki, eğer güzellik, sadece yalıtılmış, «mutlak» bireyin duyumları olsaydı, o zaman, beğeniyi değerlendirecek ölçüt olanağı da ortadan kalkardı. Her beğeni - yargısı tüm öbürleri gibi aynı ölçüde geçerli olurdu («Herkesin bir beğenisi vardır», «Beğeniler tartışılmaz», gibi). Bu demektir ki, bir beğeni iyi midir, kötü müdür; gelişmiş midir, gelişmemiş midir; normal midir, değil midir, bunlar üstüne tek lâf edilemez. Ayrıca, kendi tarihsel göreceliği içinde, her çağın beğenisi yine aynı geçerlikte olurdu, çünkü, kıyaslayıcı bir değerlendirme yapabilmek için ortada herhangi bir ölçüt bulunmamaktadır.

Oysa, bilimsel maddeci estetik, Lenin'in şu ünlü temel tezinden yola çıkar, «İnsan hem toplum içinde yaşayıp, hem de ondan bağımsız olamaz.» (17) Kişi, toplumla soyut bir karşıtlık oluşturmaz, tam tersine, **toplumsal bir içeriği bireysel olarak kendinde taşır.** Bu toplumsal içerik, kişinin bilincine çeşitli yollardan işler ve içinde bulunduğu faaliyetin karekterini az ya da çok ama açık seçik bir şekilde etkiler. Ne var ki, «toplumun çekim alanı» içinde yetişen, zihince serpilip gelişen, pratikteki yerini alan kişinin, «toplumun çekim alanı»nın gücüne karşı çıkma olanağı yoktur. Diyalektik maddeci bilimciler, Freud'cu insan anlayışını da eleştirerek, şunu kanıtlamışlardır ki, toplumsal içerik, insan psişe'sinin sadece bilinç «katı»nda değil, ama aynı zamanda, bilinçaltı'nda da barınmaktadır.

Bu bakış açısından, kişinin değer - yönlendirmedeki estetiksel doğrultusunu inceliyecek olursak şu sonuca varırız ki, burda, toplumsal belirlemenin aracısı **doğrudan doğruya ideal**'dir. İdeal'de, kişi belirli bir toplumsal faaliyet programını bütünleştirir, onu manen kendine maleder; ve kendi yinelenemez «ben»ini yansılayacağı şekilde ona kendi bireyselliğini aktarır. İnsan, kendi toplumu, kendi ulusu, kendi sınıfını ve daha başka şeyleri de içine kattığı bu ideal program ile kendi estetiksel yargıları arasındaki bağımlılığın farkında ister olsun, ister olmasın, bu programa şeklini veren şey, aslında onun o kendi beğenisidir. İşte bu nedenledir ki insanın kültür tarihinin her gelişim evresinde, beğeninin yerinden oynamayan bir belirlenmişliği, pek çok bireysel çeşitlenmeleri içinde belli bir değişmezliği vardır. Sanat tarihinde bu değişmezliğe **uslup** denir. Eğer bir dönemin sanat ve kültür tarihinde, örneğin, 17., 18. ya da 19. yüzyıllarda olduğu gibi, birçok uslup yanyana varolmuşsa, bu olayın da toplumsal koşulları vardır ve onun için bu dönem karekteristiktir.

Demek, beğeninin bireysel, topluluklarca tarihsel **göreceliği, mutlaklığın** bir anı'na diyalektik bir şekilde bağıntılıdır. Kuramcıların da söylediği gibi, praksiste, beğeni üstüne her zaman bir sürtüşme olmuştur; her insanın beğenisi bir başkasınca hep ya

iyi ya da kötü, incelmiş ya da ilkel, sağlıklı ya da değil diye değerlendirile gelmiştir. Aslında, bir kimsenin beğenisinin niteliğini kestirebilmenin ölçütü olacak beğeni - normları vardır. Bu normlar, belirli bir dönemde, bir toplumun, bir ulusun ya da bir kesimin estetiksel bilincinde oluşurlar ve insanların bireysel beğenileri için bir çeşit «ölçü» olma görevini görürler. İşte, görece - olan ile mutlak - olan'ın diyalektiğinin burda **bireysel - olan ile toplumsal - olan'ın diyalektiği** şeklinde dile gelişinin nedeni budur. Tüm dünya kültür tarihine bakıldığında, bu toplumsal - tarihsel beğeni - normları'nın görece olduğunu görürüz; çünkü, bu normlar hiç durmaksızın değişirler ve aynı dönem içinde, çeşitli ulus ve sınıflara göre farklılıklar gösterirler. Peki, mutlak - olan an nerededir o halde?

Bu mutlaklık anı, hep söylendiği üzere, **genel - insansal - olan'**dadır. Bu kavram, idealist felsefe ve estetik'te, çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Ne var ki, somut toplumsal kapsamı ortadan silindiği için, salt bir soyutlamaya dönüştürülmüştür. Buna karşılık, diyalektik maddecilik, şunu kanıtlamıştır ki, genel - insansal - olan kavramı'nın bütünlükle gerçek ve derin bir **toplumsal** anlam - kapsamı vardır.

Toplumsal çalışma insanı hayvanlık halinden alıp yükseltmiş ve insanlar için ortak bir genellik olmak üzere, insanın manevi dünyası ile dış yapısı, davranışları ile öbür insanlarla ilişkileri, kendine özgü nitelikler kazanmaya başlamıştı. İnsanoğlunun daha sonraki gelişmesi içinde, toplumun bir kesiminin öbür kesimini köleleştirmesi sonunda, genel - insansal - olan'ın toplumun her üyesince ortak bir genellik olarak tümcek özümlenişi, dramatik, karmaşık ve çelişkin bir hale gelmişti. İnsanın özgür, eşit haklar içinde ve uyumlu olarak gelişebilmesi için sınırsız olanakları insanoğlunun önüne ancak ileri düzenler açmıştır.

Demek, kültür tarihi boyunca ortaya çıkmış çeşitli estetiksel bilinç tip ve normları, **görecelik içinde oldukları kadar,** bireysel beğeni bakımından, **eşit - olmayan - değerler içindedirler** de;

çünkü, bunlar mutlaklık anı'nı, genel - insansal - olan an'ı farklı ölçülerde kendilerinde barındırırlar. Örneğin, insanı «herşeyin ölçüsü» olarak görmüş ve ideal'i insanın uyumlu olarak gelişmesi şeklinde savunmuş olan Antik Çağ ve Rönesans estetiksel bilinci, bu değeri ortaya atmakla, dinsel mistisizm ile dargörüşlü çilekeşçilik ahlakından türemiş Orta Çağ feodal toplum bilincinden, tüm tarihsel göreceliği içinde, çok daha mutlak ve genel - insansal bir değer ortaya atmıştır. Mutlak monarşilerin kurulduğu dönem ile yıkıldığı dönemde de soylular toplumunun beğeni normları yine aynı şekilde, eşit - olmayan - değerler taşıyordu; tam gelişmiş klasizm dönemi ile rokoko dönemi kıyaslandığında, hiç tartışmasız şekilde görülecektir ki, bu iki uslupta, genel - insansal - olan'ın anlamlılık derecesi birbirinden çok farklıdır.

Estetiksel değerlendirmelerdeki toplumsal kapsam ile toplumsal yönlendirmenin, kişiler - üstü ilkeler ve normlar halinde değil, ama **somut** bir kişinin idealle uygunluk gösteren algısı ve yaşantısı yoluyla ortaya çıkışı, bize, estetiksel alanda öznel etkenin özel rolünü de açıklamaktadır; öyle ki, öznel öğe, burda, toplumsal genel - olan, topluca özel - olan ile bireysel kişisel - olan'ın diyalektik birliği içinde, **tüm doluluğu**'yla etkinlik taşımaktadır. Değer - bilincinin estetiksel yönü, insan psişe'sinin bir çeşit çok karmaşık toplumsal «üstyapı»sıyla, bireysel bilincin tüm mekanizmasıyla bir işlerlik kazanır ve kişi, kendi yapacağı estetiksel değerlendirmelerin, dıştan kendisine zorlanmasına izin vermez; bunları, kendi tarafından, özgürce ele alınarak işlenmiş, kendi varoluşundan ayrılmaz değerler olarak görmek ister.

«Toplum anlayışı»nı savunanların, estetik literatüründe geliştirmiş oldukları estetiksel - olan anlayışının niçin yetersiz kaldığı, daha doğrusu, eksik olduğu şimdi açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu kimseler, «doğa anlayışı»na bağlı kişilerin naiv natüralist ve kaba maddeci anlayışlarını ortadan silip atmakta pek çok haklıydılar; nitekim, bazı filozofların aksiloji ile uğraşmaya başlamalarından birkaç yıl önce, «toplum anlayışı»na bağlı kişiler,

güzel - olan'ı aksilojik bir temele oturtmaya, öbür estetiksel niteliklerin yanısıra güzel - olan'ı, nesneler ile gerçeklikteki görünüşlerin değer - belirleyici, toplumsal olarak oluşmuş nitelikleri olarak yorumlamaya çalışmışlar, ama, bu doğrultudaki düşünceleri yarıda kalmıştı. Nesnelerin «toplumsal anlamsallığı» olarak kavrandığı zaman, estetiksel değer, sonsuz bir değer olasılığı içinde yüzer, kendine özgü içeriği ve yapısı hiçbir zaman incelenemez bir hale gelir.

Eğer «toplum anlayışı»na bağlı kişiler, estetiksel - olan'ın kendi karekteri gereği salt nesnel olduğu düşüncesi üstünde diretmemiş, an azından «doğa anlayışı»na bağlı kişiler kadar, öznellik'in bir parçacık da olsa, estetiksel - olan'ın alanına girmesinden korkmamış olsalardı («doğa anlayışı»nın aşırı savunucuları tarafından «öznelcilik»le suçlanma pahasına), bu iş de böyle olmazdı. Ama, estetiksel alanda, öznel - olan'ın rolü ve kendi nitel özgünlüğü görmezlikten gelindiği anda, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, ne onun kendine özgü tabiatı, nede öbür değer - yönlendirme biçimlerinden farkı kavranabilir. Bu nedenle, estetiksel ilişkide öznel öğenin özel bir yeri olduğunun kabul edilmesinin, öznel idealizm'le hiçbir ilgisi yoktur. Estetikte öznelcilik, nesnel (doğal ya da toplumsal) kapsamına bakmaksızın, güzel - olan'ın, yüce - olan'ın ve trajik - olan'ın, nesnelerin keyfî bireysel bir değerlendirmeleri olduğu düşüncesinde dile gelir. Bu bakımdan, Çernişevski dışında, kimi estetikçilerin «öznelcilikten taviz» vermiş olmaları, biraz komik görünmektedir bize. Burda, Marx'ın, metafizik maddeciliğin sınırlılığının, doğrudan doğruya öznel etkenin olumsuzlanmasına bağlı olduğu yolundaki şu sözlerini anımsamamız gerekir : «(Freuerbach'ın maddeciliği de dahil) bütün geçmiş maddeciliğin başlıca kusuru, nesneyi, gerçekliği, duyarlığı, **duyusal insan faaliyeti** olarak, **praksis** olarak, öznel bir şekilde değil, ya **nesne, ya da görüş** şeklinde ele almasıdır» (18) Bu bağlamda, dikkat edilmesi gereken bir nokta da, nesne ile özne arasındaki karşılıklı ilişki olarak güzel - olan'ın diyalektik şekilde yorumlanması konusunda Schiller ile Vischer'in çabala-

rına Marx'ın gösterdiği dikkatin doğru bir şekilde değerlendirilebilmesidir.

Estetiksel bilincin varlığı ile gelişmesi tarihinin kendine özel yanını gösteren üçüncü bir süreci daha burda çözümlememiz gerekiyor; öyle ki, bu sürecin **kendi içinde ayrıştırılışı,** bizi, estetiksel değer ile estetiksel değerlendirmelerin çok çeşitli biçimlerinin birbirlerine göre nasıl tekbaşlarına varolduklarının açıklanışına götürecektir.

Öznenin pratik, pratik - zihinsel ya da kuramsal biçimde nesneyi özümlediği bu insan faaliyetine Marx «özümleme» demiştir. Marx, burda, yukarda da gördüğümüz şekilde, insanın sanatsal faaliyetini de bunun içine katmıştır.

DİNAMİK SİSTEM OLARAK ESTETİKSEL ÖZÜMLEME

Çok sayıda araştırma sonuçları göstermiştir ki, insanoğlunun estetiksel bilincinin evrimi, dünyada insanın estetiksel yönlendirme biçimlerinin gittikçe daha zengin ve daha karmaşık hale gelişinde kendini belli etmektedir. Estetiksel algının kendi kökeni bakımından nispeten basit bir morfolojik yapısı olduğu görülür. Değer - yönlendirmedeki tüm öbür doğrultular gibi, gerçekliğin estetiksel olarak özümlenişi de **değer** ile, şöyle diyelim, **anti - değer**'in karşı karşıya konuşuna bağlıdır. Burda, nasıl «yararlılık» ile «zararlılık», «hayr» ile «şer», v.s. karşı karşıya konuyorsa; «güzel - olan» ile «çirkin - olan»ın da öylesine bir karşı karşıya konuşu vardır. Bu birbiriyle ilişkin ve birbirinin kutbu olan kategorilerin çifte oluşu, çok doğaldır. Çünkü, kendi içinde, nesnenin özne için taşıdığı pozitiv bir önemi dile getiren her değer, kendi karşıtının varlığını da, yani, aynı ilişki içinde olumsuz bir önem taşıyan görünüşlerin varlığını da önkoşar.

Aynı şekillerde, erken tarihlerde, estetiksel değerin ayrımlaşmasında ikinci bir doğrultuya, yani, biri **uyumlu,** öbürüyse **dramatik** diye tanımlanabilecek, iki değer tipi arasında bir ayrıma tanık olunmuştur. Bu birincisinde, estetiksel bilinç, gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki uyum halini saptıyor ve bu uyumun algılayıcısı olan kişide, bu uyum haline uygun düşen hoşnutluk, uzlaşım ve huzurluluk gibisine ruhsal haller uyandırıyordu. İkincisindeyse, estetiksel bilinç, gerçeklik ile ideal arasındaki uyumsuz, dramatik çatışmaları yakalıyor ve bunun üzerine, bir başka psikolojik algı yapısı içinde, örneğin, içinde bir acıma, korku ya da öfke öğesinin bulunduğu bir coşku şeklinde tepki gösteriyordu. Daha sonraki evrimi içinde, ilk estetiksel değerler arasında uyumlu öntip'ten güzellik, incelik, büyüklük, yücelik, vb. gibi değerler; dramatik öntip'ten de, trajik, komik, vb. gibi değerler gelişmiştir.

Estetiksel kategori - çiftleri olarak «uyumlu - olan» ile «dramatik - olan» sorunu ve estetiksel bilincin gelişmesi içinde bu kategori - çiftinin tarihsel yeri, bugüne değin hemen hemen hiç araştırılmamıştır. Bu bakımdan, bu soruna daha derinlemesine girmek istiyoruz. Eski mithoslarda, destanlarda ve öykülerde, henüz belirgin şekliyle tragedya ve komedya benzeri durumlara rastlanılmadığı gibi, güzel - olan ile yüce - olan arasında da kendi ölçüleri içinde de olsa belirli bir ayrıma rastlanılmıyordu. Bilinmektedir ki, başlı başına sanatsal yapılar olarak tragedya ile komedya daha sonra, antik köleci Yunan toplumu kültüründe ortaya çıkmıştır. Ne var ki, bu sanatsal yapıların belirgin hale gelişinin altında yatan şey trajik - olan ve komik - olan gibi değer - belirleyici algılama biçimlerinin estetiksel bilinçte oluşmaya başlayarak tek başlarına kendi zihinsel varoluşlarını kazanmış olmalarıydı. Sanatsal kültürün geçmişteki fenomenlerinde, örneğin, Homeros'un destanlarında ya da öbür halkların buna benzer yapıtlarında, hâttâ, mithoslarda ve efsanelerde, trajik - olan ile komik - olan öğeler, kesin çizgiler taşımayan tek - yanlı olarak gelişmiş ve ancak **dramatik** terimiyle karşılanabilecek, kendile-

rine özgü, yayınık bir sanatsal yapı karekteri gösteriyorlardı.

Şunu da biliyoruz ki, insanoğlunun estetik düşüncesine yüce kategorisinin ilk kez girişi antik Roma'da olmuştur. Antik Yunan düşünürlerinde de bu kavrama rastlanmaktadır, ama ne Platon, ne de Aristoteles, bu kavramı başlı başına, kategorik bir anlam ölçeği içinde ele almıştır; böyle bir kategorik anlamın, «yüce» kavramına ilk kez kazandırılışına, Cassius Longinos'un yazdığı sanılan kitapçıkta rastlanılmaktadır. Her ne olursa olsun, sanat tarihinden de görüyoruz ki, antik Yunan'da olduğu kadar, antik Doğu'daki erken kültürlerde de, hâttâ, (Doğu Adaları'ndaki anıtsal heykelleri anımsarsak), **gens** - topluluklarında, mimari ile heykelcilikte, giderek belli bir ölçüde, mitolojide, estetiksel rengi belirleyen şey, güzel - olan değil, doğrudan doğruya yüce - olan şeydi. Bunun böyle olduğu üstüne önce Winckelmann, daha sonra da Hegel tarafından inandırıcı kanıtlar getirilmiştir. Ne var ki, ortaya iyi bir neden sürülerek denebilir ki, bu estetiksel bilinç tipinde yani, sanatsal yaratım biçimlerinin ortaya çıktığı ve şekillendiği bu tip estetiksel bilinçte, güzel - olan ile yüce - olan henüz birbirinden ayrılmamış, ya da **değişik** estetiksel değerler olarak karşı karşıya konmamıştı. Bu ikisi birbirine karşılıklı olarak yayınık şekilde geçişmiş olup, ikisi birarada belli bir sinkretik ilk - değeri oluştururlar. Bu yayınık karekterin varlığı, insanların tanrısallaştırdıkları ve herşeyden güçlü olarak gördükleri doğa karşısındaki zayıflıklarından kaynaklanmaktadır; bu yüzden de, insanlar, güzelliği her şeyden önce, kendileri için yüce saydıkları şeyde, yani, masallarda ve efsanelerde, kendi güçlerinin aslında fantastik şekilde abartılmış bir ifadesi olmak üzere, manevi ve cisimsel bir görünüm verilmiş olan o temel doğa güçlerinde aramışlardır.

Pythagoras'cıların, güzellik kategorisini, kendi ilgi alanlarının merkezine koymuş olmalarına; güzelliği, tüm - dünyanın, evrenin boyutlarında araştırmış olmalarına hiç şaşmamak gerekir. İnsanın herşeyin ölçüsü olduğu yolundaki klasik formülünü ortaya koyuşundan sonra, Pythagoras, estetiksel değeri, «kalogat-

hi» kavramıyla belirlemiştir; öyle ki, bu kavramın anlamca kapsamı, insansal nitelikleri değerlendirmenin ölçüsü olarak, fiziksel güzellik ile manevi büyüklüğün içiçe kaynaşmasını kendinde içermektedir. Bu aynı şeyi, antik «heros» kavramında da görebiliriz; bu kavram, bir tanrı ile bir insandan olma bir erkek çocuğu, yani, **güzel - olan ile yüce - olan'ın birliği**'ni dile getirmektedir; işte bu birlik, aynı zamanda, Yunan tragedyasının temel içeriği olarak heroik - olan'ın (kahramansı - olan'ın) özünü de belirler.

Estetiksel bilinçteki daha sonraki gelişmeler, hızla yer alan içsel ayrışmalarda kendisini belli eder. Bu süreci ayrıntılarıyla izleyebilmemiz burda olanaksız olduğu için sadece şunu belirtmekle yetinelim ki, önünde sonunda, belirli bir kültür ortamında, estetiksel değerlendirmeler, sayılmıyacak kadar çok çeşitli olup, bize dünyadaki çok çeşitli estetiksel nitelikleri kavrayabilme olanağını verirler. İnsanın çeşitli estetiksel değerler vermesini öğrendiği bütün terimler sayılmaya kalkışılacak olsa, altından kalkılmaz bir iş olurdu. Gerçekten de, örneğin, hoşumuza giden, ilgimizi çeken bir bitkiden, hayvandan, ya da bir insandan ne duyumsadığımızı tam olarak dile getirmek istesek, bir sürü estetiksel kavram arasından bir seçim yapmamız gerekecektir: «güzel», «çekici», «görkemli», «büyüleyici», «edalı», «canayakın», «zarif», «harika», v.b. gibi. Kaldı ki, bu kavramlar eşanlamlı olmayıp, herbirinin kendine özgü bir estetiksel anlamı vardır. Ayrıca, günlük yargılardan başlayıp işi söz sanatına döktüğümüz zaman, güzel - olan ile öbür estetiksel değerlerin ve karşıt değerlerin, bizim estetiksel duygularımıza açık, görülmemiş zenginlikte somut çeşitlerini, söz sanatının, imgesel yollardan bize verebilecek güçte olduğunu hemen farkederiz. Deneyimler göstermiştir ki, dolaşıklaşmış, ayrımlaşmış bir estetiksel algı, insanoğlu için de, tek bir kişi için de en başından sözkonusu değildir; gerek filojenesis, gerekse ontojenesis bakımdan, estetiksel duygululuk düzeyi, uzun süren bir gelişmenin, amaçlı bir yetişme ve kendini - yetiştirmenin sonucu olmuştur.

Aynı şekilde, estetiksel değerlendirmelerin en yüksek dereceden dolaşıklaşmış olması, örtüşük, ama, sağlam doğrultusu olan bir **değer - yönlendirmeler sistemi**'ni de içerdiğini gösterir. Estetiksel değerlerin rastlantısal ve karmakarışık bir seçimin sonucu olduğunu kabul etmek biraz güçtür. Burda, henüz tem derinlemesine araştırılamamış, ama, hiç kuşkusuz, **yasalara uygun şekilde düzenlenmiş** (daha doğrusu, yasalara uygun şekilde, tarihsel olarak **kendinden düzenlenmiş**) bir estetiksel değer ilişkileri sistemi ile karşı karşıya bulunduğumuzu kabul etmek çok daha yerinde olacaktır; böyle bir sistemse, bilimsel olarak kurulması gereken, ama, içinden araştırmacının kendi beğenisine, kendi isteğine göre bir estetiksel değeri seçemeyeceği bir sistem olmalıdır. Bu sorun, kuramsal açıdan büyük bir önem taşımakta ve bütün yanlarıyla ele alınmayı gerektirmektedir.

Herşeyden önce şunun altını çizelim ki, çok çeşitli olan estetiksel değerler şu şekilde üç gruba ayrımlanabilir : **estetiksel temel - değerler**, **tamamlayıcı - değerler** ve **bireşimsel - değerler**. Bu ilk ikisi arasındaki ayrım şurdan ileri gelmektedir; örneğin, güzellik, çekicilik, eda, bu üçü de, ortak niteliklerinden ancak ayrıntıda ayrılabilecek şekilde, birbirlerine yakın olan bir değer ailesini oluşturmaktadırlar. Bu üçüne de, «güzel - olan» kategorisinin değişkenleri gözüyle bakılabilir. Öbürüyse, güzellik ile büyüklük, güzel - olan ile trajik - olan ya da yüce - olan ile komik - arasındaki farklılıktır. Bu değerlerden herbiri, aynı şekilde, kendi «izotop»unu kendi içinde barındırır; ama, taşıdıkları anlamın kapsanımdaki ayrıntılar bakımından değil, daha özlü bakımlardan birbirlerinden ayrılırlar. İşte bundan dolayı biz bunları **estetiksel temel - değerler** olarak tanımlarız. Üçüncü gruptakilerse, «traji - komik - olan» ya da «kahramansı - olan» gibi kategorileri kapsarlar. Bu kategorilerde, değişik estetiksel temel - değerler birbirleriyle kesişerek örtüşür; örneğin, bu birincisinde, trajik - olan ile komik - olan; ikincisindeyse, yüce - olan ile güzel - olan.

Önce, estetiksel - olan'ın biçimlerinin sistem - analizinde, her-

şeyden önce, estetiksel temel - değerler'in yasalara uygun karşılıklı ilişkileri açığa çıkarılmalıdır. Bu sorunun çözümü bizce şöyle yapılabilir. Üç çift estetiksel temel - görünüş vardır: **güzel - olan ile çirkin - olan, yüce - olan ile bayağı olan, trajik - olan ile de komik - olan.** Gerçeklik ile ideal arasındaki ilintinin **bütün yönleri**'ni bu görünüşler içinde dile getirebilmek **mümkündür.** Gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki ilintinin temelinde bu ikisinin **nitelikçe** birbirine uygunluğu yatıyorsa ve eğer o nesnenin nicel olarak belirlenmişliği ile o nesnenin niteliği birbiri içinde hallolmuşsa, (Marx'ın «cinslerin ölçüsü» olarak belirttiği şekilde), birbiriyle uyumlu olarak kaynaşmışsa, o zaman, o nesneye biz güzel deriz; değilse, çirkin. Eğer, nitelikçe ilinti bakımından, gerçek - olan ile ideal - olan arasında, **niceliğin etkinliği** ön plana çıkıyorsa ve «cinslerin ölçüsü», büyüklük ya da güç olarak bir patlama gösteriyorsa, o zaman, o nesne bize yüce ya da bayağı olarak görünür. Son olarak da, gerçek - olan ile ideal - olan, eğer, birbiriyle dinamik bir ilinti içinde bulunuyorsa, karşılıklı bir çatışma içindeyseler ve bu çatışma sırasında birinden biri üste çıkıyor ya da alta düşüyorsa, o zaman da bu görünüş komik ya da trajik bir karakter kazanır.

Burda, estetiksel değer alanının sistem - analizinden çıkarsanabilecek ikinci bir sonuca da değinmek istiyoruz. Şöyle ki, bu sistem, **hareket halinde**'dir; estetiksel bilincin tarihsel gelişmesi boyunca bir anda oluşup kalmamıştır; sürekli şekilde değişime uğramış, yeniden düzene konmuştur. Her tarihsel dönemde, dünyaya estetiksel «bakış açısı»nın bir öne çıkan anlamı, bir de ikincil, altdüzenleşik bir anlamı vardır. Buna göre, bu bakış açısının kendi somut ilintisi, birbiri içinde karşılıklı bağlantısı ve karşılıklı bağımlılığı sürekli olarak değişir. Aynı anda, uzlaşmaz sınıflı toplumların kendi içlerinde barındırdığı toplumsal - psikolojik ve ideolojik farklılıklar ile çelişmeler, değişik estetiksel bilinç tiplerinin, dolayısıyle de değişik estetiksel yönlendirme sistemlerinin birarada, bir karşıtlık ve bir savaşım içinde olmalarını koşullandırır.

Sanat tarihinde araştırmalar, estetiksel bilincin bu karmaşık ve çok ilginç tarihsel dinamiğini yeniden kurmamıza olanak sağlamıştır. Örneğin, bu tarihsel dinamik, estetiksel değerler ile «karşıt - değerler»in gittikçe **karşıt uçlarda sivrileşmesi** şeklinde, belli bir dönemde belli bir estetiksel değer - yönlendirmenin nasıl oluşabildiğini bize gösterir. Dinsel estetiğin, kategorik olarak, tanrısal kahramanları mutlak güzel ve yüce şeklinde, cehennemin «kahramanları»nı ise mutlak çirkin ve bayağı şekilde çizmek isteyişi bunun bir örneğidir. İncil'de geçen ermişlerin yaşamları kadar, mithos kahramanlarının da yaşamları hep kendilerine özgü iyimser bir tragedya karekteri içinde işlenmiştir; komik - olan'a yer yoktur bu sanatta. İsa'dan önce varolmuş ve antik sanat ile halk sanatında varlığını sürdürmüş olan kültürde grotesk ve komik olabilecek ne varsa hepsini yasaklamış, kapı dışarı etmiştir Kilise. Şaka ile kahkaha, Tanrının değil Şeytanın işidir diyordu Johann Slatoust. M. Bachtin'in de belirtmiş olduğu gibi, «gülme üstüne kurulan bir kültür»ü, Kilise Babaları bir çırpıda ortadan silemezlerdi pek tabii; çünkü, böyle bir kültür, halkın estetik bilincinde kök salmıştı; Hıristiyan dünya görüşünün tragedyacı mistisizminin karşısında yer aldığı kadar, onu tamamlıyor, «karşıt - denge»sini oluşturuyordu.

17. yüzyılda, klasik estetikte bile, komik - olan'ın, sanatsal kültüre girmesine çeşitli nedenlerle izin verilmişse de, pek isteyerek olmamıştır bu. Başka anlamlarda da olsa, komik - olan'a farklı bir gözle bakılmaya devam edilmiş; komik - olan sanat alanında bir çeşit «getto»ya sokulmuştur. Klasikçi dogmatizm, sanat tarzlarında kesin bir estetiksel «arınmışlık» istiyordu. Tragedyada, tek bir komik öğesi, komedyada da tek bir yüce öğesi olmayacaktı. Şiir sanatında, «kahramanlık şiiri» ile «komik şiir»; müzikte, «kahramanlık operası» ile «komik opera», resimde de, «tarihî resim» ile «güncel resim» kesin sınırlarla birbirinden ayrılmıştı. Yani klasikçilik, her sanat türünde, sanat tarzlarının tam bir hiyerarşisini savunuyordu. Birine «yüce» diyorsa; ötekine «bayağı» diyor; 18. yüzyılda, Rusya'da olduğu gibi, yüksek

ya da bayağı «uslup»lar şeklinde, her tarz kendi sanat diliyle anılıyordu.

Estetiksel bilincin bu yapısı, feodal toplum ideolojisine bağlıydı; öyle ki, bu ideolojinin kendine özgü bir yanı olmak üzere, soylular doğuştan ve mutlak şekilde üstün, aşağı konumda yer alanlar ise, aynı mutlaklıkta kaba ve bayağı olarak birarada tasarımlanıyordu. Dolayısıyle, estetiksel değer - yönlendirme sistemi içinde modellenen sanat tarzlarından birinde, krallar, prensler, komutanlar, tarihî ve mitolojik kahramanlar ünlendirilip yüceltilirken, ötekinde, toplumsal kesimlerin alt sıralarında yer alanlar küçültülüp alaya alınıyordu. «Gülünç burjuvalar ile talihsiz krallar, bugün var olan ve var olabilecek tek tiyatro bu işte», diyordu Beaumarchais; aynı şey klasikçi sanatın tüm öbür türleri arasındaki farklı tarzların taşıdıkları estetiksel anlam için de söylenebilir. Manzaranın «soylu bir tarz»a yükselişi, ressamların somut manzarayı bırakıp, örneğin, Poussin'de ve Lorrain'de olduğu gibi, eski mithos kahramanlarıyla donanmış ya da antik tapınak kalıntılarıyla bezenmiş şekilde ressamların genelleştirilmiş, fantastik bir doğa resmi çizmeye başlamalarıyla olmuştur. Bunun gibi, aynı estetiksel tasarımlar yoluyla, doğal biçimlerin kökten dönüşüme uğratılması sonunda, park çizimleri de ilk kez güzel ve yüce görülmüştür. Geometrik donanımı, budanmış ağaçları ve yapma su yollarıyla Le Nôtre'un ünlü Versailler Park'ı ile, aynı ilkeleri gözeten Pillnitz'in Park'ı böyle ortaya çıkmıştır.

Burjuvazi ile toplumun demokratik kesimlerinin bilincinde, toplumsal kapsamı bakımından aristokrat, düşünce tarzı bakımından da metafizik olan böyle bir estetiksel yönlendirme sisteminin benimsenebilmesi, hiç kuşkusuz, olanaksızdı. Bu sisteme karşı bir savaş ve yeni bir estetiksel bilinç yapısının oluşması ise, değişik bir yönden gelmiştir. Klasikçi sanatın başlıca karşıtları olan gerçekçilik ile romantisizm, klasikçi sanatın dogmatizmine aynı ölçüde karşı çıkmışlar, yaşamı, değişik estetiksel niteliklerin birbiriyle karmaşık, **karşılıklı bağıntısı** ve **içiçe - geçişi** ola-

rak yorumlamışlardır. Bu, hiyerarşik feodal toplum yapısını ve, gerek dinsel, gerekse dünyasal, feodal toplum yapısının getirdiği bilinç biçimlerini yerlebir eden burjuva ilişkilerin gelişmesinin kendi yasalarına uygun bir sonu idi.

Bu konuda şöyle yazıyordu Marx ile Engels, «Tüm sabit, donup kalmış ilişkiler, peşinde bir sürü eski, saygıya değer hayaller ve görüşlerle birlikte silinip gidecek, yerine yenisi gelenler, daha tam oluşamadan antika hale gelecekti. Ayakta duran sağlam ne varsa hepsi havaya uçacak, kutsal olan ne varsa aşağılanacak ve insan en sonunda, yaşamdaki yerini ve öbür insanlarla ilişkilerini ayık gözlerle görmek zorunda kalacaktı.»

Açıkça görülüyor ki tüm toplumsal, etik ve estetiksel değerler, geçici ve görece'dir. Ortadan kalkmayacakmış gibi, hukuksal olarak yerinden sarsılmazmış gibi görünen, «tanrının iradesi»nce kutsanmış sayılan toplum katlarının, toplumda yer alan «yukarı» ve «aşağı» kesimlerin çöküşüyle birlikte, daha önceleri güzel - olan ile çirkin - olan, yüce - olan ile bayağı - olan, trajik - olan ile komik - olan arasında mutlakmış gibi duran sınır da ortadan kalkmıştır.

Toplumsal varlık ile estetiksel bilinçte yer alan bu tarihsel çöküntü sanatta da yansımasını bulacaktı. Ama çöken şeyin yerine ne gibi yeni bir şey konacaktı? 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçişte, dünyanın estetiksel dinamiği karşısında gözleri kamaşan romantikler, büyülenmiş ve ıstırapdolu bir şekilde, her yerde, güzel - olan ile çirkin - olan, yüce - olan ile bayağı - olan koşuksal - olan ile düzyazısal - olan arasında derin karşıtlıkları içeren çelişmeler arayıp durmuşlardır. İnsanın dış güzelliği ardında, romantikler, (örneğin, Hugo), ahlak düşüklüğü olabileceğini; çirkin bir dış görünüşün ardında ise, soylu bir ruhun olabileceğini keşfetmişlerdir. Gelenekselleşmiş şekilde, hep kötü olarak canlandırılan mitolojik yaratıklar (Şeytan, İblis, Kabil), Byron ile Lermontov'un şiirinde, şaşırtıcı bir şekilde, olumlu ve olumsuz estetiksel niteliklerin çelişmeli birlikteliği olarak ortaya konmuştur. Alman romantikleri de, yaşamdaki estetiksel dinamiği gös-

termek için etkin bir araç olarak, alaylama'yı kullanmışlar; yüce - olan'ın bayağı - olan'a, bayağı - olan'ın da yüce - olan'a bürünebileceğini göstermek için, estetiksel karşıtlıklarla «oynamışlar»dır. Bu «oynama»nın, yani, yüce - olan'ın böylesine alaylamalı bir şekilde «bayağılaştırılma»sının anlamı, romantik sanatın, insanda da, yaşamda da, koşuk ile düzyazı'nın, ideal - olan ile gerçek - olan'ın biraraya getirilemiyeceği yolundaki karamsar bir düşünceden yola çıkışında aranmalıdır. Onlar için, hakiki güzellik ve büyüklük ancak düş dünyasında, sanatın şiirsel şekilde dile getirilişinde mümkündü. Yoksa, gerçeklik, yüce - olan ve şiirsel - olan ne varsa hepsini bayağılaştırıyor, dümdüz ediyor, boğuyor ve bozuyordu. İşte bu nedenle, gerçek yaşamdaki estetiksel nitelikler ile bunların gerçekçi sanat tarafından sanatsal olarak yansıtılışı ilkeleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, romantik anlayışca kabul edilemeyecek şeylerdi.

Oysa, gerçekçilik, daha Rönesans döneminde, Orta Çağ sanatının sanat metodolojisine karşı sürdürdüğü kavgada, bu sorunun çözümünü bulmaya başlamıştı bile. Orta Çağ sanatında, bu sanatın kendine özgü bir yanı olmak üzere, mutlak güzellik ile mutlak çirkinlik'in (İsa - Yudas, korkusuz ve kusursuz şövalye - kötü ruhlu, hilekâr güruh gibisine) birbirinden ayrılışının karşısına, Rönesans döneminin büyük gerçekçileri, insandaki estetiksel niteliklerin **karmaşıklığı ve çelişkinliği** fikrini getiriyorlardı. Don Kişot ile Roland arasındaki fark da işte burdan ileri gelir; Don Kişot'ta, yüce - olan ile komik - olan birbirine dolaşmış, daha önce sanat tarihinde hiç görülmedik şekilde, ortaya traji - komik bir karakter çıkmıştır, Rönesans döneminin bir başka hayretler verici keşfi de Hamlet'tir. Bu çelişmeli karakterin çözülebilmesi insanoğlunun birkaç yüzyılını almıştır.

Karl Marx, bir yazısında, Shakespeare oyunlarının bu kendine has yanı üstünde özellikle durmuş, bu oyunlarda, «yüce - olan ile bayağı - olan'ın, korkunç - olan ile gülünç - olan'ın, kahramansı - olan ile burlesk - olan'ın kendine özgü karmaşımı»ndan söz etmiştir. (19)

Yalnız şunu belirtmeliyiz ki, Shakespeare'de estetiksel niteliklerin kendine özgü bu karmaşımı ile romantik sanatta rastladığımız çeşitten karmaşımı birbirinden özünde ayırdetmemiz gerekir. (Kendisinden sonra ta toplumcu gerçekçiliğe kadar uzanan tüm gerçekçilik hareketinde görüldüğü gibi) Shakespeare için de, sanatsal yapıdaki estetiksel niteliklerin birbiriyle karşılıklı ilintisi, bu estetiksel niteliklerin gerçek yaşamla **nesnel karşılıklı ilinti**'sini tam olarak verebilmelidir. Romantiklerden farklı olarak, gerçekçiler, güzel - olan ile yüce - olan'ı nasıl **gerçek** değerler olarak görmüşlerse, çirkin - olan ile bayağı - olan'ı da öylesine gerçek değerler olarak görmüşlerdir. İşte bundan dolayı gerçekçilik, olumlu estetiksel nitelikleri hiçbir zaman gerçekliğin sınırları dışına taşırmamış ve bu sınırların dışına taşmamayı, güzel - olan'ın çirkin - olan'la, yüce - olan'ın bayağı - olan'a, kahramansı - olan'ın bencil - olan'a, şiirsel - olan'ın da adi ve kaba - olan'a karşı savaşının ta kendisi olarak yorumlamıştır. Bu savaşı, gerçekçilik, yaşamın bir yasası olarak, yaşamın kendi gelişmesinin itici gücü olarak görmüş ve burdan yola çıkarak, çelişkin estetiksel nitelikleri ortaya çıkaran, oluşturan ve birbiriyle çatışmaya götüren somut toplumsal - tarihsel güçleri, yani, insan yaşamındaki estetiksel değerler ile «karşıt - değerler» **diyalektiğ**ini açıklamaya elverecek güçleri aramaya koyulmuştur.

Pek tabii, Rönesans gerçekçiliği koşar adım gitmiştir bu yoldan; nitekim, bu dönemin sanatında (Leonardo'da, Petrark'da, Rabelais, Shakespeare'de), estetik açısından düzhatlı karakterlere ve durumlara çok sık rastlanır. 17. yüzyılda, Rembrandt ile Velázquez'in yapıtlarıyla, gerçekçi resim, yaşamdaki estetiksel diyalektiğin derinine inmeye başlamıştı. Bu aynı şeyi Cervantes ile Shakespeare'de de görmekteyiz. Öte yandan, Louis La Nain ile Fransız **«romans comiques»** («komik roman») yazarları (Sorel, Scarron, Furetière), klasikçi estetikle doğrudan bir çatışmaya girişmişler; bu arada, naiv ve sanatsal bakımdan daha olgunlaşmamış şekliyle de olsa, toplumsal yaşamın estetiksel «yapı»sını bilmenin ilkelerini zorlamışlardır; öyle ki, bu zorlamanın tam

ikiyüz yıl sonrası, eleştirel gerçekçilik sanatında meyveleri alınmaya başlanmıştır.

18. yüzyılda, Diderot ile Lessing, klasikçiliğin konumuna karşı açıktan açığa saldırıya geçmişler, her şeyden önce de, sanat tarzlarının hiyerarşisi kuramını yerle bir ederek, sanatın, güzel, yüce ve trajik - olan'ı, basit insanın **günlük, kişisel yaşam**'ında aramaya hakkı olduğu fikrini yerleştirmişlerdir. Tragedya ve komedya'daki estetiksel tek - yanlılığın üstesinden gelecek olan «burjuva oyunu» işte böyle ortaya çıkmış ve Diderot, çok haklı olarak, buna, «yüksek komedya», «günlük tragedya» ve «ciddi oyun» gibisine adlar vermiştir.

19. yüzyılda, gerçekçi sanat, yaşamdaki estetiksel niteliklerin karşılıklı ilintisi ve bunların sanatta yansıtılması konusunda, artık sadece klasikçi anlayışa karşı değil, ama romantik anlayışa da karşı savaş verme durumunda kalmıştı. Hiç kuşkusuz, eleştirel gerçekçilik, bu konuda romantiklerin elde etmiş oldukları başarıları bir yana atmamakla birlikte, soruna kendi çözüm yollarını getirmeye çalışmış; bunun için de, herşeyden önce, 16., 17. ve 18. yüzyıllardaki gerçekçi sanat yapıtlarından edinilen deneyimlere dayanmıştır. Bu bakımdan, eleştirel gerçekçiliğin önde gelen kuramcılarından, Belinski, biri klasikçi estetiğe, ötekiyse romantik estetiğe karşı olmak üzere, savaşı iki cepheden yürütmüştür. Aynı yazarların, romantik dönemde yazılmış yapıtlarıyla, gerçekçi bir konuma geçtikten sonra yazdıkları yapıtlar (söz gelişi, Puşkin'in, Gogol'ün ve Balzac'ın bu iki dönem yapıtları) kıyaslanacak olursa, yazdıklarında canlandırmış oldukları yaşamın estetiksel renginin gerçekçi bir anlayış içinde ne gibi özellikler taşıdığını rahatça görebiliriz. «Eugen Onegin»i, «Bahçesaray Çeşmeleri»nden, «Goriot Baba»dan ve «Onüçlerin Öyküsü»nden ayıran şey, Puşkin ile Balzac'ın gerçekçi yapıtlarında, yüce - olan ile bayağı - olan'ın, trajik - olan ile komik - olan'ın, koşuksal - olan ile düzyazısal - olan'ın **gerçek canlı diyalektik**'inin verilmiş olmasıdır. «Dıştan kahkaha, içten gözyaşı dünyası»nı göstermeye çalıştığını belirten sözleriyle, Gogol, bu ilkeyi çok yerinde bir

şekilde ifade etmiştir. Öyle ki, estetiksel nitelikler, burda, **çelişkenlik** içinde değil, **bütünsel, karşılıklı içiçe geçişen bir birlik** içinde ortaya çıkmaktadır. Puşkin, Gogol ve Balzac'ın romantik yapıtlarında ise, yüce - olan ile bayağı - olan, güzel - olan ile de çirkin - olan arasındaki ilinti, bir bireşim içinde olmadığı gibi, karşıtlıkların da karmaşık, yaşam - benzeri bir bütün içinde kaynaşmadığı bir dizi **yapmacık şekilde kurulmuş antinomiler** halindedir.

Aynı şey kendini resimde de gösterir. Derin düşünceleri içeren, «Kursk Eyaletinde Haç Töreni» adlı resminde, Repin, yüce - olan ile gülünç - olan'ı, güzel - olan ile itici - olan'ı, hüzünlü - olan ile de önemsiz - olan'ı bir birlik içinde birbirine düğümlemişti. Belinski'nin Puşkin'in koşuklu romanına, «Rus yaşamının ansiklopedisi» (20) deyişi gibi, bizim de resimleşmiş hikaye diyebileceğimiz Repin'in bu tablosunda, tüm estetiksel öğeler, Mussorski'nin büyük gerçekçi operasının müziksel dramatiğini andıracak şekilde, hakiki bir senfonik sese erişirler. Böyle bir anlayış ile Brüllov'un «Pompei'nin Son Günleri» adlı resmindeki estetiksel tekdüzeliğe yol açan anlayış arasında ne denli büyük fark olduğunu düşünmek yeter. Brüllov'un bu yapıtı, klasikçiliğin tipik üçlemesi, «güzel - yüce - trajik»! kuralının örneğiydi. Öte yandan, içsel çelişmelerin estetiksel çok - yönlülüğü bakımından Repin'in tablosu için gösterdiğimiz Mussorski örneği ile estetiksel düzhatlılık bakımından Kirpenski'nin romantik tablosu için gösterebileceğimiz Puşkin örneği arasında ne denli büyük bir fark olduğunu da düşünelim. Binlerce yıllık gelenek yoluyla kutsallaştırılmış mitolojik tipler bile gerçekçi sanatta yeni bir şekilde yorumlanmıştır (söz gelişi, Gay'in «Hakikat Ne?» adlı resminde, İsa, hiç alışılmadık şekilde, çirkin, yoz kışkırtıcı bir görünümde çizilirken, yine Gay'in «Akşam Yemeği» adlı resminde, Yudas yüce bir karekter havası kazanmıştır).

İşte 19. yüzyılda gerçekçi sanat, gerçek yaşamdaki estetiksel diyalektiği böylesine ele almış bulunuyordu. Toplumcu gerçekçiliğin, insan varlığının estetiksel anlamı üstüne bu anlayışı ken-

disine miras olarak alıp daha ileriye doğru geliştirmiş olmasına bu bakımdan hiç şaşmamak gerekir. Gorki ile Barbusse'ün romanları, Brecht ile Vişnevski'nin oyunları, Mayakovski'nin şiirleri ile Şastakoviç'in senfonileri, toplumcu sanatın, yaşamdaki estetiksel çok-boyutluluğu, en azından 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliği kadar kapsamlı bir şekilde ve nesnel olarak ortaya koymaya çalışmış olduğunu bize plastik açıdan en iyi şekilde gösteren örneklerdir. Ne var ki, böylesine bir sanatsal ödevin somut çözümü bakımından, toplumcu gerçekçilik, özünden eleştirel gerçekçilikten ayrılır.

Eleştirel gerçekçilik, egemen olan toplumsal ilişkilerin mantığından yola çıktığı için, çirkin-olan ve bayağı-olan gibi estetiksel güçlerin çelişkin, canlı birliğinin, güzel-olan ile yüce-olanınkinden **daha güçlü** olduğunu göstermeye çalışmıştır; çünkü, gerek çirkin-olan, gerekse bayağı-olan şeyler, bozuk toplum düzeninin yolaçtığı ve onlara dayandığı şeylerdi. Eleştirel gerçekçilik, giderek, estetiksel güçlerin bu ilişkisinin, trajik-olan'ı bir **yaşam yasası** haline getirdiğini de göstermek zorundaydı. Feodal ve kapitalist varlığın hakikate uygun bir şekilde çizilişinin temelinde gerçekçi sanat yönteminin en etkin araçları olarak, yergi, alaylama, grotesk ile öbür estetiksel eleştiri biçimlerinin yatmasının nedeni budur.

Bu estetiksel konum, toplumcu gerçekçiliğin üstlenemiyeceği bir şeydi. Bu sanatsal yönteme hayat vermiş ve sanatsal bilginin en önemli konusu haline gelmiş olan toplumcu düşünce ile yeni toplumsal ilişkiler, bütün bunlar, sanatçıların, yaşamda estetiksel öğelerin ilintisi ile bu ilintilerin sanatta yeniden verilebilmesi üstüne yer alan anlayışlarının kökten bir şekilde değişime uğramasına yol açmıştı. Toplumcu gerçekçilik, toplumsal gelişmenin tarihsel sürecinde, güzel-olan ile yüce-olan'ın, çirkin-olan ile bayağı-olan'dan **daha güçlü** olduğunu göstermiştir.

Bundan başka, toplumcu gerçekçilik, trajik-olan'ın, sağlıklı kurulmuş bir toplumda bir varlık yasası olmaktan çıktığını; insan yaşamında, yeni'nin eski'ye karşı savaşında, insanın doğa'y-

la savaşında kaçınılmaz trajik çarpışmaların yer aldığını, ama bu çatışmaların ne kişinin kaderi olduğunu, nede her çatışmanın yasal bir sonucu olduğunu göstermiştir. İşte bu nedenle, toplumcu gerçekçilik, yaşama karşı eleştirel bir ilintiye dayanmaz; yeni yaşamın yapısı ile sanatçılarda oluşan yeni bilincin ilkeleri, estetiksel eleştirinin, estetiksel olumlamanın altında yer almasını öngörür. İşte bunun için toplumcu gerçekçilik, yaşamdaki gerçek estetiksel çelişmeleri, güzel - olan ile yüce - olan'ın **herşeyin üstesinden gelebilecek gücünü,** kötülüğe, adiliğe ve mızraklı burjuvaziye karşı savaşta kazanacağı zaferin **tarihsel zorunluluğu**'nu vermeye çalışır.

Estetiksel toplum bilincindeki değer - ilişkileri sisteminin tarihsel dinamiğini işte böyle ortaya koyuyor sanat tarihi.

GÜZEL-OLAN İLE ÇİRKİN-OLAN

GENEL İLKELER

Tarihçe ortaya çıkan estetiksel görünüşler sistemi içinde güzel - olan ile karşıt - kutbu, çirkin - olan'ın özel bir yeri vardır. Çok önemlidir bu yer; çünkü, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, kuramcılar, çoğu kez, estetiksel - olan ile güzel - olan'ı birbiriyle özdeşleştirmekte, böylelikle de estetik bilimi, «Güzel - olan'ın Felsefesi»ne dönüşmektedir. Bu gibi hallerde, tüm öbür estetiksel görünüşler, özel bir araştırma konusu edilmemekte; güzel - olan'ın anları, güzel - olan'ın tekil biçimlerinden biri olarak, sanat da «güzel - olan'ın yaratımı» olarak görülmektedir. Hâttâ, estetik'te, yüce - olan'ın, trajik - olan'ın ve, komik - olan'ın başlı başına bir önem taşıdığının kabul edildiği ve sanatın özünün, güzel - olan'ın değil, daha başka şeylerin yaratılması olduğunun kabul edildiği hallerde bile (örneğin, Çernişevski'nin öğretisinde), güzel - olan sorunu, estetik kuramının hep ana sorunu olmuştur.

Şöyle açıklayabiliriz bunu; gerçeklikte olduğu kadar, sanatta da, güzel - olan'ın etkinlik alanı, öbür estetiksel - olan biçimlerin etkinlik alanından kendi özünce çok daha geniştir. Ne doğanın ve insan yaşamının tüm alanlarında, nede tüm sanat tarzları ile türleri arasında, yüce - olan ile bayağı - olan'a, trajik - olan ile de komik - olan'a bu denli rastlanabilir. Oysa, buna karşılık, güzel - olan'ı (ve aynı şekilde, çirkin - olan'ı) **heryerde** bulabiliriz. Güzelliğin kaynağı olan, gerçeklik ile ideal arasındaki somut

ilintinin, her görünüşüyle, herşeyden önce etkin olabilmesi için, **herşeyden önce genel** olması gerekir.

Gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki bu herşeyden önce genel olan ilinti, gerçek - olan ile ideal - olan'ın **birbiriyle uygunluğu** olabileceği kadar, **birbiriyle uygunsuzluğu** da olabilir.

Gerçeklikle estetiksel ilintimizi olduğu kadar; bizden öncekilerden kalan, estetiksel tasarımlarla dolu, dünyanın sanatsal mirasını da çözümlemeye kalktığımız zaman görürüz ki, insanlar, algılamış oldukları bir nesne ile kendi idealleri arasında bir uygunluk duydukları zaman o nesneyi güzel olarak; kendi ideallerriyle çelişen, kendi ideallerine yabancı düşen bir nesne olarak gördükleri şeyi de çirkin, güzel olmayan bir nesne olarak duyumsamışlardır.

Burda, bazı estetikçilerin kanıtlamaya çalıştıkları gibi, çirkin - olan'ın, bir estetik kategorisi olmadığı yolundaki savların bütünlükle tutarsız olduğu da açıkça ortaya çıkmaktadır. Pek tabii, çirkin - olan, bir estetiksel **değer** olarak, yani, insanlar için olumlu bir anlam taşıyan bir nitelik olarak kabul edilemez. Daha önce de belirttiğimiz şekilde, tüm öbür değer - alanları gibi, estetiksel görünüşler alanı da, benzeşen «karşıt - değerler»i kendinde içerir; çünkü, herhangi bir niteliğin olumlu anlamının ortaya çıkarılması, o niteliğin kendi karşıtını oluşturan ve olumsuz bir anlam taşıyan özelliklerin varlığının da ortaya çıkarılmasını öngörür. Burda, öbür birçok bilim dallarından da bildiğimiz olgular arasında varolan aynı ortak ilişkilerle karşılaşmaktayız; örneğin, «aydınlık» kavramı, «karanlık» kavramının var olmasının bir öngereğidir; nasıl «ağırlık» kavramı, «hafiflik» kavramının; «pozitif yük» kavramı, «negativ yük» kavramının; hakikat kavramı da, hakikat - dışı ya da yanılma kavramının bir öngeriğiyse. Bunun gibi, nasıl «hakikat - dışı» ya da «yanılma», bilgi kuramı kategorileriyse, «şer» ya da «haksızlık», etik kategorilerse, «çirkin - olan», «yoz - olan», «kaba - olan», «bayağı - olan» da estetik kategorileridir; olumsuzluk işareti taşırlar, hepsi bu.

Estetik bilinci tarihinde ve sanatsal kültürde, çirkin - olan'-

la kurulan ilinti çok değişik görünümler almıştır; çirkin - olan'ın varlığı bazen hiç görmezlikten gelinmiş; bazen göz yumulmuş, doğanın bir «hatası» ya da Şeytan «hilesi» denmiş; bazen de önplana alınmış, sanatın ve kuramcıların tüm ilgisi o yöne çevrilmiştir. Son olarak da, gerçekliği estetiksel olarak değerlendirmenin bütün öbür biçimleri zorlanarak, güzel - olan ile yüce - olan'ın yerine başka şeyler konmak istenmiştir (örneğin, 20. yüzyıl burjuva kültüründe bir anda yaygınlık kazanmıştır yayılmıştır böyle bir eğiiim). Bu konuda, bazı Sovyet kuramcılarının konumu da açık seçik anlaşılamamaktadır; öyle ki, bu kuramcılar, ya nereye ait olacağı açıklanmaksızın, çirkin - olan'ı estetiksel görünüşler dünyasının bir çırpıda «dışına çıkarmakta», ya da çirkin - olan'ın yaşamdaki varlığı ile sanat tarihindeki rolü üstüne ses çıkarmamaktadırlar. Bilimsel olarak yapılacak bir araştırmada, güzel - olan ile çirkin - olan'ın mutlaka **karşılıklı ortak ilişkileri** içinde ele alınıp incelenmesi gerekir; aksi halde, bu ikisinin karşılıklı şekilde birbirlerine ilişkin oluşları dışında geriye sadece güzel - olan'ın varlığının tanınması kalır ki, bu da anlamsız olur.

Bu bakımdan, yapacağımız çözümleme, güzel - olan ile çirkin - olan'ın ortak temel alanlarına dönük bir şekilde; yani, önce insan'da, sonra doğada, daha sonra insan eliyle yaratılan «ikinci doğa»da, yani, şeyler dünyasında, en son olarak da sanat dünyasında güzel - olan ile çirkin - olan ele alınacaktır.

İNSANDA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Bir insanın güzelliğinden söz ettiğimiz zaman, herşeyden önce, insanın kendi «cinsinin ölçüsü»nü, yani, insansal olan ölçüyü kapsıyacak şekilde, o insanın bedensel yapısından başka, insanın zihinsel dünyası ile davranışlarının da yapısından söz ediyoruz-

dur. Yok eğer, insan güzelliğinin nesnel temel ilkelerini sınırlandırıp, burdaki estetiksel değeri insanın maddi bedeninin yapısına indirgeyecek olursak, o zaman, insan güzelliği sorunu, biyolojik bir soruna dönüşür. Çünkü, bütün öbür yaratıklardan insanın cins olarak ayrımının kendine özgü yanını bize gösteren şey biyolojidir. Biyolojinin, insan güzelliğinin gizini açığa çıkarabilme gücünden yoksun olduğu çoktan kanıtlanmış bulunuyor; çünkü, biyoloji için, biruyumlu ve değişmez bir estetiksel norm yoktur. Belli bir ırkı temsil eden kişilerde güzelliğin vazgeçilmez belirtisi olan çizgiler ve kendine özel yanlar, başka bir ırkta çirkinlik sıfatı olurlar; örneğin, beyaz tenlilik. Hıristiyan mitolojisinde meleklerin beyaz tenli, şeytanların ise siyah tenli oluşları doğaldır. Ama, aynı şekilde, Afrika'lı sanatçıların, şeytanı beyaz tenli olarak kafalarında canlandırmaları da doğaldır. Kızılderililer'de, «beyaz tenli» kavramı, «çirkin» kavramıyla aynı anlama gelir; bir Avrupa'lı için de sarı benizli olmak güzel bir şey değildir, hastalık belirtisidir çünkü. Bunun gibi, her ırktan insan, insan yüzünün plastik yapısındaki bütün özellikleri; söz gelişi, elmacık kemiklerinin çıkıklığını, gözlerin çekikliğini, dudak kalınlığını, burun biçimini, estetiksel olarak hep farklı şekillerde değerlendirir. İnsan güzelliğinin kalıbı yoktur.

Herhalde ancak ırkçı bir estetik, bir ırktan insanın güzellik belirtilerini mutlaklaştırıp, öbür ırkı temsil edenlerin yüz ve vücut biçimleri ile ten rengine nesnel olarak çirkin diyebilir. Ama bu aynı zamanda, ne biyolojinin, nede antropolojinin, güzel - olan ile çirkin - olan'ın doğasını yakalıyabileceği anlamına gelir; çünkü, her ırkın kendi gerçek varoluşunun özelliklerine bağımlı olmak üzere, yaşam ile ideal'in birbirine uygunluğunun dışında, insanlar için salt nesnel bir güzellik yoktur.

Bundan başka, insan güzelliği, ulusal değişkenlikler de kazanabilir. Her halkın, diyelim Uşinskiler'in, kendi bir insan idealleri vardır. Bunun için, Gürcü bir güzel ile Estonya'lı bir güzelin şeklen görünüşü, ya da bir İspanyol'un güzelliği ile bir İsveçli'nin güzelliği o denli kendine özgüdür ki, birinde güzelliği

işaret eden çizgiler, öbüründe estetiksel açıdan olumsuz bir anlam taşıyabilir. Bu bakımdan, bir kez daha belirtelimki, güzel - olan ya da çirkin - olan için konabilecek uluslar - üstü, mutlak bir norm yoktur. **İnsan güzelliği görece olup, insan güzelliğinin somut görünüş biçimleri, her zaman için, belirli ulusal, ırksal olarak koşullanmış ya da sınıfsallığa bağlı belirtileri kendinde taşır.** İşte adı geçen bu son bağımlılık hali, Çernişevski tarafından farkedilmişti. Çernişevski, insanın «güzel yaşam»dan ne anladığının, yani, insanın kendi idealinin, sınıfsal bir karakter taşıdığını, çünkü, bunun, belli bir sınıfın kendine özgü çıkarlarından doğduğunu saptamıştı. Nitekim, köylülükte olsun, aristokraside olsun, tüccarlıkta olsun, bu sınıfların herbirinde, kendi ideallerine, söz gelişi, hangi kadın tipinin kendilerine denk düşüp düşmediğine göre değişen bir kadın güzelliği anlayışı vardır.

Özellikle, tarihsel olarak değişkenliğini çözümlediğimiz zaman, insan güzelliğinin toplumsal ideallere olan bağımlılığını açıkça görürüz. Her çağdaki insan güzelliğinin sanatsal modelinin ne olduğunun ortaya konduğu sanat ise, bizim böyle bir çözümleme yapabilmemiz için çok zengin ve elverişli malzemeyle doludur.

İnsan güzelliğinin ilk sanatsal modelleri, «paleolitik çağın Venüs figürleri»dir. Bu figürlerde, kadın vücudunun gerçek orantıları açıkça değiştirilmiştir. Bu çarpıtmanın nedeni nedir? İlkel toplumlardaki sanatçılar sahici biçimleri çizebilmekten mi yoksundular acaba yoksa, gerçek biçimlerin şeklinin biçimsel olarak bozulması mıydı bu? Pek tabii, ne biriydi, ne de öbürü. Bunun nedeni, paleolitik insanın kadından ne anladığının çizilmesiyle uyandırılacak olan o **estetiksel** etkiyle ilgiliydi daha çok.

Ötedenberi bilinmektedir ki, bu figürlerdeki çarpıtmanın belirli bir anlamı vardır. Yaratıcı kişi, burda, ikinci dereceden cinsellik belirtisi olan şeyleri abartmaktadır. Koca bir karın, geniş kalçalar ve dolgun göğüsler, anaerkil çağda, kendi temel, **ideal** belirleniş şekli içinde, kadının biyolojik işlevini, yani, cinsini üretme işlevini, doğurganlığı, yaşamı türetme işlevini simgele-

mektedir. Burda, biyolojik yasallığın estetiksel bir anlam kazanarak insan idealinin taşıyıcısı haline gelişi vardır.

Bu idealin değişime uğramasıyla birlikte, insan güzelliği tasarımı da değişime uğramıştır. Ataerkil düzene geçiş sonucu, yeni toplumsal ilişkiler ile yeni etik - dinsel anlayışların oluşması, estetiksel dünya ile insan anlayışının kökten bir şekilde değişime uğramasına yol açmıştı. Bu dönemde yapılmış taştan idoller ile yontulmuş masklar kadar, insanların kendi gövde ve yüzlerini acayip şekillerde boyamaları, doğal biçimini yitirmiş tılsım resimleri, kendine özgü saç kesimleri ve süslemeleri, bütün bunlar, bizce vahşiliğin bir işaretidir. Ama bütün bu görünüşlerin altında, ilkel toplum insanı için, hakiki güzellik yatıyordu; çünkü, maske takmak, çarpıtmak, insanın gerçek dış görünüşünün değiştirilmesi, bunlar hep, doğaüstü, mistik, **ideal**, mana dünyası tasarımı ile uygunluk kurulmasına yarayan şeylerdi. İnsanın şekilce görünüşü, manasal - mistik, kutsal olan şeyi ne denli anımsatıyorsa, kendi soyundan olanların gözünde o denli güzel görünüyordu. Yani, insanların kendilerini güzel saydıkları şeylerle bezendirmeleri, gerçek - olan'ın **manalaştırılma**'sından **kutsallaştırılma**'sından, gerçek - olan'ın ideal - olan'a **yakıştırılma**'sından başka bir şey değildi.

Şunu da belirtmeliyiz ki, adını andığımız bu dönemde, toplumsal ideal, tam dinsel - mistik bir karakter taşımıyordu. Bu konuda, Plekhanov'un, içinde çeşitli takı biçimlerinin nerden geldiğini açıkladığı «Adressiz Mektuplar»da ki çok sayıdaki örnekler buna tanıt olarak gösterilebilir. Örneğin, hayvan dişlerinden ya da pençelerinden yapılma kolyeler ilkel toplumdaki avcılar tarafından, ilk başlarda, «gözüpekliğin nişanesi»; çok sayıda metal bilezikler ise «zenginliğin nişanesi» sayılıyordu. İlk başlarda, yaşama yakın gelen ve pratik bir anlam taşıyan bu nesneler zamanla estetiksel bir anlam kazanmıştı. Bu değişikliğe uğrayışın nedenlerinden biri de, avcılıktaki ustalığın ve onun getirdiği zenginliğin, toplumsal idealin asli öğelerinden biri haline gelmesiydi. Böylece, bu ideali nesnel bir biçimde kendinde cisimleştiren

şeyler **güzel** sayılıyor; insanları **bezendirme,** onları ideale yaklaştırma gücünü edinmiş oluyorlardı.

Köleci toplumlarda sanat, bize, insan güzelliğinin daha sonraki tarihinin incelenmesi için sayısız malzeme bırakmıştır. Eski Doğu'nun heykel kahramanları ile antik çağ Yunan heykel kahramanları arasında ne denli büyük fark vardır bir düşünelim! Bu birincisinde, güzelliğin ölçeği, doğaüstü bir soyutluk; taşlaşmış, hareketsiz bir biçim; katı simetrik, ön bir kompozisyon iken, ikincisinde, tam bunun karşıtı, üç - boyutlu mekan içinde özgür ve serbest şekilde dolaşan, canlı bir hareketin dinamiğidir. Birincisinde, canlı - olan şey taşlaştırılmış, zamanın akışından çekip alınmış; ikincisindeyse, taşa can verilmiş, taş solumağa, hareket etmeye başlamıştır.

Bu farkın temelinde yatan nedenler nedir acaba? Berlin'deki Bergama - sunağı'nı gezenlerin de herhalde gözünden kaçmamış olacağı gibi, Eski Doğu'nun köleci - despotizmi ile Helenlerin köleci - demokrasisi birbirinden farklı idealleri ortaya koymuştur. Eski Mısır'daki toplumsal - dinsel ideal'in izlerini vurgulayacak şekilde, firavun - kültü ile totem - kültü'nün birbiriyle ideal bir şekilde kaynaşmış olması, canlı, bireysel, gelip geçici olan herşeyin kendisini sonsuz olana, bitimsiz olana, kast düzenine uygun olana bırakışı oranında güzel sayılmasına yol açmıştı. Buna karşılık, Yunan polisinde, toplumsal ilişkilerin karakteri, toplumsal ideali demokratik kılmış, mitolojiyi insancıllık ruhuyla donatmıştı. Yunan'da, güzelliğin, yani, tanrısal - olan ile canlı - olan, genel - olan ile bireysel - olan, fiziksel - olan ile de zihinsel - olan arasında aynı ölçüde uyumluluğun bulunmasının nedeni budur.

Antik dünya feodalizmin boyunduruğuna girer girmez, insan güzelliği de, mistik Hıristiyanlık idealinin etkisi altında, bütün bütüne yeni bir anlam edinmiştir. Antik Yunanlılar, insan vücudunun güzelliğine, onun o uyumlu ve dengeli, fiziksel olarak yapısında dile gelen o yüce sukûnet haline hayrandılar; buna karşıt, Hıristiyan çilekeşciliği, insan vücuduyla ilgili her şe-

yi günah, bayağı ve çirkin diyerek mahkum etmişti. Bundan böyle, insan güzelliği, insanın maneviliğiyle, ölümlü bedeninden kendisini azat ederek, öte-dünyaya erişmeye çalışması haliyle tanımlanıyordu. Ayrıca, insanın bedensel güzelliğiyle ilgili tasarımlar kafirlikle suçlanmış; bu olumsuz tutum, işi antik sanat anıtlarını yıkmaya kadar götürmüştü. Ne var ki, birkaç yüzyıl sonra Rönesans dönemi içinde yeni estetik anlayışları oluşunca, bu kez, Orta Çağ'daki tasarımların tam karşıtı olan ilkeler işlerlik kazanmaya başlamıştı. Orta Çağ'a ait bu tasarımlar artık barbarlık ve vahşilik olarak görülüyordu (Orta Çağ'ın sanat uslubuna, kökence, barbarların, vahşilerin, Gotların sanatı anlamına gelecek şekilde, gotik adı verilmişti). Böylece, ilke olarak, Rönesans insanı, tıpkı kendinden önceki Orta Çağ insanı gibi olaya kendi yargısını vermiş oluyordu. O da **kendi** beğeni çizgisini, **kendi** estetik tasarımlarını, aynı safyürekli şekilde, biricik doğru beğeni ve tasarımlar olarak kabul ediyor, bunların karşısına koyduğu görüşlere yanlış diyordu.

Bilindiği gibi, bağlı olduğumuz düşüncenin ve felsefî metodolojinin konusu, insanların estetik düşüncesinde yer alan tarihsel değişmelerin derinden ve kesinlik içinde; metafizik değil, diyalektik olarak kavranabilmesini olanaklı kılmaktadır. Şunu iyice anlamamız gerekir ki, hiçbir çağ mutlak estetiksel hakikate ulaşamamıştır; çünkü, toplumsal idealden bağımsız hiçbir mutlak güzellik yoktur ve olamaz. Nitekim, her çağ gerçek dünyayı kendi ideallerine bağlamış; güzel-olan'ı, bu ideallere uygun düşen şey olarak görmüş, bu temellere dayanarak, tüm estetiksel değerleri değişime uğratmıştır. Bunun için, güzel-olan, hep **tarihçe koşullu** olup, **tarihçe değişime** uğrar. Bu bakımdan, ister Pythagoras'cı estetik içinde yetişmiş, Yunan'lı büyük heykeltraş Polykleitos'ta olsun, ister Rönesans estetik görüşlerinin en iyi örneklerini vermiş ünlü Alman ressamı Dürer'de olsun, güzelliğin mutlak yasalarını taşıyan insan vücudu orantılarını bulmak için girişilmiş tüm çabalar başarısızlığa uğramak zorunda kalmıştır.

Bu bağlamda, estetik alanı içinde görece-olan ile mutlak-

olan'ın diyalektiği üstüne söylediklerimizi de gözönüne alarak, şunu belirtmeliyiz ki, gerek Polykleitos'un, gerekse Dürer'in insan güzelliği üstüne, tarihçe, sınıfsal ve ulusal olarak koşullanmış tasarımlarında, belli bir **mutlaklık öğesi** de içerilidir. Çünkü, insanın ve insan organizmasının uyumlu bir şekilde gelişmesi, tüm bir toplumsal gelişmenin en son amacı haline geldiği için, antik sanat ile Rönesans sanatında bu uyumun somut bir şekil alması, kalıcı bir estetiksel değer olma niteliğini kazanmıştır.

Pek tabii, sosyalist toplumda, kendi toplumsal - tarihsel içeriği gereği, yeni bir insan güzelliği anlayışı oluşmuştur. Vera Mukhina'nın «İşçiler ve Kolhoz Köylüleri» adlı heykeliyle, Aleksander Matveyev'in «Ekim» adlı heykelinde çok belirgin bir şekilde ve büyük bir sanatsal beceriyle verilmiştir bu. Bu yapıtlarda, yeni insanın, yani, tüm yönleriyle uyumlu olarak gelişmiş, zihinsel ve bedensel olarak güçlü, savaşçı ve yaratıcı insanın şekilce estetik yapısı ortaya konmuştur. Bu heykeller, **bizim ideallerimizdeki gerçekliği** canlandırdıkları için güzeldirler. Antik sanatçılar tarafından soylu kılınan, çalışmanın etkilerinden özgür, kusursuz bir vücutta uyumlu olarak birleşen, kendinin bilincinde bir zihnin yüceliğine ve, Orta Çağ'da soylu kılınan, öte - dünyaya ulaşma çabası içinde kendi günahkâr vücudunun ezikliğini çeken bir zihnin esrikliğine karşıt, toplumcu sanat, emekçi ve savaşımcı insanı, yani, kendi eliyle şekillendirdiği geleceğe sarsılmaz inancı olan ve tükenmez enerji dolu insanı, kendi gördüğü işiyle olan özlemleri içinde bileştirmiş; dünyasal olduğu kadar manevileşmiş insanın şekilce yapısını ortaya çıkarmıştır. Gerçi, gerek Matveyev'in, gerekse Mukhina'nın kompozisyonlarının genel estetiksel içeriği, plastik anlamda belli şekillerde yorumlanmıştır. Mukhina'nın işçisi ile kadın kolhoz köylüsü, gelecekteki güzelliği; yorucu, ama, aynı zamanda sevinç dolu yaratıcılığı canlandırırlar; Matveyev'in kahramanları ise, barış, emek, özgürlük, eşitlik, kardeşlik ve mutluluk fikrini canlandırma, yeni bir dünya kurmuş, onurlu, güçlü ve yengi dolu insanlardır. Aradaki bu ayrıma karşın, bu iki sanatçı da, dünya kültür tarihinde ilk kez,

yeni bir toplumsal idealin içeriğini, yani, yüzyıllar boyunca bir zorlama olmuş, ama şimdi bir gereksinme ve zevk haline gelmiş olan halkın özgürce çalışması'nın olumlanışını yansıtan insanda **yeni bir güzellik** anlayışını ortaya koymaktadırlar.

Aralarında ne denli ayrım olursa olsun, geçmişin tüm estetiksel görüş sistemlerini özünden ortak kılan, örneğin, Rönesans ile Orta Çağ ya da Orta Çağ ile Antik Çağ gibi birbirinin tam karşıtı olan görüş sistemlerini birbirine yaklaştıran bir nokta vardır; insanın ancak çalışmanın **dışında,** çalışmayla bir **karşıtlık** oluşturduğu, çalışmadan **soyutlandığı** zaman güzel sayılışı; çünkü, bu görüşlerce, insanı bayağılaştıran, çirkin kılan, insanlıktan - çıkaran şey, çalışmadır. 19. yüzyılın ünlü Belçikalı heykeltraşı Constantin Meunier, yapıtlarında, çarpıcı bir sanatsal güçle vermiştir bunu. Repin'in «Volga Yedekçileri», Kassatkin'in «Dağ İnsanları», Balzac'ın «Köylüler»i ve Zola'nın «Germinal»inde, aynı kızgınlık ve öfkeyle sözedilir bundan. Geçmişte, sadece halk masallarında ve halk öykülerinde, o da sırf masalsı ve fantastik oldukları için, emek ve emekçiler, estetiksel bir şekilde ele alınıp yüceltilmişlerdir. Emekle estetiksel ilinti, ancak toplumcu düzenin emeği özgür kılmasından ve yaşamın en önemli «kahramanı» haline getirmesinden sonra temelinden bir değişikliğe uğratılabilmiştir. İşte, Mukhina ile Matveyev'in yapıtlarında olduğu kadar, öbür sosyalist ülke sanatçılarının yapıtlarında da canlandırılmış olan şey, insanların estetiksel bilincinde yer alan bu zorlu dönüşümdür.

Sosyalist bir toplumda, çok çeşitli şekillerde bireysel güzellik anlayışlarının olacağı ve gittikçe kendini belli edeceği çok doğaldır; çünkü, toplumcu estetiksel ideal, her kişinin bilincinde kendine özgü tarzda yansımasını bulacaktır. Meslekçe, cinsiyetçe, yaşça farklılıklar, kültür düzeyi ve karakter farklılıkları, bütün bunlar, her insanın kendi «güzel yaşam» tasarımını etkileyeceği kadar, kişinin kendine özgü estetiksel algısı ile estetiksel değerlendirmesini de belirleyecektir. İnsanların günlük yaşamında hep çelişkin bireysel, estetiksel yargıların yer alışının nede-

ni budur.

Geçmiş kültür tarihinde beğeni çizgileri arasında geçen savaşı incelerken olsun, çağdaş estetiksel ayrımlamaların yapılmasında izlenecek politikayı belirlerken olsun, toplum kesimlerince birbirinin karşıtı olarak koşullanmış güzellik anlayışları ile, söz gelişi, aristokrat ve köylü, toplumcu ve burjuva güzellik anlayışları ile toplumsal - tarihsel bir konum içindeki bireysel estetik anlayışlarındaki çeşitlilik arasında iyice bir ayrım yapmak gerekir. Tüm sosyalist ülkelerin siyasal partileri, bu ayrımı gözönüne alarak, bir yandan, gerek yaşamda, gerekse sanatta görülebilecek her türlü küçük - burjuva beğeni biçimleriyle amansız bir şekilde savaşılmasına çağrıda bulunurlarken, öte yandan, sosyalist toplumda insanın beğeni çizgilerinin çeşitlilik kazanmasını olduğu kadar, toplumcu sanatta çok çeşitli sanatçı imzalarının da yer almasını isterler. Herhangi bir sanat uslubunun ya da belli bir grup insanın beğeni çizgisinin mutlaklaştırılmasını bir özür olarak kabul etmezler.

DOĞADA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

İnsanın şekilce yapısı ve davranışları konusunda da olduğu gibi, toplumsal ideallerle dolayımsız bir ilişki içine girilmemekle birlikte, doğada da, güzel - olan, **gerçek - olan ile ideal - olan'ın birbiriyle uygunluğu**'ndan başka bir şey değildir. Doğada güzel - olan'ın «sırrı»nı doğanın fizik, matematik ya da biyoloji yasalarının kendisinde aramaya çalışmış olan bütün çabaların sonuçsuz kalışı bu yüzdendir. Doğa bilimleri açısından, bizim güzel dediğimiz, ya da güzel gördüğümüz hayvanlar ile çiçekler arasında hiçbir fark yoktur. «Doğa anlayışı»na bağlı kişilerin bile, tutarlı ve saygın olarak gördükleri şeyleri güzel diye kabul edişleri bu konuda dikkat çekicidir; söz gelişi, «Güzel - olan Üstüne»

adlı kitabında, N. Dimitriyeva, asalak tırtıl böceklerinin, kendi erekleriyle uygunluk içindeki biyolojik yapıları açısından, kelebekler kadar uyumlu olduklarını kabul etmek zorunda kalmıştır.

Çok açıktır ki, doğa, yaratırken, birini çirkin, öbürünü güzel diye yaratarak haksızlık etmemiştir. Aslında doğa insanlar tarafından estetiksel olarak değerlendirilir; (insanda da olduğu gibi) doğada insanın idealine uygun düşen şey insan için güzel, karşıt düşen şeyse çirkindir. Andersen'in «çirkin ördek» masalında, yavru kaz, öbür ördekler tarafından «çirkin» görülür, niye? Şekilce yapısı, ideal ördek tasarımıyla çelişir de ondan. Söz gelişi, arslana güzel hayvan deriz de, fok balığını çirkin buluruz; çünkü, arslandaki güçlülük, atılganlık, çeviklik, ideal insan nitelikleridir; oysa, fok balığının şekilce yapısı ile hareketleri, bizim yaşam idealimizle çelişir. Bunun için arslanı «ormanlar kralı» katına yükseltiriz, ya da bir insana «arslanlar gibi saldırdı» ya da «arslan gibi» deriz. Ama, bu insana «fok balığına benziyor» dediğimiz zaman, bu, o insanı «hantal», «beceriksiz», «biçimsiz», yani, çirkin bulduğumuzu gösterir. Oysa, Eskimolar, fok balığı avıyla geçindikleri için, fok balığını bizden başka türlü değerlendirirler, çünkü, Eskimoların yaşamı, fok balıksız düşünülemez, tüm Eskimoların gönenci fok balığına bağlıdır. Bu yüzden fok balığı Eskimolar için güzeldir! Misyonerler Eskimoları Hıristiyan inançlara döndürmeye çalışırken, Cennet'teki harika şeylerden dem vurmaya başladıkları zaman, Eskimolar sormuşlar, «Ya fok balıkları? Hiç söz etmiyorsunuz fok balıklarından!» Bu soruya inandırıcı bir yanıt alamayınca bağırmış Eskimolar, «Yeter, yeter! Anlaşılan sizin Cennette fok balığı yok, fok balıksız bir cennetse bizim için güzel sayılmaz!»

Doğanın güzelliğinde, gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki ilişki tüm kültür tarihi boyunca ele alınmıştır. Örneğin, ilkel toplumların sanatında manzara resmi yoktur, bunu biliyoruz. İlkel toplumlarda en önemli ve birkaç şey dışında, tek kahraman, hayvandı. İlk çağların sanatçıları, hayranlık verici bir ustalıkla, mağaralara geyik ve bizon resimleri çizmişlerdi; ama, bu hay-

'vanlar, nesnesiz bir mekan içinde, boşlukta «yaşıyor»lardı. Bu resimlerde, ne yeryüzü ile gökyüzünden, ne sudan, nede çimen 'ya da ağaçtan bir iz vardı, oysa, o hayvanlar kadar, bu nesneler 'de ilk çağların sanatçılarının gözleriyle gördükleri şeyler ara-'sındaydı. Evet, onlar bu nesneleri görüyorlardı, ama, **estetiksel** 'olarak almıyorlardı; gerçek nesnelerdi bunlar, ama, **güzel** nesne-'ler değillerdi, çünkü, ilk çağların avcı insanları için asli bir rol oynamıyordu bu nesneler, yani dolayısıyle, toplumsal bilinçte yer etmiş ideal alanı içinde sayılmıyorlardı. Bu çağdakiler için «gü-'zel yaşam» avcı insanlarca hayvan bulmak, bunlardan beslenme işinde olduğu kadar, postlarından da giyinme işinde yararlanmaktı. Hayvanların estetiksel olarak önplana alınışı, bu hayvan-'ların «güzel yaşam» idealine uygunluğuyla belirleniyordu. Ancak avcılıktan tarıma geçiş sonucu insanların yaşamı da doğa güçle-'riyle bağımlı hale gelmiş; insanlar, yeryüzü ile gökyüzünün, güneş ile yağmurun güzelliğini keşfetmeye başlamıştı. Bu çağda çeşitli doğa fenomenleri ile doğa güçlerinin tanrısallaştırılması 'doğanın toplumsal ideallere uyarlanışının açıkça tanıtıdır. Doğa dinleri, insanların doğayla olan estetiksel ilişkilerinin gerilemesine değil, tam tersine, gelişmesine yol açmış; giderek, bu çağda yapılan sanat, büyük ölçüde, insanı çevreleyen nesneler ile fenomenlerin çizimine yönelmiştir. Böylece, arkitektonik biçimler 'ile süslemelerde, bitki ve hayvan motifleri yer almaya başlamıştı. Eski Mısır tapınaklarında sütunlar papirüs sapından demetler şeklinde yapılıyor; dokuma işlerinde, vazo ve duvaryüzlerinde-'ki süslemelerde, nilüfer çiçeği ya da başka bitki biçimlerine rast-'lanıyordu.

Eski dünyadaki doğa dinlerinin yerini Hıristiyanlık alır almaz, doğaya estetiksel olarak verilen yer de kökten bir değişime uğramıştır. Orta Çağ resim sanatında, ağaçların, ırmakların ve 'dağların, zorlama bir şekilde, olayın geçtiği yeri örtmek için, sı-nırlı-şematik bir tarzda çizildiğini görürüz. Bunun nedeni, gök-'yüzündeki cennetin yanında doğasal dünyayı küçümsediği kadar, yine bu dünyayı günahkâr göstermeye çalışan Hıristiyanca

tasarımlardır. İnsanların yeryüzündeki güzelliklerden sevinç alması, Augustinus tarafından «şehvetin baştan çıkarıcılığı» olarak damgalanmıştır. Doğayla teolojinin öbür temel tezlerinin bağdaştırılması işi, yani, doğa Tanrı tarafından yaratılmıştır, o halde çirkin olamaz, mutlaka güzeldir şeklindeki düşüncenin Kilise Babaları'nca zor da olsa, yerleştirilmiş olmasına rağmen, Hıristiyanlık, güzel - olan'ı doğada görmeyi ondan sevinç almayı ve onu sanatta yüceltmeyi bütün bütüne yasaklayacak şekilde, insanların dünyasal - olan'dan tiksinti duyarak yetişmelerine yol açmıştır. Orta Çağ'ın bir groteskliği olarak, karnaval eğlencelerinde görülen abartma, yani, maddi - olan'ın, bedensel - olan'ın, duyusal - olan'ın abartılışı, doğanın dinsel bir şekilde «farklı olarak gözetilişi»ne karşı açıkça bir çeşit tepki, halk kitlelerinin doğayla estetiksel ilişkilerinin kendine özgü bir «supap»ı olmuştur. M. Bachtin, bu olayı, Rabelais üstüne kitabında derinlemesine inceler.

Rönesans döneminde, doğaya yeni bir estetiksel yer verilişi ise, yeni bir toplumsal idealin anlatımı olmuştur. İnsanın, mutluluğu gökyüzünde değil, yeryüzünde araması gerektiği yolunda beliren kanaat karşısında, mutluluğun öbür dünyada olduğunu öne süren mistik inanç yenilgiye uğrayarak ortadan kalkmıştı. Bu yeni toplumsal idealin başlıca özelliği, insan ile doğanın birliğinin kurulmasına, doğanın bilinmesine ve ondan sevinç alınmasına gösterilen çabaydı; çünkü, doğanın en mükemmel evlâdı olan insan, nasıl güzelse, doğa da öylesine güzeldi. Rönesans ressamları, doğanın içine sevgidolu bir şekilde derinlemesine sokulup, o güne kadar rastlanmadık şekilde, doğayı büyük bir gerçekçi dikkatle resmetmekle kalmamışlar, doğa imgesini yapıtlarının içine öylesine sokmuşlardır ki, nerdeyse özneye bir gereksinme kalmamıştır. Yaptıkları portrelerde olsun, güncel resimde olsun, hep doğa çizilmiş; olayın içerde geçtiği yerlerde bile, resmin içine pencere çizilerek, doğa yakına getirilmiştir.

İnsanların doğaya estetiksel bir yer verişine baktığımızda, böyle bir şeyin, sınıfsal idealler arasındaki farklılıklarla koşul-

lanmış olduğunu görürüz. Örneğin, niçin 19. yüzyıl akademik Rus resminde Rusya'daki doğaya rastlanmaz? Niçin bu Rus ressamları kendi anavatanlarındaki doğayı değil de, İtalya doğasını büyük bir beceri ve titizlikle çizmişlerdir? Buna karşılık, niçin Vasilyev'in, Savrassov'un, Şiçkin'in, Levitan'ın yapıtlarında görüldüğü üzere, gezici ressamlar, böyle bir gelenekten kesinlikle koparak, kendi ülkelerindeki doğanın resmini yapmaya yönelmişlerdir? Akademikçiler öyle bir yol seçmişlerdir, çünkü, halkın yaşamının tam içine aristokrasinin saygısızca konuşu, ister istemez çevreyi de içine alacak, halkın yaşamı ile yaptığı işleri de resimde gösterecekti. Aristokrasinin kendi anadiliyle değil de, Fransızca konuşmasındaki mantık neyse, burdaki de aynı o mantıktır. Yaptıkları resimde Rusyanın o «adi» ve «kaba» doğası görünsün istemiyordu bu ressamlar; böyle bir görüntü, kaçınılmaz şekilde, akla mujikleri de getirecekti; onun için İtalya manzarası seçkin ve güzel geliyordu onlara.

Gezici ressamlar ise, başka bir toplumsal sistem görüşünü paylaşıyorlardı, başka bir sınıfsal idealleri vardı. «Karar artık mujiklerin» diyordu Repin; bütün yaşamları doğayla kucak kucağa geçen mujiklerin gözüyle doğaya bakıyor, mujikler gibi duyuyordu doğayı. Bu yüzden, gezici ressamların yaptıkları resimlerde köy yaşamıyla ve köydeki işlerle ilgili şeye de rastlanmaz bazen; doğa, tüm «el değmemişliği»yle çizilmiştir. Burda, sanatçının içinde bulunduğu estetiksel konum, bu arada, güzelliği en yalın ve en günlük haliyle, doğaya en yakın şekliyle keşfedebilme yeteneği, halka bağlılığı gösteren, demokratik ideallerin bir anlatımı olmuştur.

Sosyalist toplumda ise, yeni toplumsal ideallerin, herşeyden önce de, emekle kurulan yeni estetiksel ilintilerin etkisi altında, insanların doğaya estetiksel olarak verdikleri yer bütün bütüne bir değişime uğramıştır. Sovyet manzara resminin en büyük ustalarından biri olan Georgi Nisski'nin işlerinde çok açık şekilde görülebilir bu. Nisski'nin yaptığı şeyler, doğanın güzelliği ile insanın elde ettiği teknik başarıların doğadaki çirkin sonuçlarıy-

la karşı karşıya getiren 19. yüzyılın estetik görüşlerinden ayrılır. Doğanın asıl güzelliğini bozan o çirkin fabrikalardan, tren yollarından, makinelerden, nasıl da yakınılmıştır o zamanlar! Nisski ise, doğa ile tekniğin ilintisine bir başka gözle bakmış, bu ilintiyi, doğayı dönüşüme uğratan ve tekniği egemenliğine alan Sovyet insanının gözüyle görmüştür. Buysa, modern teknikle yaratılmış şeylerin sadece birçok değerler taşıdığını ve kendilerine özgü güzellikleri olduğunu değil, ama aynı zamanda, böyle bir güzelliğin doğanın güzelliğiyle **uyumlu olarak** birarada bulunabileceğini de göstermektedir. İşte Nisski'nin resim sanatının kapsamını oluşturan ve toplumcu düzende yeni bir gerçeklik estetiksel algısının ortaya çıkışını dile getiren şey, bu hayretler verici, ama aynı zamanda derininden inandırıcı olan, doğa ile insan elinden çıkmış yaratımların **estetiksel bütünlüğü** duygusudur.

NESNELER DÜNYASINDA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Doğada ve insan yaşamında rastlanandan başka, insanlar tarafından yapılmış şeyler dünyasında da güzel - olan'ın yeri vardır. Burda, kendine özgü bir tarzda da olsa, gerçek - olan ile ideal - olan'ın birbiriyle uygunluğu olarak güzel - olan'ın genel yasası, hiç kuşkusuz, burda yine geçerlidir.

Burdaki kendine özgü hal, nesnelerin güzelliğinin, insan eliyle işlenmiş oluşundan, çoğunlukla da insanın bilinçli ve amaçlı çabalarıyla ortaya çıkışından, yaratılan nesnenin güzelliğini insan elinden almış oluşundan gelmektedir. Nesnelerin güzelliğinin insan eliyle yaratılmış oluşu, onun bu kendi özelliğini açıklayan şey de olmaktadır. Bunun temelinde, nesnelerin sadece algısının değil, ama aynı zamanda yaratılışının da, idealin bir

an'ı oluşu yatmaktadır. İnsan faaliyetinin kendi bir sonucu, **ideal**in **gerçekleştirilmesi**'dir burdaki. Böyle bir sonuç ise, o gerçek nesnenin ortaya çıkmasını sağlayan ve onun içinde cisimleşmiş olan ideal ile, yaratılan o gerçek nesnenin birbirine uygunluğunun derecesiyle değerlendirilecektir.

Bu bakımdan, nesnelerin güzelliği, onların kendi **ereklerine uygunluk**larıyla sıkı sıkıya bağıntılıdır. Yaratıcı bir kişinin bir nesnede gerçekleştirmeye çalıştığı ideal, bu nesneyi algılayacak ve estetiksel olarak değerlendirecek olan herkesin bilincinde uyanması gerekir. Bu düşüncemizi, klasik sayılabilecek bir örnekle açıklamak istiyoruz. İlk çağlarda, aşağıya doğru incelerek sivri bir uç yapan; yumurta biçiminde işlenmiş kablar vardı. İlk kez gören için, böyle bir amfor, garip ve anlamsızdır, güzel değildir hiçbir şekilde. Ama bu biçimin kendi ereğine olağanüstü uygunluğu farkedilir edilmez (çünkü, toprağa sokuldukları için, bu kabların sivri uçlu bir dibi olması gerekiyordu), bu nesneleri estetiksel olarak değerlendirme olanağı da çıkıvermiştir ortaya.

Her olayda böyledir bu. Örneğin, küre biçiminde bir kitap ya da paralelyüzlü bir futbol topu düşünün; insanda anlamsız, komik bir etki bırakır herhalde; ama, küre ya da paralelyüz biçiminin çirkin oluşundan değil, sırf bu biçimlerin bu halde düşünülemiyeceğinden, ereklerine uygun olmayışlarından. Biz, kitap ile futbol topunun ereğini belirleyen şeyin ne olduğunu bildiğimiz için, bu birinci halde dörtköşe biçimi, ikinci haldeyse küre biçimindeki şekli güzel buluruz.

Demek ki, nesnelerin estetiksel olarak değerlerinin belirlenmesinde, o nesneler ile, o nesneleri yaratmış olan kimsenin tasarımladığı, **öznel olarak varılmaya çalışılan ideal**'in birbiriyle uygunluğu yeterli değildir; insan fantazisinin ortaya koyacağı o kadar çok tasarım vardırki çünkü! Gerçek bir nesne ile ideal olan şeyin birbiriyle uygunluğu yalnızca öznel değil, ama aynı zamanda nesnel bir karakter de taşımalı, o nesnenin **pratik işlevi**'nin bir kanıtı olmalı; o nesneyi kullanacak, algılayacak ve estetiksel olarak değerlendirecek insanlarca kabul edilmelidir. Bir nesnenin

nesnel karekterde olan kendi ideal tasarımıyla uygunluk içinde olması halinde, o nesnenin güzelliğinin derecesi, bu uyumun derecesiyle belirlenir, ki bu da o nesneyi yaratan kişinin ustalığına, becerisine, kendi işine özgürce egemen oluşuna bağlıdır.

Gerçekten de, neden ustaca bir iş hep estetiksel bir heyecan uyandırır bizde? İnsanın ustalığından çıkmış en yalın biçimler kadar, en karmaşık biçimler de heyecanlandırır bizi. Bir makinistin karmaşık mekanizması olan bir kazı makinesini ustalıkla çalıştırışı, bir balerinin gövdesini kusursuz bir şekilde tutuşu, bir jonglörün ateşli çıralarla oynayışı gibi, ustalık ve beceri isteyen, deyim yerindeyse, «insana parmak ısırtan» her şey karşısında bir sevinç duyarız. **Büyük ustalık,** baktığımız zaman bizde **güzellik** uyandırır; ama bu, insanın hareketlerindeki güzellik olsun, ya da insanın yarattığı bir nesnede, söz gelişi, yontulmuş bir tahtada, bir uzay roketinde, ya da bir sanat yapıtındaki güzellik olsun, farketmez. Nesnelerin güzelliğinin **kaynağı** ustalıktır, güzelliği ustalık **yaratır**, güzelliğe **dönüşen** şeyin **kendisidir** ustalık, ustalıktır güzel olan! Demek ki, ustalık insanların kendi yarattıkları nesnelere **biçimce en yüksek dereceden bir iç düzenlilik** verebilme yeteneği, yani **biçimleşmemiş - olan'ı biçimleşmiş - olan'a, biçimsiz - olan'ı yapıca - organlaşmış - olan'a, düzene - konmamış - olan'ı düzene - konmuş - olan'a** dönüştürebilme yeteneğidir. Ustalığın ölçütü, sadece, yapılıp ortaya konan nesnenin kendi pratik işlevini başarıyla yerine getiriyor olması değildir, aynı zamanda vazgeçilmez olarak, o nesnenin şekilce yapısı, dış görünüşü, biçimi de ustalığın bir ölçütüdür. Bir toprak testi ne denli kullanışlı, bir kapı kilidi ya da bir otomobil ne denli sağlam olursa olsun, bir nesneye **usta işi** diyebilmemiz için, o nesnenin kullanışlılığından gelen niteliklerin yanısıra, o nesnede parçaların görsel uyumu, iyi orantısı, kusursuz biçimsel organizasyonu gibi, **mükemmelliğin dıştaki belirtileri**'nin olup olmadığına da bakmamız gerekir. Bir faaliyet sürecine bu açıdan baktığımız zaman görürüz ki, ustalığın ölçütü, bu sürecin **kendi iç or-**

ganizasyonu'nu, yani, taşıdığı ritmik karekteri, hassaslığı, kesinliği ve daha başka bunun gibi şeyleri de içine alır. Her iki halde de, yani, gerek o çalışma ürününün kendi iç düzeninde, gerekse yaratıcılık sürecinin iç düzeni'nde erişilen üstün düzeydeki düzenlilik, onu üreten ustada olduğu kadar, o ustanın işini gören insanlarda da estetiksel bir haz uyandırır. Çünkü, uyumlu şekilde düzenlenmiş, kusursuz şekilde kendi içinde organize - olmuş, yapısal bütünselliği - olan herhangi bir şey yaratabilme yeteneği, bizim için en önemli toplumsal ideallerden birini, yani **özgürce insan faaliyeti ideali**'ni içermektedir.

«Nesneler»in güzelliğinden söz ederken, sanat yapıtları ile insanların sanatsal - olmayan faaliyet ürünleri arasındaki ayrımın üzerinde durmadık. İşte şimdi sanat yapıtlarında güzel - olan'ın özgüllüğünden söz etmenin zamanı gelmiş bulunuyor.

SANATTA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Güzel - olan, sanatta iki şekilde görülür. Birincisi, insan eliyle yaratılmış bütün nesneler için olduğu gibi, sanatta da, güzellik, yaratıcı kişinin ustalığı sayesinde sanatsal **bir «konstrüksiyon»a** sahip, yüksek düzeyde organize - olmuş bir sistemin niteliği olarak karşımıza çıkar. Ama ayrıca sanat, yaşamın görünüşlerinde barınan güzelliği, doğanın insanın ve nesnelerin güzelliğini yeniden yaratır. Çernişevski'nin de belirtmiş olduğu gibi, güzel bir yüz çizmek başka bir şey, bir yüzü güzel çizmek başka bir şeydir. Sanatın taşıdığı estetiksel değerinin bu ikili karekteri, güzel - olan'ın sanatsal olarak canlandırılışındaki özelliği de içine alır. O halde, bu ikili düzeyi bir arada inceliyelim.

Görüleceği üzere, bu birinci düzeyde, herşeyden önce, sanat yapıtlarındaki **biçim güzelliği** özel bir rol oynamaktadır. İnsanın kendi eylemlerinde olduğu kadar, insanın kendi yaratmış oldu-

ğu şeylerde de, estetiksel bir değerin varlığı, mutlak zorunlu olan değil, ama olması istenen bir şeydir. Bu bakımdan, «güzelliğin yasalarına göre» bir yaratım, sanatın kurallarını saymazsak, istiyerek, öngörerek yapılmış bir şey olmayıp, hâttâ çoğu zaman salt rastlantısaldır. Bir makine yapan bir mühendis, o makinenin aynı zamanda güzel bir makine olup olmayacağını önceden düşünmez; kendisi için ilk ağızda önemli olan şey, o makinenin iyi işleyip işlemiyeceğidir. Buna karşılık, sanat yapıtlarının **mutlaka** bir estetiksel değer taşıması gerekir, çünkü, bir sanat yapıtı eğer güzelliği dolayısıyla insanlara bir sevinç veremiyorsa, o zaman bütün öbür değerleri de, söz gelişi, zihinsel - eğitsel, ahlaksal ve bilgisel değerlerini de yitirir.

Bu yüzden, sanat kuramcıları, çoğu zaman, sanat yaratımının sadece estetiksel değerlerin ortaya konmasını, yani, sadece estetiksel bir haz uyandırması gereken nesnelerin ortaya konmasını amaç edinmiş bir faaliyet olduğunu sanmışlar; sanat yapıtlarının tüm öbür niteliklerinin, örneğin, bilgi - kuramsal, ideolojik ve daha başka niteliklerinin «anti - estetik» olduğu kadar, sanatsal güzelliğin saltlığını da bozucu ve sakatlayıcı olduğunu açık açık söylemişlerdir. Sanatın estetiksel olarak saltlığının korunması için yapılan bu savaşımın doğal mantıksal sonucu soyutçuluğa düşmek olmuştur. Sanatın tek başına kendi biçimine indirgenmesi halinde sanatın yoksullaşacağı fikri de burdan gelir. Çünkü, bu durumda, sanatın çok çeşitli şekillerde, zihinsel etkinlik uyandırabilme olanaklarından ancak pek azı gerçekleştirilebilmektedir. Ama hiç kuşkusuz, sanatta, güzel ve kusursuz bir biçim olmaksızın, ne denli zengin ve çok - yönlü olursa olsun, bir içeriğin tek başına bir etkililiği olamaz.

İlerde, sanatın yapısını çözümlediğimiz zaman, bu önemli bilginin nedenini açmaya çalışacağız. Burda, sadece, sanatsal ustalık kavramının tarihçe değişken olduğunu belirtmekle yetiniyoruz. Çünkü, belli bir yapıtın değerlendirilmesinin ölçütü olan, sanatta ideal tasarımı, soyut bir ustalık ideali olmayıp, ister gerçekçi, ister romantik, ister konstrüktivist, v.s. olsun, her zaman

için, **gerçekliğin sanatsal olarak yansıtılması ilkesi**'ni kendi içinde taşır. Sanatın nasıl yaratılması gerektiği tasarımı da, eğer, sanatın kendi varlığı ile amacının gerçekçi bir şekilde kavranılışına dayandırılmışsa, o zaman, bu sanatsal ideale uygun düşen yapıtlar bizde bir güzellik duygusu, bu sanatsal idealle çelişen yapıtlar ise bir çirkinlik duygusu uyandırır; çünkü, sanat yapıtlarının estetiksel değerleri, herşeyden önce, Çernişevski'nin de söylemiş olduğu gibi **bizim kavradığımız şekilde sanatta yaratılması gereken** ile o sanat yapıtı arasındaki ilintiye, yani bizim somut sanatsal yaratma idealimiz ile sanat yapıtı arasındaki ilintiye ve ondan sonra, o kusursuz ustalık idealimiz neyse ona dayanır. Bu bakımdan, şu ya da bir başka sanat ilkesi sistemi yadsındığı halde, o sistemin anlamı değişmeden kalıyorsa, o zaman, bu temele dayanılarak yaratılmış olan yapıtlar, ustalığı olmayan, dolayısıyla çirkin yapıtlar olarak karşımıza çıkar. Klasikçilerin Orta Çağ sanatına, hâttâ Shakespeare'e bu gözle bakmaları; uzun yıllar boyunca Avrupalıların, keşfettikleri Afrika halklarının, «vahşiler»in sânatını yine aynı şekilde değerlendirerek, bu sanata, «ilkel sanat» demeleri; çağdaşımız birçok kişinin, eski Rus ikon - resmini ya da duvar - resmini, perspektiv ve anatomi bilgisi yok diye, değersiz görmeleri; kübistlerin, fütüristlerin ya da dışavurumcuların yaratımlarına başka kimseler tarafından, çoğu zaman, «doğru dürüst» çizmesini hâlâ öğrenememiş kişilerce yapılmış, hiçbir sanatsal ustalığı olmayan bir şarlatanlık olarak bakılmasının nedeni hep budur. Oysa, «ilkeller»in sanatı, ilkelliğin çok ötesinde olduğu gibi, Orta Çağ sanatı da büyük bir sanatsal beceriye dayanır; Picasso'nun yaptıkları ise, kendisine yakıştırıldığı gibi, virtüözlüğe varan bir ustalığı yansıtır. Bunun için genellikle denir ki, hiç değişmeyen, sonsuz bir beceriklilikle deneyimliliğin bir halitası şeklinde, sanatta, «bir çırpıda» ustalık olamaz. Sanatta ustalık, sanata yardımcı olan, sanatın pratikte gerçekleştirilmesini sağlayan ve sanatın estetiksel olarak değerlendirilmesinde zorunlu olan **yaratıcı yöntem yoluyla,** somut amaçlar ve ödevler sistemi yoluyla, **süreklilik içinde edinilir.**

Ancak bu açıdan bakıldığında, Karl Marx'ın şu sözleri açıkça anlaşılacaktır: «Sanattan zevk almak isteyen insanın, sanat kültürüne sahip biri olması gerekir.» (21) Burda, sanat kültürüne sahip biri olmak demek, **sanat tarihinde ortaya çıkmış tüm sanatsal - yaratıcı sistemlerin anlamca kapsamı hakkında bir anlayışa sahip olmak** demektir; her yöntemin kendine özgü tarzı içinde, iç - organizasyonu ve yapısallığı ortaya konan bir sanatsal biçimin güzelliğini duyumsamamızı sağlayan biricik şey işte bu anlayıştır. Demek ki, sanat kültürü, **insanların sanatsal idealinin içeriğini genişleten** bir şey olup; estetiksel olarak gelişmemiş, günlük bilincin kusursuz yaratımlar karşısında edindiği sığ tasarımların sınırlarının aşılmasına yol açar.

Estetiksel günlük - bilincin sınırlı bir karekterde oluşu, toplumsal - psikolojik ve estetiksel, ilginç bir fenomen olan **moda**'da en iyi şekilde kendini belli eder. Modadaki hayretler verici değişikliklerin dinamiğini, kostüm tarihinden olduğu kadar, uygulamalı sanatın öbür dallarından da biliyoruz. Kostümde, mobilyada, ya da takılarda yeni bir modanın ortaya çıkışı, hiçbir zaman, ilk anda hoş karşılanmamış, karşı koyulmuştur. Ama zamanla, bu yeni modaya göre yaratılan şeyler, artık çirkin olarak görülmemeye başlanıp, sonunda bir güzellik normu haline gelirler. Uygulamalı sanat ürünleri ile kurulan estetiksel ilinti neden böylesine bir değişim göstermektedir acaba? Çünkü, kostüm, sandalye, takı gibi eşya biçimleri için düşünülen ideal tasarım, şu ya da bu kadar süren bir uslup (moda) tarafından belirlenmektedir de ondan. İdeal stereo - tip ile keskin bir çelişme içinde bulunan, yeni bir usluba göre yaratılmış olan şeyler, önce çirkin görülmekte; ama, belirli toplumsal çevrelerce, (alım - gücü yüksekliği, toplumsal mevki, seçkin azınlıktan oluş gibisine) şu ya da bu nedenle, geniş kitleler karşısında yetkili özel bir yeri olan kişiler çevresince belirlenen bu yeni uslup, bu kişilerin prestijinin yeni bir ideal katına yükselmesine de yol açmaktadır. Böylece, dün çirkin görülen şeyler, bugün çok çekici görülmekte, insanlar, nasıl olup da modası geçmiş şeylerden hoşlan-

mış olduklarına şaşmaktadırlar. Sanatsal günlük - ideal'in sığlığı, aynı sığlıkta (dolayısıyla kolayca değişime uğrayabilecek) bir takım beğeni ilkelerinin doğmasına da yol açmaktadır. Bu bakımdan, şurası çok açıktır ki, modanın ortadan kalkması, halk kitlelerinin estetiksel olarak gelişmesi süreci içinde, yani, geniş kitlelerin kendi sanatsal ideallerini, prestij düşüncesinin egemenliğinden kurtararak, «bu konuda yetkili» beğeninin körü körüna taklit edilmesini, imkânsız kılmalarıyla olabilecektir ancak.

Şimdi de sanatta güzel - olan'ın ikinci varlık şeklinin çözümüne geçiyoruz. Burda hemen belirtelim ki, sanat, dünyamızda sadece güzel olan nesneler ile fenomenlerin çizimiyle sınırlandırılamaz. Sanatta, çirkin - olan ile bayağı - olan da yeniden yaratılabilir, ama, güzel çizilmesi koşuluyla; yani, çizilecek şey çirkinlik de olsa, onun çizilişinde güzellik olması gerekir.

Örneğin, Quasimodo'nun şekilce yapısı ile İago'nun davranışları bizde bir tiksinti uyandırır, oysa, «Notre Dame'ın Çanları» adlı Amerikan filminde Quasimodo rolünü canlandıran oyuncunun, ya da «Othello» balesinde İago'yu oynıyan kişinin ustalığı karşısında duyulan hayranlık, seyircilerin seyrettikleri çirkinlikten dolayı içlerinde uyanan o tiksintiyi «aşar».

Sanatın, yaşamdaki güzel fenomenlerin yanısıra çirkin olanları da yeniden yaratmaya estetiksel olarak hakkı varsa da, bu iki fenomenle olan ilintisi birbirinden farklıdır. Güzel - olan bir şeyi yeniden yaratmak ve onu insanlara göstermek demek, gerçek dünyadaki güzelliği **birkaç - katına çıkarmak**, dolayısıyla, güzel - olan o şeyi seyrederken insanların alacağı sevinci **birkaç - katına - çıkarmak**'tır. Yaşamın **kendisinde** çirkin olan, güzel olmayan yanların yeniden yaratılması istenmiyebilir. Sanatta canlandırmanın konusu olarak çirkin - olan ile güzel - olan'ın aynı değerde olmadığı anlamına gelir bu. Ne var ki, geçmiş günlerdeki sanatta olsun, günümüzdekinde olsun, eğer çirkin - olan sık sık canlandırılmışsa ve bu daha da sürecekse bunun bir takım kendine özgü nedenleri var demektir.

Bu nedenlerin ne olduğunun anlaşılması, estetik düşünce-

sinde tarih boyunca pek kolay olmamıştır. Bu konuda ilk kez düşünen Aristoteles, sorunun, sanatın yukarda sözü edilen özelliğinden geldiğini, yani, sanatın, çirkin - olan bir şeyden duyulan tiksintiyi «aşarak» çirkin - olan şeyin verilişindeki güzellik yoluyla, o tiksinti duygusunu estetiksel bir rahatlık duygusuna dönüştürdüğünü açıklamıştır. 18. yüzyıla kadar genel kabul görmüş olan bu açıklamayı kendi gününde yeterli saymayan Lessing, «Laokoon» aslı kitabında, sanatta çirkin - olan'ın canlandırılmasının ancak güzel - olan'daki güzelliğin ortaya konabilmesi için bir karşıtlığın oluşturulmasına yardımcı olacağı ölçüde zorunlu olabileceğini söylemiştir. Bu sorunun derin bir çözümünü yapan kişi ise Belinski olmuştur. Belinski de, yaşamın çirkin ve karanlık yanlarını canlandıran Rus edebiyatı natüralist okulunun temsilcilerinden Gogol ile arkadaşlarını savunarak, çirkin - olan'ın sahici bir şekilde sanatsal olarak yeniden yaratılmasının, o çirkin - olan şeyin güzel - olan şey açısından **açığa çıkarılarak yargılanması** olduğunu söylemiştir. Çirkin - olan'ın bu şekilde canlandırılışı yoluyla, okuyucu, köleliğin ve saltanatın bütün kötülüklerinden kurtulunduğu zaman, yaşamın **nasıl olabileceğini** ve **nasıl olması gerektiğini** duyumsıyabilecekti çünkü. Bunun için eleştirel gerçekçi sanatta, çirkin - olan'ın canlandırılışı güzel - olan'ın **dolaylı olarak olumlanma**'sı şeklindedir. Eleştirel gerçekçilik, adaletsiz bir toplum yaşamına egemen olan şey olduğu için, tüm dikkatini, çirkin - olan şey üstünde toplamış; yeryüzünde insanların güzel yaşayabilmeleri idealiyle çelişen bir şey olduğu için, çirkin - olan'ı sanatın açığa çıkarması gerektiğini düşünmüştür. Bu bakımdan da, Saltikov - Şçedrin'de, Zola'da ve günümüz İtalyan yeni - gerçekçileri'nde, çirkin - olan'ın verilişi, çöküşmenin (dekadans'ın) veriliş tarzıyla birbirinden ayrılır.

Çöküşme sanatı, insanın ve yaşamın değişmez, kalıcı yasası ve özü olarak gördüğü için, çirkin - olan'a yönelmiş; çirkin - olan'ı **yadsımamış**, tam tersine, **olumlamış**'tır. Günümüz burjuva kültüründeki derin bunalım, sanatta, her türlü aşağılığın ve bayağılığın patalojik, hasta bir şekilde verilişine ve ondan natüralist-

çe bir haz duyulmasına yol açmıştır. Bu sürecin başlangıcı geçmiş yüzyılın ortalarına rastlar. «Kötülük Çiçekleri»nde, Baudlaire, belki de dünya sanat tarihinde ilk kez, eriyip yokolmak üzere kurtlar tarafından kemirilen bir cesedi tasvir ederek, bu imge yoluyla, ölüme duyduğu sevgiyi dile getirmiştir. Bu şiir kendi gününde büyük bir ün yapmıştır. Şimdiyse, aradan bir yüzyıl geçtikten sonra, bugünkü burjuva sanatında, ceset çizilmesi, artık olağan bir hal almış, çöküşmenin bir estetik normu olmuştur. Modern gerçeküstücülüğün başta gelen ressamlarından Salvador Dali'nin resimlerinde, her türlü çirkinliğin, pedantik bir hassaslıkla, itici bir içtenlikle ve doğrudan doğruya patalojik bir hazla çizilmiş olduğunu görürüz. Kapitalist film yapımının kendine özgü bir türü olan korku-filmlerinde de buna benzer çizgilere rastlarız. «Çirkin-olan'ın estetiği», burjuva sanatın birçok ustalarını etkilemeye devam etmekten başka, klasik sanatsal kültürün hümanist ilkeleriyle de gittikçe derinleşen, uzlaşmaz çelişmeler yaratmakta devam etmektedir.

Bu konuda, pek çok kişinin bildiği bir şeyi daha burda örnek olarak gösterebiliriz. 1959'da, ünlü İspanyol film yönetmeni Luis Bunuel, «Viridiana» adlı bir film çevirdi ve film dünyaca ünlendi. Filmin kahramanı, insanlara iyilik yapmak için manastırdan kaçan, adı gibi güzel ve temiz yüzlü, dindar bir genç kızdır. Evine sakatları, dilencileri toplar, onları yatırır, yemek verir, yaralarını sarar. Ne var ki, bir iş için zorunlu olarak kente indiği zaman, evinde baktığı o insanlar, evin içinde delicesine, utanmaz arlanmaz bir şekilde topluca sevişmeye başlarlar; hâttâ ev sahibesi eve döndüğünde, «konuklar»dan biri, onun gözleri önünde bir başkasının ırzına geçmeye çalışır. Sahne sona erdiğinde, filmi seyredenlerin nerdeyse midesi kalkacak gibi olur.

İspanyol sanatı tarihinde, sakat ve şekilsiz kişilerin çizimi kendine göre bir gelenek olmuştur. Hiç sakınmadan, tam gerçekçi bir şekilde çizilen bu talihsiz insanlar, İspanyol sanatçılarınca kendine has bir hümanist görüşle verilmişlerdir. Bu gibi sakat insanları verirken, resmini yaptığı yüksek kişilerin ahlak-

sal özellikleriyle de çakışacak şekilde, Velazquez'in ne denli büyük bir insansal erdemi, ruh büyüklüğünü ve soyluluğu da dile getirmiş olduğunu, ya da Goya'nın, resimlerinde dile getirdiği o adiliği ve korkunçluğu, ölümü ve zorbalığı anımsıyalım. Goya'nın gravürlerinde, sanatçının aşağılanan insanlık karşısında, ya da insanlara yapılan haksızlıklar karşısında duyduğu acıyı apaçık bir şekilde resmetmiş olduğunu görürüz. Bunuel'se, yaptığı filmde, İspanyol sanatındaki hümanist gelenekten koparmıştır kendisini. Büyük bir soğukkanlılık ve pedantik bir hassaslık içinde, hastalık halinin en çılgınca fenomenlerini bir araya toplamış, patalojik bir şehvet ve sadizmle, insanları aşağılayarak, seyirciye, insanı çirkin, aşağılık, acınmaya, kaygı duyulmaya, ilgilenilmeye hiçbir şekilde layık olmayan, adi bir yaratık olarak göstermişti. Öte yandan, o da, Goya gibi, Katolikliğe büyük bir şamar indirmiş; Katolikliğin manevi alandaki ve pratikteki çabalarının anlamsızlığını açığa sermiştir. (Söz gelişi, o toplu sevişme sahnesinde, evin içindeki sakatlar, Leonardo'nun «Son Taam» adlı tablosunun en acı bir parodisini oluşturacak şekilde, masanın çevresine dizilip, yerlerini alırlar). Ne var ki, Bunuel, dinsel ahlakı yadsımakla birlikte, buna karşıt hiçbir şey öne sürmemekte, insanın çirkin bir hale düşürülmesi karşısında göğüs gerecek herhangi bir şeyi ortaya koymamaktadır.

Çöküşme sanatında, çirkin - olan'ın «estetikleştirilmesi»ne karşıt, toplumcu sanatta, çirkin - olan'ın «kökünden kazınması» vardır. Mayakovski'nin «Parisli Kadın» ya da «Frengi» adlı şiirlerini anımsıyalım. Ozan, burda, kendine özgü o açıksözlülükle, yaşamın zulmüne uğramış korkunç insan tiplerini çizmektedir; ama burdaki bu açıksözlülük, bu her türlü estetiksel «arınma»nın hassas bir şekilde yadsınması, ozanın sadece kötü - olan'a karşı hırsından, ya da, «bu şey yaşamda var zaten, o halde sanatta da verilebilir» şeklindeki natüralist ilkeye uymasından dolayı değil, ama daha çok, sanatçının insanları sakat bırakan bir topluma karşı duyduğu sonsuz nefret dolayısıyla, her türlü hastalıklı

halden ve çirkinliklerden arınmış bir insanlığa olan sarsılmaz inancı dolayısıyla olumlanmaktadır :

«Sizler için,
sağlıklı ve uyanık,
genç insanlar,
verem tükürüklerini yaladı
ozan
afişlerin paslanmış diliyle.» (22)

YÜCE-OLAN İLE AŞAĞI-OLAN (*)

NİTELİK - NİCELİK DİYALEKTİĞİ

Yüce - olan ile aşağı - olan'ı güzel - olan ile çirkin - olan'la karşılaştırdığımız zaman, estetikteki bu iki kategori çiftinin bir anlam birliği içinde kullanıldıklarını görürüz. Gerçekten de, bu çifte kategoriler ortak bir kökenden gelirler. Başlı başına ayrı bir estetiksel anlam kapsamına girdiği halde, biz bir fenomene çoğu zaman aynı gözle bakar, ona «güzel» diyeceğimiz yerde «yüce», ya da tam tersine, «çirkin» diyeceğimiz yerde «bayağı» deriz! Gogol, Dinyeper'e bir yerde «harika» der, bir başka yerde «görkemli». Aynı şekilde, Taras Bulba'ya biz güzel de diyebiliriz, yüce de; İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'e de çirkin dediğimiz kadar, bayağı ya da aşağı da diyebiliriz.

Ne var ki, bir fenomenin estetiksel karakteristiği, hiçbir zaman iki - yanlı bir karakter taşımaz. Söz gelişi, Wetluga nehrine bakıp da hoşlandığımız zaman, onu güzel buluruz, ama aynı anda

---

(*) Burda, «aşağı - olan» terimi şu anlamları da yerine göre içermektedir : aşağılık - olan alçak - olan, düşük (seviyesiz) - olan, adi ya da bayağı - olan, günlük ya da sıradan - olan, küçük ya da önemsiz olan, vb. Bu anlam ayrımları, terimin yerine göre kişi, nesne, durum ve olay için, mecazi ve maddi anlamlar kazanmasından kaynaklanmaktadır.

görkemlilik, yücelik duygusu uyandırmaz bizde. Aynı şekilde, günlük yaşam içinde «iyi tavırları olan» bir adamın davranışlarına bakıp da, bu tavırları «yüce» olarak tasvir edersek, gülünç ve anlamsız olur.

Sözü edilen bu estetik kategorileri arasındaki yakınlık, hiçbir zaman bu kategorilerin birbiriyle özdeş olduğu anlamına gelmez. Güzel - olan ile yüce - olan arasındaki türeyimsel ve mantıksal yakınlık bu ikisinin de **olumlu değerler** oluşundan geldiği gibi, bu değerlerle ilgili nesnenin bizim idealimize olan yakınlığını da gösterir; öte yandan, çirkin - olan ile bayağı - olan ise olumsuz nitelikleri taşıdıklarını gösterdikleri kadar, bu niteliklerle ilgili nesnenin bizim idealimize düşmanca olduğunu da dile getirirler, yani, bunlar, «karşıt - değerler»dir. Bu iki estetiksel nitelik çifti arasındaki ayrım, gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki ilintinin bu her ikisinde kendine özel bir yeri oluşundan gelir. Genel olarak baktığımızda, bu ayrımı şöyle gösterebiliriz; «güzel - olan» ile «çirkin - olan», gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki bağlaşıklığı **nitel** açıdan, «yüce - olan» ile «bayağı - olan» ise, bu bağlaşıklığı **nicel** açıdan dile getirmektedir.

Yalnız, şunu da göz önünde bulundurmamız gerekir ki, bütün nesnelerde, o nesnenin nitel ve nicel olarak belirlenirliği, birbirine sımsıkı bağlıdır. Gerçeklikte, nicelik olmaksızın nitelik olmayacağı gibi, nitelik olmaksızın da nicelik olmaz. Nesnelerin estetiksel nitelikleri açısından da bu ikisi çözülmez bir birlik içinde varolur. Ne var ki, bu ikisi arasındaki ilişki oynak olabileceğinden, nicelik etkeni, farklı bir estetiksel anlam taşıyabilir.

Güzel - olan'da, nitelik ile nicelik, uyumlu ve dengeli bir ilinti içinde olup, felsefede buna **ölçü** denir. Buna karşılık, yüce - olan'da, nicelik yanı önplana çıkıp, ölçünün sınırlarını aşacak şekilde, **ölçüsüz - olan'ı, ölçünün - üstünde - olan'ı** ortaya çıkaracak yoğunlukta bir etkinlik gösterir. Bunun için Gogol, Dinyeper için «... uçsuz, bucaksız» demiştir. İnsansal **ideal'in** olağanüstü bir güç, alışılmadık bir kuvvet, büyük bir enerjiyle ortaya çıktığı haller-

de, bir nesneye, bir fenomene, ya da bir eyleme yüce diyoruz biz. Bizim idealimize düşmanca olan bir niteliği, ölçünün üstüne çıkan ve herşeyi altederek kendinde barındıran bir karaktere ya da eyleme de bayağı deriz.

Kendisinin yazdığı sanılan, «Yüce - Olan Üstüne» adlı incelemede, estetik tarihi bakımından bu sorunu ilk kez ele almış olan Longinus Cassius'tan bu yana, yüce - olan'ın içerdiği, nitelik ile nicelik arasındaki özel bağlam, idealist estetik tarafından durmaksızın mistikleştirilmiştir. Heybetli, anıtsal, ölçünün - üstünde olan şeyler, Cassius ile öğrencilerinin gözünde, tanrının herşeye yeten gücünün bir anlatımı olarak görülmüştür. Pek tabii, maddeci estetiğe bağlı kişiler böylesine anlamlandırmalara karşı çıkmışlardır. Çernişevski, Hegel'in yüce - olan üstüne kuramını bu yönden eleştirmiş; yüce - olan'ın, kendi içindeki görünüşlerin en büyüğü ve en güçlüsünden başka bir şey olmadığı sonucuna varmıştır. Hiç kuşkusuz, yeterli bir açıklama değildir bu. Krilov'un masalında geçtiği şekilde, şişerek öküz kadar büyüyen kurbağanın yüceliğe erişemiyeceği gibi, olağanüstü hasisliğinden dolayı Pilyuşkin de yüce bir insan katına yükselemiyecektir hiçbir zaman. Bu örneklerden de görüldüğü üzere, nitelikten soyut matematiksel bir şekilde koptuğu zaman, niceliğin estetiksel bir anlamı kalmamaktadır. Zaten bunun için, ne denli büyük anlamda sayılarla işlem görürlerse görsünler, ne matematikte, nede astronomi ya da istatistikte, «yüce - olan» diye bir kategori vardır. Gerçek, somut bir nesnenin nicel karekteri, o nesnenin nitel olarak belirlenirliğinden hiçbir zaman ayırılamıyacağı için, **ancak** kendi niteliği ile **bağımlılığı içinde** estetiksel bir anlam kazanabilir. Başka bir deyişle, kocaman bir kurbağa ile bir arslan aynı değerde olmadığı gibi, ölçüsüz bir hasislik de ölçüsüz bir fedakârlık ile aynı estetiksel anlam içinde barınamaz.

Niçin bir nesnenin nicel olarak belirlenmişliğinin böylesine asli bir estetiksel önemi vardır o halde? Çünkü, ilkin, bir nesnenin nicel yanı, nesnelerin ve fenomenlerin, daha önceden de gördüğümüz gibi, estetiksel değerinin taşıyıcısı olan biçimin ken-

dine özgü yanını gösterir. Belirli ölçüler ile ilişkiler dışında biçim diye bir şey varolamayacağı gibi; orantı, uyum, anıtsallık, ölçülülük gibisine estetiksel özellikler ile biçimin bu nitelikleri arasında da doğrudan doğruya bir bağımlılık vardır. İkincisi, estetiksel algılama sırasında, insan, bir nesne ile o nesnenin kendi ölçüsü, kendi gücü ve enerjisi arasında bilinçsiz de olsa bir bağıntı kurar. Küçük bir ırmak, kolayca izlenebilir, içinde yüzmesi insana zorluk çıkarmaz; insanın kendi gücüne **geçici olarak denk düştüğü** için, insan onun karşısında kendisini **özgür** hisseder. Bu ırmağı estetiksel olarak algıladığı zaman insana doygunluk veren şey burdan gelir. Ama, insan, öyle «uçsuz bucaksız» bir ırmağa baktığı zaman, o ırmağın engin boyutları ile kendi gücü arasında bir **ölçü kuramaz**; kendi ötesinde kalır çünkü. Bu ırmak, insanlar için başka bir estetiksel anlam taşır, başka duygular uyandırır onda. Doygunluk duygusu, **saygınlık** duygusuna dönüşür burda; çünkü, böyle bir duygu insanın kendi gücünü, olanaklarını ve tasarımlarını ölçülemez şekilde aşmaktadır.

Aynı şekilde, ufak tepeciklerden, küçücük sudan, kırlıklardan ya da bir çiçekten farklı olarak, sarp sıradağlar, uçsuz bucaksız bir deniz, sonsuz bozkırlar, gökyüzünü saran bulutlar, herşeyi önüne katıp götüren korkunç çağlayanlar, bütün bunlar, sadece güzel değil, ama aynı zamanda, yüce ve görkemlidir. Hayvanlar dünyasında da böyledir bu; arslanın ya da kartalın görkemliliği, insanlarda bir geyiğin ya da kelebeğin hiçbir zaman uyandıramıyacağı bir hayranlık, hâttâ, bir ürküntü uyandıracak şekilde, bu hayvanların olağanüstü gücüyle, kudretiyle belirlenir. Güzellik duygusundan farklı olmak üzere insanda tam bir ruhsal doygunluk, uyumlu bir denge ve büyülenme duygusu yerine geçen yücelik duygusu, insana kendinden vermeye, fedakârlık etmeye çağrıda bulunan, insanı dürtücü ve uyarıcı, dinamik bir şey taşır içinde. Bu açıdan, Levitan'ın «Mart» ve «Ebedi Huzur Üstüne» adlı iki tablosunu karşılaştıralım. Bu birincisinde, sanatçı doğadaki **güzelliği** canlandırmaktadır. Şiirsel bir şekilde olayın içine girebilme yeteneğiyle ve ressamca bir aydınlıkla,

sanatçı, burda, yaklaşmakta olan bahar duygusunu, ılık güneşi, karın üstüne düşen mavi gölgeleri vermekte; evin köşesinde duran tay ise, resimde, içtenliğin, sıcaklığın ve insanın alışageldiği gözlerle baktığı doğanın günlük haliyle izlerini taşımaktadır. Buna karşılık, «Ebedi Huzur»da ise, yükseklerde sonsuz uzanan, soğuk ve üstünde küçük bir kilise olan, ıssız ufacık bir ada vardır... Kimse bu resme «güzel» diyemez kolay kolay. Genel'in görkemli, insanüstü ölçüleriyle insansal ölçülerin karşı karşıya konduğu bu doğa tablosunun estetiksel kapsamını anlatabilmek için ancak «yüce» kavramı burda elverir. Bu yüzden insan sıcaklığını taşıyan, içten ve güncel ufak bir şeyin izine rastlanmaz burda; tam tersine, bu resim insanı güncel olan şeyin üstüne çıkarmakta, onu «yüceltmek»tedir.

Niceliğin bu kendine özgü estetiksel etkinlik gücü, büyüklüğü, kuvveti, sanatın öbür alanlarında da kendisini belli eder. Kocaman bir bina, küçük bir ev ya da kulübeden daha başka estetiksel duygular uyandırır bizde; anıtsal bir duvar resmini, küçük bir tablodan daha başka şekilde algılarız; bir alanın ortasına dikilmiş bir anıttan duyumsayacağımız şeyler, bir kitap açacağının heykelsi biçiminden duyumsadıklarımızdan farklı olacaktır. Bu açıdan en aydınlatıcı örneklerden biri de, Eski Mısır sanatında, firavun ile basit insanların değişik boylarda çizilişinde görülen, çoğu zaman naiv bir şekilde uygulanmış, ama estetiksel bakımdan hesabı doğru yapılmış olan resim yöntemidir. Hükümdarın heybetli figürü yanında, sanatçı, savaşçı figürlerini, kendi içinde düzenleşik saflar halinde dizmiştir.

Niceliğin estetiksel olarak öneminden yararlanılması işi, söz sanatlarında, plastik sanatlardan daha zordur; ne var ki, söz sanatlarında da bu işin kendine özgü bir çözüm şekli vardır. Tarihte şiirsel, özel bir mecaz biçimi olarak bu yüzden ortaya çıkmış olan **abartma,** niceliğin estetiksel olarak etkinliğini dile getirişi bakımından bütün öbür mecazlardan temelde ayrılır. Mayakovski'nin şiir sanatında, Yesenin'kinden çok daha büyük bir rol oynar abartma; çünkü, Mayakovski, dünyanın ve insanların

büyüklüğü fikrini olduğu kadar, devrimin görkemli, evrensel boyutları fikrini de canlandırabilmek için yararlanır abartma'dan.

GERÇEK - OLAN İLE İDEAL - OLAN'IN DİYALEKTİĞİ

Yüce - olan, sadece, niceliğin soyut etkinliğiyle değil, nicelik ile nitelik arasındaki bağlaşıklıkla da oluştuğundan, bütün estetiksel fenomenlerin temelinde gerçek - olan ile ideal - olan'ın ortak diyalektiği yatar. Ancak bu açıdan bakıldığında niceliğin estetiksel olarak etkinlik gücü bir temele oturtulabilir.

Doğayla olan savaşımının tarihsel süreci, daha başından bu yana, insanları, kendindeki ve doğadaki **kudrete, yaratıcı güce ve karşı koyulmaz enerji**'ye büyük değer vermeye itmiştir. Kendi özü gereği, doğa güçlerine tapınılması, doğanın sınırsız kudreti karşısında insanın bir değer ifade etmeyen kendi olanaklarının bilincine varmasına yol açmıştır. Kendisini doğa kadar güçlü ya da olduğundan daha güçlü görmeyi ister istemez hayal etmiştir insanoğlu; çünkü, ancak o zaman doğa ile yarışabilir, doğanın kölesi olmaktan kurtularak kendi efendisi haline gelebilirdi. Ne var ki, insanoğlu, kaçınılmaz bir şekilde, bu işi ilkönce kendi hayalgücünde başarabilmiştir. Doğa ile aslında çaresiz bir şekilde karşı karşıya kalınca, onu aynı mindere, yani, mithosa, efsaneye, masallara ve destana doğru çekmiştir. Burda, insanüstü bir büyü gücüyle kendisini donatmış, kendisini görkemli ve herşeyden güçlü doğa fenomenleri karşısında değer ifade etmeyen bir hasım olarak değil, bu fenomenlerin bir «başka türlüsü» olarak tasarlamıştır. Doğa karşısında insanı güçlü kılacak şey, büyü, sihir, tılsım, ya da yakarı idi. Hiç kuşkusuz, böyle bir güce erişilebilmesi bir yanılsamadan başka bir şey olmamakla

birlikte, doğanın gerçek gücüne duyulan hayranlık, doğanın yerle bir edici ve aynı zamanda yaratıcı gücüne tapınma ve ululama, doğanın tanrısallaştırılması, bütün bunlar, toplumsal idealin özünde içerili öğeler haline gelmesine yarayacak nitelikler olmuştur. Bu öğelerin, henüz ayrımlaşmamış şekilde, dinsel, etiksel ve estetiksel olarak değerlendirilmesi işte burdan kaynaklanır. İnsanoğlunun dünyayı artık dinsel - mistik bir şekilde yorumlamayı aşarak, dünyayı akılsal - nesnel, bilimsel bilgiyle kucaklamaya başlamasından sonra bile, toplumsal idealde, daha hâlâ, insanın başka gezegenlere gitmesine, iklimleri değiştirmesine, uzaya egemen olmasına olanak sağlayabilecek bir güce erişebilmesi hayali yaşatılmıştır. Bundan böyle, niteliğin değer belirleyici şekilde algılanışı, tüm dinsel katışıklıklardan kurtarılarak arındırılmış; doğada yüce - olan'ın algısıyla ilgili olduğu sürece salt estetiksel olmuş; insanın tarihteki büyüklüğünün anlatımı olduğu hallerde, ahlaksal - estetiksel bir karakter kazanmıştır.

Doğanın yaratıcı gücünün idealleştirilişi, dinsel - mistik karakter taşıdığı sürece, insanlar da, tanrının kudretinin bir belirtisi olarak doğa öğelerinin gücüne inanmışlardır. Dinsel sanat, bu yücelik anlayışından, büyük bir sanatsal inandırıcılık gücüyle yararlanmıştır. Eski Hindistan'da olduğu kadar, Eski Mısır'da ve Orta Çağ Avrupası'nda, mimarinin doğayla yarışarak, korkunç büyük boyutlarda tapınaklar, piramitler, anıtkabirler ve kiliselerin yapımına yolaçması, heykel ve resmin, tanrısal - olan'ı canlandırırken, aynı büyüklük etkisine, insanüstü, dev boyutlara başvurmuş olması bir rastlantı değildir. Bu dönemdeki sanatın karakteristik yanı, kendine özgü bir «boyut kültü», bir «nicelik pathosu», bir «büyüklük estetiği»dir; ufacık, güçsüz insanlar ile görkemli tanrı suretleri, tanrı tapınakları arasındaki karşıtlıkla oynanan bilinçli bir «oyun»dur. İnsanoğlu doğayı mistikleştirilmiş bir şekilde algılamayı bırakır bırakmaz, yüce - olan'ı doğanın kendisinde, doğanın kendi temel güçlerinde aramış, doğayı ve doğa güçlerini estetiksel olarak değerlendirmeye başlamıştır; çünkü, artık insanın kendi gücünü hayal edişi, ortada

varolan idealin önemli bir öğesi haline gelmişti.

Doğanın bu şekilde «mecazi» olarak kavranışı, insanların aşağı olarak görülmesine, böylelikle de, insanların kendi hayallerine ve özlemlerine düşmanca olacak şekilde, **karşıt - ideal**'e ait özelliklerin aşırı yoğun biçimde dile getirilmesine yol açmıştı. Gorki'nin «Şahinlerin Türküsü»nde, şahin ile karayılanın, yüce - olan ile bayağı - olan'ın simgesi oluşlarının nedeni de budur; çünkü, biz, kuşların yeteneğine, yani, yükseklerde uçmaya imreniriz; sürüngenlerin yerde sürünüşünü ise kuşlardan sadece biyolojik bir farklılık olarak görmeyip, nefret ettiğimiz ve içinde çırpındığımız yaşam tarzının cisimleşmiş bir şekli olarak alırız. Bunun gibi, bataklık da bizim için bayağı bir şeydir; çünkü, bizim aşağıladığımız bir yaşam tarzıyla ilintili bir sürü şeyi kafamızda çağrıştırır. «Yüce - olan» ile «bayağı - olan»ın eski çağlardan gelen kökence anlamı bizi yanıltmışsa da, yine bugünkü anlamı içinde, insanların ulaşmaya çalıştıkları ve özlemini çektikleri yükseklik ile insanların aşmaya, kendilerini kurtarmaya çalıştıkları aşağılık arasındaki bağlamı gösterir. Yukarıya doğru hareket, yeryüzünün çekim gücünü aşmak, ışığa ve güneşe uzanmak; dünyanın pençesinden, aşağıya kölelik etmekten kurtulmaktır. Yaşayan şey yukarıya doğru büyür ve uzanır, ölen şeyse düşer ve gömülür. Dinsel - mitolojik bilincin, tanrıları «yukarı»ya, Olympos'a ya da gökyüzü katına; kötü ruhları ise, buna karşılık, yerin dibine, Hades'in yeraltı ülkesine göndermesi rastlantı değildir. Doğada niceliğin estetikleştirilmesi şu şekilde açıklanabilir. İnsanda yüce - olan'la ilgili bir şey, insanların toplumsal ideallerini dile getirdiği zaman, estetiksel değer gücünü de kazanmaktadır. İnsanın varoluşunun temel anlamının, doğayla ilkel bir şekilde yapılan fiziksel savaşımla belirlendiği ilk çağlarda, halk öykülerinde ya da masallarda geçen kahramanların karakterlerindeki yücelik, iyi ya da kötü bir anlam taşıdığına bakılmaksızın, o kişilerin güçlü oluşlarının kendisine veriliyordu. Ne var ki, tarihsel ilerleme içinde, insanoğlu, salt fiziksel güce verilen anlamı geride bırakarak, ahlaksal değerleri, daha

sonra da siyasal düzenle ilgili değerleri önplana almaya başlayınca, yüce - olan kavramı ile bu sürecin anları arasında gittikçe içten bir bağ da kurulmaya başlanmıştır. Bugün, insanların estetik bilincinde, yüce - olan, artık boylu posluluğun ya da acı kuvvetin sıfatı olarak değil, ahlaksal «ergenlik»in, manevi güçlülüğün, karakter sahibi oluşun bir estetiksel niteliği olarak yer etmiştir. Bir Giordano Bruno ile Pavel Pestel'in, bir Nikolay Ostrovski ile Aleksi Maresyev'in, Kamo'nun burjuva savaşındaki efsanevi kahramanlarının ve Julius Fujik'in anti - faşist savaşım kahramanlarının yaşamlarındaki yücelik, büyüklük burdan gelir. Bizim burda sözünü ettiğimiz şey, insanın, bedensel acıları, ıstırapları, ölüm korkusunu ve kişisel istekleri aşabilmesini ve **insanda üstün - insansal - olan'ı** öbür insanlara gösterebilmesini olanaklı kılacak, alışılmadık, insanda ender görülen manevi güçlerin boyutlarıdır. Bir insan kendi kişisel isteklerini, kişisel çıkarını, kişisel idealindeki amaçları, genelin iyiliği uğruna, kendi sınıfının, devletinin, halkının, insanlığın uğruna feda ettiği zaman, işte ancak o zaman, yaşamıyla ve yaptıklarıyla yücelik katına ulaşır. Bundan dolayı insanda yüce - olan şey, aynı zamanda, kahraman - olan şey de sayılır. Böylesine bir şey, ideallerdeki çeşitli eylem nedenlerinden, söz gelişi, vatanseverlikten, ya da siyasi, dinsel, ahlaksal nedenlerden kaynaklanmış olabilir. Aleksandır Nevski de, Pugaçev de kahramanca kişilerdir; Prometheus da, İsa da, halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kahramanlık karekterleridir; yalnız Taras Bulba ile Till Uylenspiegel değil, ama Romeo ile Juliet de kahramanca tiplerdir.

Bir dizi başka «kahraman» da vardır: Iago ile Franz Moor, Pilyuşkin ile Kabaniça ve Klim Samgin. Bunlar da ıstırapla doludurlar, ama, ölçüsüzce, her şeyi bastıran güçteki korkaklıkları, kurnazlık, kıskançlık ve hırsları, bu tipleri yüce değil, bayağı yapmaktadır; çünkü, bunların aldıkları güç, toplumsal önemde, ideal bir amaca değil, bencil, kendi hesabını düşünen bir amaca dayanmaktadır.

Ne var ki, yaşamda ve sanatta öylesine karmaşık hallere

rastlanmaktadır ki, bunlar, yukarda söylediklerimizi ilk bakışta çürütür görünmektedir. Söz gelişi, bizim genellikle «korkunç büyük» kavramıyla karşıladığımız bir fenomenin doğası ne tür bir şeydir acaba? Doğada böylesine fenomenlerde, yani her şeyi kırıp geçiren büyük yıkımlarda, fırtınalarda, yanardağ patlamalarında ya da bunlara benzer şeylerde buna tanık olduğumuz gibi, insan yaşamında da buna tanık oluruz; örneğin, Korkunç İvan, Lermontov ile Vrubel'in yapıtlarındaki ecinniler, Shakespeare'in Lady Macbeth'i, Puşkin'in tunçtan atlısı. Bu tiplerin kendileri kadar, yaptıkları işlerin ahlaksal değerleri de, hiç kuşkusuz olumsuzdur; insancıl ideallerin konumu bakımından kesin bir yargı da taşırlar, ama, kimse bunların estetiksel bakımdan **yüce** olduğunu öne süremez.

Etiksel ve estetiksel değerlendirmenin birbirinden niçin bu denli ayrılabildiğini anlıyabilmek için, Shakespeare'in Lady Macbeth'i ile Leskov'un hikayesindeki Katerina İsmailova tipini, ya da Puşkin'in hasis şövalyesi ile Gogol'ün Pilyuşkin tipini karşılaştırmak gerekir. Etiksel açıdan, bunların hepsi olumsuz bir değerlendirme içine girerken, buna karşılık, estetiksel açıdan temel farklılıklar taşırlar. Shakespeare'de ve Puşkin'de, kendi bir özelliği olarak, **kötü'nün şiirleştirilmesi**'ni görürüz; Gogol ile Leskov'da ise, bu, **düzyazısal şekilde,** günlük, ampirik yaşama bağlı şekilde karşımıza çıkar (Leskov'un «Mzensk'li Lady Macbeth» adlı hikayeyi yazışı rastlantı değildir). Shakespeare ile Puşkin, kötü'yü, insansal - olamayan'ı, suçsal - olan'ı, şiirsel bir hâle içine alabiliyorlardı, çünkü, burda, kötü, dargörüşlü - bencil dürtülerden değil, belli bir anlamda, **bencil - olmayan,** dikkate değer bir «ideal ilkesi»nden kaynaklanıyor; küçük kişisel çıkarlardan sıyrılarak belli bir kişilerüstü ölçeğe ulaşıyordu. Şeytan, Kabil ve Mefisto tiplerinde olduğu gibi, felsefi - evrensel bir karakter taşıyacak kadar çok ötelere uzanmış olabiliyordu. Bunun için kendi bir özelliği olarak burda kötü'nün «idealleştirilme»si, yani, «korkunç büyük»ün oluşması vardır. Lady Macbeth, kararsız, şaşkın, küçülen kocasını şöyle kandırmaya çalışır :

«Öyleyse hangi hayvan yazdırdı sana
Bana yazdıklarını? O zaman insandın asıl,
Yapmaya yüreğin olduğu zaman.
Daha ileri git şimdi,
Daha fazla insan olmak istiyorsan.» (23)

Katerina İsmailova tipini Leskov'un düzyazı yorumuyla opera sahnesine aktarmanın olanaksız ve anlamsız kaçacağını farkeden Şastakoviç'in Leskov'un metninden ayrılarak, Katerina İsmailova'nın kanlı olayını bir derece şiirselleştirmek, idealleştirmek ve görkemleştirebilmek için niçin Shakespeare'in metnine yaklaştığı burda oldukça anlamlıdır. Şastakoviç'in bu yola başvurmasının tek gerekçesi, Katerina İsmailova'nın başlatmış olduğu suç zincirinin belli bir **ideal ahlak ilkesi**'yle, yani, bu kadını batıran aşağılık ve bayağı dünyanın yıkıma uğratılması, ona karşı çıkılması ve onunla savaşılması ilkesiyle açıklanabilir. En son çözümlemede, bu ideal an, herşeyi kendinde tüketip bitiren bir aşk şekline bürünüp, işlenecek bir suçu yükseklere çıkartabilecektir. Ne var ki, bu bir aşk duygusu olup, Zola'nın «Thérèse Raquin»in de olduğu gibi, doymaz bir açgözlülük değildir; çünkü, orda, kahramanları suç işlemeye götüren açgözlülük, onları büyüklüğe ulaşmaktan alıkoyar.

Ahlaksal bakımdan olduğu kadar, siyasal bakımdan da, bu gibi hallerde, ideal - olan'ın içeriği ne denli anlamlı ve yoğunsa, kötü'nün kahramanca «yüceltilişi» de o denli kolay olur. Puşkin'in Salieri tipi, davranışlarının nedeni sırf çekemezlik olduğu sürece, tiksindirici ve bayağıdır. Ne var ki, onu bu davranışlara sürüklüyen ideal açığa çıktıkça, Salieri tipinin korkunç büyüklüğünü de farketmeye başlarız; öyle ki bu ideal, ahlaksal açıdan hiç kuşkusuz çarpık olmakla birlikte, Salieri'nin «ağır görev» dediği, çıkargözetmez bir ideal ilkesidir. Sanat uğruna Mozart'ı zehirlemeye karar vermiştir Salieri!

(Leningrad Puşkin Tiyatrosu'nda «Küçük Tragedya»nın oynanışında) Salieri tipinin N. Simonov tarafından ustaca canlan-

dırılışında, bu karakterin estetiksel dinamiği eksiksiz bir şekilde ve görülmedik bir plastiklik içinde verilir. Aynı şekilde, Korkunç İvan'ın ölçüsüz zulmünü bizim gözümüzde «doğrulayan» ve Korkunç İvan karakterini estetik açısından yüce olarak değerlendirmemize yol açan şey, Korkunç İvan'ın devlet politikasıyla ilgili yüksek amaçlarıdır. Korkunç İvan, rahatlıkla bir Shakespeare tragedyası kahramanı olabilirdi; çünkü, Belinski'nin «korkunç bir ruhun görkemliliği» dediği burda şart olan o niteliğe sahipti İvan. Ama bir de II. Nikola'yı gözünüzün önüne getirin; halkın acı bir alayla zavallı Nikola dediği bu kişiyi, bir Shakespeare tragedyası kahramanı olarak düşünebilir miyiz hiç?

Yüce - olan gibi bir değerin estetiksel olarak kendine özgü - olanı'nı doğru bir şekilde anlayabilmek için, insansal idealin içeriğindeki karmaşıklığın ve çok - yanlılığın, kendi içerdiği ahlaksal ve siyasal çabalara indirgenmemesine dikkat etmek gerekir. Ayrıca burda dikkat edilecek bir başka şey de, insanlık tarihinde ideal - olan'a etiksel ve estetiksel olarak verilen anlamın sürekli bir şekilde değişime uğradığı ve değişik toplumsal kesimlere göre farklı oluşudur. Cervantes, «Don Kişot»ta, yüce bir fenomen olarak, Orta Çağ'da egemen olan şövalyelik ilişkilerinin foyasını açığa çıkarmıştır. Puşkin ise, «Gabrieliade»de, yüzyıllar boyunca kutsallaştırılmış olan Hıristiyan öğretisindeki yüceliği alaya alır. Gogol, «Müfettiş»te ve «Ölü Canlar»da, kulluğa dayalı bir düzende yüce sayılan kişilerin yaşam tarzlarıyla çıkarlarındaki bayağılığı açığa serer.

Hiç kuşkusuz, görece - olan ile mutlak - olan'ın kendine özgü diyalektiği estetiksel bilincin bir işareti olmak üzere, yüce - olan alanında da etkinliğini gösterir. Yüce - olan tasarımında, genel - insansal mutlak anlar ortadan kaybolduğu anda, bu tasarımlar da çarpık ve yanlış olarak karşımıza çıkar. Belli bir çağda şu ya da bu sınıfın bilincinde oluşan yüce - olan anlayışı kendi içinde ne denli görece olursa olsun, ancak mutlak - olan anı içerdiği ölçüde, yani, bir kişinin ya da tüm bir toplumsal kesimin salt kendi çıkarlarını değil, **tüm halkın ideali**'ni, **doğası genel** -

insansal olan ideal'i temsil ettiği ölçüde hakikidir. Bir zamanlar Levizki'nin resimlerinde ya da Amirallik Binaları'nda Corneille'-in Cid'inin ya da II. Katerina'nın büyüklüğünü dile getiren feodal çağların ideali bugün bize ne denli yabancı da olsa, biz bugün de bu yaratımlarda bir görkemlilik buluruz; çünkü bugün, toplumcu anlayışımız, toplumsal ödev kavramını, kişisel çıkarlara toplumsal çıkarların altında yer vermeyi, devletin büyüklüğü ve gücü kavramını içerir. Bu bakımdan çok açıktır ki, tarihte ilerici, demokratik ve devrimci toplumsal kesimlerin ideallerine göre oluşmuş yücelik anlayışları, bugün bizim estetik bilincimize daha yakın düşen anlayışlar olmaktadır. Örneğin, Glinka'nın «Çarlar İçin Bir Yaşam» ya da «İvan Sussanin», «Anavatan İçin Bir Yaşam» adlı operasında, iki yücelik anlayışı birbiriyle çakışmaktadır, ama hiç kuşkusuz, biz burda, bu operanın anlamca estetiksel içeriğinin aristokratik değil, demokratik olan yorumunu benimsemekteyizdir.

SANATTA YÜCE - OLAN İLE AŞAĞI - OLAN

Gördüğümüz gibi, yüce - olan, insanlar üzerinde, özellikle güçlü bir heyecansal etkinlik bırakmaktadır. Alışılmadık oluşuyla ve görkemliliğiyle şaşkınlık yaratmakta, kendi gücümüz ve olanaklarımızla karşılaştırılamaz oluşuyla bizde **hayranlık** ve korkuyla karışık **saygınlık** uyandırmaktadır. Yüce - olan'ın, insan ruhunu sarsma yeteneğine sanatta çok yüksek değer verilmiş olmasına hiç şaşmamak gerekir. Sanat yüce - olan'ın bu yeteneğinden çeşitli şekillerde yararlanmıştır. Din ve dinsel sanat, yüce tanrı sureti karşısında insanın bir hiç olduğunu önermeye çalışmıştır. İnsan tanrıdan korkmalı ve öbür dünyanın yüceliği ile bu dünyanın acınırlılığı arasındaki uçurumu duymalıdır. Bu yüzden birçok dinlerde, insanları yaşama, doğaya ve dünyasal sevinçlere bağladığı için güzel - olan'a karşı savaş açılmış oldu-

ğu halde, dinsel ideolojide, yüce - olan'a karşı savaş açmaktan kesinlikle söz edilmez, çünkü, temeline bakıldığında, her dinsel duygu, mistik bir şekilde çarpıklaştırılmış bir yüce - olan duygusudur.

Sömürücü sınıfların, köle sahipleri ile feodal aristokrasi'nin kendi dünya ideolojileri yoluyla yüce - olan'ı «sömürüş»leri ile dinsel - mistik şekillerde «sömürme» arasında bir yakınlık vardır. Eski Mısır sanatındaki firavun tipi kadar, soylulara hizmet eden sanattaki çar ve saraylı tipleri de, seyreden insanda bir korku duygusunu; basit ve ölümlü insanların hiçliği duygusunu, bu insanları o yüce kahramanlardan ayıran sınırı aşmanın olanaksızlığı duygusunu uyandıracak şekilde çizilmişlerdir. Firavunların da, feodal hükümdarların da tanrının yeryüzündeki elçisi olarak tasvir edilmiş olmaları rastlantı değildir.

İnsancıl, gerçekçi sanat ise yüce - olan'dan bir başka şekilde yararlanmıştır. Göksel insanın değil, gerçek insanın yüceliğini pekiştirmiş; yüce - olan duygusunu uyandıracak şaşkınlık, hayranlık ve korkuyla karışık saygınlığın, en son çözümlemede, insanın kendi olanaklarının gücüne inandırılması, insanın yüce kahramanlara özendirilmesi ve onlar gibi olmaya isteklendirilmesi işine hizmet etmeye çalışmıştır. Gogol'ün Taras Bulba'sı kadar, Surikov'un resmindeki Bojarin Morosova'nın, Vişnevski'nin «İyimser Tragedya»sındaki Kadın Komiser'in ve Joganson'un «Toplumcuların Duruşması»ndaki kahramansı tiplerin estetiksel işlevi de burdan gelir. Marx ve Engels'in, demokratik sanattan, devrim liderlerinin resminin, idealleştirilmiş, tanrısallaştırılmış şekilde değil, sağlam, Rembrandt'çı renklerle verilmesini istemiş olmaları rastlantı değildir. Yalnız şunu da gözden kaçırmamak gerekir ki, yaşam çok - yanlı olup, gerçekçi sanat tarafından sadece kahramanca olan fenomenlerin kendisine indirgenemez. Kahramanca - olan şeylerle dolu burjuva savaşı sırasında bile, Lenin, Petrograd'da kahramanlık repertuvarına dayanan bir tiyatro açmanın düşünü kuran Gorki'ye karşı, sahnede yalnız kahramanca - olan'ın değil, lirik ve güncel oyunların da gerekti-

ğini söylemiştir. İnsanın yaşamsal faaliyet alanları içinde, yüce ve kahramanca olan işlerdeki kadar manevi bir gücü ve insanlarda bu denli etiksel bir enerjiyi istiyen ya da böyle bir şeyi oldurtan başka hiçbir alan yoktur. Nitekim, yüce - olan'ın kaynağı olarak, toplumla ve doğayla savaşım, insandan hiçbir zaman böylesine büyük yaptırımlar istemeyen özel yaşamla, aile ilişkileriyle ve güncel yaşamla kıyaslanamaz. Ancak olağanüstü durumlar kahramanca işlere yol açabilir.

Bu açıdan, çeşitli sanat tarzları, yüce - olan'ı birbirinden değişik yollardan verirler. Tragedya, yüce kahramanlar olmaksızın düşünülemezken, komedya'da öylesine çatışmalar yer alır ki bunların hiçbirinde ne yüce kahramanlara, nede yüce işlere yer verilir. Resim sanatında, tragedyada olduğu gibi, tarihsel resim, tarihsel - devrimci resim, ya da savaş - resmi için, yüce - olan, kategorik açıdan nasıl gerekiyorsa; günlük - resimde, portre - resminde ya da manzara - resminde, yüce - olan şeylere o denli gereksinim duyulmaz. Tablo resmi ile küçük heykeller, anıtsal resim ile anıtsal heykelden sadece biçim özellikleri bakımından değil, içerik özellikleri bakımından; anıtsal duvar resmi ile anıtsal heykellerin yüce bir fikri cisimleştirmeleri, dolayısıyla büyük boyutlarda olmaları, özel bir kompozisyonu ve özel bir plastik dili gereksindirmeleri bakımından ayrılırlar. Tablo resminde geçici konu ve kişiler yer alırken, anıtsal sanat sadece yüce bir karakter taşıyan konu ve kişilere yer verir. Bu bakımdan, ne V. Serov'un «Şeftali'li Kız» adlı tablosu bir duvar resmi sayılabilir, ne de Rodin'in «Ebedi Bahar»ı serbest heykel; çünkü, bu yapıtların içeriğinin estetiksel niteliği, tablo resmi sınırları içinde kalır, anıtsal sanata girmez. Ama bu demek değildir ki, yüce - olan, görsel sanatlardaki anıtsal biçimin bir ayrıcalığıdır; hayır, sadece **içerik açısından zorunludur** orda.

Müzikte de böyledir bu. Oda müziği türleri, opera, senfoni, kantat ve oratoryo gibi anıtsal biçimlerden, yüce bir içeriğin verilebilmesi açısından ayrılırlar. Mimaride de, dinsel ve kamutsal yapılar, anıtsaldırlar; çünkü, bu yapıların büyüklükleri ile bi-

çimleri, yüce fikrini, kilise, saray, hükümet binası, üniversite, ya da anıtkabir olmaktan alırlar.

Anıtsal sanat biçimlerinin, dile getirilen içeriğin yüce karakteri tarafından belirlenmiş oluşu, insanlığın sanatsal kültür tarihinde ortaya çıkmış tarzlar arasındaki ilişkilerin bir takım asli özelliklerini de bize açıklar. Epik - olan ile lirik - olan, kahramanca - olan ile güncel - olan, anıtsal - olan ile alçakgönüllü - olan, sanat tarihi boyunca aynı sanatsal yaratım olanaklarını elde edememişlerdir. Antik Çağ'da ve Orta Çağ'da, şiir sanatı, daha çok epik - heroik biçimde gelişmiştir. Tiyatro sanatına ise, önce tragedya, sonra myster - oyunları egemen olmuştur. Mimaride herşeyden önce görkemli tapınaklar ortaya çıkmıştır. Görsel sanatlar, mimari ile yakın bağlar içinde gelişme gösterdiğinden, anıtsal biçimler, resim ve heykelin temel biçimleri olmuştur.

Gerek köleci toplumda, gerekse feodalizmde egemen olan dinsel - mitolojik toplumsal bilinç, sanatta her türlü anıtsal - heroik, epik olanakların gelişmesine elvermiştir. Emekçi halkın güç ve bilgi yoksunluğundan doğan tanrı suretleri ise, gerçek insanın en iyi manevi niteliklerini kendinde toplayan şeyler olmuştur. Şiva ve Vişnu, Zeus ve Athena, Buda ve İsa gibi yüce tipler böyle ortaya çıkmıştır. Eski Hint ve Çin'in, Mısır ve Yunan'ın yüce sanatı kadar, Orta Çağ Batı - Avrupa ve Rus sanatı da bu zeminde boy atmıştır.

Bu açıdan alındığında, burjuva toplumda sanatın durumu, köleci toplum ile feodalizmdeki durumundan keskin farklılıklar gösterir. Hiç kuşkusuz, burjuvazinin tarihte yer alışı, sanatsal yaratımda büyük atılımlara yol açmıştır. Bu atılımların önemini kavrayabilmek için, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerini gözönüne getirmek yeterlidir. Yalnız, sanat tarihindeki bu iki büyük döneme daha yakından bakacak olursak, bu dönemlerin barındırdıkları şiirsel içeriğin, sözcüğün tam anlamıyla, burjuva içerikli olmadığını görürüz. Bunun için Engels hiç çekinmeden, Rönesans devlerinin, **burjuvaca kısıtlı** olmaktan başka herşey olduklarını söylemiştir. Gerçekten de, bu dönemlerin temelinde yatan

derin insancıllık; yani, içinde bulunduğu toplumsal durumdan, vatandaşlıktan, siyasal ilişkilerden ve mülkiyet ilişkilerinden bağımsız olarak insana, insanın anlayış gücüne, insan güzelliğine, insan doğasının erdemli ve iyi oluşuna sınırsız inanç; Rönesans ve Aydınlanma dönemleri sanatındaki bu fikirsel dokunaklık, sözcüğün geniş anlamıyla, sığ **burjuvaca** değil, **demokratik'ti**. Burjuvazi, halk kitlelerinin, yani, köylünün ve şehirli zanaatkârın önüne geçerek, genel demokratik çıkarları kendisine maletmeye ve **tiers état** adına kullanmaya başladığı ölçüde, sanata da, hakiki yücelikte sanatsal içerik açısından estetiksel bir karakter kazandırmıştır. Ama, burjuvazinin, kendi durumu ve kendi çıkarları ile emekçi kitlelerin durumu ve çıkarları arasındaki ayrımı farkedişi de yine tam bu döneme rastlar. 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadarki toplumsal düşünce ve sanat tarihi içinde yer alan birçok olgu bunun tanıtıdır. Özellikle de, halkın kanıyla iktidarı ele geçirme anı burjuvazi için gelip çattığı zaman, yani, bütün o görkemli hâliyle burjuva ihtilali'nin patladığı sıra aydınlığa çıkmıştır bu. İşte, tam bu anda burjuvazinin, Marx'ın da belirtmiş olduğu gibi, sürdürdüğü bencil kavganın büyüklük ve kahramansılıktan yoksun duran görünümünü klasikçilik ilkelerinin yüce ve kahramanca içeriğiyle örtbas etmeye çalışmış olmasına şaşmamak gerekir. (24)

Bu bağlamda alındığında, niçin daha 17. yüzyılda burjuva toplumun sanatsal kültüründe anıtsal tarz bakımından bir krizin başgösterdiğini anlamak da kolaylaşacaktır. O günlerde, destan ile kahramanlık tragedyasını, anıtsal mimari ile ona bağlı resim ve heykeli yeniden canlandırmak için yapılan bütün girişimler sonuçsuz kalmıştı. 18. yüzyılın sonunda, Fransız Ihtilâli'nin tüm Avrupa'yı yerinden oynatmasına, toplumdaki estetiksel bilinci sarsarak, yeni yüce fikirler, duygular ve hedefler getirmiş olmasına rağmen, Avrupa sanatında, gerek klasikçiliğin yeniden doğmasına yol açan devrimci dokunaklık, gerekse daha sonra romantik sanatın ortaya çıkışına neden olacak trajik devrim anlayışı, sanatta içerikçe yüceliğin varlığını ancak çok kısa

bir zaman için sürdürebilecek öğeler olmuşlardır.

Kaldı ki, romantikler, bu içeriğin yanılsatıcı olduğunun; ortada varolan gerçek, fiili ve geriye dönülemez tek şeyin, beylik, sıradan burjuva yaşamı olduğunun farkındaydılar. Puşkin'in şu sözleri, romantiklerin yüce - olana dört elle sarılışlarını; yüce - olan'ın sadece bir **sanrı**, gerçekleştirilemeyecek bir **düş**, şiirsel bir **yanılsama**, gerçek yaşamınsa **bayağı** olduğunu acı bir şekilde farkedişlerini dile getirir :

«Adi gerçeklerden çok, yeğdir
Beni yüceltecek sanrılar...» (25)

Geçmişten maledilmeye çalışılan dinsel - mitolojik ve etik - politik ideallerin yerini tutacak aynı değerde şeyler ortaya konamamıştı burjuva toplumda, çünkü, burjuvazinin eylemlerini harekete geçiren tek «ideal», kâr peşinde koşmak ve bencil çıkarlarını doyurmaktı.

Bunun için burjuva toplumda, sarı şeytana, altına tapma, Gorki'nin de dediği gibi, burjuva insanın biricik «dini imanı» haline gelmişti. «Yahudi Meselesi» adlı yazısında şunları söyler Marx, «İsrail'in Tanrısı paradır, bu kıskanç tanrının yanında başka hiçbir tanrı tutunamaz. Para, insanın bütün Tanrı'larını tanrılıklarından indirerek, birer meta haline getirir... Bundan ötürü, bütün dünyayı, hem insanı, hem doğayı, kendi özgün değerinden soyup atar. Para, insanın işinin ve insanın varlığının kendine yabancılaşmış özüdür; bu yabancılaşmış öz, onu egemenliği altına alır ve insan ona tapar.» (26)

Marx, daha sonra, Shakespeare'in «Atina'lı Timon»undan söz ederek, paranın tüm gerçek insan ilişkilerini «tersine dönüştürücü» gücüyle ilgili alıntılar verir :

«Karayı ak, çirkini güzel, haksızı haklı, alçağı soylu,
yaşlıyı genç, korkağı yiğit yapmaya yeter bunun bu kadarı...» (27)

Sahiden güzel, soylu ve hakiki olanın, paranın etkisinde bu şekilde yıkıntıya uğrayışı, burjuva toplumdaki estetik bilincine öldürücü bir darbe olmuştur. Kapitalizm döneminin sanat tarihi bunun tanıtıdır. Sanat, burjuva insanın yaşamının anlamını ve ereğini, doymak bilmeyen zenginleşme hırsını şiirselleştirebilecek durumda değildi. Bu konuda, John Ruskin, çok yerinde bir şey söyleyerek demiştir ki, insan, yitirdiği bir aşk için şarkı söyleyebilir, ama kaybettiği parası için asla. Burjuva toplumu, «korkusuz şövalye»nin yerine, «kazanç şövalyesi»ni getirmiş; Roland ile Cid'in yerini, Rastignac ile Çitşikov almıştır. Güzellik tanrısı Apollon, bir George Durois, bir Dorian Gray haline gelirken, aşk tanrısı Venüs de bir Nana, bir Olympia olmuştur.

İlk başlarda, sanat, burjuva dünyasının yeni «kahramanları»nı, romantik akımla gözlerden kaçırmak istemiş, ama daha sonra, bunları çizmeyi bu arada, kendi şiirsellik ilkesi uyarınca, burjuva gerçekliği görkemli kılmak yerine, onu açığa sermesini öğrenmiştir.

Yüzyıllardan beri hep şu soruya bir yanıt arayıp durmuştur insanlar, insanlardaki kötülük nerden gelmektedir? Dinsel bilinç, kötülüğün Şeytan'dan, iyiliğinse Tanrı'dan geldiğini söyler; burda herşey tamammış gibi görünüyorsa da, bir soru açıkta kalmaktadır, Tanrı niçin kötülüğe izin vermektedir o halde? Burjuva ilişkilerinin gelişmesiyle, dinsel yanılsamalar yıkılınca, soru, kötülüğün kökenlerinin nerden geldiği üstüne yeniden çevrilmiştir. Hobbes, insanın doğası gereği kötü olduğu sonucuna varmış; Rousseau ise, insanın doğası gereği iyi olduğunu, ama, toplumun insanı bozduğunu söylemiştir.

Bu anlayış, Avrupa sanatında, yaşam üstüne yeni bir sanatsal bilgi yöntemi oluşuncaya kadar, ki bu yönteme biz bugün **eleştirel gerçekçilik** diyoruz, sanatta uzun süre kanıtlanmadan kalmıştır. Eleştirel gerçekçilik, kişi ile modern burjuva toplumu arasındaki ilişkileri, bilginin başlıca bir yanı haline getirmiş; insanda kötü ve bayağı - olan'ın kaynağının burjuva toplumunun kendisinden geldiğini göstermiştir. Buysa, Rousseau'nun anlayı-

şından, Balzac'ın ve Stendhal'in yapıtlarındaki «yitirilmiş hayaller» temasına geçilmesine yol açmıştır; «doğası gereği» iyi ve soylu olan, iyi kalpli ve zengin ruhlu insan, burjuva yaşamın çarkı içine girer girmez (kuralda, bu, büyük kente gelmiş bir taşralıdır), tüm hayallerini yitirerek, rezil ve düzenbaz bir adam haline gelir; çünkü, gerek Julien Sorel, gerekse Rastignac ile Lucien de Rubenpré, yaşamdaki yerlerini ancak alçakça yollardan koruyabilirler.

Yaşamın sanatsal olarak çözümlenişi, doğanın değil, toplumun insanı «insanın kurdu» yaptığını, çünkü, bu toplumda, «kurtlarla birlikte yaşamak - kurtlarla birlikte ulumak» ilkesinin, artık bir yaşam yasası haline geldiğini, varoluş savaşımında «doğal ayıklanma»nın düzenleyicisi olduğunu kanıtlamıştı.

Hiç kuşkusuz, birçok gerçekçi sanatçı da, modern toplumda varolan yüce karakterleri ve işleri bulup ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Engels, M. Harkness'e mektubunda böyle bir çabanın, bir kralcı olarak kendisinin doğrudan siyasal rakipleri olmasına rağmen, Balzac'ın, ihtilâlci kahraman tiplerini yaratmasını olanaklı kıldığını yazıyordu. Tek örnek bu değildi. Daumier'nin, Repin'in, Çernişevski'nin, Nekrassov'un yapıtlarında da, düşünce ve davranışları yüce olan olumlu kahraman tiplerinin çizilmesi konusunda aynı kararlı çabalara rastlarız. Bu kahraman tipleri, Repin ya da Balzac'ta olduğu gibi, ihtilâlci hareketlerin uzağında yer almış, ama, yaşamdaki hakikate sadık kalmış sanatçıların elinde, ihtilalci kişiler olarak çizilmişlerdir. Buna karşılık, yazarın dünya görüşünün kendi sanatsal bakışını bozuşu, yazarın, yüce - olan'ın gerçeklikteki asıl kaynağını bulamamasına, bu yüzden de, (Maupassant da olduğu gibi) yüce tipler çizmekten vazgeçmesine, ya da çizdiği kahramanların (Dostoyevski'nin «Budala» romanındaki Prens Mişkin gibi) yaşamsal hakikatinden yitirerek, kurgusal tipler haline gelmesine yol açmıştır. İnsana özgü şekilde, en yüce - olan'ı kendinde cisimleştirmiş olumlu kahraman sorununa gerçek bir çözüm bulunuşuna ancak toplumcu gerçekçilikte rastlanır.

ÇAĞDAŞ SANATSAL KÜLTÜRDE YÜCE-OLAN İLE AŞAĞI-OLAN

20. yüzyılda, tüm toplumsal çatışmalar en aşırı noktasına kadar keskinleşmiş bulunmaktadır. Beylik burjuva yaşamı ile devrim ateşi içinde doğmuş yeni bir dünya, birbiriyle amansız bir şekilde çatışmakta ve bütün bunlar, sanatın geleceği üstüne ister istemez derin izler bırakmaktadır.

Birbirinden özünden farklı üç estetik ilkesi, yani, sanatta, **toplumcu, demokratik ve çöküşmüş-burjuva** anlayış, daha önce görülmedik şekilde birbiriyle kapışmış durumdadır.

Bunların birincisi, yani, toplumcu sanat, yaşamını insanlığa, bir başka deyişle, toplumcu düzene ve geleceğe adamış insanın büyüklüğünden, özverisinden esinlenmekte. Ama gözlerini, gerçek yaşamdaki bayağılığa, soysuzluğa, düzensizliğe kapayarak değil, tam tersine, bunların korkusuzca bir tasvirini yaparak. Yaptığı bu tasvirin kendisi bile, insanoğlunun yaratıcı düşüncesinin öngördüğü büyük tarihsel amaçların karşısına dikilen ne varsa hepsine karşı bir çeşit savaşım şekli.

İkincisi, yani, günümüzdeki eleştirel gerçekçiliğin, demokratik sanatı, ise, dünyanın temelde dönüşüme uğratılmasını, bütün varlıksal çelişmelerin çözümünü getirecek gerçek bir olanak olarak görmemekte. Daha çok, insanda yüce, soylu ve güzel-olan ne varsa hepsini kötürüm bırakan ya da bütünüyle öldüren, bayağı ve aşağılık-olan'ın sonsuz gücünü tasvirle kendisini sınırlandırmış bulunmakta. Herşeye rağmen, yeni-gerçekçiliğin birçok temsilcisi, bu öldürücü koşullarda bile insanoğlunun erdeminden, saygınlığından ve temiz yürekliliğinden birşeyler yitirmesini önleyecek manevi güçlerin ne olduğunu dirençle ve özveriyle aramaktadır; ne var ki, ortaya çıkan sonuç, bu toplumda, soylu-olan bayağı-olan'ı altetse bile, insana talihsizlikten baş-

ka bir şey getirmediğidir.

Üçüncü konum, çöküşme sanatının bulunduğu konumdur. Bu sanat da, bayağı - olan'ın kesin yengisini ve ortaya açtığı sapıklıkları göstermekte, ama, bunu sakat burjuva toplum düzeniyle değil, insanın ebedi, değişmez, toplumsal - dışı doğasıyla açıklamaktadır. Çöküşme sanatı, hayretler verici, içten acı alaylı bir açıklıkla, burjuva insan bilincini, yani, dinsel olsun, feodal - aristokratik olsun, bir zamanlar insanları harekete geçirmiş tüm idealleri yitirmiş bulunan, ama kendisine yeni idealler de aramayan, böylelikle de, ideale dönük her çabayı, her ideal ereği, yüce - olan'ı, bütünlükle, içten acı alaylı bir şekilde hiçe sayışıyla kendi manevi yoksulluğunu doğrulayan burjuva insan bilincine şekil vermiş ve her yöne yaymıştır. İşte, insanın yaptığı bütün işleri cinsel içgüdünün etkisiyle ve bilinçsiz, hayvanca itici güçlerle açıklayan Freud'cu kuramı yaygınlaştıran bu militan küçük - burjuvalar olmuştur; bu küçük - burjuva, aslında burjuva toplumu yüzünden insanda oluşan tüm nitelikleri insanın «doğası» .olarak bağışlatacak, kendisini, yani, bencil ve bireyci insanı kendi gözünde doğrulayacak daha birçok felsefi, etik ve estetik anlayışları da bulup ortaya çıkarmıştır. Bunun için küçük - burjuva, kafalı adamdan, sorumlu insandan, vatanseverlerden ve devrimcilerden; yaşamını, yeryüzünde adaletli ve özgür bir yaşam kurma idealinin gerçekleştirilmesi için savaşmaya adamış bütün insanlardan nefret eder. Bunun için, insanoğlunda aydınlık ve soylu olan herşeyi küçümser, bayağılaştırır, kötüler; insanda büyüklük adına herşeyi çamura bular, manevi olan herşeyi hayvan derekesine indirger.

İşte, çöküşme sanatının insanoğlunun temel özelliği olarak bayağı - olan'ı savunması ve övgüler düzmesi böyle başlamıştır. V. Dneprov, Freud'cu estetiği, çok yerinde bir şekilde, «Bayağı - olan'ın estetiği» olarak tanımlamıştır. Bu tanım, tüm çöküşme sanatı için de kullanılabilir; özellikle de, modern burjuva resmi ve heykeli için geçerli olduğunu göstermiştir bu tanım. Modern burjuva resmi ve heykelinde, insan vücudunun çarpıtılması, bur-

da, sadece, **çirkin - olan'ın estetikleştirilmesi**'ne yardımcı olmakla kalmamakta, ama bir başka, daha derin bir anlam da kazanmaktadır : **bayağı - olan'ın estetikleştirilmesi.** Örneğin, Chadwick'in ya da Moore'un heykellerinde insanın canlandırılışındaki korkunçluğu gözümüzün önüne getirelim; burda, İnsanın kendi fiziksel varlığının çarpıtılması, hayvan derekesine indirgenmesi vardır.

Kapitalist ülke kamuoyunda birçok öndegelen kişi, modern kapitalizmin insanlara hiçbir ideal göstermediğini, bu yüzden de toplumcu düzenle giriştiği savaşı kazanamıyacağını acı bir şekilde ve bundan rahatsız olarak itiraf etmektedirler. Burjuva toplumda yaşayan birçok sanatçı da bundan sözetmektedir. Hâttâ, kendi yapıtlarının başlıkları bile bunun tanıtıdırlar; örneğin, R. Aldington'un «Bütün İnsanlar Düşmandır»ı, Mauriac'ın «Yılansoyu», Fallada'nın «Kurtların Kurdu».

Burjuva bir sanatçı, kendi kahramanında manevi değerler aradığı zaman, tek kişinin kendi içindeki sevgi deneyiminin o çok sığ dünyasına inmek zorunda kalmaktadır; çünkü, ancak orda, büyük toplumsal ideallerden yoksun insanın manevi güdüleri ile kaygılarını ayakta tutabilmektedir. Françoise Sagan'ın kahramanlarının içinde bulundukları durumun dramatik olmasının nedeni, toplumca önemli fikirsel amaçlardan yoksunluk yüzünden, bu kahramanların yaşadıkları yaşamın boş ve anlamsız oluşu ve çekici bir takım sevgi deneyimlerinin, kişinin kendi toplumundan ve çağından, halkın yaşamından ve insanlıktan bütünlükle yalıtılmış olma duygusunun yerini alamayacağıdır.

Burjuva toplum yaşam düzeni, demek ki, sanatı **kahramansızlaştırmak**'ta, sanatın yüce olan içeriğini yoketmektedir. Bir Fransız eleştirmen, çağımızda bir yazarın, yazdıkları arasında, ahlaksal değerleri tanıyan bir tipi çizmesinin bile artık nerdeyse kahramanca bir iş haline gelmiş olmasından yakınmaktadır. Son zamanlarda yazarların dünyada hâlâ iyi insan kalmış olduğunu unuttuklarını söylediği zaman, Ernest Hemingway de bu aynı düşünceleri dile getiriyordu. Rahatça anlaşılmakta bu, çün-

kü, 20. yüzyıl burjuva toplumunda, hakiki anlamıyla yüce bir toplumsal ideale, ancak, emekçi ve toplumcu insanların yaptıkları mücadelelerde, bir de ezilmiş halkların ulusal kurtuluş hareketlerinde rastlanır. Burjuva dünyasında sanatın içinde bulunduğu bugünkü ahlak ve estetik krizi ancak bu yoldan aşılabilir. Bu açıdan alındığında, Hemingway'in kendisinin «iyi insan» peşinde koşmasının dramatik öyküsü çok ilginçtir. Yaşamın da mantığı odur ki, bu büyük yazar, hakiki kahramanlarını ancak, İspanyol halkının özgürlüğü için savaşan insanlar («Beşinci Kol», «Çanlar Kimin İçin Çalıyor»), ya da doğa ile savaşan emekçi insanlar («İhtiyar Adam Ve Deniz») arasında bulabilmiş; ama, «Bir Başka Ülkede» ya da «Nehrin Ötesindeki Ormanlara Doğru» adlı romanlarında, büyük toplumsal idealleri olmayan «iyi insanlar»ı ele aldığı zaman, bu kahramanların, kendi ahlakça soylu ve temiz yürekli oluşlarından birşeyler yitirmemek, giderek, çevrelerinde varolan anlamsızlıktan ve soysuzluktan kendilerini kurtarmak zorunda kalan kişiler olduğu ortaya çıkmıştır. İnsanın kendisini kurtaracağı tek yer, kokuşmuş toplumsal ilişkiler dünyası dışında, kendi içinde yaşattığı sevgi ve iyilikteydi. Ama, bu kokuşmuş ilişkiler dünyasının yasaları öylesine acımasızdı ki, sevgi bile, «iyi insanlar»a mutluluk getirmiyordu. Görünüşte birbirleriyle mutlu oldukları sanılan Hemingway kahramanlarının sonunun kaçınılmaz bir şekilde trajik oluşunun nedeni budur. Kapitalizm sanatı nasıl yüce değil de bayağı bir içerikle beslemek zorunda kalmışsa, toplumcu düzen de sanatsal yaratımları öylesine sahici yüce fikirlerle donatmak zorunluluğunu birlikte getirmiştir.

Toplumcu düzende, insanlarda öylesine ahlaksal ve estetiksel özellikler oluşur ve gelişir ki, bunlar, **kitlelerin kahramanlığı**'na olduğu kadar, halk kahramanlarının başardıkları yüce işlerin büyük bir toplumsal değer kazanmasına da yol açarlar.

Daha önce de saptamış olduğumuz gibi, eleştirel gerçekçilik, burjuva dünyası insanında bayağı - olan'ın yüce - olan'a karşı üstünlüğünü verirken, toplumcu gerçekçilik, toplumcu düzen için-

deki yaşamda tam bunun karşıtı olan yasallıkları açığa çıkarır. A. Makarenko'nun «Yaşam Yolu» ile N. Pogodin'in «Aristokratlar» adlı yapıtlarında, Sovyet sanatı, toplumcu düzenin en önemli ahlaksal - estetiksel çatışmalarını yakalayıp işlemeye başlamıştır; söz gelişi, kapitalizmin kötürüm bıraktığı, çarpıklaştırdığı bayağılık bir kişinin, kendisine bir yaşam ideali bulmuş ve bu idealin gerçekleşmesi savaşına bilinçli bir şekilde kendini adamış, iyi ve yüce bir insana dönüşmesi gibi. «Yitirilmiş ideal» temasına karşı, toplumcu sanat, «kazanılmış ideal» temasını çıkarır ve bu sürecin, Balzac ve Faulkner'da olduğu gibi, **insanın çevresindeki toplumsal ilişkilerden etkilenişi**'yle birlikte, yararcı ve gerçekçi bir şekilde açıklanışını getirir.

Bütün bu nedenlerle şunu rahatlıkla öne sürebiliriz ki, kendi kritik dönemi içinde, burjuva toplumu, nasıl «çirkin - olan'ın estetiği» ile «bayağı - olan'ın estetiği»ne yol açmışsa, toplumcu düzen de, bunların yerine, «güzel - olan'ın estetiği» ile «yüce - olan'ın estetiği»ni getirmiştir. Ama bu, toplumcu sanatta **sadece** güzel - olan ile yüce - olan verilecektir demek değildir. Toplumcu sanat, yaşamdan henüz silinmemiş, çirkin - olan ile bayağı - olan'ı da yansıtmalıdır. Ama sorunun özü şurdadır ki, toplumcu sanat, **insanda ve yaşamda yüce - olan'ın üstünlüğünün ve bayağı - olan'ın altedilmesinin tarihçe zorunlu oluşu**'nu sanatsal olarak tanıtlar.

Toplumcu sanat, burjuva kültüre uzlaşmaz bir tavırla bakar. İnsanların adiliği, bencilliği, toplum - dışılığı ve fikirden yoksunluğunun ebedi ve insan doğasının kendi bir koşulu olduğu, dolayısıyle altedilemiyeceği ve aşılamıyacağı anlayışını çürüterek, bayağı, hayvansı ve insanlık - dışı olan'ın ebedi değil, ortadan silininceye kadar tarihçe koşullu olduğunu gösterir. Burda önemli olan bir şey de, toplumcu gerçekçiliğin, insanlarda bayağı - olan'ın kökünü kazıyıp, yüce - olan'ı geliştirecek güçleri, yalnız toplumcu düzen içindeki yaşamın yasalarında değil, ama, burjuva toplumdaki yaşamın yasalarında da aramasıdır. Bu açıdan, Gorki'nin «Ana» adlı romanındaki sanatsal mantığa bakalım; bu

roman, özü bakımından, A. Makarenko'nun «Yaşam Yolu» adlı romanındaki sanatsal mantıkla özdeştir; öyle ki, burda, Pavel Vlassov ile Nilovna'nın, işçilerin kararlı mücadelesindeki yüksek idealleri paylaşmaları, onları, bayağı, aptalca bir yaşama tarzından, kahramanca işler yapmaya doğru, ahlakça ve estetiksel olarak **yüceltmektedir.**

Toplumcu düzen, yüce ve anıtsal bir sanat yapılabilmesi için estetikçe elverişli koşulları yaratmaya çalışır. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında, anıtsal heykel ve resim, verimli bir şekilde gelişebilme olanaklarına daha kavuşamamıştı; çünkü, toplum, yüce - olan'ın verilebilmesi için gerekli içeriği henüz sanatçıların önüne koyamamıştı (ayrıca, Aleksandır İvanov'un dinsel - sanatsal fikirlerinin de o zaman için gerçekleşebilmesi olanaksızdı); ama, Ekim İhtilali'nden hemen sonra, Lenin, «anıtsal propaganda» planını hazırlıyarak gündeme almıştı; çünkü Lenin'e göre, yeni toplumun ruhuna ve estetiksel gereksinimlerine en uygun düşecek olan görsel sanat biçimi buydu.

Nitekim, 19. yüzyılda Avrupa sanatında ve çağımızda burjuva sanatında ölmüş bulunan bu anıtsal, epik - heroik biçim, 1920 - 30 yıllarındaki Sovyet sanatında, Şolohov ile Mayakovski, Ayzenştayn ile Vişnevski, Şitşursev ile Rudnev ve Matveyev ile Mukhina'nın yapıtlarında işlenmeye başlamıştı.

Hiç kuşkusuz, bu gelenek, toplumcu ülkelerin sanatında daha da geliştirilecek; yepyeni, geçmişte hiç rastlanılmadık sanatsal biçimler yaratılacaktır.

TRAJİK-OLAN İLE KOMİK-OLAN

Trajik - olan ile **komik - olan** da, güzel - olan ile çirkin - olan ve yüce - olan ile aşağı - olan gibi, **estetiksel** görünüşlerdir. Yani, bunlar da, **yaşayan gerçeklik ile insansal idealler arasındaki** ilintiden doğan o **aynı nesnel - öznel ikili - karakter'i** taşırlar. Ne var ki, şurdan da açıkça görüleceği üzere, bu ilintinin kendine özgü bir yanı vardır : «Trajik - olan» ile «komik - olan» kavramları, **nesnelerin değil, süreçlerin** değer - niteliklerini belirler. Hiçbir bitki ya da hayvan, insan ya da insanın yaratmış olduğu bir şey (yani, bizim «güzel» ya da «yüce» diyebileceğimiz hiçbir şey,) ne trajik nede komik olabilir. Ancak insan tarafından yerine getirilmiş ya da sanatta canlandırılmış bir **eylem,** trajik ya da komik bir karakter taşıyabilir. Bunun için, yaşamda olsun, sanatta olsun, trajik - olan ile komik - olan'ın alanı, ilintili olduğu nesneler dünyası ile eylem dünyası bakımından, güzel - olan ile yüce - olan'ın alanından daha dardır.

Burda şu soru ortaya çıkıyor, bizim trajik olarak değerlendirdiğimiz bir eylemin estetiksel kapsamını, estetiksel değer olarak, güzel - olan ile yüce - olan'dan ayıran şey nedir. Varolmanın tarihsel süreçlerini ve estetiksel bilincin gelişmesi yasalarını daha önce kısaca açıklarken, **uyumlu** bir şekilde organize - olmuş varlığın algılanışından ortaya çıkan güzel - olan ile yüce - olan'dan farklı olmak üzere, trajik - olan ile komik - olan'ın, dünyanın, ayrımlaşmamış bir şekilde **dramatik** olarak algılanışından doğduğunu söylemiştik. Trajik - olan ile komik - olan'ın, dramatik - olan ile aynı bağlam içine girişi şöyle olmuştur. Trajik - olan ile komik - olan başlı başına birer estetiksel değer niteliğini ka-

zandıktan sonra, en belirgin ve en arınmış şekliyle, tragedyada ve komedyada kendilerini belli etmişlerdir; öyle ki, tragedya ve komedya, trajik - olan ile komik - olan'ın kendi dramatik yapıları bakımından, tüm karşıtlıklarıyla birlikte yanyana geldikleri dramatik sanatın iki türü olmuşlardır. Trajik - olan ile komik - olan'ın özü, yaşamdaki belirli güçlerin birbiriyle çatışmasının ve çarpışmasının imgesel örneklerini oluşturmalarında, **gerçeklik ile insansal idealler arasındaki çatışmalı ilişkiler**'in aydınlığa çıkmasını zorunlu kılmalarında yatar. Bunun nasıl olduğunu somut bir şekilde inceleyelim şimdi.

TRAJİK - OLAN'IN ÖZÜ

«Trajik» sözcüğü, genellikle, bir kimsenin yokolup gidişini ya da bir kimsenin acı çekişini bizde çağrıştırır. Bunun nedeni, üzüntü sıkıntı, bir başka deyişle, ölüm ya da acı karşısında bizlerde coşkusal tepkilere yakın duygular uyandıran bir olayı bizim trajik olarak görmemizden gelir.

Bu anlayıştan yola çıkan birçok kuramcı, trajik - olan'ın özünü, herşeyden önce insanın **ölüm**'ü olarak görmüş ve hangi hallerde ölümün trajik bir karakter taşıyabileceği sorusunu sormuştur sonra. Çernişevski, idealist estetikte, bu gibi haller için yapılan (örneğin, kaderle, alınyazısal, tarihsel zorunlulukla çarpışma şeklindeki) tanımlamaları eleştirmiş; insan yaşamı mutlak bir değer taşıdığı için, insanın acı çekişinin, hele ölümünün, ne olursa olsun, kesinlikle trajik olduğunu, yani, insanın acı çekişi ile ömrünün sona erişinin zaten trajik olduğunu öne sürmüştür. «Trajik» sözcüğü ile «korkunç» kavramının Çernişevski'de eşanlamlı olmasının nedeni de budur.

Bu kuram, derininden insancıl olmakla birlikte, bu insancıllığın soyut olduğu da bizler için çok açıktır. Buna şaşmamak gerekir, çünkü, Çernişevski'nin genel felsefi anlayışındaki antropo-

lojik maddecilik soyuttur. Her insanın ölümünün **trajik** olarak tanımlanamıyacağını neyseki biliyoruz. Evet, Liebknecht ile Thälmann'ın ölümleri trajiktir, çünkü, bu insanlar, bütün yaşamları boyunca, **bizim idealimizi temsil ettikleri ve onun uğruna savaştıkları** için bizim sevgimizi, yakınlığımızı ve ilgimizi kazanmışlardır. Yaptığı hareketlerle bizim yaşam idealimizle çelişen, onu zorlayarak çıkmaza sürükleyen bir insanın ölümü ya da acıları, bizler için hiçbir zaman bir tragedya değildir; tam tersine, biz bundan dolayı sadece esenlik, gönenlik, hatta bir sevinç duyarız. Yaşamda olduğu kadar sanatta da, trajik - olan'ın temel kapsamı **budur.**

Gerçek - olan ile ideal - olan arasında özel bir ilinti olduğu için, tüm öbür estetik kategorileri gibi, trajik - olan da, her zaman, **tarihsel ve sınıfsal karakter** taşır. Hıristiyanlığın egemen olduğu dönemlerde, en büyük tragedya gözüyle bakılan şey, İsa'nın acıdolu yaşamı ve ıstırapdolu ölümü ile efsanevi İncil kahramanları, yani, dört havariler ile azizlerdi. Dinin yerini dünyasal düşünce almaya başlayınca, insanoğlu da, **gerçek** tarihsel kahramanların trajik alınyazılarını estetiksel olarak görmeye ve Spartaküs ile Jeanne d'Arc'ın, Giordano Bruno ile Marat'nın alınyazılarını sanatta canlandırmaya başlamıştı. Romantizm ozanlarının gözünde ise, kural olarak, fantastik kişiler (örneğin, Byron'ın Kabil'i, Wagner'in «Uçan Hollandalı»sı) ile olağanüstü kişiler (söz gelişi, Hugo'nun roman ve oyunları ile Puşkin'in şiirlerindeki trajik kahramanlar), trajik kahramanlardı. Gerçekçiliğin romantizmin üstesinden gelişi, herşeyden önce, sanatçıların, trajik çatışmaları, olağan günlük yaşamda, **toplumsal** gerçeklikteki çelişmelerde aramaya başlamalarında kendini belli etmiştir. Trajik alanda, Eugen Onegin ile Boris Godunov'un, Şeytanlar ile Miziyri Petroşin'in, Kabil'in yerini Julien Sorel ile Goriot Baba'nın alışları böyle olmuştur.

Buna bağlı olarak, sınıfsal idealler arasındaki farklar da, trajik insan anlayışı bakımından değişime uğramıştır. 18. yüzyıl Fransız aristokrasisi için, burjuva devriminin ateşleri içinde fe-

odalizmin çöküşü ve XVI. Louis'nin başının uçuruluşu derinlemesine trajikti. Rus soyluları da toplumcu devrimi aynı gözle görmüşlerdir. İlerici insanlar içinse, tarihsel anlamda çelişkin olaylar trajiktir; örneğin, halkın kahramanca savaşımının meyvelerini Fransız burjuvazisinin toplayışı; Robespierre'in, Byron'ın, Radişçev'in ölümü; Parisli Komüncüler'in kurşuna dizilişi, Narodnikler'in asılışı, Polonya ulusal kurtuluş savaşı kahramanlarının öldürülüşü.

Farklı toplumsal kesimlerin güzel - olan ile yüce - olan anlayışları nasıl birbirinden farklıysa, trajik - olan tasarımları da, aynı şekilde, birbirinden farklı değerlerdedir. Burda, daha önce de gördüğümüz şekilde, görece - olan ile mutlak - olan'ın diyalektiği vardır; şöyle ki, **trajik çatışmanın genel - insansal anlamı ne denli uzantılıysa, hakiki trajik kapsamı da o denli yoğundur.** Bu genel - insansal, mutlak an ile tragedyada temsil edilecek idealin ilerici karakterde oluşu arasında doğrudan doğruya bir bağ vardır. Bunun için, Marx ve Engels, Lassalle'ın, «Franz von Sickingen» adlı oyunda, kahramanların alınyazısındaki «gerçek trajik öğe»yi (28) gözden kaçırmış olduğunu öne sürerler. Çünkü, Lassalle, Sickingen'in yaptığı savaşın ve ölümünün toplumsal - tarihsel anlamını gösterememiş, 16. yüzyıl Almanyasında, derebeylerin ayaklanışı ile kitlelerin devrimci savaşımı arasındaki ilişkileri açığa çıkaramamıştı.

Demek ki, trajik - olan'ın estetiksel içeriği, somut - tarihsel toplumsal bir ideale yapılan yönlendirmeyle belirlenmektedir. Ne var ki, bu yönlendirmenin kendisi farklı olabilir. Yukardaki örnekte, yaşamda olduğu kadar sanatta da en yalın ve en genel olan bir trajik çatışma tipi, yani, belirli bir ideali gerçekleştirmek ve yerleştirmek için savaşan bir insanın ölümü ya da acıları verilmektedir. Ama, daha karmaşık bir durumu alalım; söz gelişi, Grigori Meleçov, toplumcu ideal için değil, tam tersine, **karşıt** ideal için savaştığı halde, «Ve Durgun Akardı Don» adlı romanın bu kahramanının alınyazısını hakikaten trajik buluruz.

Bunun nedeni, Meleçov'un, bizim idealimizin kesin bir düş-

manı, aşağı, bencil çıkarların adamı olmayışından gelir. Meleçov, bir halk çocuğudur; o dönemdeki Kazakların tüm çelişmelerini kendisinde toplamıştır, iyi nitelikleri de vardır, yanılgıları da; ataerkeil Rus köylülüğünün güçlü yanlarını da, güçsüz yanlarını da kendisinde taşır. «Ve Durgun Akardı Don»un kahramanı, karakteriyle, ruhuyla, dünya görüşüyle, kazak köylülerinin derin çelişmelerini yansıtmaktadır : özgürlük ve çalışma aşklarını, hakseverliklerini ve akıllılıklarını, sıcakkanlı mizaç ve karakterlerini, özel mülkiyet ideolojilerini, siyasal saflıklarını, kendi bağımsızlık geleneklerine sıkı sıkıya bağlılıklarını. İşte bütün bu nedenlerden dolayı, daha ilk bakışta, Grigori Meleçov'u bağrımıza basmakta, ona hayranlık duymakta, acımakta ve hatalarını bağışlamaktayız; çünkü, Meleçov'un insansal doğasında, asli - olan yok olmamıştır, bunu biliyoruz. Meleçov'da, bizim kendi insansal idealimize uygun düşen birçok önemli yanlar bulduğumuz işin, onun düştüğü yanılgılara acıyarak bakmakta; yaslı sonunu, yalnız «suçsuz yere suçlu» birinin, yanılgıya düşmüş, büyük ve iyi bir insanın tragedyası olarak değil, ama aynı zamanda, devrim aşaması içinde köylülüğün tarihsel tragedyası olarak da almaktayız. Grigori Meleçov'un tragedyasının toplumsal, estetiksel ve sanatsal içeriğini derinleştiren şey, Meleçov'un yanılgısının kişisel yanılgı olmayıp, tüm bir kesimin dünyaca tarihsel yanılgısı oluşudur.

Bir başka deyişle, yaşamda olduğu kadar sanatta da, trajik çatışmanın temelinde yatan şey, **ideal'i gerçekliğe dönüştürme savaşı**'dır. Çok açık ki, bu savaşın başlıca alanı toplum olup; toplumun gelişmesi içinde, farklı kesimlerin çıkarları ile idealleri arasındaki dramatik çelişmeler boy atar. Pek tabii, yüzyıllar boyunca, insanlar, bu çelişmelerin gerçek toplumsal içeriğini anlayamamışlar; trajik çatışmayı, insanın alınyazısıyla, kaderiyle ve buna benzer mistik güçlerle karşı karşıya kalmasının (çarpışmasının) sonucu olarak görmüşlerdir. Ama gerçeklikte, ister antik tragedyada olsun, ister Çaykovski'nin senfonilerinde, o korkunç «alınyazısı», **toplumsal - tarihsel zorunluluk**'un, toplumsal ge-

lişme yasalarının sonsuz gücü'nün fantastik şekilde yansıtılmasından başka bir şey değildir.

Yalnız insansal idealin gerçekleştirilmesi savaşı, sadece toplumsal kesimlerin, toplulukların ya da tek tek kişilerin bir savaşı olmayıp, aynı zamanda, **insanoğlunun doğayla savaşı**'dır da. İnsanı, kendisine düşmanca vahşi doğa güçlerinin baskısı altından kurtarıp, bu güçleri insanın kendi iyiliği için kullanma çabası, insanoğlunun her zaman en önemli **fikirsel amaçlar**'ından biri olmuştur. Ne var ki, doğa güçlerine karşı meydan okuyan birini büyük tehlikeler ve trajik sonlar bekler. Bu trajik çatışmanın ilk sanatsal tiplemelerinden biri de, tanrılardan ateşi çaldığı için ağır cezalara çarptırılan Prometheus'un mitolojinin fantastik tüllerine bürülü tragedyasıdır. Buna bir başka örnek de, mitolojik alegorilerden kurtulmuş bir biçimde, insanın doğayla çarpışmasını veren, Brüllov'un «Pompei'nin Son Günleri» adlı tablosudur.

İnsanın doğayla trajik savaşının yansıtılışı, sanat tarihinde çok küçük bir yer tutar. Buna şaşmamak gerekir, çünkü, uzlaşmaz kesimleri içeren toplumda sanat, toplumsal yaşamın kendi dramatiğinden doğan trajik durumlardan gözünü ayıramıyordu. Shakespeare'in bıraktığı mirasa bakacak olursak, görürüz ki, yalnız siyasal yaşamda değil (örneğin, «Macbeth» ve «Hamlet» gibi tarih oyunları'nda değil), ama aynı zamanda, insanlar arasındaki kişisel, yakın aile ilişkilerinde de (örneğin, «Othello», «Romeo ve Juliet» ve «Kral Lear»da da), trajik karakterde şekillenen bütün çatışmalar, doğrudan doğruya toplumsal çelişmeler tarafından koşullanmış olanlardır.

Toplumcu sanatın odak noktasında, şimdiye değin hep toplumsal - tarihsel çatışmalar ile bu çatışmalardan doğan trajik durumlar, yani emekçilerin mücadelesinde, burjuva savaşı ile anavatan savaşında, daha sonra da kollektifleşme dönemindeki mücadelelerde ortaya çıkan trajik çarpışmalar yer almıştır. Toplumcu düzenin kurulması sırasında toplum kesimleri arasındaki karşıtlıkların ortadan kalkmasıyla toplumsal kökenli trajik

durumlar, tarihsel türe konu olmuşlardır. Pek tabii, ileri bir toplumda da, yeni trajik çarpışmalara yol açacak yeni çelişmelerin ortaya çıkabileceğini tarih bizlere göstermiştir. Ne var ki, toplumcu düzenin kurulduğu dönemde, trajik çatışmaların ana kaynağı, insan ile doğa arasındaki ilişkiler alanından insanlar arasındaki ilişkiler alanına kaymıştır.

Bu konuda, birbirinden farklı ama aynı derecede ilginç iki film anımsanabilir burda; birincisi, M. Kalatosov'un «Yerine Ulaşmayan Mektup»u, ikincisi de M. Romm'un «Yılda Dokuz Gün»ü. İnsanın trajik - olan karşısında gözünü yıldırmanın, sanatın eğitsel etkinliklerinden biri olduğu şeklindeki ilkelce düşüncenin aynı çizgide daha da ileriye doğru götürülmesinin büyük ölçüde önü alınmış olmakla birlikte, hiç kuşkusuz, toplumcu sanatta da bu tip trajik çatışmalar benimsenmiş; burjuva toplumun bir göstergesi olan, örneğin, Th. Dreiser'in «Amerikan Tragedyası», A. Miller'in «Satıcının Ölümü» ya da V. de Sica'nın «Bisiklet Hırsızları» gibi tragedyaların karşısında bunlara da yer verilmiştir.

Ölümün genellikle niye trajik bir şey olarak görüldüğünü de yanıtlıyabiliriz burda. Ölüm, insanın karşı koymaya çalıştığı, ama ister istemez karşısında yenik düştüğü temel doğa güçlerinden biridir. Burda, trajik - olan'ın, salt biyolojik değil, **estetiksel** bir doğası olduğu açıkça görülmektedir. Çernişevski'nin, Feuerbach'cı antropolojik maddeciliğin etkisi altında kalarak düşündüğü gibi, sırf biyolojik olarak yaşamı sınırlandırmasından ötürü trajik bir karakter taşımaz ölüm. Ancak yaşam insan idealinin odak noktasında yer almışsa, ölüm trajiktir; bunu açık seçik anlayabilmek için, ölüme dinsel ve estetiksel olarak nasıl yer verildiğini karşılaştırmak yetecektir. Ölüm, yaşam derdinden bir **kurtuluş** olarak görülüyorsa, «öbür dünyadaki yaşam»ın, sonsuz mutlu bir yaşamın yerine geçiyorsa, o zaman, trajik bir karakter taşımaz artık. Bu açıdan alındığında doğa da, hayvan ve bitki dünyası da bize farklı görünür. Doğadaki güz yaprakları, insan yaşamıyla bir çağrışım yaptığı zaman, trajik bir içerik kaza-

nır; ama, güzü, başka çağrışımlarla, söz gelişi, tarımla ilgili tasarımlarımızla aynı bağlamda alırsak, o zaman, trajik - olan bir şey göremeyiz bunda. Aynı şekilde, bir hayvanın ölümünü de farklı olarak yansıtırız. Eğer insan düşmanı bir hayvansa, ölümü trajik bir kapsam taşımaz. Ama bir hayvanın ölümü mecazi olarak insanın ölümüne benzetiliyorsa, o hayvan şu ya da bu şekilde bizim algımız içinde «insansallaştırılmış»sa, en az insan kadar büyük bir trajik kahraman haline gelebilir. Örneğin, Yuri Kasakov'un «Kör Av Köpeği» öyküsünde ya da Fyodor Abramov'un «Bir Zamanlar Bir Gülücüktü» adlı trajik alegorili masalında kurulan ilinti budur.

Demek ki, ne **biyolojik** bir yasallık olarak ölüm, nede **psikolojik** bir görüş olarak acı, kendinden trajik değildir. Ancak şu ya da bu şekilde, **ideal'**i canlandırdığı, temsil ettiği ve koruduğu sürece trajik anlam kazanabilir gerçek bir varlığın ölümü ya da acısı. Bir başka deyişle bir tragedya, **ideal'in gerçek dünyaya göçüşü, ideal - olan'ın gerçek - olan'a yenik düşüşü'**dür. Bu bakımdan, içinde hiçbir ölüm, hiçbir acı, şu ya da bu ideali gerçekleştirmek için hiçbir savaşım, hiçbir kavga, hiçbir karşı karşıya çatışma, doğa güçleriyle bir savaş oluşturmayan trajik durumlar da olabilir. Yaşamın güncel olağan akışı içinde, bu arada, yaşamda komik karakterde olan anlarda bile, derin içli bir tragedya bulabiliriz. «Fransız Gözüyle Amerika» adlı Fransız filminin estetiksel anlamı, çalışmayı seven, becerikli bir halkın içinde yaşadığı toplumsal düzenin, insansal, manevi ve fikirsel - olan herşeyi nasıl öldürdüğünü, nasıl zehirlediğini ve kötürüm bıraktığını göstermesinden gelir. Seyirci, «ortalama Amerikalı»nın yaşadığı o neşesi yerinde, maddi bakımdan güvence altına alınmış gibi görünen yaşam tarzının aslında nasıl trajik bir temele dayandığını birdenbire farkeder. İşte burda, trajik - olan duygusu, somut bir kişinin bedence ölümünden ya da çektiği manevi acılardan değil, **insansal ideal**'in yokolup gidişinden doğmaktadır.

Gerçekçi sanat, insan yaşamındaki bu trajik - olan'ın biçimini belli şekillerde vermeye çokça çalışmıştır. Gogol'ün «Eski Za-

manların Mal Sahibi»ni, Çekhov'un birçok öyküsünü, Chaplin'in «Modern Zamanlar»ını, ve Fellini'nin «Tatlı Hayat»ını anımsıyalım. Bütün bu sanatçılar, anlattıkları yalın, çoğu zaman da keyifli hikayelerde, Gogol'ün deyişiyle, **dışlarından gülerken içlerinde gözyaşlarını** saklamışlardır. Bu yapıtlarda trajik havayı veren şey, insanların çirkin ve küçük yaşam tarzlarının tüm insansal - olan şeyleri ayaklar altına alarak ezişinden, insanı bir İvan İvanoviç, bir İvan Nikiforoviç, bir Afanasi İvanoviç ile bir Pulçeriya İvanovna'ya çevirişinden ya da akıllı, uygar ve kültürlü insanları ahlakça soysuzlaştırışından, onları artık hiçbir şeyden doygunluk alamıyacakları, çılgınca bir ahlak bozgununa doğru sürükleyişinden gelmektedir. («Tatlı Hayat»).

Rus resim tarihinden, P. Fedotov'un «Bir daha, bir daha, bir daha!» adlı tablosunu düşünelim. Bu resimde, bir subayın köpeğiyle oynayışında bu denli trajik olan şey nedir acaba? Resme daha yakından bakıp da içine girince, resmin derin trajik kapsamı iyice anlaşılmaktadır. Bu aptalca, anlamsız ve amaçsızca vakit öldürme olarak görülen şeyde, büyük bir sanatsal yaratım sonucu, Rusya'daki bir taşra subayının boş, yapayalnız ve umutsuz yaşamı canlandırılmıştır. Aşağılık, çirkin, gerçeklikle çatışan ideal insan yaşamı tasarımı, burda, yenilgiye uğramıştır; tragedyayı yapan şey, bu **ideal'in yenilgiye uğrayışı**'dır işte.

KÖTÜMSER TRAGEDYA VE İYİMSER TRAGEDYA

Gerçek - olan ile ideal - olan arasında, ideal'in yenilgisine yol açan çatışma, yaşamda olduğu kadar, sanatta da, çeşitli şekillerde yorumlanabilir.

«Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok» adlı ilk romanından «Arc de Triomphe» («Zafer Anıtı») ile «Tanrının Gözdesi Yok» adlı yeni romanlarına kadar, Remarque'ın yapıtlarında, Alman

halkının trajik alınyazısının, günümüzdeki dramatik dönem içinde verilişi vardır. Remarque'ın her kitabı, okuyanda, acı bir çaresizlik ve umutsuzluk duygusu, kötü'nün sonsuz gücünün yenilmezliği ve bu dünyada iyi, aydınlık ve soylu - olan'ın yaşama gücünden yoksunluğu duygusunu uyandırır. Gerçek toplumsal yaşam ile insancıl idealler arasındaki uzlaşmaz çatışma, Remarque'ın yalnız, ideal nitelikleri ve uğraşları olan kahramanlarının değil, ama aynı zamanda, o **ideal'in kendisi'**nin de yenilgiye uğrayışını getirir; öyle ki, ideal'in yenilgiye uğrayışı, burda, rastlantısal ve geçici değil, tam tersine, derin yasalara uygun, **sarsılmaz** ve **kesin**'dir. İşte trajik çatışmanın bu şekilde çözümüne, böyle bir dünya anlayışına, böyle bir yaşam felsefesine **kötümser** denir.

Kötümserliğin, bu dönemin, yani, burjuva toplum krizi döneminin bir sonucu olduğu sık sık öne sürülmüştür. Bu açıdan, örneğin, «Trajik - olan Üstüne» adlı kitabında (29) Yuri Borev, tragedyanın özünü, «yaşam - ölüm - ölümsüzlük» fikrinin kabul edilişi olarak tanımlamıştır. Tragedya, **doğası gereği iyimser'**dir. Yazar, yazdığı kitabın tekyanlı oluşuna karşın, ele aldığı sorunda, bunu, birçok bakımlardan derin ve ilginç bir şekilde kanıtlamaktadır. Yalnız, tüm kültür ve sanat tarihi boyunca, **kötümser** dünya görüşü kadar, trajik çatışmaların **kötümser** şekilde çözümünün de izlemiş olduğu çizgi ile kendi görüşü arasında nasıl bir ilinti kurmaktadır yazar, sorun burda. Borev, kötümserliği, modern burjuva edebiyatında, tragedyanın yıkıma uğrayarak, «karşıt (anti) - tragedya»ya dönüşmesinin nedeni olarak görmüş ve burda, kötümserliğin, trajik - olan'a değil, korkunç - olan'a yol açtığını düşünmüş; bunun için de, sanatın daha önceki dönemlerinde de kötümser tragedyanın varolduğunu ister istemez gözden kaçırmıştır. Ama, burda, «korkunç - olan», bir estetik kategorisi değildir; dünyanın kötümser bir şekilde duyumsanışı, belirli tarihsel dönemlerde yasalara uygun bir şekilde oluşmaktadır; öyle ki, bu tarihsel dönemler, belli bir ya-

şam düzeninin ve onunla birlikte bu döneme damgasını vurmuş insanların ideallerinin çöküntüye uğradığı ve bu çöküntüye uğrayışın, ideal ve iyi - olan'ın gerçeklikte kötü ve karanlık - olan'ı yenmesine artık olanak kalmadığını gösteren, kesintili dönemlerdir. Rönesans'ın kriz döneminde yer alan böyle bir dünya görüşünün çarpıcı bir sanatsal örneği de, Pieter Bruegel'in «Körler» adlı resmidir. Uçuruma doğru giden üç beş kör, tüm insanlığın aldığı tarihsel yolu simgelemektedir burda.

19. yüzyılın başlarında, yani, romantizm döneminde, kötümserlik, özellikle derin açmazlara girmiştir. Bir çalışmasında, Lenin'in, romantiklerin dünya görüşünü «tarihsel kötümserlik» (30) kavramıyla açıklamış olması bir rastlantı değildir; kendisinin de bu çalışmasında söylemiş olduğu gibi, romantikler, burjuva toplumun gelişmesindeki keskin çelişmeleri görmüşler, ama kural olarak, bunların çözülemiyeceğini düşünmüşlerdir. Romantiklerin estetiğinde, «tarihsel kötümserlik», ideal - olan ile gerçek - olan'ın, yüce hayaller ile bayağı gerçekliğin, güzel ve şiirsel uğraşlar ile çirkin ve kaba, düz yaşamın mutlaklık içinde karşı karşıya getirilişinde dile gelir, ve romantikler bu uzlaşmazlığı **çözülemez** olarak görürler.

Böylesine bir tutum, burjuva devriminin sonuçlarından hayal kırıklığına uğramanın bir sonucu olmuş; Aydınlanmacılar'ın ideallerinin yaşamda gerçekleştirilemiyeceği, bunların birer hayal, birer umutsuz çaba olarak kalmaya yazgılı olduğu kanısını doğurmuştu. Bu kanı ise, romantizm akımı içinde yer almış bir çok kişinin kötümser bir yaşam görüşü edinmesine yol açmıştır. Schopenhauer'in, bu dünyada hiçbir şey bizim istememize, uğraşmamıza ve savaşmamıza değmez sözleri, romantik - kötümserliği bize en iyi şekilde açıklar.

Rusya'daki ilerici düşünürleri soylulara karşı ayaklanma fikrine götürmüş olan umutların suya düşüşü, Rus romantiklerinin de kuşkuculuk felsefesine bağlanmasına yol açmıştı. Bu durum, kuramsal olarak, en açık şekliyle Çadayev tarafından, şiirsel olarak da Lermontov tarafından dile getirilmiştir.

Toplumsal çelişmelerin daha da derinleşip keskinleşmesi, Rus aydınlarının birçoğunun bilincinde, romantik - kötümser bir yaşam görüşünün yer etmesine yol açmıştı. Lermontov'un fikirsel - estetiksel düzeydeki «Şeytan» anlayışını benimsemiş kişilerden biri olan Vrubel'in, Lermontov'un şiirleri için yaptığı çizimler ile anıtsal resim üçlemesinde de görülür bu; öyle ki, bu üçlemede, yalnız «Devrik Şeytan» değil, ama «Oturan Şeytan» da, bütün o dev gücüne karşın, önünde sonunda yenik düşecektir. Çaykovski ile Çekhov'da da hep kötümser bir hava eser. Bunun nedeni, yine o aynı inançsızlıktan, yani, yeryüzünde özgürlük ve mutluluğun egemen olamıyacağı inancından geldiği kadar, toplumsal yaşamda **ideal'i gerçekleştirmenin gerçek yolları'nı** bilmemekten de gelmektedir.

Sömürücü toplum yaşamındaki bütün olumsuz yanların keskin çizgilerle gelişim gösterdiği, böyle bir toplum düzeni ile insancıl ideallerin bağdaşmazlığının açık seçik gündeme geldiği emperyalizm döneminde, trajik çatışmaların kötümser şekilde yorumlanışı, burjuva aydınların bilincinde, daha önce görülmedik şekilde iyiden iyiye yer etmiş bulunuyordu. Bu bakımdan, Remarque'ın yapıtlarındaki estetiksel ton, bir ayrılık olmayıp, 20. yüzyıl burjuva toplum kültürünün karakteristik görünüşlerinden biridir. Bu dönemlerde çıkan bir takım felsefi ve sanatsal yapıtların başlıkları da çok ilgi çekicidir; örneğin, Oswald Spengler'in «Batı'nın Göçüşü», Louis Céline'nin romanı, «Gecenin Sonuna Yolculuk»; Belçika filmi, «Martılar Limanda Ölür».

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Lermontov'un «yitik kuşak» teması, yeniden canlanarak, burjuva edebiyatına girmiş; Avrupa'lı ve Amerika'lı aydınların bilincini, şimdiye değin görülmedik, derin açmazlara sürüklemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hele üçüncü dünya savaşı tehlikesinin ortaya atılışından bu yana, birçok tüyler ürpertici savaşlar çıkmış; burjuva kültüründe kötümser alınyazısı anlayışı, tarihte görülmedik güçle, yeni kuşakları dalga dalga sarmıştır. Elli yıl önce, Alman sanat eleştirmeni, Hermann Bahr, dışavurumculuğun başlıca estetiksel

özelliklerini anlatırken, ürküntü ve ölüm korkusunun varolduğu böylesine bir döneme tarihte daha hiç rastlanmadığını yazıyordu. Bugünse, Fransız yazar ve eleştirmen, André Maurois, burjuva edebiyatının zihinsel özünün, «Hayal Kırıklığı Cümbüşü» olduğunu söylemektedir. «Dünyanın kötü bir resmi»ni çizerek, «yaşamın saçma»; insanınsa, «bu yaşama terkedilmiş» olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır.

Varoluşçuluk felsefesinin, burjuva aydın çevresinde geniş yaygınlık kazanışının nedeni, burjuva aydınların bu felsefede kendi dünya görüşlerinin kuramsal gerekçelerini bulmuş olmalarıdır. Gerçekten de, Heidegger'in savına göre, insan varoluşunun «hiç» oluşu; Jaspers'in söylediğine göre de, yaşamın, ben'in varolmadığı karanlıktan ben'in varolamıyacağı karanlığa doğru hareket oluşu, hiç kuşkusuz, günümüz insanının «bilimsel temellere oturan» dünya görüşünü açıkça haklı çıkarmaya çalışan kötümser düşünceler olmuştur.

Bu ideolojik ve toplumsal - psikolojik «iklim», örneğin, Franz Kafka'nın yapıtlarını, 20. yüzyıl kültürünün en önemli sanatsal fenomenlerinden biri yapmaya yetmiştir. Kafka'nın kendi bireysel fizyolojik ve psikolojik özelliklerinin ya da kendi kişisel yaşamı içinde uğradığı talihsizliklerin, kendi kötümser dünya görüşüne yol açmış olmasıyla ilgili değildir bu sadece. Kafka'nınkine benzer bir alınyazısı olmuş, yaşamın darbelerine uğramış insanlara her zaman rastlanabileceği gibi, bu kimseler arasında yazar ve sanatçı olanların sayısı da az değildir. Burda, sorunun özü, böylesine önü arkası belirsiz, yere basmayan, çıkış yolu olmayan, kötümser bir yaşam anlayışının, kültür tarihinde **ilk kez** etkin hale gelişinde; böylesine bir dünya anlayışının, bu denli sarsıcı bir şekilde **ilk kez** sanatsal olarak temsil edilişinde, **ilk kez** bu denli yaygın ve uzun süreli, toplumsal bir yankı uyandırmış olmasında aranmalıdır.

Kaldı ki, 20. yüzyıl burjuva kültürünün bu belirsiz gidişi üstüne son sözü söylememiştir Kafka. Kafka'nın bulguladığı yaşamı sanatsal olarak yorumlama ilkelerinin daha da ileriye doğ-

ru kararlı bir şekilde götürülmesi sonunda, bugünkü çöküşme sanatının en karakteristik akımlarından biri olan «saçma sanat» ortaya çıkmıştır. Bu sanatta, yaşamdaki gerçek mantığın bütün öğeleri ortadan kalkmış; Kafka'nın Alp dağlarının başdöndürücülüğünü anımsatan hayalsilikleri yer almıştı. «Saçma sanat»ın «klasikleri»nden biri sayılan Beckett'in «Godot'yu Beklerken» adlı oyununda, saçma, yaşamın en son anlamı olarak değil, çıkış noktası olarak verilmiştir. Burda, saçma olan şey, Kafka'nın felsefesinde görüldüğü gibi, yalnız **toplumsal** ilintiler değil, giderek, insan varlığının maddi öngerekleri, zaman ve mekân boyutlarıdır da. Beckett sahnesinde olup bitenler, Jaspers'in öne sürdüğü şekilde, koyu bir karanlıktan bir başka karanlığa geçiş olarak değil; hiçbir etkin öğenin varoluşmadığı, **hareketsiz bir yerinde sayma, koyu karanlık içinde vakit öldürme** olarak tanımlanabilir ancak. Yalnız şu sınırlamayı da yapmamız gerekir ki, çağımızda kötümserlik vardır ve bu kötümserlik, yeryüzünde özgür ve mutlu bir yaşamı hayal eden, ne var ki, toplumun temelde dönüşüme uğratılması üstüne toplumcu görüşü kabul edecek güçte olmayan, bu yüzden de, toplumda ve insanda yeretmiş kötülüklere karşı açılacak her savaşın kısır ve anlamsız kalacağı üstüne kötümser anlayışlara yazılmak zorunda kalan sanatçılarda görülmektedir (tabii, bilimsel toplumcu görüşün ileriye dönük iyimserliği ile çöküşme'nin insana düşmanca kötümserliği arasında yer alması yüzünden, birçok burjuva sanatçısına «üçüncü yol»un kapılarını açan, Tolstoy'la Dostoyevski'ninkine benzer, dinsel - etiksel bir utopyada kurtuluşu bulmamışlarsa).

Tüm dünya kültür tarihinin çözümlenişinde olduğu kadar, insan psikolojisinin çözümlenişinde de görülmüştür ki, yaşamdaki trajik çatışmaların yorumunun mutlaka kötümser olması gerekmemektedir. Bu bakımdan, toplumcu sanatta, **kötümserlik** ile **trajik - olan**'ı birbiriyle özdeşleştiren, çağdaş konulara bu yoldan trajik kapsamlar getiren yapıtlar karşısında boş yere tedirginlik duyan tasarımlar oldukça sakıncalıdır. Bu tedirginlik, bir zamanlar, E. Kasakeviç'in «Yıldız» adlı öyküsünün filme alınışı sı-

rasında da görülmüştü; öyle ki, film, düşmüş bir kahramanın yeniden dirilişine bir son vermek istiyordu. Aynı şey, trajik kapsamlı senfonik temler bestelemeye çalışan genç bir müzikçinin bu uğraşısı üstüne kimi eleştirmenlerin yargı vermekte çok güçlük çekişi sırasında da görülmüştür. Aslında, trajik - olan'dan tedirginlik, «çatışmasızlık kuramı»nın bir görünüş biçimidir ve bu kuramın uzun yıllar toplumcu sanata zararları olmuştur; hâttâ, bıraktığı ters etkilerin izlerine bugün bile rastlanmaktadır.

Oysa sanat tarihinde, kötümser tragedyanın yanısıra, bir başka tragedya tipi daha varolmuştur; Bu tragedyanın özü, Vsevolod Vişnevski'nin ünlü ve çok önemli oyununun başlığında tam anlamıyla dile getirilmiştir: «İyimser Tragedya».

Sanatta trajik - olan'ın tüm tarihini iyimser tragedyaya indirgemiş olması dolayısıyla J. Borev'i eleştirdiğimiz zaman, kitabında, trajik bir çatışmanın iyimser bir şekilde çözüme uğrayışının ancak toplumcu gerçekçiliğin kendine özgü bir yanı olduğunu öne süren bazı kuramcıların katı anlayışlarına karşı çıkışını desteklemeye çalışmıştık. Gerçekten de, iyimser dünya anlayışı, insanın **toplumsal bilinci**'nin en derin temellerinde yatar. Eğer, insanlar, insanlığın daha iyi bir geleceği olduğuna inanmamış, kendisine düşmanca olan doğa güçlerini egemenliği altına alabileceğine, toplumsal varlığın olumsuz yanlarını altedebileceğine güvenci kalmamış olsaydı, o zaman, insanların toplumsal edimlerinin de hiçbir anlamı kalmazdı.

Toplumsal bilincin gelişmesinin ilk dönemlerinde, bu kendiliğinden iyimserlik, yaşamdaki tüm çelişmelerin çözümünü öbür dünyaya bırakan fantastik mithos biçimlerinde dile gelmiştir. Bu dinsel - mistikleşmiş biçimi bir yana bırakırsak, ölümden sonra kahramanın (bu kahraman ister Osiris, ister Dionysos, ister İsa olsun) yeniden dirilişi efsanesi, yaşamın yasalarının insanlar tarafından sanatsal olarak kavranışı tarihinde geçen ilk **iyimser tragedya**'dır. Toplumsal bilinç ile sanat, mitolojik hayalgücünün zincirlerinden kurtularak, gerçek insan tarihini akılcı - nesnel bir şekilde tanımaya başlar başlamaz, dinsel utopyanın yerini, iyim-

ser bir toplumsal gelişme anlayışı ve bu toplumsal gelişme boyunca ortaya çıkacak trajik çatışmaların iyimser bir şekilde çözümü anlayışı almıştır.

Mitolojik mistiklikten kurtulmuş ilk iyimser tragedya örneklerine Shakespeare'in yapıtlarında rastlarız. «Romeo ile Juliet»in, «Hamlet» ile «Otello»nun estetiksel kapsamları, ideal'i temsil eden ya da ideal için savaşan, güzel bir insanın yokoluşunun, o **ideal'in kendisinin yokoluşu** ile aynı anlama gelmemesinde kendisini belli eder. Tam tersine, Shakespeare'in tragedyaları, aklın, adaletin, güzelliğin, özgürce duyguların ve insana güvenin, her zaman için üstün geleceği inancıyla doludur.

Ama, Rönesans döneminde böyle düşünen yalnız Shakespeare değildi. Rafael'in «Sikstine'li Madonna»sı da ölmez yapıtlar arasındadır; şöyle ki, Rafael, burda, geleneksel, çocuklu Madonna temasını, Orta Çağa özgü dinsel mistisizmden olduğu kadar, Rönesans'a özgü temiz anne sevgisi övgülerinden de kurtararak, bu temayı, iyimser bir tragedya yapısı içinde şekillendirmiştir. Burda, anne, oğlunu insanlığa kurban ederken, oğlunun trajik alınyazısını duyduğu kadar, bu kurbanı vermenin zorunlu ve doğru olduğunun da bilincindedir.

Rönesans devlerinin iyimserliğini, 18. ve 19. yüzyılların Aydınlanmacıları üstlenmişlerdir. Lenin, Aydınlanmacılar'ın dünya görüşüne «tarihsel iyimserlik» diyerek, bu görüşü, Romantiklerin «tarihsel kötümserliği»yle karşı konumda ele almıştır; çünkü, Aydınlanmacılar, toplumsal çelişmelerin bir çözümü olabileceğine, aklın önünde sonunda üstün geleceğine, adalete ve güzelliğe inanıyorlardı. Lessing'in burjuva oyunları ile Schiller'in tragedyalarının, iyimser tragedyanın yeni çeşitlemeleri olmasının nedeni de budur.

20. yüzyılın demokratik sanatsal kültüründe ise, Romain Rolland'ın «Büyülenmiş Ruhlar»ı ile Hermann Hesse'nin «Sahte İnci Oyunu», bu tip tragedyaya örnek olarak gösterilebilir.

Toplumsal gelişme üstüne iyimser bir anlayış ile toplumsal gelişmede ortaya çıkacak en sert trajik çatışmaların iyimser bir

şekilde çözümü, toplumcu sanatın özü gereğidir. Yalnız V. Vişnevski'nin sahne oyunu, «iyimser tragedya» değildir; D. Furmanov'un «Çapayev»i, S. Ayzenstayn'ın «Potemkin Zırhlısı», Fritz Cremer'in Buchenwald - Anıtı, V. Mayakovski'nin «Vladimir İlyiç Lenin» şiiri de «iyimser tragedya»lardır. Bu yapıtlarda olduğu kadar, birçok öbür toplumcu gerçekçi yapıtlarda da, **kahramanın yokoluşu,** hiçbir zaman, o kahramanın savaşım verdiği **davanın yokoluşu**'yla, savunduğu **idealin yokoluşu**'yla aynı anlamda alınmaz. Kahramanın ölümü, bedenen yokoluşu, onun **manevi zafer**'i, **manen ölümsüzlük**'ü anlamına, **yenilmezliğin ve bundan böyle yeninin simgesi** haline gelir.

Toplumcu sanatta iyimser tragedyanın en önemli özelliği, ideal'in önünde sonunda üstün geleceği inancından değil, ama aynı zamanda, bu üstünlüğün kaçınılmaz olduğunun **biliniş**'inden de gelir. Sonunda yokolup giden kahramanlara özel bir manevi yoğunluk katan şey, bu yüksek düzeydeki tarih bilincidir işte. Sanatın, ölümü ne şekilde vermesi gerektiğine gelince, ilginç örnekler oluşturuşu bakımından denebilir ki, nasıl değişik yaşamlar varsa, değişik ölümler de vardır.

Andrzej Wajda'nın «Küller ve Elmas» adlı çok önemli Polonya filmi, kahramanın ölümüyle biter. Ne var ki, bu ölümden yönetmenin anladığı şeyi seyirci aynı anlamda anlamamaktadır. Filmde, yürekli, dürüst, içtenlikli, Varşova ayaklanmasında yer almış, genç bir adam, Polonyanın kurtuluşundan sonra, karşı - devrimci bir çetenin üyesi olur ve kendisine terör eylemlerine katılma görevi verilir. Genç adam, yaptığı işlerin anlamsızlığını ve bir çıkmaz olduğunu farkettiği halde, çeteden ayrılacak gücü kendinde bulamaz ve bir milis askerinin kurşunlarına hedef olur. Bu ölüm, filmde, olağanüstü bir sanatsal yaratma gücüyle verilmiştir. Genç adam, kurşun yarasıyla, ölüm sancıları çekerek, bir çöplüğün içine yığılıp kalır. Seyircinin kafasında uyanan şey, genç adamın itin biri olduğudur! Yaşamını boşuna harcamış biri olarak, hayvan gibi, köpek gibi gebermiştir. Ama o aynı film-

de, çetenin kovaladığı toplumcu gencin ölüme doğru öyle bir erdemli gidişi vardır ki!

Kötümser bir dünya anlayışı, toplumculuk bilincine olduğu kadar, toplumcu sanata da özünden yabancıdır. Özünden yabancıdır, çünkü, toplumcu idealin üstün geleceği inancını yıkar, insanların bu ideal için savaşım istemlerini körleştirir. Maksim Gorki, insanların ruhunu çökerten, insanları kötü ve adaletsiz-olan'a doğru sürükleyen bir şey olarak, «küflenmiş kötümserlik»ten söz etmiştir. Kötümser tragedya, insanları güçsüzleştirir, yüreksizliğe ve edilgenliğe götürür. İyimser tragedya ise, Aristoteles'in de öne sürmüş olduğu gibi, insanları «arındırır», insanda savaşım istemini, atılımgücünü uyanık tutar, idealin gerçekleştirilmesine engel olan her şeye karşı insanları korkusuzca, yürekten savaşmaya doğru iter; kahramanlar, savaşçılar, devrimciler yetiştirir.

İşte bu nedenle, Mayakovski, Yessenin'in :

«Ölmek, evet, hep var o zaten;
yaşam da, ama bir kez.» (31)

dizelerinde kötümser özdeyişçiliği içeren ölüm şiirine karşı, yeni kurulmakta olan bir dünyadaki insanların dünya görüşünü dile getiren şu dizelerle yanıt verir :

«Ölmek
iş değil
bu dünyada.
Zor olan
asıl
yeni bir yaşam kurmak.» (32)

KOMİK-OLAN'IN ÖZÜ VE TEMEL-BİÇİMLERİ

Gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki çatışma, mutlaka trajik-olan bir sonuca götürmeyebilir bizi. Bir çatışmanın trajik

olarak çözümü, daha önce de gördüğümüz gibi, ideal - olan'ın gerçek - olan'la çarpışmasında yatmaktadır. Ama, bu çatışmada, eğer, gerçek - olan bir yenilgi alırsa; eğer, insanın yaşamındaki bir alaya baktığımız ya da onun sanatsal olarak verilişini algıladığımız zaman, onu çirkin, aşağı, içiboş, yalınkat, kısacası, **ideal - olan'la çelişik** bulup gülüyorsak ve gülüşümüzle, acı ve içten katı alayla ya da kahkahayla, onu «yıkıyorsak», o zaman, bu olay **komik**'tir.

Bu giriş açıklamasından da hemen anlaşılacağı üzere, **komik - olan** ile **gülünç - olan** arasında yakın bir bağlantı vardır. Herkes bu bağlantıyı kendi estetik deneyimleri uyarınca duyar. Kimine, «komik - olan» ile «gülünç - olan» bir ve aynı şeymiş gibi görünür. Komik - olan ile gülünç - olan'ın özdeşleştirilmesine, ne yazık ki, zaman zaman estetik kuramında da rastlanılmaktadır; ama böyle bir şey, komik - olan'ın özü sorusunun yerine, gülünç - olan'ın nedeni sorusunun ortaya atılmasına yol açar. Oysa komik - olan ile gülünç - olan, **farklı** düzende, **farklı** doğada fenomenlerdir. Gülünç - olan, **psiko - fizyolojik** bir fenomendir, komik - olan ise **estetik** bir fenomen.

İnsan yaşamda çeşitli nedenlerden güler; tiyatroda bir komedya izlediği zaman, ince bir fıkra dinlediği zaman, gıdıklandığı zaman, ya da sinirsel dürtülerin sonucu isterik gülme nöbetine tutulduğu zaman. Hiç kuşkusuz, bu ilk iki halde, gülme, doğrudan doğruya komik - olan'la bağlantılıdır; son iki halde ise, böylesine bir bağlantı yoktur. Bu açıdan, özellikle belirtilmesi gereken bir şey de, komik - olan'ı anlama yeteneği, hiç kuşkusuz, insanın bir ayrıcalığı olduğu halde, gülme yeteneği, sadece insanlara değil, ileri düzeyde hayvanlara da özgü bir şeydir (Molière'in de çok haklı olarak belirttiği gibi, insanları hayvandan ayıran şey, mizah duygusudur).

Kahkaha ve gülme, insanların idealiyle çelişen, bağdaşmayan ve ona düşmanca - olan bir şeyi, insanda, zihince üstünlüğü dolayısıyla çağrıştırarak, bir hoşlanma duygusu uyandırdığı sürece komik - olan'ın yardımcı - fenomenleri sayılırlar; çünkü, ide-

al'le çelişen bir şeyin açığa çıkışı, böyle bir çelişmenin farkına varılışı, kötü - olan'ın aşılması ve ondan kurtulunması anlamına gelir. Gerek yaşamda, gerekse sanatta, komik - olan'ın yol açmış olduğu gülme'nin **eğitsel gücü** de burdan gelir.

Nitekim, M. Bachtin, genelleştirilmiş «gülme - kültürü» kavramı altında, Orta Çağ şenliklerinin tümünü, çeşitli komedya şekillerini, palyaço ve soytarılıkları, parodi edebiyatını, v.s. toplamış; ama, bunların sırf gülmeyle değil, daha çok, gülmenin kendine özgü bir ideolojik - psikolojik kapsamıyla ilgili şeyler olduğunu, derinlemesine bir şekilde açığa koymuştur. «Gülme - kültürü»nün estetiksel anlamı şurdan gelmektedir; örneğin, şenlik, «yaşamın daha iyi, daha yeni bir varlık - şekli kazanacağı», gerçek yaşam ile oyun arasındaki sınırda yer alan, özel bir eylem çeşididir. «Şenlik», diye yazıyor Bachtin, «dünyanın yeni bir gözle seyredilmesine, varolan herşeyin görece olduğunun farkedilmesine ve bambaşka bir dünya düzeninin varolabileceği duygusunun insanda uyanmasına» fırsat yaratmaktadır. Neşelenip coşma, gülme, şenliklere özgü dünya anlayışı, hep burdan gelmektedir.

Ne var ki, olumsuz bir gerçek fenomen ideal için ne denli tehlikeliyse, insanın onun zihince üstesinden gelişi de o denli zor olup, o denli az güler insan. Onun için, Aristoteles, ancak «hiçbir acı ve zarar verici bir etkide bulunmayan, kusurlu ve çirkin bir şey»in (33) gülünç olan'ı yaratabileceğini söylemiştir. Nitekim, bir insanla soydaşları için tehlikeli olmadığı sürece, ya da toplum için ciddi bir tehlike yaratmadığı sürece, ahmaklığa, şaşkınlığa, beceriksizliğe, ya da insanın bu gibi daha başka güçsüz ve kusurlu hallerine güleriz. Geri teptiğimiz bir olayda bir an için korkunç, tüyler ürpertici, bayağı herhangi bir şey görmüşsek, bu olaya katı bir alayla yer verilişi ya da sanatta bu olayın yergisel bir şekilde ortaya konuşu, neşeli şekilde bir gülmeyi yok eder. Bunun için M. Gorki'nin «Sarı Şeytan Şehri» yazısı, Mayakovski'nin Amerika üstüne şiiri, Goya'nın grotesk gravürleri ile Georg Grosz'un çizimleri bizi kahkahaya boğmadığı gibi, gül-

dürmez bile; tam tersine, geri tepme, öfkelenme, tiksinme, kızma duygusu uyandırır daha çok. Kaldı ki, yergi, sanatta komik - olan'ın en önemli biçimlerinden biridir.

Demek, komik - olan'ın estetiksel özü, kendi coşkusal anlatım biçimlerinden bağımsız olmak üzere, **gerçek - olan** ile **ideal - olan** arasındaki çatışmada içerilidir; öyle ki, burda, ideal - olan'ın konumu açısından, gerçek - olan'ın, **olumsuzlanışı, açığa serilişi, yargılanışı, onaylanmayışı ya da eleştirilişi** vardır. Komik - olan'ın bu genel, kendi tarzını belirleyici özellikleri, kendi gerçek varoluşunun çok - yönlü biçimleri içinde, çeşitli şekillerde yansıtılır. Burda yapılacak sınıflandırmanın ilki, **yaşamda komik - olan ile sanatta komik - olan** arasındaki ayrım açısından olacaktır. Sanatta komik - olan, yaşamda komik - olan'ın bir yansıması demek olduğundan, burda, sanatın yasaları uyarınca, yaşamda komik - olan'ın güncel biçimleri dönüşüme uğrayarak, yeni, özgün bir biçim kazanır. Söz gelişi, **taşlama ve acı alay,** insanların birbirleriyle hergünkü alışverişinde, atasözlerinde, deyimlerde, fıkralarda, gazetelerde, bilimsel tartışmalarda, vs., hep rastladığımız üzere, dünyanın komik açıdan algılanışının görünüş biçimlerindendir. Ne var ki, ne şaka, nede acı alay, kendinden ve kendisi için bir sanatsal değer taşımaz. Bunun için, sanatta, bunlar eritilip, komik - olan'ın yeni, kendine özgü sanatsal, yapısal değişkenleri olarak şekillendirilir; örneğin, **grotesk, fars, mizah, yergi,** vs.

Komik - olan'ın temel biçimlerinin sınıflandırılmasında tutulacak bir başka yol da, yaşamda komik - olan biçimlerle sanatta komik - olan biçimlerin birarada ele alınışıdır. Burda, önemli olan şey, bu her birinde, gerçekliğin «estetiksel olarak eleştirisi»nin ne ölçüde nesnel ve öznel olarak somut bir şekilde yansıdığıdır; öyle ki, burda, komik - olan'ın nesnel ölçüsü, ideal ile olumsuzlanacak gerçeklik arasındaki uyuşmazlık derecesini; öznel ölçüsü ise, olumsuzlamanın, geri çevirmenin karakterini gösterir.

Örneğin, **taşlama** ile **acı - alay**'ı karşılaştırdığımız zaman, **taşlama**'nın hedefinin aslında iyi bir insanın küçük kusurları ile güçsüz yanlarının olduğunu, yani, ideal'i karşılamayan özellikler ol-

duğunu; buna karşılık, **acı - alay**'ın, insanda aşağı ve düşük - olan, yani, ideal'le **çelişen,** onu sarsan, onun için tehlike yaratan haller olduğunu görürüz. Taşlama ile acı - alay'ın öznel yanı arasındaki ayrım da burda ortaya çıkar; şöyle ki, taşlama dostçadır, insanın iyiliğine dayanır, hoş olabilir de, olmayabilir de; ne var ki, dostça olmayan, insanın iyiliğine dayanmayan, tam tersine, yıkıcı olan acı - alay'dan farklı şekilde, hiçbir zaman, kırıcı ve yıkıcı değildir. Sebastian Brandt'ın «Kaçıklar Gemisi» ya da Rotterdam'lı Erasmus'un «Deliliğe Methiye» gibi bunun klasik örneklerini anımsıyalım bir an için.

Sanatta komik - olan'ın iki temel biçimi olan mizah ile yergi arasında da buna benzer bir ayrım vardır. Örneğin, Gogol'ün Afanasi İvanoviç ile Pulçeriya İvanovna'da onaylamadığı şeyler, yerginin konusu değildir; ama, Çiçikov'da, Sobakeviç ile Pilyuşkin'de onaylamadığı şeyler yerginin kamçısını yemiştir; çünkü, bu ilkinde, Gogol, toprak ağalarının akılalmaz derecede anlamsız ve bomboş geçen yaşam tarzlarının kurbanı olmuş iyi insanlardan sözederken, ikincisindeki köleliğin yardakçılarından sözetmektedir. «Eski Mal Sahibi»ndeki mizahta, acıma ve içtenlik duygusuyla birlikte bir taşlama havası da eserken, «Ölü Canlar» daki yergi, aşağılamayla, onaysızlıkla ve öfkeyle doludur. (Burda şunu belirtmeliyiz ki, «mizah» ve «yergi» terimlerinin anlamları kültür tarihi içinde değişime uğramış olup; daha geçen yüzyılda kullanıldıkları anlamda kullanılmamaktadır bugün. Bu bakımdan, mizah ve yergi üstüne, söz gelişi, Belinski'nin düşüncelerini iyice anlayabilmek için böyle bir şeyi gözönünde tutmak gerekir). Görsel sanatlarda, özellikle de grafik sanatlarda, insanların mizahi bir açıdan çizilişine dostça bir takılma denilirken, yergisel bir şekilde çizilişlerine, **karikatür** denmektedir. Buna dostça takılma denmesinin nedeni vardır; çünkü, böyle bir şey, iyi, hâttâ, okumuş, sanatçı, oyuncu gibi büyük insanların küçük kusurlarını gülünç gösterirken, içinde bir sıcaklık, dostluk havası da taşır. Buna karşılık, karikatür, yaşamda, hepsinden önce de, siyasal alandaki karşı - olayları açığa sergiler. Yergi gibi, karikatür de, ömrünü doldur-

muş, ölmek üzere olan herşeyin, Saltikov Şçedrin'in sözleriyle, «karanlıklar ülkesi»ne (34) gömülüp gitmesini çabuklaştırır; bizim idealimize düşmanca olan toplumsal kötülükleri taşıyan herşeye karşı bir nefret uyandırır bizde. Buna karşılık, mizah, bize düşmanca - olan bir şeyin değil, tam tersine, dostça - olan bir şeyin, estetiksel olarak bir «başka kılığa giriş»idir; bunun için, dünya sanat tarihinde, Budala - İvanuşka, ile Till Eulenspiegel'den Nasreddin Hoca'ya, Sanço Pansa ile Shakespeare'in soytarılarından Breugnon ile Charlie Chaplin'e, Arslan Asker Şvayk ile öbür arslan asker Vassili Tijorkin'e kadar, mizahın süzgeçinden geçmiş, birçok parlak tip, bize armağan olarak kalmıştır.

Sanatçıların, yüce ve kahraman tipler çizerken, bu tipleri daha canlı olarak verebilmek, «ikon gibi», mutlak ideallikten kurtarmak istedikleri zaman, mizahi renkler kullanmış olmalarına şaşmamak gerekir.

Tanrı'nın lekesizliğini ve yanılmazlığını öngören dinsel sanattan; hükümdarlar, paye sahipleri, komutanlar gibi büyük insan idealini aynı mutlaklıkla savunan klasikçi sanattan; ve, fantastik ideal - kahramanları, insan - üstü kişileri göklere çıkaran romantik sanattan farklı olarak, gerçekçi sanat, hep canlı - somut, bunun için de hep çok - yönlü tipler yaratmaya çalışmıştır. Bu çaba, Shakespeare ile Cervantes'ten Şolohov ile Tvardovski'ye kadar, gerçekçi sanatçılara, kendi çağlarındaki kahraman tiplerinin mizah yanını kestirebilmelerine de olanak sağlamıştır. Bunun bir örneği de, J. Gabriloviç ile J. Raisman'ın «Çağdaşlar Arasında» adlı filminde, Plotnikov'un parlak bir şekilde canlandırdığı Nitoşkin tipidir.

Mizah ve yergi kadar, taşlama ve acı - alay da, komik - olan'ın çeşitli biçimlerinden oluşan renk - katlarının en aşırı kutupları olup, bunların arasında değişen bir dizi geçiş ve karışım - biçimleri yer alır. Taşlama, tatlı ya da tatsız; acı alay, az iğneleyici ya da çok iğneleyici; mizah, keyifli ya da keyifsiz; yergi, az öfkeli ya da çok öfkeli olabilir. Takılma ile karikatür arasındaki sınırlar da esnektir. «Komik - olan'ın renk - katları»nın kutupları

arasındaki karşılıklı ilinti, bunların çekiciliğine ya da iticiliğine göre değişir; bu yüzden, çoğu kez, insan, belirli bir yapıtın mizahi mi, yoksa yergisel mi olduğunu kolay kolay belirleyemez. Örneğin, J. İlf ile J. Petrov'un «Oniki İskemle» ile «Milyon Avı» adlı romanlarını alalım. Ostap Bender ile Kisa Vorobiyaninov, Panikovski ile Balaganov, Yamyam Eloşka ile Vasisuali Loçankin arasında komik - olan ne ince ayrımlar vardır! Tüm bu ince ayrımlar, mizahtan yergiye, yergiden mizaha atlar; bir yerde içten güldürür, ama, bir yerde alaylı, bir yerde de utandırarak. Mizah ile yergi arasında yanıp sönerek gide gelen sanatsal dokudaki bir roman da Bulgakov'un «Usta ile Margarita»sıdır. Burda, komiklik öğesi, canlı ve derinlemesine bir parlaklık içindedir, çünkü, edebiyat başyapıtlarından biri olan bu kitabın karmaşık sanatsal örgüsünün arkasında ikinci bir kat daha, yani, trajik renkler arkasında, İsa ile Pilatus'un felsefi - destansı efsanesi yatmaktadır.

Komik - olan'ın içinde kalan alanın sınıflandırılarak çözümlenişinin üçüncü yolu, komik bir etki yaratmanın şekli ve tarzının ayırdedilmesidir. Burda, **açık** ve **alaylı** olmak üzere, bunun iki ana şeklini görürüz. Birincisi, güldürücü olana güldürücü, bayağı olana bayağı der açık açık; ikincisi, onaysızlığı, dalga geçmeyi, dıştan bir tanımın, hâttâ övgünün ardında yatan şeyin açığa çıkarılışını içinde gizler. Söz gelişi, Liçodeyev'in «Vidacık Tıpacık» adlı seçkin bir yazı dizisinde şunları okuruz: «O zamanlar baba bir laf olan küçük bir vida sözü ağızlardan düşmüyordu. Sovyet insanı, diyorlardı çok karmaşık bir mekanizmanın küçük bir vidasıdır. Sonsuzdu mutluluk. Mekanizma, haliyle, dönüp duruyor; bizse, yerimize kakılı oturuyorduk. Nerde bulacaksın daha iyisini? Metal kafanın ortasında tornavida için yiv yeri de var, istediler mi, adamı sökerler, başka yere takarlar.»

Alay'ın «işlemesi» böyle oluyor işte. **Gerçek - olan'ın görünürde ideal oluşu**'nu kuşkuya düşürüyor, hakikatin üstünden yalanı, anlayış gücünün üstünden ahmaklığı, önemliliğin üstünden hiçliği kaldırıveriyor. Öbür komik - olan biçimleri gibi, ide-

al - olan'ın, yaşamda kendine uymayan gerçeklik karşısındaki üstünlüğünü göklere çıkarıyor. Gerek açık, gerekse alaylı komik eleştiri, ve acı alay biçiminde, mizahı ya da yergi biçiminde olsun, hep aynı güçte bir etki gösterir. Örneğin, Anatole France'da yergi, keskin ve kırıcıdır, ama, öfkeli değildir; buna karşılık, Herzen'de, yergi, Belinski'nin çok yerinde belirttiği gibi, «sık sık acı alaya kadar» (35) varır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, alaylı bir şekilde açık etme, yalnız söz sanatlarında değil, görsel sanatlarda da bir yaratım - aracıdır. Jean Effel'in İncil temalarıyla ilgili, ünlü dizilerinde, sanatçının eleştirel düşüncesindeki alaylı tutumu görmekteyiz; bu dizilerde, mitolojik durumların içten, yumuşak çizimlerinin ardında, dinsel efsaneler için öldürücü olan, iğneleyici, gizli bir alay yatmaktadır.

Burda betimlediğimiz komik olumsuzlama şekilleri arasında derin bir uçurum yoktur; bu ikisi arasında bir bağıntılı ya da bir ara - biçim olan **parodi** vardır. Parodi, gerçek ya da sanatsal olarak canlandırılan herhangi bir eylemin, bir yere kadar yalın bir şekilde taklidini yapar, ama, bu «taklit», canlandırılan konunun alaya alınışına dönüşür. Parodi, ister içtenlikli - mizahi, ister kırıcı - yergisel, ister yıkıcı - acı alaylı olsun, ancak parodisi yapılan bir eylemin ya da sanat yapıtının uslubunda, eleştiriden ötürü yara alabilecek «zayıf yerler»in varoluşuyla olanaklıdır. Parodici, bu zayıf yerleri bulup ortaya çıkararak, abartma yoluyla gülünçleştirir. Bu nedenle, Puşkin'in bir şiiri ya da Tolstoy'un bir romanı gibi kusursuz, dörtdörtlük bir klasik yapıtın parodisini yapmak çok güçtür; buna karşılık, İgor Severyanin'in şiirlerinin ya da bir polisiye filmin parodisini yapmak oldukça kolaydır. Burda, parodi ile alayın birbirine yakınlığı ortaya çıkar. Ama, öte yandan, parodi, amacından şaşmaz; bir kural olarak, parodiyi yapan kimse, bir şiir ya da bir şarkının parodisi yapılacağı konuşunda bizi önceden uyarır. Bu bakımdan, parodi, komik eleştirinin açık tarzına yaklaşır. Bir geçiş ya da ara - görünüş olmasının bir nedeni de budur.

Komik - olan'ın sınıflandırılarak çözümlenişinin bir başka önemli yanını, yani, **tarihsel** yanını da burda vurgulamak gerekir. Komik - olan'ın çeşitli yapısal değişkenleri, çeşitli zamanlarda tarihsel olarak bir dönüşüme uğrayabileceği gibi, varlığını da yitirebilmektedir. Bu sorunun birçok ilginç yönü olmakla birlikte, bilimsel olarak ele alınamamıştır henüz. Ama biz burda, komik - olan'ın tarihsel yanının birkaç anından söz edebiliriz. Daha önce değinmiş olduğumuz M. Bachtin'in önemli araştırmasında açıklığa kavuşmuş olduğu gibi, komik - olan'ın en **erken** biçimi grotesk'tir. Grotesk Antik Çağ ve Orta Çağ kültüründe, en yaygın şekliyle etkinliğini sürdürmüş, daha sonra arka planda kalmıştır. Grotesk, bugün de vardır, ama, körelmiş biçimler içinde. Sanatsal groteskin en ilgi çekici ve seçkin örneklerinden biri de, Lado Gudiaşvili'nin, bu çağdaş Gürcü Goya'nın çizimleridir. Kuralda grotesk öğelere, ancak tektük, dağınık şekilde rastlamaktayız (örneğin, Bulgakov'un, Şastakoviç'in, Brecht'in, Neruda'nın yapıtlarında). Çağımızda, grotesk, en çok gerçeküstücülük ile saçma-sanatta büyük bir rol oynamıştır; Ionesco'nun «Gergedan»ını anımsayalım yeter. Ne var ki, bir zamanlar, komik - olan'ın **başlıca - biçimi** grotesk'ti; çünkü, 19. yüzyıldaki, Hegel'ci estetiğin en önemli temsilcilerinden biri olan Vischer'in de yerinde bir şekilde tanımladığı gibi, grotesk, «şaşırtıcı biçimde komik - olan» ya da «mitolojik komik» idi. Grotesk'te gerçek yaşamla bağdaşmayan şaşırtıcı - fantastik öğelerin en belirgin şekilde birbirine düğümlenişi, grotesk'in kendine özgü «komik sinkretizmi» burdan gelir. Hiç kuşkusuz, yeni çağların kültüründe, bu sinkretizmdeki ayrıştırıcı gücün ortadan kalkışıyla ve mizah, yergi, taşlama, fars, parodi ve alay öğelerinin groteskin belirlenişi ve vurgusu içindeki gizli tohumlar halinde yer almaya başlamasıyla, grotesk de ölmeye yüztutmuş, en azından, özlü bir dönüşüme uğramıştır.

Fars ile alayı, bu açıdan karşılaştıracak olursak, komik - olan'ın başlı başına biçimleri olarak, bu ikisinin, toplumda (ayrıca, bireylerde, ki ontojenesis ile filojenesis konusu yine karşı-

mıza çıkmaktadır burda), estetiksel bilincin tarihsel gelişmesinin **değişik evreleri** içinde yer aldığını görürüz. Fars, komiklik etkisinin, hiç kafa yormayı gerektirmeyecek şekilde, sırf dış, fiziksel bir eylemin anlamsızlığı yoluyla elde edildiği bir biçimdir. Bunun için fars, insanın da, insanoğlunun da, çocukluk döneminin karakteristik bir yanıdır. Nitekim, insanlık kültürünün zihinsel olgunluk çağında fars ölmüştür artık; bugün farstan kalan en son şey, sirklerdeki palyaçoların yaptıklarında görülebilir ancak.

Alay ise daha sonraki bir oluşumdur. Bu kategori, ilk kez, romantiklerle birlikte estetik kuramına girmiştir. Edebiyatta, gazetecilikte ve konuşma sanatında yapılacak özlü bir çözümleme, alay'ın, yeni zamanların bir ürünü olduğunu kanıtlıyacaktır. Kolayca açıklanabilir bu. Şöyle ki, alay, bilincin en karmaşık ve en ince şekilde organize olmuş mekanizmasının işleyişine dayanır; burda, bilinç, bir anlamı kendi ve karşıt bağlamı içinde biraraya getirebileceği gibi, iç ve dış anlamın görünürdeki ve gizli anlamın bu şekilde karışımından belirli etkiler de ortaya çıkartır. Bunun için, alay, ancak uygarlığın yüksek bir gelişme aşaması içinde belirginlik kazanarak, 19. ve 20. yüzyılda, toplumdaki zihinsel yaşamda böylesine en başta bir yer edinmiştir. burdaki entellektüel düzey, farsa, soytarılığa değil, bir G. B. Shaw oyunundaki ince alaya elvermektedir artık. Eğer, çağımızın sanatsal kültüründe Chaplin'in o denli önemli bir yeri varsa, bu, kendisinin, ilk çabalarında görülen fars karakterini, klasik filmlerindeki trajik-alaylı karaktere yüceltmesini kavramış olduğu içindir.

DEĞİŞİK SANAT CİNSLERİ VE TARZLARINDA KOMİK-OLAN

Estetiksel görünüş olarak komik-olan'ın özgünlüğü, komik-olan'ın etkinlik alanının öbür estetiksel özelliklerden niçin çok

daha sınırlı olduğunu anlaşılır kılmaktadır. Sanatta özellikle açık seçik bir şekilde görülür bu. Onaylamama, eleştirme, açığa serme, gülünç düşürme ve güldürme yeteneği, sanatın tüm cinsleri ve tarzları için aynı şekilde sözkonusu değildir; birçok sanat cinsi ve tarzı, doğrudan doğruya, güzel ve yüce şeklinde olan şeyleri yaratma ve olumlama gücünü korumaya çalışmaktadır, Söz gelişi, mimaride böyledir bu; mimari yapıtlarda, yergi'ye, alay'a, ya da mizah'a rastlayamayız. Müzikte de komik bir canlandırma şekli olanağı zordur. Yergisel ve mizahi, neşeli - şarkılar, operalar gibi örnekler verilerek bu sav çürütülmek isteniyorsa, verilen bu örneklere daha yakından bakmak gerekir, çünkü, bu gibi yapıtlarda yaratılacak komiklik etkisi, çoğunlukla müziksel değil, edebî yoldan elde edilmektedir. Bu durum, müzik sanatında, mizah ile yerginin önemli rol oynadığı, hâttâ buna «komik opera» adı verilen (ve daha sonra modern operet'e dönüşen) tarzda özellikle açık seçik bir şekilde ortaya çıkar. Birkaç ayrılık dışında, burda, komiklik etkisi, aria ile düetto'nun ezgisel biçiminden değil, metinden ve kahramanların içinde yer aldığı dramatik durumlardan elde edilmektedir. Bu tarzın yerine komiğin konmasına; konuşmaların geçtiği yerlerin büyük bir bölümüne komiği rastlatacak, lirik öğeleri ise şarkılı sahnelerde baskın çıkartacak şekilde, müzikli ara - bölümlerle konuşmalı ara - bölümlerin bileştirilmeye çalışılması, oldukça ilginçtir.

Müzikte, komik figürlerin salt müziksel, müziğe özgü biçimlendirme yollarının aranmasına ancak bu yüzyılda başlanabilmiştir. Stravinski'de, Prokofiev'de, Şastakoviç'te, mizah, yergi ve grotesk'in özlü bir yeri vardır; hem de, yalnız opera tarzında değil, konuşulan sözler kadar, sahnesel durumlar ile şarkıcıların oyunlarının da ortada olmadığı salt çalgısal müzik tarzında da. Örneğin, D. Şastakoviç'in yedinci senfonisinin birinci bölümünde, faşist saldırının yergisel - grotesk bir şekilde canlandırılışı plastik olarak öylesine inandırıcı bir şekilde biçimlendirilmiştir ki, ortaya çıkan müziksel görünüm, aynı zamanda elle tutulur bir şekil de kazanmıştır.

20. yüzyıldaki bestecilerin bu yöndeki önemli sanatsal buluşlarını gözönüne almaksızın, diyebiliriz ki, komik - olan, öteden beri, edebiyatta, dramatik yaratımlarda, görsel sanatlarda ve sinema sanatında edinmiş olduğu yere müzik yapıtlarında hiçbir zaman erişememiş olduğu gibi, hiçbir zaman da erişemeyecektir. Şöyle açıklıyabiliriz bunun nedenini. Müzik, kendi özü gereği, insan duygularının, insan yaşantısının, insanın zihinsel devinimlerinin dolayımsız bir şekilde dile getirildiği bir sanat alanıdır. Ne denli yüce, soylu, içsel coşkuları dile getirirse, sanatsal etkinlik gücü de o denli yüksek olur. Bu yüzden, bayağı bir acıyı müziksel yoldan dile getirebilmek, bu arada, yargılamak, damgalamak ve gülünçleştirmek çok güçtür. Bu bağlamda, Ruskin'den daha önce andığımız bir özdeyişi burda yinelemek istiyoruz, «insan yitirdiği bir aşk için şarkı söyleyebilir, ama, kaybettiği para için asla.»

Müzikle kıyaslanmayacak kadar olmakla birlikte, komik - olan'ın görsel sanatlardaki olanakları da oldukça sınırlıdır. Mizahi ve yergisel yapıtların ortaya konabilmesi açısından en olanaklı görsel sanatlar dalı grafik, en az olanağı olansa heykel'dir. Grafik sanatlarda, komik - olan, bütün alanları ele geçirmiştir: karikatür, büyük ölçüde afiş, gazete resimlemeleri, kitap - içi çizimleri, vs. Heykelde ise, komik şekillerin tam tamına ya da büyük bir bölümüyle yaratılacağı hiçbir alan yoktur. İster istemez, küçük heykellerde, örneğin, toprak figürlerde, tahta oymalarda, porselen biblolarda, insan çoğu zaman mizahi bir yan yakalayabilir, hâttâ, bu gibi şeylerde, yergisel biçimlendirmelere de rastlanmaktadır. En önemli heykel tarzlarında ise, örneğin, anıtsal heykellerde, büstlerde, insanı canlandırma şeklinin başka estetiksel yanları baskın çıkmaktadır; örneğin, güzel - olan, yüce - olan, trajik - olan gibi. Bu bakımdan, heykel, müzik ile mimariye yakın düşmektedir. Çünkü, hep olumlama ve övmenin yer aldığı, eleştiri ve yargılamanın olmadığı bir sanattır heykel. Ama burda da ayrılıklar vardır hiç kuşkusuz; söz gelişi, Şubin'in 1. Pedro büstü ya da Trubeskoy'un yapmış olduğu III. Aleksander

Anıtı. Bu yapıtlarda, gösterişli ve saltanatlı bir görünümün altında ince, hınzırcasına yergisel, küçültücü bir hava eser.

Burdaki bağlam içinde, resim, grafik ile heykel arasında yer alır. Grafik'te olduğu gibi, resimde, özel bir komik tarza rastlanmıyorsa da, çeşitli resim tarzları içinde, örneğin, portre resminde, güncel resimde, savaş resimlerinde ve tarihsel resimde, mizah ile yergi'ye yer verilmiştir. Gezici ressamlar bu yer verme hakkını en çok kendilerinde görmüşlerdir; çünkü, bu ressamlar, eleştirel gerçekçi yöntemi resim sanatına yerleştirmeye ve yaptıkları resimlerle yaşam üstüne, Çernişevski'nin estetiğindeki bir terimi kullanırsak, bir «yargı»da bulunmaya, yaşamdaki kötülüklerle adaletsizlikleri açığa sererek, yargılamaya çalışmışlardır. Fedotov ile Perov'un, V. Makovski ile Solomatkin'in yapıtlarındaki yergi ve mizah öğelerinin varolmasının nedeni budur; Repin ile Serov'un yaptıkları bir dizi portrede, örneğin, Repin'in «Protodiakon»u ile «Millet Meclisinde Açılış Töreni» çizimlerinde, Serov'un da Yusupov ve Morosov portrelerinde, aynı nedenle, yergisel bir anlam gizlidir.

Komik - olan'ın bütün biçimlerinin açığa konabilmesi için en elverişli koşulları sağlayan sanat dalları, edebiyat, tiyatro ve sinema'dır. Komik - olan, burda, taşlama'dan komedya'ya kadar, birçok tarza girdiği kadar, başka tarzlara da sıçrar. Bir şiir, bir roman, bir tragedya, bir film öyküsü gibi, başlı başına yapısı olan tarzlara mizahi, yergisel, alaylı bir karakter kazandırır. Komik - olan için elverişli koşullar burda vardır; çünkü, bu sanat türlerinin kendi araçları, söz ve jest, komik - olan'ın başlıca ortamı olarak insan yaşamının kapsamlı bir şekilde canlandırılabilmesine olanak tanımaktadır. Şunu da belirtelim ki, grafik sanatların komik tarzlarında, söz gelişi, karikatür, mizahi çizim, nükteli çizim ve yergisel afiş'te, genellikle, sözün etkin bir yardımı dokunmaktadır; örneğin, resim - altı yazıları, kahraman tiplerinin konuşmaları ya da çizimin üstüne konan tek bir yazı, bu yaratımlardaki komiklik kapsamını daha da pekiştirmektedir.

Yaşamda insanın idealleriyle uyuşmayacak şekilde çelişen

olaylara karşı estetiksel olarak yapılan savaşımda tek tek sanat cinslerine düşen pay birbirinden farklıdır. Bu durum, sanatsal kültür tarihinde sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi yasasının ilginç bir yanını da bizlere gösterir. Temel karakterini yaşamın estetiksel olarak **olumlanma**'sından alan sanat cinsleri ile tarzları, sanatta komedyaya benzer biçimlerin yer alışına pek olanak vermemektedir; gerek Antik Çağ klasikleri ile Orta Çağ simgeciliğinin, gerek Rönesans sanatı ile 17. ve 18. yüzyıl klasiklerinin, gerekse romantik sanat ile 19. yüzyıl simgeciliğinin en önemli sanatsal başarılarının, ya mimari, anıtsal heykel ve resim ile epik ve lirik şiir, ya da tragedya ve müzik alanlarında elde edilmiş olmasının nedeni budur. Yeni çağ sanatında, **eleştirel** gerçekçilik yönteminin temellerini atan bir yönelim oluşmaya başlayınca, gerek mimari, müzik ve lirik şiir, gerekse anıtsal heykel ve resim bu yöntemin etkinlik alanı dışında kalmıştır. Eleştirel gerçekçi yöntemle kazanılmış en önemli sanatsal başarılar, herşeyden önce, gerçekliğin estetiksel olarak eleştirilişinde komik - olan'ın tüm biçimlerinin kullanılabilmesine olanak sağlayan sanat cinsleri ile sanat tarzlarında olmuştur. (Molièré ile Lope de Vega'nın, Sheridan ile Beaumarchais'nin, Fonvizin ile Griboyedov'un, Gogol ile Ostrovski'nin, Shaw ile Eduardo de Filippo'nun yapıtlarında görüldüğü şekilde), dramatik sanatın bir türü olarak komedya'nın kazanmış olduğu öneme, ne Aristophanes'in çağında, nede İtalyan commedia dell'arte'nin gelişme çağında rastlanabilir. Eleştirel gerçekçi sanatta roman ile öykünün birdenbire gelişmesi, anlatısal edebiyat tarzının komik - olan'ın önüne koymuş olduğu olanaklarla açıklanabilir ancak. Cervantes ile Swift'in, Smollett ile Dickens'in, Gogol ile Saltikov - Şçedrin'in, Maupassant ile France'ın, Mark Twain ile Thomas Mann'ın, Şolem Aleyhem ile Hasek'in yapıtlarında, yerginin, alayın ve mizah'ın ne denli ağırlığı olduğunu düşünelim.

Chaplin'in komedya alanındaki yaratımlarının, eleştirel gerçekçilik tarihinde yeni bir sanat türü olan sinema sanatının en önemli olayı olduğu artık bir kural olarak bilinmektedir. Eleşti-

rel gerçekçiliğin görsel sanatlarda heykele hemen hemen hiç dokunmayıp, buna karşılık, resim sanatını, özellikle de grafik sanatları etkilemiş olması da böyledir; Hogart, Agin, Daumier ve Heartfield adları bunun en inandırıcı kanıtlarıdır.

Toplumcu gerçekçilik sanatı, kendi ideolojik - estetiksel programı içinde, olumlama ile olumsuzlama'yı; insan yaşamında güzel - olan ile yüce - olan'ı görkemleştirmeyi, yeni bir dünya kurma ve bu yolda ortaya çıkan çirkin ve aşağı - olan'ı açığa serme işini kendi ideolojik - estetiksel programı içinde birarada bileştirmiştir.

Toplumcu sanatın tarihini içeren yarım yüzyıllık deneyimler şunu gösteriyor ki, tüm büyük sanatçıların yaratımlarında, kahramanca - olan ve komik - olan öğeler, en etkin bir biçimde birbiri içinde örülmüştür. Böylesine bir örgü, gerek Gorki ile Mayakovski, gerek Şolohov ile Şastakoviç, gerekse Brecht ile Rivera'nın yapıtlarının en karakteristik yanıdır. Toplumcu gerçekçiliğin bu yasalara uygun şekilde gelişmesinin getirdiği özgürce etkinlik, hiç kuşkusuz, toplumcu sanatta yepyeni buluşlara yol açacaktır.

ESTETİKSEL-OLAN İLE SANATSAL-OLAN

ESTETİKSEL BİLİNÇ İLE SANATSAL BİLİNÇ

Daha önceki bölümlerde yapmış olduğumuz çözümlemeler, dünyanın estetiksel olarak özümlenişinin, değer-yönlendirme'nin özel bir yönü olduğunu genel çizgileri içinde saptamamıza; böyle bir yönün nasıl oluştuğunu, nasıl geliştiğini ve hangi somut biçimler içinde kendisini gerçekleştirdiğini saptamamıza olanak vermişti. Bu bölümdeyse, yapmış olduğumuz çözümlemenin kuramsal sonuçlarını toparlamaya, özellikle de, **estetiksel-olan** ile **sanatsal-olan**'ın, çeşitli görünüş-biçimleri içinde birbirleriyle nasıl bağıntılı olduğunu açıklamaya çalışacağız. Bunu yaparken de, sanatın özü, varoluş biçimleri ve gelişme yasaları gibi karmaşık sorunlara gireceğiz.

Daha önce de saptamış olduğumuz gibi, estetik biliminde, «estetiksel-olan» ile «sanatsal-olan» kavramları arasındaki ilinti üstüne henüz tutarlı ve genel kabul görmüş bir anlayış getirilememiştir. Bu konuda, bizde, üç anlayış bulunmaktadır. Birincisi, «estetiksel-olan» ile «sanatsal-olan» arasında hiçbir ayrım olmadığı, bu kavramların **düpedüz eşanlamlı** olarak kullanılabileceği görüşünden yola çıkmaktadır; ikincisi ise, «sanatsal-olan»ın, «estetiksel-olan»ın **bir yönü ve en yüksek biçimi** olduğunu söylemekte, ama bu konuda, kuramcılar, aynı somut yorumlarda ve temel ilkelerde birleşememektedirler; üçüncüsü ise, «estetiksel-olan» ile «sanatsal-olan»ın birbirinden **bütünlükle farklı** «cev-

herler» olduğunu öne sürmekte ve bu anlayışta olan kuramcılar iyice ileri giderek, bu ikisinin aynı bilim dalı içinde ele alınması olanağını yadsımakta, estetikten ayrı, genel bir sanat kuramının ortaya konmasını önermektedirler.

Hiç kuşkusuz, estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki ilinti anlayışı, bu iki kavramın içeriğinin nasıl yorumlanacağına bağlıdır; ama, demin söylemiş olduğumuz gibi, bu konuda bizim kuramcılarımızın da özü bakımından birbirinden farklı anlayışları bulunmaktadır. Dolayısıyla, biz burda, bu sorunun en tutarlı şekilde çözümünün, bizim estetiksel - olan üstüne kendi anlayışımızın daha ileriye doğru geliştirilmesiyle olabileceğini sanıyoruz; şöyle ki, biz burda, estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki karşılıklı ilişkiyi, üç düzeyde ele alarak, yani, **bilinç** düzeyinde, **faaliyet** düzeyinde ve **işlevsellik** (eğitim) düzeyinde ele alarak bir çözüme ulaştırmaya çalışacağız.

Çıkış noktamız şu: Gerçekliğin estetiksel olarak özümlenmesi oldukça yalın bir sistemdir; bu sistem, **iki bileşken** arasındaki dolayımsız ilişkiden oluşur; bunlardan biri, dünyayı algılayan, yaşantılaştıran ve değerlendiren özne; öbürü de, algılanan, yaşantılaştırılan ve değerlendirilen nesne'dir. Bu sistem, gerçekliğin estetiksel olarak özümlenişinin pratik eyleme, yani, «güzelliğin yasaları»na göre yaratışa dökülmesiyle karmaşıklaşır. Çünkü, bu durumda, sistemin içine üçüncü bir üye daha girmektedir: insanın yarattığı ve estetiksel bir değer kattığı yeni bir nesne. Buna karşılık, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, özel bir **iletişim sistemi** olup, çok karmaşık bir yapı gösterir. Bu karmaşık yapı, a) sanatsal yansıtmanın nesnesi; b) o nesneyi yansıtan özne (sanatçı); c) yeni bir nesne olarak ortaya çıkan ve artık kendi yaratıcısından bütünlükle bağımsız olan, sanat yapıtı, ile, d) sanat yapıtlarının yöneldiği seyirci, okuyucu ve dinleyici, yani, ikinci özne arasındaki ilişkiden oluşur.

Demek ki, estetiksel algı, insanın, doğadaki, nesnelerdeki, ya da öbür insanların eylemlerindeki belirli görünüşleri **yaşantı adına** yaşantılaştırdığı, **kendi içinde kapalı ve kendine daya-**

nan bir sistemken; aynı nesnelerin sanatsal algısı, kendine dayanmayan, kendi ereği **kendi dışında** yatan, **açık** bir sistemi oluşturur. Bu erek, algılamadaki sonucun dönüşüme uğratılarak nesnelleştirilmesidir, yani, öbür insanlara herhangi bir bildirimde bulunan bir sanat yapıtının yaratılmasıdır. Estetiksel bilinç ise, içkin, yani, kendi içinde zorunlu bir **gerçekleştirme - güdüsü** taşımaz. Ancak o nesne bilinci estetiksel olarak doyurmadığı zaman insanı harekete geçirir ve insan o nesnede eksik bulduğu güzelliği ya da büyüklüğü tamamlamaya çalışır. Böylesine bir estetiksel yönlendirmeye, örneğin, bir parkı temizlerken ayrık otları toplayan bahçıvanda, ya da boyası dökülmüş bir duvarı yeniden boyayan badanacıda, ya da yüzünü daha alımlı yapmak için eline kozmetik maddesini alan bir kadında rastlarız. Ama, bir nesne insanda estetiksel olarak bir hayranlık uyandırıyorsa, insan o zaman, o nesneye pratik olarak yaklaşmayı bırakır, o nesnenin **aynen nasılsa, öyle olduğu gibi** kalmasına çalışır. Gerçekten estetiksel bir değer bulduğumuz ve herhangi bir şekilde elleyip bozmaktan sakındığımız, doğadaki tüm görünüşler ve nesneler için böyledir bu.

Buna karşılık, sanatsal bilinçte, **içkin** bir gerçekleştirme - güdüsü **yatar**. Bir nesne, en güzel ya da en yüce nesne de olsa, o nesneyi sadece algılamakla yetinmeyiz. Tam tersine, gerçek bir görünüşün taşıdığı estetiksel değer ne denli yüksekse; tıpkı **sanatçıların bu gerçekliği** algılamaları, kavramaları ve değerlendirmeleri gibi; öbür insanlara iletmek üzere, o görünüşün **imgesel modelini yaratma** gereksinimi, sanatsal bilinçte o denli artar.

Burda şunu da belirtelim ki, bu **kendini - nesnelleştirme** çabası, aynı zamanda, sanatsal bilincin «tüketilme - biçimi» olarak da, yani, seyircinin, okuyucunun ya da dinleyicinin bilincinde, kendine özgü yansıyış biçiminde de ortaya çıkar. Algılayan her kişiyi, algılanan yapıtın bir çeşit «oyuncusu», «yönetmeni», «çizimcisi», «yorumcusu», ya da «kendisi için bir sanatçı» kılacak şekilde, içsel bir «ortak - yaratım» güdüsü olarak yer alır. «Yalnız yetenekli oyuncu değil, ama yetenekli seyirci de vardır» dediği

zaman bunu anlatmak istemiştir Stanislavski. (42) Bu bakımdan, sanat yapanın sanatsal bilinci ile sanatı algılayan kişi arasında aşılamaz bir sınır yoktur. Çağımızda, halk sanatında olsun, amatör sanat faaliyetlerinde olsun, bu sınırın ne denli esnek olduğu, yetenekli bir seyircinin nasıl yetenekli bir oyuncu, yetenekli bir okuyucunun da nasıl yetenekli bir yazar haline geldiği sık sık görülmüştür.

Dahası, insanlarda «kendini dile getirme», kendini canlandırma gereksinimi uyandıran, sanatsal bilincin doğasındaki o «iletişim tohumu», sanatı algılayan kişinin bilincinde kendisini öylesine belli eder ki o kişinin sadece içsel «ortak - yaratım»la yetinmemesine, **somut nesnelleştirme** yollarını da aramasına yol açar. Ama bu, eğer, sanatsal biçimde olamıyorsa, o zaman, bu amaca, **sanat eleştirisi** biçiminde, **yorumsal** biçimde ulaşılır. Edebiyat ya da sanat eleştirmeninin mutlaka kendi uğraşını temsil eden bir kişi olması gerekmez. Böyle bir kişi, herşeyden önce, kendi algısını **formüllendirebilme,** kendi sanatsal bilincinin faaliyetinin sonuçlarını **nesnelleştirebilme** ve bu arada, kendi görüşünü ya da başka görüşleri, algılayan başka kişilere olduğu kadar, sanatçıya da yöneltebilme yeteneğinde olan ve böyle bir gereksinim duyan, **yüksek nitelikte bir okuyucu, seyirci** ya da **dinleyicidir** (pek tabii, burda, idealin henüz çok uzağında olan gerçek durumdan değil, ideal durumdan söz ediyoruz). Eleştirmenin yaptığı şey, **bütün sanatseverlerin** sanatsal bilincinin derinlerinde gizlice yatan **ortak gereksinim ve yeteneklerin** en kusursuz şekilde ortadaki görünüş - biçiminden başka bir şey değildir. Bunun için, günlük yaşamda, sanat yapıtlarının algılanışında hep, söz gelişi, «amatörce eleştiriler», konuşmalar, tartışmalar, kavgalar yer alır. Sanat eleştirisi faaliyetinin belirli bir uğraş haline gelmesinin nedeni de budur zaten; çünkü, sanatsal bilinçte, **iletişim kurmaya doğru** güçlü bir **itilim** vardır; öyle ki, bu itilim, kendi anlatımının, kendi nesnelleşmesinin, kendi cisimlenmesinin belli bir önkoşulunu oluşturur.

Estetiksel bilinç ile sanatsal bilinç arasındaki temel nitel ay-

rım budur işte. Bu ayrım, başka bir düzeyde, estetiksel ve sanatsal **pratik faaliyet** düzeyinde de dile gelerek yoğunluk kazanır.

ESTETİKSEL FAALİYET İLE SANATSAL FAALİYET

Estetiksel faaliyet, **pratikte, estetiksel** değer yaratmaktır. Bu faaliyet, ilkin, Marx'ın belirtmiş olduğu şekilde, «güzelliğin yasalarına göre» biçimlendirmeyi, ikinci olarak da, yücelik, trajiklik ya da komiklik gibi, başka karakteristik özellikler gösteren nesneleri yaratmayı içine alır. Bu bakımdan, bu iki çeşit estetiksel faaliyeti birbirinden ayırmak gerekir; çünkü, birincisi, **evrensel karakter** taşır (yani, insanın yaptığı her şey, «güzelliğin yasalarına göre» yapılabilir); oysa, **sanat**'ın daha dar sınırları içinde, yüce - olan, trajik - olan ya da komik - olan ancak özel bir şekilde yaratılabilir (bunun için bazı kuramcılar, yüce - olan'ın, trajik ya da komik - olan'ın, hiçbir zaman, bir estetik kategorisi sayılamıyacağını, bunların aslında sanat kategorileri olduğunu öne sürmektedirler.)

Bu iki çeşit estetiksel faaliyetin ayrı ölçeklerde oluşu nasıl açıklanabilir?

İlkönce şöyle açıklanabilir bu. Güzel - olan ile yüce - olan'dan farklı olmak üzere, trajik - olan ile komik - olan, gerçeklik ile ideal arasındaki **dramatik ilişkiler** olup, insan, bu gibi durumları çoğaltına gereksinimini kendisinde duymaz. Tam tersine, insanın tüm yaşamsal faaliyet amacı, yaşamın doğal akışı içinde ortaya çıkan **dramatik - olan'ı aşmak, uyumlu** kılmaktır. Bunun yanısıra, eğer, insan, dramatik çatışmaların, trajik ya da komik karakterde, özel imgesel modellerini yaratıyorsa, bu sırf, yaşamda dramatik - olan'ın kaynağına yönelik olarak, **dramatik ilişkilerin yerine uyumlu ilişkilerin konulması yolunda** çaba harcanması içindir. Burda ortaya çıkan bir başka soru da, yaşamsal bir çe-

lişmenin böyle bir başka çelişme sonucu çözüme uğrayışına tam dört dörtlük ölçülerde ulaşılmış olup olmadığıdır. Toplumcu düzen de, heryerde cennet misâli bir uyumun sürüp gittiği, saf, tertemiz bir toplum olmayacaktır. Toplumcu düzen de kendisiyle birlikte yeni dramatik çatışmaları getireceği için, burda da, trajik ya da komik sanatsal imgelere gereksinim duyulacaktır her zaman.

İkincisi, uyumlu tipte estetiksel değer yaratmanın sınırları içinde, **güzel - olan**'ın ya da **yüce - olan**'ın yaratılması bakımından, insan olanaklarının hep aynı kalmıyacağıdır. Hele bu sonuncusu, ancak özel durumlarda ortaya çıkan kendine özgü koşulları gerektirir. Yaşamın olağan akışı, günlük çalışma yaşamı, günlük faaliyet, zihinsel güçlerin fazladan zorlanmasına, alışılmadık bir gerilim içine girmesine, görkemli ve anıtsal işlerin yaratılmasına olanak vermediği gibi, herkesin elinden de bu gibi işler de gelmeyebilir. Ama, güzellik, çekicilik, güzel - olan'ın daha da başka şekilleri, **yaşamın doğrudan doğruya olağan akışı içinde her yanıyla** insanların gereksinim duyduğu şeylerdendir. Kural olarak herkes, «güzelliğin yasalarına göre» iş yapabilir. Gerek insanın kendi bir faaliyetinde, gerekse bu faaliyetin sonuçları arasında, yüce - olan'dan **çok**, güzel - olan'a rastlanır. Doğada da böyledir bu; yücelikten, büyüklükten çok, güzelliğe, çekiciliğe, inceliğe rastlanır. Buna karşılık, yüce - olan'ın yaratılması işinin kurgusal bir dünyaya götürüldüğü sanatta, bütünlükle hayalgücüne özgü, her türlü özgürlük içinde bir yaratımda bulunulabilinir.

Bütün bu açıklamalardan sonra şu sonuca varabiliriz ki, estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki ilinti, pratik faaliyet düzeyinde, estetiksel faaliyetin gidişine göre, değişik şekiller almaktadır.

Bu bağlamda, sanatın çözümlenişine yaklaştığımız zaman, sanatın, «güzelliğin yasalarına göre» **yaratmanın bir biçimi** olduğunu saptayabiliriz. Herkes kendi deneyimlerinden de çok iyi bilir ki, hiçbir güzelliği olmayan; algılandığı zaman hiçbir hoşlanma, hiçbir haz, hiçbir sevinç uyandırmayan bir sanat yapıtı,

gözümüzde bütün değerini yitirir. O halde, burdan çıkarak şu sonuca varabilir miyiz : sanatsal - olan, **estetiksel - olan'ın bir çeşidi**'dir?

Gerek sanat tarihi, gerekse sanat tarihinde yapılan genellemeler ve yorumlamalar bu sorunun yanıtlanmasında ilginç olduğu kadar, aydınlatıcı da olan, birçok malzeme sunmaktadır bizlere. Burda kuramsal olsun, pratikte olsun, sanatın, çoğu zaman, güzel - olan'ın cisimleştirilmesinin özel ve en yüksek biçimi olarak ele alındığını görmekteyiz. Yalnız, ki bu çok önemlidir, bu anlayışın mantıksal bakımdan bir ileriye doğru geliştirilmesi, bizi, sanatsal biçimin bir niteliği olarak «salt güzellik»e ulaşabilmede, sanatın bütün öbür bileşkenlerinin, «estetiksel - olmayan değerler» olarak bir yana atılması sonucuna götürür. Buysa, bir kural olarak, kaçınılmaz bir şekilde, sanatın bu yoldan soyutçuluğa varması, belli bir estetiksel etki uyandıran biçim - ilişkileri dışında ne varsa hepsinden kendisini «arındırması» demektir. Ne var ki, sanatın güzelliğin yaratılmasına indirgenişi, sanat tarihinde rastlanan durumlardan sadece bir tanesidir; oysa, öteden beri, bir başka yaratım tipi daha hep varolmuştur ve hâlâ da vardır; öyle ki, bu yaratım tipinde, estetiksel - olan'a düşen pay, sanatsal - olan'a düşenden **daha geniş ve daha ayrımlaşmış bir an**'ı oluşturur.

Burdan şu sonuca varıyoruz ki, gerçek estetiksel ve sanatsal faaliyet, diyalektik bir bağıntı içinde yanyanadır; bu ilkinin alanı, ikincisininkinden daha **kapsamlı** olup, ikincisi, bu ilkinin tekil bir halini oluşturur ve burda, insanın yalnız sanatta değil, ama mutlaka sanatta da güzelliği yaratışı vardır; öbür yandan, sanatsal faaliyetin alanı, estetiksel faaliyetin alanından daha **kapsamlı** olup, bu ikincisi, birincisinin **özel bir görünüş - biçimini**, bir yanı'nı oluşturur ve burda, sanat yaratımı, kendi içeriksel ve biçimsel nitelikleriyle, bütün uzantısı içinde, «güzelliğin yasalarına göre» yaratma sınırlarının çok uzağına aşar. Estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki ilişkiyi birbiriyle kesişen iki çember olarak çizip gösterebiliriz.

Şunu da belirtelim ki, sanatsal faaliyet ile estetiksel faaliyet arasındaki somut karşılıklı ilinti **devingen**'dir; bu karşılıklı ilinti, sanat tarihinin çeşitli evrelerinde ve çeşitli sanat yönelimleri içinde, **estetiksel an'ın**, bütünlükle **sanatsal öğe**'ye bağlı kılınışından, yaratıcı estetiksel an'ın, sanatsal içeriği tümüyle kendi içine alışı'na kadar **değişik sanatsal - estetiksel yapılar** göstermiştir. Gizimsel tanımımıza göre şunu diyebiliriz, bu iki çemberin kesiştikleri düzlem kendi içinde daha büyük ya da daha küçük olabilir; ama, bu iki çember hiçbir zaman bütün bütüne örtüşemiyeceği gibi, kesiştikleri düzlem de hiçbir zaman sıfıra indirgenemez. Daha doğrusu, hiçbir estetiksel niteliği olmayan bir sanat yapıtı, kendi sanatsal değerini yitirerek, sırf güzellik olarak kalır; sanat yapıtı olmaktan çıkarak, doğadaki güzel yaratımlar gibi bir nesne haline gelir. Bu bakımdan, örneğin, soyut bir plastik kompozisyon ile yapısındaki çizgileri doğanın kendi «rastlantı»sından alan bir mineral parçası arasında bir ayrım yoktur, ya da, soyut bir çiçek modeli ne ölçüde estetiksel ise, bir taşın doğal dokusu ya da havadaki bulut kümesi de aynı ölçüde estetikseldir. Güzel bir soyut sanat yapıtı, hiç kuşkusuz, bir evi süsleyebilir; ama aynı işi, bir malaşit taşı ya da harika biçimde gelişmiş bir ağaç kökü de görebilir. Bu bakımdan, bu gibi bir kompozisyon ancak parantez içinde bir sanat yapıtı olarak tasvir edilebilir.

Sanat yaratımını, dünyanın estetiksel olarak özümlenişinin en yüksek biçimi olarak tanımlamanın bir başka gerekçesi de, sanatın, sadece «güzelliğin yasalarına göre» bir faaliyet olmadığı, ama aynı zamanda, gerçek dünyadaki güzelliği **yeniden yaratma**'nın, **canlandırma**'nın da biricik şekli ve tarzı olduğudur. Bazı kuramcılar, gerçekliğin estetiksel özelliklerine **sanatın nesnesi** gözüyle bakmakta, dolayısıyla, bu özellikleri bilimin nesnesinden ayırmaktadırlar. Ne var ki, sanatsal kültür tarihindeki gerçek deneyimler, bu gibi tasarımlarla da çelişmektedir. Sanatın ödevinin, sadece estetiksel değer taşıyan gerçeklik öğelerini ayıklayıp saptamak olduğunu öne süren anlayış daha Antik Çağ'da

ortaya atılmıştı (bu anlayışa ilk kez Sokrates'te rastlarız). Daha sonra, çeşitli değişkenleri içinde, Orta Çağ'da, Rönesans'ta ve 17. yüzyılda da rastlarız bu anlayışa; ama en açık ve en kararlı şekilde, klasikçi estetikte formülleştirilmiştir. Romantikler ise, sanatın nesnesiyle ilgili böyle bir anlayışı yadsıyarak, sanatın, güzeli değil, **karakteristik - olan'ı** ya da **anlatımcı - olan'ı** canlandırması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Gerçekçilik, bu çizgide daha da ileriye doğru gitmiştir. Gerçekçiliğin bu konumunu en çarpıcı şekilde ortaya koyan Çernişevski, sanatın güzel - olan'ı cisimleştirmesi gerektiğini ve ancak bunu yapabileceğini öne süren Hegel'ci görüşe karşı çıkarak, sanatta yalnız güzel - olan'ın, hâttâ yalnız estetiksel - olan'ın (yüce, trajik, komik - olan'ın) değil, ama, **insanı yaşamda ilgilendiren herşeyin** yansıtılabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır. Çernişevski, «güzel - olan», «anlatımcı - olan», «estetiksel - olan» kavramlarını, «genelde ilginç» kavramı karşısına koyarak, sanatın yaşamdan özümleyebileceği malzemenin alanını göstermiştir. Bu belirleme, (toplumcu gerçekçi sanat praksisinin, gerçekliğin içinden sadece güzel ve yüce olan görünüşleri seçerek, yeni - klasikçi yoldan gitmesi gerektiğini söyleyen dogmatik çarpıtmalara rağmen), hiç kuşkusuz, toplumcu gerçekçi praksis de dahil, tüm 19. ve 20. yüzyıl gerçekçi sanat praksisi ile uygunluk içinde olmuştur.

Demek ki, sanatın yalnız güzel olmakla kalmayıp, gerçekliğin içindeki güzel - olan'ı da yeniden yaratması ve canlandırması gerektiği görüşü, kendi içeriğinden **ölçülemiyecek kadar geniş'**tir; dolayısıyla, bu açıdan alındığı zaman da, estetiksel - olan'ın biricik ve en yüksek biçimi olarak görülemez sanatsal - olan. Yaşayan gerçekliği kuşattığı için, güzel - olan'ın alanı, sanatsal içerikten çok **daha öteye** uzanır; ama öbür yandan, sanat, gerçeklikteki güzelliğin yeniden yaratılmasıyla kendisini sınırlandırmadığı için, sanatsal içeriğin alanı da, güzel - olan'dan **daha öteye** gider.

Estetiksel - olan ile sanatsal - olan arasındaki ilişkinin ileri sürmüş olduğumuz ikinci yanı çözümlendiği zaman, yukarda va-

rılan sonuç da kendiliğinden pekişmiş olacaktır. Şöyle ki, eğer, sanat, güzel - olan'ın yanısıra gerçekliğin daha başka estetiksel niteliklerini, örneğin, yalnız yüce - olan'ı, trajik - olan'ı, komik - olan'ı değil, ama, çirkin - olan, itici - olan, aşağılık - olan, bayağı - olan gibi «karşıt - değerler»i de yeniden yaratıyorsa, o zaman, sanatın içeriği, yaşamın estetiksel yanının yeniden yaratılmasına indirgenemez. Sanat tarihindeki deneyimler açıkça şunu göstermektedir ki, sırf varlığın estetiksel özelliklerini canlandırmaya çalışmış yönelimlerin yanısıra, bu özellikleri, Çernişevski'nin de dediği gibi, sanatsal olarak özümlemenin oldukça geniş çaptaki nesneleri arasında sadece bir «an» olarak görmüş eğilimler de varolmuştur. Böyle bir şey ilk ağızda gerçekçi sanat için geçerlidir; çünkü, gerçekçi sanat, dünyayı estetiksel - olan ve estetiksel olmayan değerlerin, örneğin, yararcı, etik, dinsel, politik, hâttâ ekonomik değerlerin karmaşık örgüsü olarak görür ve yeniden yaratır. Marx ve Engels'in Balzac'ın yaratımlarını nitelendirmeye çalışırken, Balzac'ın, burjuva toplumdaki ekonomik ilişkilerin özünü ne denli derin ve eksiksiz bir şekilde açığa sermiş olduğundan nasıl hayranlıkla sözettiklerini burda anımsamalıyız. Ayrıca, Lenin'in Lev Tolstoy'un yapıtlarında Rus toplumunun hukuksal, siyasal ve etik temellerinin eleştirel çözümü için yazdıklarını da burda anımsamamız gerekir. Bütün bunlar, bize, yaşamın bilinişinde sanatın edindiği bildirimin, yani, **sanatsal bildirim**'in, kendi içine kapalı **estetiksel bildirim** ile örtülü olmadığını, bunu kendi bir yanı olarak kendi **içinde taşıdığını** tanıtlamaktadır.

Söylediklerimizi toparlarsak, varacağımız sonuçlar şunlar olmaktadır :

1. Estetiksel - öğe, sanatta biçimin olduğu kadar, içeriğin de bir göstergesidir, ama, sanatta ne biçimi, ne de içeriği **yaratıcı** bir şekilde nitelendirmez;
2. Sanatsal değerleri **kendi içinde taşıyan** estetiksel değerler dünyası, sanatsal değerlerin sınırlarının çok ötesine varır.

Geriye, estetiksel - olan ile sanatsal - olan'ın birbirinden ayrılığını olduğu kadar, birbiriyle sımsıkı bağıntısını da gösteren, üçüncü bir düzeyin, yani **eğitim** düzeyinin ele alınması kalıyor.

ESTETİKSEL EĞİTİM İLE SANATSAL EĞİTİM

Eğitim sorunu, bizi burda, estetiksel bilinç ile sanatsal bilincin, insanlarda «doğuştan» olmadığı, gerek bir insanın, gerekse tüm insanoğlunun toplumsal yaşamı içinde oluşarak gelişmiş olduğu kadarıyla ilgilendirmektedir. Bu bakımdan, estetiğin, burda, pedagoji ve psikolojiyle doğrudan bağıntısı içinde açıklanmasını yapmamız; toplumun, estetiksel ve sanatsal bilinci nasıl kendi bir üyesi **haline getirdiği**'ni, bunu **hangi yollardan** yaptığını, estetiksel ve sanatsal eğitimin **ne gibi toplumsal, sanat - tarihsel önem** taşıdığını ortaya koymamız gerekiyor.

Bu bağlamda, gerek kuramda, gerekse günlük yaşamda, «estetiksel eğitim» ile «sanatsal eğitim» kavramlarının birbiriyle çok yaygın bir şekilde özdeşleştirilmekte olduğunu eleştirmekle söze başlamak istiyoruz. Aslında, birbirinden ayrıldığı kadar, birbirine sımsıkı bağımlı iki süreç karşımıza çıkmaktadır burda.

Sanatsal eğitim, **insanın sanatla ilintileri**'nin biçimlenmesidir. Buysa, ilkin, sanat **sevgi**'sinin gelişmesini, sanata **içten gereksinim** duyulmasını, ikinci olarak da, sanatın anlamı, özgül değeri ve imgesel dili anlayışının gelişmesini içine alır. Pek tabii, bu süreç, kişinin sanat bilgisinin oluşumuna dayanır; ki bu bilginin amacı da, insanlığın biriktirmiş olduğu çok - yanlı sanatsal değerlerin tüm zenginliği içinde, kişiye verilmesidir.

Buna karşılık, estetiksel eğitim, **insanın dünyada estetiksel değer taşıyan ne varsa bunların tümüyle olan estetiksel ilintilerinin**; yani, doğayla, kendi cinsiyle, kendisiyle, tüm yaşamsal faaliyet biçimleriyle, insan eliyle yaratılmış «ikinci doğa»yla, yani,

şeyler dünyasıyla, en sonunda da, kendine özgü bir estetiksel değer taşıyıcısı olarak sanatla ilintilerinin biçimlenmesidir. Dolayısıyla, yalnız sanatlar değil, ama, herbirinde insanların kendine özgü bir estetiksel değer bulduğu kadar, bu değer üstünde etkinliği de olan **pratik faaliyetin** bütün kesimleri de, insanda genel psikolojik ilkelerin oluşmasını sağlayan estetiksel eğitimin araçları arasına girer; öyle ki, bu psikolojik ilkeler, estetiksel **yönlendirme,** estetiksel **gereksinim** ve estetiksel **tat** olarak, dünyayla estetiksel ilintilerin yapısını belirler.

İlkel toplumlarda insanları dünyayla estetiksel ilinti kurmaya götüren, insanlarda ritm (tartım), renk, oran, uyumlu ölçü ve ölçümsüz büyüklük duygusunu oluşturan ve geliştiren gücün kaynağı topluca çalışmaydı; kültsel (tapınsal) ritüeller, insanlar arası günlük ilişkiler praksisi, savaş faaliyetleri, en sonunda da sanat, kendi araçlarıyla birlikte, bu süreçte ancak daha sonra devreye girmişlerdir. Böyle bir şey kişinin kendi yaşamında da vardır; örneğin, insan, çocukluğundan başlayarak her yönden estetiksel bir «ışınlanma»dan geçer. Oyuncaklar, aile yaşamı, okul, büyüklerin çocukları koşullandırmaları; doğanın, kentin, sokağın etkileri, ilk çalışma yaşamı ve çalışma faaliyetinin yoğun etkileri, spor, en sonunda da sanat, işte **bütün bunlar,** insanın yaşamla olan estetiksel ilintisini oluşturan şeylerdir.

Burdan şu sonuca varabiliriz ki (ve vardığımız bu sonuç yalnız kuramsal değil, ama, pratik de büyük bir önem de taşımaktadır), bireyin olduğu kadar, tüm bir halkın da estetiksel eğitimi, hiçbir zaman, **özel, kendi başına ve kendine yeterli bir eğitim biçimi** olarak ele alınamaz. İnsanın yaşamla estetiksel ilintilerinin oluşumu, insanın çalışmayla ilintisinin kurulmasından; kendi politik, etik, dinsel ya da ateist, fiziksel, son olarak da sanatsal eğitiminden ayrı tutulamıyacağından, estetiksel eğitim, bütün öbür eğitsel faaliyet biçimlerinin sadece **belirli bir yan'**ı ya da **özel bir yön'**ü olarak karşımıza çıkar.

Estetiksel eğitim, kendi başına bir eğitim biçimi değildir; çünkü, **kendine özgü, özel bir konu'su** yoktur; estetiksel değerler,

ayrı bir nesnel alan oluşturmayıp, insanlar tarafından **tümüyle duyusal olarak algılanabilen dünya**'nın özümlenişi sürecinde ortaya çıkarlar. Öte yandan, estetiksel bir eğitim öğesi taşımayan bir eğitsel faaliyetin hiçbir değerli, etkili yanı olamaz.

Örneğin, çalışma ile toplumcu tavır arasında bir ilinti nasıl kurulabilir, bunun eğitimi yasaları nelerdir, onu görelim. Böyle bir şey, sadece yüksek bir bilinçlilik düzeyini, yani, yeni düzenin başarılı bir şekilde kurulabilmesi için çalışmanın toplumsal bakımdan zorunlu ve yararlı olduğu anlayışını, topluca çalışma sürecinde herkesin öbür kişilere karşı yüksek bir sorumluluk duygusu taşımasını öngörmekle kalmaz; ayrıca, özgürce çalışmanın **güzelliği, şiiri, büyüklüğü duygusu**'nu, çalışmanın bir ödev olmaktan çıkarılıp, insanın **bir iç gereksinimi** haline dönüştürülmesini ve insanın «kendi bedensel ve zihinsel güçlerinin bir oyunu» (37) olarak çalışmadan **en yüksek hazzı** almasını da ister. Bu demektir ki, çalışma karşısında gelişmiş bir estetiksel tavır olmaksızın, çalışma ile toplumcu bir ilintinin kurulabilmesi **düşünülemez!**

İnsanda etik niteliklerin, siyasal bilincin ve insanın doğayla ilintilerinin oluşmasını belirleyen yasalar ile insanın çalışma karşısındaki tavrının eğitimini belirleyen yasalar aynıdır. Bir kimsenin davranışının organik bir karakter kazanabilmesi için, o insanın, yaptığı işin, ahlakça zorunluluğunun bilincinde olması ve bunu kendinde duyması yeterli olmayıp, aynı zamanda, yaptığı o işin **güzelliği**'nin ya da **yüceliği**'nin de bilincinde olması ve bunu duyması gerekir. Örneğin, soysuz, aşağılık bir işin ahlaksızlık olduğunu bilmekle kalmayıp, o işin **çirkinliği**'ni, **bayağılığı**'nı da duyan bir tavır organik bir tavırdır. Aynı ölçüler içinde, vatanseverlik olsun, topluma bağlılık olsun, siyasal bir kanaat olmaktan çıkıp, aynı zamanda, **estetiksel bir coşku** da olduğu zaman, gerçekten etkili bir güç haline gelebilir.

İnsanın doğayla ilintisi de buna benzer. Bu ilinti, doğanın insanlar için yararlı ve zorunlu olduğunun bilincine varılışıyla değil, ama aynı zamanda, insanların doğanın güzelliğini görebilme ve doğanın **büyüklüğü**'nü duyabilme yeteneğinde olmaların-

dan gelen, karşılıksız, içten sevgi yoluyla, insanların doğadan aldıkları sevinç ve doğaya gösterdikleri özenle de belirlenir.

Demek ki, estetiksel eğitim, bütün öbür eğitim biçimlerinin **zorunlu** ve **çok önemli** bir yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetiksel eğitimin sanatsal eğitim ile sımsıkı bağıntı içinde oluşunun bir nedeni de budur.

Bu bağıntı iki yanlıdır. Birincisi, gerçekten tam bir değer taşıyan bir sanatsal eğitim için, estetiksel eğitim zorunludur; çünkü, sanatın **estetiksel** nitelikleri kavranmadan, sanatı derinlemesine anlamak, doğru değerlendirmek ve gerçekten sevmek olanaksızdır. Öte yanda, sanatsal eğitim, estetiksel eğitimin güçlü bir dayanağıdır; insanın dünyayla estetiksel ilintilerinin oluşması ve gelişmesinde özel bir rol oynar.

İdealist estetik, başından beri, sanatın, estetiksel açıdan, yaşamın üstünde yer aldığını söyler durur. Bu tez, özellikle Schelling ile Hegel tarafından derinlemesine bir şekilde temellendirilmiş olup; Schelling de, Hegel de, sanatta güzelliğin, gerçekteki güzellikten daha «yüksek» bir yerde olduğunu inandırabilmek için, her türlü kanıta başvurmuşlardır. Buna karşıt, Çernişevski, idealist estetiği eleştirel bir şekilde ele alıp incelediğinde, gerçekliğin, estetiksel açıdan, sanatın üstünde olduğunu göstermiştir. Çernişevski'ye göre, gerçek dünyanın, sanattaki güzellikten daha «yüksek» bir yeri vardır. Birçok Sovyet estetikçisinin çalışmalarında, bu büyük Rus maddeci estetikçinin görüşünün aynen desteklendiğini görmekteyiz; yalnız, şunu ortaya koymamız gerekir ki, bu görüş de, Hegel'in anlayışı kadar tutarsızdır; çünkü, tartışmanın temelinde yatan **sorunun şekli** yanlış, soyut ve metafiziktir. Temelinde, Çernişevski'nin söylemiş olduğu şeyler, Hegel'in çıkarsamalarını çürütmemektedir; çünkü, ikisi de, sanatın gerçeklikle olan ilintisine **ayrı ayrı düzeyler**'den bakmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, Çernişevski, sanatta güzel-olan'ın, yüce-olan'ın ve trajik-olan'ın gerçeklikteki kadar bir yaşamsallık ve gerçeklik taşımadığını söylemekte haklıdır. Ama burda, Çernişevski, sanata karşı gerçekliğin estetiksel olarak üstünlüğünü **mutlak-**

laştırmakta, böylelikle de, Marx'ın **Feuerbach Üstüne Tezler**'inde belirtmiş olduğu yanılgıya, yani, insan bilincinin faal yanını gözden kaçırmak olan, metafizik maddeciliğin o çok kendine özgü yanılgısına düşmektedir. Marx'ın bu düşüncesi kadar; Lenin'in «insan bilinci nesnel dünyayı sadece yansıtmakla kalmaz, ama aynı zamanda yaratır da» (44) şeklindeki ünlü tezi de, Çernişevski'nin yukarda geçen sorunun çözümüne ne denli tek-yanlı şekilde yaklaşmış olduğunu gösterir.

Sanatın gerçeklikle estetiksel olarak ilintisi, idealist estetiğin klasiklerinin baktıkları açıdan çözümlenecek olursa, onların da kendilerine göre haklı bir yanı olduğu hemen görülecektir. Tüm yaşamsal doluluğuna karşın, gerçek dünyadaki görünüşlerin güzelliği, geçicidir, «ölümlü»dür; yaşamın kesintisiz akışı içinde bir çıkar, bir kaybolur. Buna karşılık, sanat, Mona Lisa'nın güzelliğini, Brütüs'un büyüklüğünü, Kerenski'nin kaçışının komikliğini **kalıcı** ve **ölümsüz** kılmaya, «bir an için» **sonsuzlaştırma**'ya çalışır. Dahası, sanat, gerçekliğin estetiksel niteliklerini **etkinleştirip, abartarak**, gerçekte olmayacak şekilde, Raffael'in Madonna'sı gibi, **ideal güzellik**, ya da Paris'in Notre-Dame Kilisesi'nin ejderleri gibi, **«ideal» çirkinlik** şekillerini; Prometheus gibi, **ideal-yüce**, Goya'nın grotesklerindeki gibi, **ideal-bayağı**, Kral Oedipus ya da Faust gibi, **ideal-trajik** ve Şçedrin'in taşra eşrafı gibi, **ideal-komik** şekilleri yaratabilir. Sanatsal hayalgücündeki yaratıcı öğe kendisini burda öylesine güçlü bir şekilde duyurur ki, bu şekillerin estetiksel nitelikleri, gerçek yaşamdaki görünüşlerin estetiksel nitelikleriyle kıyaslandığında, haklı olarak, daha «yüksek» bir yerde görülebilir.

Belli bir anlamda, bu yargı, sanattaki bütün öbür büyük, hakiki yaratımlar için de geçerli sayılabilir; çünkü, yalnız ideal ve fantastik yaratım biçimleri değil, ama aynı zamanda, tipik ve gerçeğe sadık yaratım biçimleri de, kendi işlerinde, yaşamın estetiksel niteliklerini çok yoğun ve toplu bir şekilde barındırırlar, hâttâ, yaşamın kendi estetiksel ölçüsünü bile aşar bu. Desdemona ile Iago'nun, Faust ile Werther'in, Cesaret Ana ile Aslan As-

ker Şvayk'ın, bütün insanlar önünde, belirli estetiksel öğelerin cisimlenmeleri olmasının nedeni budur; insan ölçüleri içindeki bir güzellik ve büyüklüğü, trajiklik ve komikliği, sanatın gücüyle aştıkları içindir ki, yukarda sayılan adlar genel bir ad haline gelmişlerdir. Ayrıca, şu da var ki, sanatçılar, estetiksel bakımdan ne denli ilginç ve çarpıcı olursa olsun, gerçek yaşama konu olan nesneyi, sadece saptamakla kalmamışlar, tek bir gözlemi daha başka birçok gözlemle bütünleştirerek, canlandırılacak olan şeyin estetiksel anlatım gücünü her zaman için yükseltmeye çalışmışlardır. Bir portre yapması gerektiği zaman bile, bir sanatçı bunu yapmaya çalışır; çünkü, o portre, orijinalin bir kopyesi değil, belirli bir insan tipinin genellendirilerek canlandırılması demektir. Bundan dolayı, Repin'in «Başpapaz»ının estetiksel nitelikleri, kendi modelinin, yani, Başpapaz İvan Ulyanov'un kendi estetiksel niteliklerinin çok ötesine varır ve hiç kuşkusuz, Pavel Vlasov figürünün estetiksel değeri, bu figürün öntipi olan Pyotr Salamov'un estetik açıdan taşıdığı kapsamdan çok daha yüksektir.

Bütün bu görüşler, bizi şu sonuca varmaya götürmektedir ki, sanatta estetiksel-olan, gerçekte estetiksel-olan'dan «yüksek» de olabilir, «aşağı» da. Sanatla gerçeğin estetiksel ilintisi diyalektik olarak çelişkin olup, insanların estetiksel eğitiminde sanatın özel rolünü ve önemini bize doğrudan doğruya bu diyalektik açıklar.

Bir sanat yapıtının estetiksel etkinlik gücü ile gerçek bir nesnenin ya da gerçek bir görünüşün estetiksel etkinlik gücü arasında kıyaslama yapılamaz. Yapılamaz, çünkü, çok iyi biliyoruzdur ki, sanatsal biçim, **gerçek-değil, kurgusal,** yanılsal'dır. Bu yüzden, söz gelişi, gerçek bir insanın güzelliği karşısında duyulan hayranlık aşka dönüşebilir, ama, Milo Venüsü'nün ideal güzelliği karşısındaki hayranlık böyle bir «tehlike» taşımaz. Aynı şekilde, bir yakınımızın trajik ölümü, Romeo ile Juliet tragedyasından çok daha ağır bir ruhsal çalkantı yaratır bizde.

Peki ama, sanat, Çernişevski'nin de dediği gibi, estetikçe mü-

kemmel - olmayan şekilde, «gerçeğin yerini alan şey« (38) değil midir? Hayır, değildir, çünkü, sanatın amacı, insanlığın estetiksel deneyimlerini **ilerletmek, derinleştirmek** ve **düzene koymak'**tır. Sanatın bize gerçekliğin estetiksel niteliklerini ideal ya da tipik, fantastik ya da yaşama sadık biçim ve imgeler halinde yoğun bir şekilde algılatması sanatın daha başka ödevlerle de yüklü olduğunu gösterir bize.

İlkin, bir kimsenin kendi kişisel yaşam deneyiminin sınırlılığı dolayısıyla **yaşayamıyacağı gerçeği,** estetiksel olarak yaşayabilmesi olanağını sağlar. Rericht'in tabloları sayesinde insanoğlu Himalaya'nın harika güzelliğini farketmiş, Şolohov'un romanları sayesinde Ekim Devrimi'ni ve Sovyet Rusya'nın yeni bir düzene doğru dönüşüme uğratılmasını dolayımsız bir şekilde yaşamış; Yeni - gerçekçi İtalyan filmleri sayesinde işsizliğin ve yoksulluğun tragedyasını estetiksel olarak algılamıştır.

İkincisi, sanat, insanların «estetiksel bakış»ını **derinleştirip inceltir,** çünkü, sanatçı, yani, özel olarak gelişmiş bir güzellik ve çirkinlik, yücelik ve bayağılık, trajiklik ve komiklik duygusu olan bir insan, yaşamda bulup ortaya çıkardığı, yaşamda görmek istediği ve yaşamdan aldığı bir şeyi bütün dünyaya paylaştırmak ister. Oscar Wilde'ın bir sözü vardır, Londra'nın sisini Turner «yaratmıştır» der. Wilde'ın bu tipik paradoksunun altında derin bir anlam yatmaktadır; çünkü Londra'nın sisi yaratmıştır Turner'ın resimlerini, ama, bu sisi çağdaşlarına gösterip, onun o kendine özgü güzelliğini anlamalarına yardım eden kişi, bu ünlü İngiliz ressamıdır; tıpkı, Levitan ile Tiyutşev'in, Nesterov ile Yesenin'in, Rusya'ınn doğasını bize büyük bir hassaslıkla algılatmış kişiler olmaları gibi. Demek ki sanat, ince görüşlü ve duygulu insanların estetiksel deneyimlerini, **herkesin genel iyiliği**'ne dönüştürmektedir.

Üçüncüsü, sanat, insanoğlunun estetiksel deneyimlerini **amaçlı bir şekilde düzene koyar.** Ancak estetiksel değeri olan görünüşlerle bir rastlantı sonucu karşılaştığımız zaman, gerçeklikteki estetiksel nitelikleri farkederiz. Bu rastlantısallık sanatı aşar. İn-

san yaşamının akışı içinde estetiksel bir önemi olan, toplum için gerekli «izler» bırakır; bu «izler» toplumda aranan, estetiksel bir içerik taşır. Buysa, günlük yaşamda, çalışmada, bir araya gelindiği zaman gereksinen giyim, araç gereç, mobilya, vb. gibi şeylerin, yani, dolayımsız maddi çevrenin estetiksel olarak düzene konmasını gösterir. İnsanların, oturdukları evin, üstünde dolaştıkları sokağın, içinde çok-yönlü faaliyette bulundukları kentin estetiksel olarak etkinlik göstermesini sağlar. Uygulamalı sanatlar, mimari, bahçe mimarisi, reklamcılık, insanlar için, kendi içinde kapalı, estetiksel bakımdan «doymuş» bir alan yaratarak, çevredeki şeyleri, insanların estetiksel olarak planlı ve amaçlı bir şekilde eğitilmesinin araçları haline getirir.

Dördüncüsü, sanat, edebiyat ve tiyatro, dans ve müzik, resim ve heykel, sinema ve televizyon yoluyla, toplum için gerekli estetiksel değerleri kişinin yaşamına sokar; **tek tek herkesin estetiksel bilincinin toplum için yararlı bir yolda etkin ve kararlı şekilde etkilenmesi** olanağını yaratır. Hiçbir toplum düzeninde, yaşamın insan üstünde kendiliğinden estetiksel bir etki uyandırması beklenemez, çünkü böylesine bir etkinlik çeşitli olasılıkları içinde taşır. Söz gelişi, Pugaçov'u insan yüce, kahraman bir kimse olarak da görebilir, adi bir isyancı, bir haydut olarak da; o kendi alınyazısı bize trajik de gelebilir, komik de. Bunun için toplumda sanatın yardımına başvurulur, sanat dolayısıyla, insanların Pugaçov'la ve halk ihtilâliyle ilintisinin gerekli doğrultuya oturtulmasına çalışılır. Aristokratik sanatın bu ilintiyi oturttuğu doğrultu başka, demokratik sanatınki başkadır. Pek tabii, bugünkü kapitalist toplumda, burjuvazi, sanattan insanların estetiksel olarak eğitimini kendi çıkarlarına uygun şekilde, yönlendirmesini isterken, emekçiler, halkın bilincini, insancıl ve ilerici bir dünya anlayışı doğrultusuna oturtacak bir sanat yaratımının yapılabilmesi için kendisine düşen her şeyi yerine getirmeye çalışır.

Sanatın eğitsel etkinliği, pek tabii, toplumda **estetiksel** bilincin biçimlendirilmesiyle sınırlandırılamaz. İnsanların **etik, poli-**

tik, dinsel ve ateist tasarımları, görüşleri ve çabaları da aynı şekilde etkin ve amaçlıdır. Ne var ki, estetiksel eğitimde, sanatın özel bir rolü vardır. Aslında birçok düşünür de, insanın estetiksel eğitiminde, sanatın tek olmasa bile, başlıca bir araç olduğunu kabul etmektedir.

İkinci Bölüm

Dünyanın Sanatsal Olarak Özümlenişi

SANATIN KÖKENİ

SANATIN KÖKENİ SORUNU

Estetik düşüncesi tarihinde, sanatın kökeni sorunu ancak geçen yüzyılın sonlarında ortaya atılabilmiştir. Yani, 19. yüzyılın sonlarına kadar, bilim, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin kökeni evresiyle ilgili hiçbir somut veri getirememiş; kuramcılar, bu konuda, sadece en güzel, varsayımsal biçimde düşünmekten öteye gidememişlerdir. Bu gibi, tanıtlama gücünden yoksun düşünce girişimlerine örneğin, Platon ile Aristoteles'de, Batteux ile Schiller'de rastlayabiliriz. Ne var ki, bu kişiler, sanatsal yaratının özüyle ilgili düşüncelerini, sanatın karanlıklarda kalmış, bilmeceli, uzak geçmişine uzandıramamışlardır.

Bu durum, 19. yüzyılın sonlarında, Pireneler'de, en eski sanatın ilk anıtlarının, Paleolitik Çağ'dan kalma mağara resimlerinin bulunuşuyla, temelinden değişmiştir. Bu çok güçlü bulgular öylesine şaşkınlık yaratmıştı ki, kimi arkeologlar bu yaratımların sahici olduğuna bile inanmak istememişler, bunları sahte sanmışlardır. Ne var ki, bu ilk bulguları, daha sonra, Batı Avrupa ve Rusya ile Asya ve Afrika'daki öbür bulgular izlemiştir. Böylece, yepyeni bir sanatsal kültür alanı, insanoğluna hayretler verici bir bakış açısı getirmiş; arkeologlar ile speleoglar'ın (mağara araştırmacılarının) yepyeni büyük buluşlarıyla, upuzun bir keşifler dizisi günümüze kadar gelmiştir. İlkel toplum çağından kalma resim, heykel, grafik ve uygulamalı sanat verilerinin sayısının gittikçe artışı ve gittikçe katmanlaşması, hem bu konuda bilimsel

genellendirmelerin yapılmasını gerektirmiş; hem de yüzyıllar boyunca sürmüş olan sanatın kökenleri sorununa ilk kez bir çözüm olanağı getirmiştir. Gerek arkeoloji, gerekse sanat bilimi ve estetik, böylece, kendi bilimsel bakış açılarından, bu çok çekici ve önemli bilimsel ödevle yoğun bir şekilde uğraşmaya başlamıştır.

Ne var ki, topraktan kazı yapılarak çıkartılmış yapıtlar, mağara duvarları ile derin oyuklar üstündeki sanat yaratımları, yani, o güne kadar buluna gelen bütün bu sanat anıtları, ilkel toplumdaki sanatsal kültürü tek - yanlı olarak, ancak örnekleri binlerce yıldır şu ya da bu şekilde bozulmadan bugüne kadar gelebilmiş olan mekansal sanatın bakış açısından yansıtabilmekteydi. İlkel toplum insanlarının şiirsel yaratımlarıyla; bu insanların müziği, dansı, pandomimi ile ilgili arkeolojik bulgular ve araştırmalardan hemen hemen hiçbir bilgi alma olanağı yoktu. Buysa, estetiği gerçekten zor bir duruma sokmuştu, çünkü, insanoğlunun sanatsal yaratımlarının tüm dallarından edinilecek malzemeler, estetik için, deyim yerindeyse, hayatî bir önem taşıyordu. Bu yüzden de, estetikçiler, sırf mekânsal sanatın en eski yaratımlarının incelenmesinden edinilmiş bilgileri ilkel toplumun bütün bir sanatsal kültürüne uygulamakta karar veremiyorlardı.

Bu duruma bir çıkış yolu bir başka kaynaktan, etnografinin bulup çıkardığı zengin ve çok - yönlü malzemelerden geldi.

Etnografi, birkaç yüzyıldan beri, toplumsal gelişmeleri geri kalmış; sınıflı - toplum öncesi, **gentil** toplumlar halinde yaşayan çeşitli halkların ve aşiretlerin sanatsal kültürü üstüne bilgiler getirmiş bulunuyordu. Bu halkların sanatsal yaratımları ile arkeologlar tarafından bulunmuş taş devri sanat anıtları arasında hayretler verici bir yakınlık bulunuşu bizleri şaşırtmamalıdır. Ancak bu yoldan, yani, etnografların yapmış oldukları çok zengin araştırmalar sonucu, estetik, insan toplumunun en eski evresindeki sanatsal yaşamla ilgili, kapsamlı bir tasarım oluşturabilmiştir.

Ama hiç kuşkusuz, etnografinin elde etmiş olduğu malzemelere çok dikkatli bakmak gerekiyordu. Çünkü, Avustralya'da, Af-

rika'da ve Okyanus Adaları'nda çok geri bir düzeyde yaşamakta olan aşiretler, sanatın köken dönemi olarak, estetiği ilgilendiren herhangi toplumsal ve kültürel bir gelişme evresi içinde bulunmuyorlardı. Böyle bir şeye, gerçek anlamda, paleolitik sanat anıtlarında rastlanabilir ancak. Bunun için etnografik malzemelerin çok dikkatli bir şekilde ele alınması, daha sonraki değişimlerden ve yabancı etkilerden uzakta kalmış en eski katmanların özenle ayıklanması gerekir. (Bu metodolojik yaklaşım, estetiği, feodalizmdeki folklorla bile uğraşmaya götürmüştür zaman zaman; çünkü, halk yaratımlarında en eski kültüre sıkı sıkıya bağlı öylesine ilkeler ve güdümler yatmaktadır ki, bunların çözümü, bazı hallerde, geriye, anaerkilliğe dayanan **gentil** toplum sanatına kadar gitmeyi bile gerektirmektedir.)

Sanatın kökenlerinin araştırılmasında, estetiğe, arkeoloji ile etnografinin yanısıra büyük yardımda bulunmuş bir başka bilim de linguistik'tir (**dilbilim**'dir). Linguistik, dilin gelişmesinin ilk evrelerini araştırırken, insanoğlunun kültür tarihi kökenlerinde yatan, dil ile koşuk arasındaki ilişkiyi göstermiştir. A. Potebniya ya da N. Marr gibi dilbilimcilerin yapmış oldukları araştırmalar, sanatsal - imgesel düşüncenin kökenleri sorununun çözümü için yeni ve önemli malzemelerin bulunmasını sağlamış; arkeolojik ve etnografik araştırmalardan elde edilen sonuçlar ile linguistiğin sağladığı bilgiler arasında estetiğin bir ilişki kurmasına yol açmıştır.

Sanatın kökeni konusunda gerçekten ciddi, bilimsel bir soru ancak böylelikle ortaya atılabilmiştir. Burjuva estetik, bu soruna oldukça sıcak bir ilgi göstermiştir. Çünkü, sorunun şu ya da bu şekilde bir çözümü, sanatın özü ile sanatın toplumsal işlevinin yorumlanışında ortaya konacak bilimsel kanıtlar konusunda çok yararlı bir araç olacaktı. Ne var ki, burda birbirinden çok farklı çözümler ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılda, sanatsal yaratım yeteneğinin tanrı vergisi olduğu üstüne söylenen, eskiden kalma, dinsel - mistik tasarımı artık kimse ciddiye almıyordu. Zamanın bilimsel düşüncesine

yaraşır düzeyde bir başka açıklama yapılması gerekiyordu. Burjuva estetik bu ilk açıklamayı, Darwin'in estetiksel duygunun biyolojik tabiatı tezinde buldu; bu teze göre, hayvanlarda çok önceden oluşmuş bulunan estetiksel duygu, cinslerde bir çekicilik aracı olma işlevini görüyordu; insanlara da bu yoldan geçmişti. Hani bir adım daha ileriye doğru gidilse, nerdeyse bir «hayvanlar sanatı»ndan söz edilecek, sanatsal faaliyetin **biyolojik kökenleri olduğu ve cinssel olarak belirlendiği** kabul edilecek.

Bu konumun tutarsızlığına daha önce değinmiş olduğumuz için, burda sadece şunu olumlamakla yetineceğiz: insanın sanatsal-yaratıcı faaliyetinin kökleri insanın **biyolojik varlığında değil, toplumsal varlığı**'nda; kendi hayvansal öntarihinde değil, kendi toplum tarihinde aranmalıdır. İnsanın hayvansal ön deneyimlerinden kalan biyolojik tabiatın temeli, insanların toplumsal olarak gelişmesi sürecine dönüşmesiyle birlikte, insanlar, dünyayı estetiksel olarak özümleyebilme ve sanatsal faaliyette bulunabilme yeteneğini edinebilmişlerdir.

Sanatın kökenleri üstüne biyolojik anlayışın açıkça yetersizliği karşısında birçok burjuva bilimci bu soruna bir başka çözüm yolu aramaya koyularak, daha ileri bir kuramı, sanatın kökenlerini **oyun**'da gören kuramı oluşturmuşlardır. Bu kuramın itici gücü, pozitivist metodoloji olmuştur. Herbert Spencer ile öğrencisi Grant Allen, Kant ve Schiler'de felsefi-gnoseolojik bir anlam içeriği olan «oyun» kavramını ele almışlar, ama, oyunu, insanda ve hayvanda aynı derecede eşit olan ve sanatın kaynağını oluşturan psiko-fizyolojik ya da hepten salt fizyolojik bir anlamda yorumlamışlardır. Bu yorumlama sonucunda, sanatsal yaratımlar, estetiksel özgürlüğe ulaşmak için ve çalışma dışında tüketilecek enerjiye bir supap olmak üzere, insan tabiatında içerili bir ihtiyaçtan doğmuş bir şey olarak görülüyordu.

Spencer, Allen, Gross ya da Lange'nin bu anlayışlarının bilimsel bakımdan yetersizliğinin nedeni, insan ile hayvanı yanyana koyarak, sanatın kökenini tersine yorumlamış olmalarında

değil, ama, insan toplumunda oyunun kökenini bile doğru dürüst açıklıyamamış olmalarında yatmaktadır. Çünkü, insanın oyun oynaması, tıpkı sanat gibi, içgüdüsel ya da itkisel olarak biyolojik bir faaliyet değil, tam tersine, insanların ahlaksal ve fiziksel olarak içinde yetiştikleri **toplumca düzene konmuş** bir faaliyettir.

Tıpkı çocuklarda görüldüğü gibi, ilkel toplumda da sanat ile oyun arasında kesin bir bağıntı vardır. Çocukların oynadıkları birçok oyun **doğaçtan sanatsal yaratım** olarak gösterilebilir; örneğin, kız çocuklarının oynadığı «evcilik» oyunu ile oğlan çocukların oynadığı «hırsız polis» oyunu. Burda, kendilerine büyük süsü verip, ellerindeki oyuncaklar ile eşyaları bir takım gerçek şeylermiş ya da canlı varlıklarmış gibi kullanışlarıyla sanki bir «senarist», «rejisör» ve «oyuncu» olarak davranan çocuklar, aslında kendine özgü sanatsal bir oyun canlandırıyorlardır.

Çeşitli etnografik araştırma sonuçlarına bakarak bir yargı verilecek olursa, oyun ile sanat arasında, ontojenesis'de olduğu kadar, filojenesis'de de yakın bir bağıntı olduğu söylenebilir. Ne var ki, bundan, hiçbir şekilde, sanatın oyundan çıktığı sonucuna varılamaz; tabii, sorun pozitivist olarak değil, ama, toplumsal - somut olarak ele alınırsa. Plekhanov çok önceden ispatlamıştır bunu. «Adressiz Mektuplar»da, çürütülemez bir kesinlikle şunu tanıtlamıştır ki, sanat, **oyunun değil, çalışmanın ürünü**'dür.

Sanatın kökeni üstüne psiko - fizyolojik kuramı bir yana atan yalnız bilimsel maddeci estetik olmamıştır. 20. yüzyılda birçok burjuva bilimcisine de pek inandırıcı gelmiyordu bu kuram. Fransız sanat bilimcisi Renac'tan başlayarak, bu görüşte olan bilimciler, en eski sanatın köklerini ilkel toplumun kendisinde aramaya koyulmuşlar ve bu kökleri **büyü**'de, ilkel toplum insanının oluşturduğu **din**'de bulmuşlardır. Bu bilimcilerin açıklamalarına göre, sanat, dinsel gereksinimlerden, ancak dans ve şarkıların yardımıyla; miştik güçlerin, ruhların, totemlerin canlandırıldığı heykel ya da resimlerin yardımıyla anlaşılabilecek büyüsel tılsımların gereklerinden ortaya çıkmıştı.

Bu kuram, o güne değin inandırıcı bir şekilde açıklanamamış birçok olguyu inandırıcı ve başarılı bir şekilde açıklayışıyla, yalnız burjuva biliminde geniş kabul görmekle kalmamış, 1920 - 30'lardaki Sovyet bilimi üstünde de etkiler yapmıştır. Bu etkilerin sonucu N. Marr tarafından oluşturulan ve daha sonra I. Joffe ile A. Guşçin tarafından geliştirilen, sinkretik «çalışma - büyüsü eylemi» öğretisi ortaya konmuştur; bu öğretiye göre, sanat, işte böyle bir eylemden doğmuştu. Bu anlayış, ayrıca, en eski sanat anıtlarının ve sanatsal eylemlerin çok kaba çizgileri içinde, dinsel - büyüsel bir anlam içeriğiyle dolu olduğunu tanıtlayan arkeolojik, speleolojik, etnografik ve folklorik malzemeyle de destekleniyordu.

1950'lerde Sovyet sanat bilimcileri, arkeolog ve estetikçiler, «çalışma büyüsü» anlayışını kökten, yeni baştan gözden geçirmeye başladılar. Ne var ki, ortaya koydukları düşünceler, her zaman verimli ve akılcı bir yol izlememiştir. Yaptıkları işler, büyüsel bir dinsel - törenle aslında bağıntılı olmayan bir takım arkeolojik ve etnografik malzemeyi ortaya çıkarmak olmuştur. Bu çabalar, çoğu zaman abartmalarla, pek az inandırıcılık taşıyan birtakım yeni yorumlarla dolu olmuş; bu arada, hiçbir dinsel - büyüsel anlam içeriği taşımayan sanatsal anıtların da bulunup ortaya çıkarıldığı olmuştur. Ne var ki, böyle bir şey, şu kesin tartışılmaz olguyu hiçbir zaman yerinden sarsamaz: ilkel toplum sanatındaki çoğu sanat yapıtları, aslında, büyüsel ereklere hizmet etmekte ve dinsel bir anlam içeriği taşımaktadır. Yapılacak şey, bu fenomenleri doğru olarak, bilimsel maddecilikle açıklamaktır.

SANATIN KÖKENİNİ ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ

Yalnız burjuva bilimde değil, ama diyalektik maddeci bilimde de, insanın sanatsal - yaratıcı faaliyetinin ortaya çıkış süreci-

nin farklı şekillerde açıklanışına rastlanılmaktadır. Bunun nedeni, sanatın neyi canlandırdığı, temelde ne gibi farklılıklar taşıdığı üstüne bu sorunun çözümüyle ilgili değişik anlayışların öne sürülmüş olmasıdır.

Örneğin, kendi içindeki biçim, renk, ya da ses bağıntılarının ne gibi bir anlam taşıdığına bakılmaksızın, bunları oluşturan **çizgiler, renkler, sesler ve tonlar, vs. ile insanların işler yapabilmesi** yeteneği, sanatsal faaliyetin temel doğrusu olarak alındığı zaman, sanatın kökeni, arkeologların «taş devri'nin Moustér dönemi» diye adlandırdıkları çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Bu durumda, ilk sanat yapıtları adı altında değerlendirilebilecek şeyler, ne olduğu anlaşılmayan, derin çukurlara oyulmuş taş levhalar, ya da mağara duvarlarında görülen ve hiçbir şey anlatmayan, «Makarna» denen, birbirine dolaşık çizgiler'dir. Böyle alındığında, kabul edilecek şey, sanatın ortaya çıkış nedenlerinin salt **teknolojik** ya da **soyut - psikolojik** «oyun» karakteri taşıdığıdır. Buna karşılık, sanatsal yaratımın ölçütü, gözle görünür dünyadaki nesnelerin **canlandırılışı** olarak alınırsa, o zaman, daha geç dönemlere ait anıtlar, örneğin, mağara duvarları üstündeki renkli el izleri, hayvanların «doğal şekilde» canlandırılışları, ve pek tabii, Aurignac dönemi'nden kalma mağara resimleri, ilk sanatsal fenomenler olarak, işin içine girmektedir. Dolayısıyla, burda, sanatın ortaya çıkış nedenleri de başka şekilde yorumlanmaktadır.

Sanatın özüne kendi **estetiksel** nitelikleri içinde, yani, güzelliğin yaratılmasına ve bir hoşlanma duygusu uyandırmasına göre yönelişi içinde bakıldığında, işte o zaman, incelenen yapıtlarda belli bir plastikliğin varolup olmaması önem taşımamakta; sanatın kökeni sorunu, böyle bir faaliyetin dürtüsü olmak üzere, estetiksel duygunun oluşmuş olup olmaması sorusuna indirgenmektedir. Son olarak, sanatın temel karakteristik belirtisi, sanatsal işlerin tüm öbürlerinden, yani, yararsal, üretici, dinsel - büyüsel, vs. olanlardan ayrı tutularak, **sanatın tam özerkliği**'nde görülürse, o zaman da, ilkel toplumlarda sanatın varlığının hiçbir

şekilde yadsınamaz olduğu sonucuna varılacaktır.

Bizi burda ilgilendiren sorunun çözümü bakımından, yaklaşımlarla ilgili neler söyleyebiliriz?

Sanatsal - yaratıcı faaliyet, daha öncede belirttiğimiz gibi, hiçbir şekilde, «güzelliğin yasalarına göre» yaratışla aynı şey olmadığından, sanatın köklerini insanoğlunun estetiksel bilincinin ortaya çıkış sürecinde aramak yanlış olacaktır. Öte yandan, sanatın belirleyici temel çizgisi olarak sanattaki plastiklik öğesini almak da aynı şekilde temelsizdir. Çünkü, çizgiler, plastik biçimler, renkler, sözcükler ve hareketler aracılığıyla nesnelerin canlandırılışı, her zaman sanatsal bir anlam taşımaz. Belirli pratik amaçlar güdecek şekilde, gerçekliğin belgesel, basit bir yeniden yaratımı da olabilir. Eski çağlarda, bilindiği gibi, yazının ilk şekli plastik bir karakter taşıyordu; kendi deyimiyle piktografi, kavramsal bir yazıydı, düşünceleri plastik işaretler yoluyla veriyordu.

Genel olarak şunu söyleyebiliriz ki, sanatın, dıştan maddi bir «özel işareti»; yani, örneğin, bir büstü alçı bir maskeden, ya da sanatsal bir çizimi teknik bir çizimden, ya da bir öyküyü bir olayın tarihsel olarak tasvirinden, ya da bir müzik parçasını bir çobanın kaval sesinden ayırmaya yarayacak şekilde, dıştan herhangi bir özel belirtisi yoktur. Bunun için **sanatın kökenleri** sorunu ile, sanata yardımcı olan, ama, sadece sanatın cisimlendirilmesinde, sanatın kendine has manevi içeriğinin maddileştirilmesinde iş gören **maddi araçların ya da ses - sistemlerinin kökenleri** sorununu birbiriyle özdeşleştirmemek gerekir. Sanatın özerk karakterde oluşunun ölçüsü, sanatın varlığı konusunda belirleyicilik açısından, daha da az önem taşır. Nitekim, Orta Çağ'da sanat ile dinsel tapınma içiçe geçmişti. Çağımızda ise, sanat, çeşitli siyasal ve etiksel görevlerin yerine getirilmesinde sık sık aracılık etmektedir. Hepsi bir yana, mimaride olsun, uygulamalı sanatlarda olsun, sanatsallık öğesi ile yararsallık öğesi hep birbiriyle bağıntılı kalmıştır, öyle de kalacaktır. Bu bakımdan, ilkel toplumda bir «salt sanat»ın olmayışı, sanatsal - yaratıcı faaliyetin tam

bu sırada ortaya çıkışını olumsuzlamak için ciddi bir neden olamaz.

Sanatın en açık belirtisi, sanatın iletmeye çalıştığı ve içinde barındırdığı **kendine özgü sanatsal bildirim**'dir. Sanat, insanoğlunca «bulunmuş»tur ve tüm kendi tarihi boyunca hep daha ileriye doğru götürülerek yetkinleştirilmiştir. Çünkü, dünyanın özümlenişinde ancak böyle bir bildirim sanatta oluşturulabilir; çünkü sanat bu manevi içeriği **genelleştirir,** çağdaşlarının ve daha sonrakilerinin manevi iyiliği haline getirir. Demek ki, sanatın kökenleri araştırılırken şu soruya bir yanıt bulunmalıdır: **İnsan toplumunda böyle bir bildirime niçin ve ne zaman bir gereksinim duyulmuştur ve bu gereksinimi karşılama yeteneğini insan nereden almıştır?**

Gereksinim ile yetenek arasındaki karşılıklı bağıntı, genel felsefi, sosyolojik ve psikolojik bir sorundur, ama, burda bizim için özel bir önemi vardır, çünkü, sanatsal yaratımda bulunma yeteneği sadece belirli bir beceriyi, belirli bir yapabilme gücünü değil, ama her şeyden önce kendine özgü bir yatkınlığı yetiyi, dehayı da içine alır. Bu yasanın işleyişinin ontojenetik yönünü çok iyi biliriz; yani, bir insan, kendi becerisine göre, çizgi çizmesini, şarkı söylemesini, yazı yazmasını öğrenebilir; ama **dünyanın imgesel olarak algılanışı, imgesel düşünme** insana öğretilemez. (Aristoteles'in de bu konuda çok yerinde bir şekilde belirttiği gibi, insan bir kimseye vezinli mısra yazmasını öğretebilir, ama, bir kimseye mecazın nasıl yapılacağını öğretmek olanaksızdır). (1) Hiç kuşkusuz, bu yasa, filojenetik bir yön de taşımaktadır; yani, sanatın ortaya çıkabilmesi için, mutlaka insanoğlunun belli araçlarla iş görmesini öğrenmesi ve onların yardımıyla gözle görünür gerçekliği taşa ya da sese dökmesi, bir takım sesler türetmesi, vs. gerekmiyordu, gerçekliği **sanatsal - imgesel** olarak algılıyabilme yeteneğini kendinde oluşturması gerekiyordu daha çok.

Nerden gelmiştir bu yetenek insana? Hegel ile Belinski'yi izleyerek, «imgesel düşünce» adını vereceğimiz; sanatsal - yaratıcı

faaliyetin temelinde yatan, insan bilincinin bu özel yapısı nasıl oluşmuştur?

SANATSAL - İMGESEL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ

Hiç kuşkusuz, imgesel düşünme yeteneği doğa vergisi değildir. Çünkü, sanatsal - imgesel şekilde bir kayıt, doğrudan doğruya görsel ya da işitsel bir algı olmayıp, insan bilincine duyumların işlemesinin karmaşık bir sürecinin sonucudur. İlkel toplumun ilk ve en çok tanınan sanat yaratımlarına dikkatle bakıldığında bunun böyle olduğu rahatlıkla görülebilir. Erken - paleolitik çağdaki mağara resimleri ile heykellerin «doğaya bakılarak» değil, bellekten yapıldığını bilim saptamış bulunmaktadır. Demek ki, sanatçının doğrudan doğruya gözüyle gördüğü somut nesnelerin basit bir kopyasını yapması, bunların sert bir madde üstüne geçirilmesi söz konusu değildir burda. Bu çizimler ile heykeller, belli bir hayvanın ya da insanın **tikel, yinelenemez yanıyla** verilişi olmayıp, tüm sanatın temel belirtisi olarak, **genelleştirilmiş tasarımlar**'dır. Bu genelleştirmeler, derecesine göre, resimsel süslemelerde, şematik bir karakter kazanırken, anıtsal duvar resminde, somut bir şekil almakta; kadın heykelciklerinde cinsellik belirtilerinin nerdeyse şematik olarak canlandırılışı haline gelmekte; hayvan tasvirlerinde ise, böylesine bir soyutlamaya rastlanılmamaktadır. Her ne olursa olsun, durum, görsel anlam algılarının basit şekilde bir saptanışı değildir. Sözü geçen şekilde bir canlandırma yapabilmesi için, ilkel toplumdaki sanatçının, çok sayıda etkileri çözümleyebilmesi, canlandırdığı nesnenin genel ve asli özelliklerini düşünsel olarak halletmesi, çeşitli hayvanlarda ve insanda bulguladıklarını bir imge içinde toplıyarak bir bireşime varması, kendi tasarımında ve bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir.

Bütün bu işlemler olmaksızın, ne Hornos de la Peña mağaralarındaki keçi siluetleri, nede Montespan mağaralarındaki at siluetleri öyle basit bir dışhat çizimiyle o tonda canlandırılamazdı. Bu aynı ilinti, ilkel toplumda, hayvanlarla savaşmayı dile getiren avcıların dansı için olduğu kadar, hayvanlarla bitkilerin kökeninden haber veren en eski ve en ilkel mithoslar için de söz konusudur. Bu masalsı - fantastik efsanelerde, ilkel toplum insanının kendi gözüyle görüp kulağıyla işittiği şeyler değil, tam tersine, kendi düşünce gücüyle hayal ettiği, yaratıcı şekilde etkin bir hale getirdiği şeyler anlatılıyordu. En eski sanat yapıtlarının arkeologlar tarafından, ancak üst paleolitik katmanlarda, Aurignac - Soluetré kültüründe bulunmuş olması bir rastlantı değildir. O çağlardan binlerce yıl önce de insanoğlu yaşıyordu ama, çok eski çağlarda, insanların sürüler halinde yaşadığı ve üretici faaliyete henüz başladığı çağlarda, ne sanat vardı, nede din. Çünkü gerek Pitekantropus'da, gerek Sinantropus'da, hâttâ açıkça Neanderthal insanda bile, en basit şekil algılarını sanatsal olarak canlandırılmış tasarımlara dökebilmek için gerekli karmaşık psişik mekanizma henüz oluşmamıştı. Demek ki, dünyanın sanatsal olarak canlandırılarak yansıtılması daha başından beri insanoğlunun bilgi faaliyetinin bir biçimi olmuştur. Böyle bir şeyse, sürü insanının duyusal - somut algısının henüz yakınlık kuramıyacağı ilişkileri ve bağıntıları, varlığın daha başka yanlarını içine almaktadır.

Bu konuda, arkeologların araştırma sonuçlarını onaylıyacak çok zengin etnografik tanıtlar da vardır. Sumatra Adası'nda bugüne kadar Kubu'lar yaşamaktadır. Bunlar yaşam tarzlarını avcılıkla ve toplayıcılıkla sürdürmekte, genel olarak da, hâlâ Taş Devri düzeyinde yaşamaktadırlar (bir farkla ki, vahşi ormanlarda taş yokluğundan, silahlarıyla öbür aletlerini bambudan yapmaktadırlar). Kubular'ın ne şarkıları, dansları vardır; ne takı tanırlar, görsel bir yaratımda bulunurlar, nede gelişmiş bir dinsel tasarımları vardır.

Sanatsal - imgesel bir düşüncenin niçin ve nasıl ilkel toplum

insanında oluştuğunu anlayabilmemiz için daha önce söylediklerimizi anımsamamız gerekir; şöyle ki, en eski çağlarda toplumsal bilinç sinkretik bir karakter taşıyordu, gerçekliğin dolayımsız, duyusal algısından çözülememişti henüz, kendi içinde gerçeklik bilgisinin öğelerini barındırdığı halde, genel bir değer - yönlendirici karakter taşıyordu.

İlkel toplum insanı, bilincin bilgisel bir şekilde yönlendirilişini kendi zihinsel faaliyetinin **başlı başına bir biçimi** haline getirmenin çok uzağındaydı. **Tam nesnel** bilimsel bilmeyi sağlayacak **soyut - mantıksal** düşünme için gerekli özel psişik mekanizmanın da henüz çok uzağındaydı. Böylesine bir bilme, aynı türden birçok nesnede ortak olan yanları, bağıntıları ve ilişkileri ayrımlıyabilmek için, yansıtılan nesnenin kendi tekil özelliklerini soyutlayarak o nesnenin özünü, nedensel bağlantılarını ve varlığındaki yasallıkları ortaya koyabilme yeteneğinde görülmez yalnız. Soyut düşüncenin asli farkı, **öznenin tanıdığı nesneyle ilintisini nasıl kurduğunu, onu nasıl algıladığını, yaşantılaştırdığını, değerlendirdiğini** soyutlayabilme yeteneğindedir. Soyut - mantıksal düşünce için dolayımsız deneyimde verili özne ile nesne arasındaki birliğin ayrışması zorunu vardır. **Özneden bağımsız olarak** varolan ve etkinliği olan nesnel dünyayı **kendine özgü,** kendi içkin yasallıklarıyla kavrayabilmek için, öznel - olan'ın nesnel - olan'dan ayrılması gerekmektedir. Bunun için dünyanın bilimsel olarak bilgisinin ortaya çıkışı, düşüncenin soyutlama yeteneğinin en yüksek gelişme basamağında, yani, öznel insan bilincini doğanın varlığının «salt» nesnelliğine, sonra da toplumun nesnelliğine ulaşabilmek için kendi kendini soyutlamayı yapabilmesiyle varolmuştur. Bundan dolayıdır ki, her tikel insanın kendi yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de, bilim, sanattan **çok sonra** gelişmiştir; matematik, mekanik, astronomi, felsefe, ilkin köleci toplumda gelişmeye başlamışken, **gentil** toplumda, dünyanın zihinsel olarak özümlenişinin tek aracı sanat'tır.

Sanatsal - imgesel düşünce, soyut - mantıksal düşünceden çok önce oluşmuştur, çünkü, imgeler halinde düşünce, bilgi sürecin-

de öznenin kendini soyutlamasını gerektirmez. Sanatın oluştuğu dönemde, insanın böyle bir şey yapabilmesi olanaksızdı, çünkü, insan, o gün, kendisi ile dış dünya arasında, kendisi ile doğa arasındaki ayrımın farkında değildi henüz. «İçgüdüsel insan, vahşi insan», diye belirtir Lenin, «doğadan henüz kopamamıştır» (2) Marx'ın da çok yerinde bir şekilde ifade ettiği gibi, o zamanlar insan, kendi «doğal varoluş koşulları»na göre bulunuyordu, yani, doğa «kendine ait, inorganik vücudu» (3) gibiydi. Bunun için, en başında, bilginin nesnesi, nesnel varlık değil, insan bilincinde henüz aşılamamış şekliyle özne ile nesnenin birliği, doğa ile toplumun, dünya ile insanın dolayımsız karşılıklı etkileşmesiydi.

İnsanın doğadan «kendisini henüz koparamaması» halini plastik bir tarzda saptayan mitoloji işte bu zemin üzerinde oluşmuştur. Bizim için daha da ilginç olanı şudur ki, mithos, sadece ilkel toplum insanındaki dinsel bilincin bir anlatımı değil, ama aynı zamanda, dünyanın sanatsal - imgesel olarak özümlenmesinin de bir biçimidir. Marx'ın ünlü sözünü anımsarsak, mitoloji, «insanın toplumsal varlığının taşıdığı mahiyetin bilinçsiz bir şekilde sanatsal olarak halk fantazisi içinde işlenmesi»dir. (4) Bu nedenledir ki, en eski masallar ile mithoslar, henüz oluşmakta olan sanatsal - imgesel düşüncenin yapısını kendilerinde taşırlar.

Bu yapı paradoks görünmekle birlikte aslında diyalektiktir; yani, ilkel toplum insanının nesnel dünya üstüne yönelik sanatsal bilgisi, bu dünyada insanın kendi bulguladığı şeyden, sanatsal olarak kavradığı nesneden bu nesneyle ilgili düşüncesini uzaklaştıramıyordu. Bu yüzden, örneğin, Kuzey'li halkların masal kahramanları olan su samuru, tilki, su aygırı ve balina, sırf kendi hayvansal özellikleriyle dikkati çekerler, çünkü, sırf bu özelliklere gözünü dikmiştir sanatçı; öte yandan, bu masal tiplerinden herbiri, sadece hayvan olarak değil, ama, insan özellikleri içinde de çizilmişlerdir.

Bunun için sanatsal - imgesel bilinç, sadece soyut - mantıksal değil, ama aynı zamanda **mecazi**'dir de. Doğada duyma, düşünme, konuşma ve bilinçli hareket etme gibi insansal yetenekleri

araştırıp bulur. Evrenin yapısı ile **gens**'in yapısını aynı yere koyar. Canlı - olmayan'da, canlı'yı görür insan; örneğin, su tulumbası koluna turna kuşu der, tahta kuyu kovası ile kuşu bir tutar. Av dansında, hayvan kılığına girer; mağara resimleri ile heykellerde ise, hayvanın gövdesi taştandır, taşın yüzü gövdedir, yani, hareketsiz - olan hareketli'dir burda. Bu hayvan çizimlerinin korkunç gerçekçi oluşu, bugün bile şaşırtmaktadır bizi, oysa aynı dönemde yapılmış, küçük kadın heykellerinden uslup bakımından asli farklılıklar gösterirler. Bu ikincilerinde insan figürü orantıları göze batacak şekilde önplana çıkarılmıştır. Bunun nedenini, bu ilk halde, ilkel toplum sanatçısının hayvanla olan ilintisini, bilginin nesnesi dışında bırakmış oluşuyla değil, avcının hayvanla olan ilintisinin kadınla olan ilintisinden bambaşka oluşuyla açıklıyabiliriz.

Hayvanın toplumsal değeri, ganimet olarak taşıdığı önemle belirlenir, ki o aşiretin yaşamı da buna bağlıdır. Bunun için hayvanın o şekilde canlandırılması gerekmektedir, yani, avını izlerken avcı onu nasıl görüyorsa; avın duruşundaki, hareketlerindeki belirtileri nasıl gözlüyorsa öyle; burdan edindiği bilgiler onun av şansını artıracak bilgilerdir çünkü. Kadında ise, şekilce ve kadının yaşamsal faaliyetince toplumsal olarak önemli ne gibi özellikleri varsa onlar önplana çıkarılır; yani, yüz çizgileri ile el ve ayaklarının biçimi değil, göğüsleri, vücudu, karnı, daha doğrusu, ilkel toplum insanının bilincinde kadının kendi cinsi olarak işlevini, yani, doğurganlığını cisimleştiren vücut kısımları önplana çıkarılır.

Sanatsal bilginin alanına giren her nesne, «kendinde şey» olarak değil, **insansallaştırılmış, manevileştirilmiş, toplumsal önem taşıyan bir şey** olarak, yani, **değer** olarak alınır. **Varlığın içerdiği değer** doğrudan doğruya sanatsal bilginin nesnesi olur; bundan dolayı, insanın gerçeklikle olan ilintisi; çevresini algılayış, yaşayış, zihinsel olarak özümleyiş şekli ve tarzı, o nesnenin sınırlarının ötesine geçmemekte, tam tersine, onun kendi içinde, ken-

di nesnel içeriğine sıkı sıkıya bağlı, belirli bir yanı olarak varolmaktadır.

Sanatsal - yaratıcı insansal faaliyetin en eski şekli olarak, ilkel toplumda toplumsal bilincin değer - yönlendirici sinkretizmi işte böyle oluşmuştur. Sanat, toplumda nesnel olarak oluşan **değer - sistemi**'nin bilgisini edinmenin şekli ve tarzı olarak ortaya çıkmıştır; çünkü, toplumsal ilişkilerin pekişmesi ve bu ilişkilerin amaçlı bir şekilde biçimlenişi, içinde ilkel toplum insanının yaklaşabileceği biricik manevi bildirimi saptayan, koruyan ve insandan insana, kuşaktan kuşağa bu bildirimi aktaracak olan nesnelerin yaratılmasını gerektiriyordu; **dünyayla toplumsal düzenlilik içinde ilişkinin, insanın kendi doğasının ve varlığının toplumsal değerinin bildirimi**'ydi bu.

Şu da vardı ki, bu sanatsal bildirim, insanın dünyayla olan coşkusal ilintisinin her türlü dolayımsızlığını da içinde taşıyordu; ki insan soyut - mantıksal düşünceyi bundan hiçbir zaman bütünlükle özgür kılamamış, kendi bulduğu nesnel hakikati «bulandırmama»yı öğrenmişti. Ne var ki, bu, sanatsal yaratım sürecinin, ilkel toplum insanının duyduğu ve yaşadığı şeyleri doğrudan doğruya itkisel bir şekilde ortaya sürüşü olarak anlaşılmamalıdır. Aksi halde, insan, hayvanların hareketleri ile çıkardıkları sesleri de orta yerde hiçbir imgesel düşünce ve hiçbir sanatsal yaratım olmadığı halde, o hayvanların «coşkusal şekilde kendilerini ifade ediş» şekli olarak görebilir. İnsanda imgesel düşünce ile sanatsal faaliyet, insanın kendi **coşkusal tepkileri**'nin bilincine varabilmesi ve bu tepkilerin genelde taşıdığı önemi kavrayabilmesi yeteneğine bağlıdır; insanın bu yeteneği ölçüsünde oluşur. Bu bakımdan, çok sayıda etnografik bilgilerin de gösterdiği gibi, en eski ezgilerin, toplu ezgiler oluşu, rastlantı değildir; çünkü, bu ezgilerde bilincinde olunan ve ifade edilen şey, tek kişinin raslantısal ve salt bireysel olan yaşantısı değil, **toplumsal bakımdan değer taşıyan ve gerekli olan** duygular ile ruhsal durumlardı. Ancak toplumsal kollektive bağlı herkesin doğayla ortaklaşa savaşını ortaya koyan coşkusal tepkiler, genelgeçer ve zorunlu bir karak-

ter taşıyabilirdi. Doğa güçleri karşısında duyulan korku, hayvanın yenilgiye uğratılmasından duyulan sevinç, ölülere duyulan saygı, işte bütün bunlar, bu duyguları uyandıran nesnelere sıkı sıkıya, nesnel bir şekilde bağlıydı. Onun için bu nesnelerin imgesel bilgisi aynı zamanda insanın toplumsal olarak kendinin bilgisi de oluyordu.

Bu bakımdan, ilkel toplum sanatı, çok geniş, ama çok da saf (naiv) tasarımları içermesine karşın, herhangi bir nesnel gerçek şeklinde, **doğanın kendi** bilgisi değildi, olamazdı da zaten. Salt **estetiksel** bir faaliyet de değildi, o da olamazdı; çünkü, varlığın estetiksel değerinin bilgisi, daha o zamanlar, insanın değer-yönlendirmesinin öbür doğrultularından henüz ayrılmamıştı. Hiç kuşkusuz, sanat, daha ilk anlarından başlayarak, oluşmakta olan estetiksel bilincin bir anlatımı olmaya adım adım yaklaşmıştır, ama, bu, doğrudan doğruya, dinsel bilinçle, etiksel bilinçle ve yararsallık bilinciyle fiilen içiçe geçmiş bir şekilde olmuştur. Bundan sonra sanat dünyayı gerçekten tanımaya çalışmıştır, ama bu dünya, «kendinde ve kendisi için» varolan nesnel gerçeklik olarak değil, **özne ile nesne arasındaki karşılıklı canlı ilişkilerin bir dünyası,** bir **değerler dünyası** olarak var olmuştur.

Sanatın, tarihte boy atıp serpildiği manevi zeminin kendine özgü yapısı işte bu ölçüler içinde ortaya çıkmıştır. İlkel toplum insan bilincinin, ilke olarak, bugünkü insan bilincinden farklı olmadığı, daha başından beri soyut-mantıksal ve bilgisel olarak yönlendirilmiş olduğu tasarımı, tüm araştırma olgularıyla çelişen bir tasarımdır. Bu tasarım, sanatın kökenlerinin çarpık bir şekilde yorumlanışına, yani, tek yanlı, gnoseolojik bir yorumuna yol açmaktadır. Eğer sanat, nesnel gerçekliği bilmenin şekli ve tarzı olarak ortaya çıkmışsa, o zaman, niçin bilimin sanatı bugüne kadar kendi içinde eritememiş olduğu sorusu açıkta kalır, çünkü, hiç kuşkusuz, gerçeklik bilgisini edinmenin çok daha etkin şeklini ve tarzını bilimin kendisi ortaya koyar. Öte yandan, ilkel toplum insanı bilincinin kendine özgü yapısını çok iyi tanıyan, ama modern düşünce yapısı ile arasındaki bu farkı mut-

laklaştırıp, (Lévy - Brühl'ün ifadesiyle) Eski Çağlar'ın «mantık - öncesi» ve mistik bilinci ile akıl ve mantık yapısına sahip uygar insanın düşünme gücünü metafizik tarzda karşı karşıya koyan burjuva bilimcilerin bakış açısını da burda doğru kabul edemeyiz. Gerçekten de, en eski bilinç şekli, «mantık - öncesi»dir, ama, daha sonraki soyut - mantıksal düşünceden **önce gelen** düşünce şekli olduğu anlamını taşır bu. «Mantık - öncesi» düşünceyi belirlemiş olması gereken mistisizme gelince, bu soruyu burda ortaya koyuş şekli yanlıştır bizce.

Ne var ki, bu sorun, özel olarak ele alınmayı gerektirecek kadar temel bir sorundur.

SANATSAL VE DİNSEL BİLİNÇ

Sanatın kökenlerinin araştırılması, sanat ile din arasındaki ilişkilerin, bilim ile din arasındaki ilişkilerden, temelden ayrıldığını görüp anlamamızı olanaklı kılmıştır. Bilincin bilimsel olarak yönlendirilmesi ile dinsel olarak yönlendirilmesi uzlaşmaz bir karakter taşır, bu yüzden de bu ikisi birbirini dışarlar; uzlaşmaz bir çatışma içindedirler. Sanatsal bilinç ile dinsel bilinç arasındaki ilintisi ise daha da karmaşık, daha da çelişkindir.

Pek tabii, sanat, dinsel bilinçten, ilkel toplumdaki büyüden ortaya çıkmamıştır. Alt - paleolitik çağ'da (insanoğlunun sürü halinde varolduğu çağ'da), dinin sanattan daha eski olduğu, dolayısıyla sanatın dinden doğduğu yargısına bizi götürecek hiçbir arkeolojik tanıta rastlanmamaktadır. Ayrıca buna hiç şaşmamak gerekir, çünkü, sanatsal yaratımın dine getireceği araçlar olmaksızın, din de varolamazdı! Dünyanın dinsel - mistik bir yorumunun yapılabilmesi için, doğanın mitolojik olarak, yani, sanatsal - imgesel olarak kavranmış olması gerekiyordu. Büyünün, sihirin, şaman törenlerinin, dinsel yakarıların yapılabilmesi için, şiirsel,

ezgisel dans biçimleri kadar, sanatsal şekilde dramatikleştirilmiş, eylemsel anlatım biçimleri de gerekiyordu. Sihrin dıştan görünüş şekli, büyü, masklarla, vücudu süsleyici boyalarla, takılarla, özel kesimli giysilerle, bütün bu gibi şeylerin yardımıyla oluşturuluyor; totemler, ruh suretleri, putlar, resim ve heykel şeklinde ortaya konuyordu. Son olarak da, bütün bunlar için, uygulamalı ve tasarımsal sanatların yardımıyla, mimarinin dine kazandıracağı bir tapınağın da ortada varolması gerekiyordu. Gerçekten de, sınıflı toplumda, din, sanatsal - imgesel araçlarla «iş görmek»le kalmamış, kuramsal düşünceyi (teolojiyi) de onun hizmetine koşarak, güçlü dinsel kurumlar yaratmıştır. Ne var ki, sınıfsız toplumda sanatsal yaratım, dinsel bilincin şekillenmesini sağlayacak tek faaliyet biçimi olmuştur. Yani, sanat dinden doğmamış, tam tersine, dinsel bilinç ile dinsel gerekler, dünyanın insanlar tarafından sanatsal - imgesel olarak özümlenmesi süreci içinde ve bu temele dayanarak ortaya çıkmıştır.

Din, bir toplumsal bilinç biçimi olmakla birlikte, başlı başına özel bir düşünce tarzına yol açmaz. Dinsel tasarımlar, dinin kendisinden ortaya çıkmamıştır; ona yardım eden düşünce tarzlarına; yani, doğaya kendi değer yönlendirişi içinde bakarak doğayı insansallaştıran, manevileştiren, kişileştiren, kısacası, doğayı fantastik şekilde yorumlayan bir düşünce tarzına dayanarak ortaya çıkabilmiştir ancak. Sanatsal - imgesel düşünce bu nitelikte bir düşünce tarzı idi işte.

İlkel toplum insanı, bu yüzden, dünyanın sanatsal - imgesel olarak kavranışından totemizme, animizme ve fetişizme kolaylıkla, çok doğal bir şekilde geçebilmiştir; çünkü, o zamanlar, sanatsal - imgesel bilinç için de, dinsel bilinç için de, karakteristik olan şey, nesne ile öznenin birbirinden ayrılmazlığıydı. Lenin, dinin özüyle ilgili olarak Feuerbach'ın «çok çok iyi» bir tanımına işaret eder : «öznelmiş gibi duran nesnel öz, yani doğanın kendi özünün, doğadan farklı, insansal özmüş gibi, insanın özünün de insandan farklı, insansal olmayan özmüş gibi alınışı; tanrısal öz'-

ün, dinin özü'nün, mistik - olan'ın, kurgusal - olan'ın sırrını vareden bu...» (5)

Ancak bu açıdan alındığında, Marx'ın, bilimsel - kuramsal bilgiyi niçin gerçekliğin sanatsal ve dinsel olarak özümlenişinin karşısına koyduğu ve buna nasıl baktığı anlaşılabilir : «Bütün'ün, kafada düşünceler bütünü olarak gözüküşü, ancak düşünen ve dünyanın sanatsal, dinsel, pratik - zihinsel olarak özümlenişinden farklı şekilde, dünyayı bu bütünün içinde özümleyebilecek olan kafanın bir ürünüdür.» (6)

Ne var ki, sanat ile din arasındaki temel ayrımı gözden kaçırmak da yanlıştır. Sanat ile din birçok asli ilişkiler bakımından birbirlerinden ayrılırlar; her şeyden önce, imgesel bilgiden ortaya çıkmış olan din, sanatsal hayalgücünün getirdiklerini mistikleştirilmiş olarak yorumlar; Feuerbach'ın da çok yerinde bir şekilde belirttiği gibi, gerçekten varolan şeyler üstüne düşünceler kurması gerektiği hallerde yapar bunu. Sonuçta, bu «gerçek» varlıklarla ilgili aldatmaca bir tasarım ortaya çıkar; sanki insanların bu varlıklara yalvarıp yakarılabileceği, saygı ve özen gösterilebileceği, bunlardan bir şeyler umut edilebileceği kanaati doğar.

Lenin, «canlı insan bilgisi ağacında açan ölü gonca» (7) demiştir dine. Bilimsel bilinç henüz varolmadığı için de, dinin yeşermesi bu sanatsal bilgi «ağacı» üstünde olmuştur. Dinsel bilincin «ölü gonca» oluşuna gelince, bu, dinsel bilincin, sanatsal düşünce kuruluşundaki gerçekliğini korumak isteyişi anlamındadır burda; şöyle ki, sanatsal düşünce, ölmüş gitmiş şeylere canlı şeylerin özelliklerini mecazi bir şekilde yükleyerek doğayı manevileştirmeye çalışır; oysa, dinsel bilinç, mecazi olanı ve onun taşıdığı estetiksel anlam içeriğinin simgelerini kullanarak bunları doğanın gerçekten kendi niteliklerinin tam bir tasviri olarak kabul eden insan bilincinin doğmasına yol açar. İşte, masalların mithoslara, hayvan tasvirlerinin totemlere, dramatik eylemin doğa üstünde büyüsel etkililiği olan ritüele dönüşmesi böyle olmuştur.

Bu bağlamda, Friedrich Engels'in belirttiği şey de çok il-

ginçtir; şöyle ki, Engels, toplumsal gelişmenin belli bir basamağında, dünyanın zihinsel olarak özümlenişinin, doğa güçlerinin kişileştirilmesi özelliğini aldığını ve «bu kişileştirme işinin, sonunda, ne kadar tanrı varsa hepsini yarattığını» (8) yazar. Böylesine bir kişileştirme, doğrudan doğruya, **sanatsal düşüncenin kendi bir karakteristik aracı** olup, otuz bin yıl öncesinde olduğu gibi, bugün de yine aynı işi görür. İşte, dinsel bilinç, bu aracı kullanarak, ona özel bir anlam ve özel bir toplumsal işlev kazandırmıştır.

Burda dinin sadece gnoseolojik kökleri sorununa değinecek olursak, şunu söylememiz gerekir ki, din, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi süreci içinde, **sanatsal hayalgücünün** kendine özgü bir **olumsuzlanışı** olarak, sanatın «mecazilikten kurtarılışı» şeklinde ortaya çıkmıştır. İlkel toplumda insanın yaşama koşullarının, üretici güçlerin aşağı düzeyde oluşu, bununla bağlı olarak bilgiden yoksunluk, herşeye gücü yeten doğa karşısında duyulan korku, bütün bunlar, sanatsal-imgesel bilincin dinsel bilinç içinde büyümesine neden olmuştur; bu yüzden, bu koşullar altında insanların kendilerine özgü düşünce kuruluşlarının gerçekliğine inanmış olmalarına şaşmamak gerekir. Bu insanlarca yaratılmış **sanatsal yapıtların dinsel** bir **anlam içeriği** kazanarak, büyünün, totemizmin ve fetişizmin araçları haline gelmiş olmasının nedeni de budur.

Nasıl birçok burjuva bilgini, sanatın dinden ortaya çıkmış olduğunu kanıtlamaya çalışıyorsa, kimi Sovyet bilimcileri de (A. Avdeyev, A. Anisimov ve daha başkaları), son yıllarda, bunun tam karşıtını tanıtlamaya çalışmaktadır. Şöyle ki, bu Sovyet bilimcilerine göre, sanat dinden, masal mithos'tan, av dansı büyüsel ritüel'den (tapınmadan), plastik ve resimsel hayvan tasvirleri de totemsi yorumlamalardan daha eskidir. Apaçıkmış gibi görünmekle birlikte, böylesine bir bakış açısından yapılan açıklamaları anlıyabilmek çok zordur. Çünkü, sanatsal düşüncenin dinsel düşünceden önceliğinden kronolojik bakımdan değil, gnoseolojik bakımdan söz edilebilir ancak; tıpkı, düşünce karşısında

emeğin önceliğinden, toplumsal bilinç karşısında toplumsal varlığın önceliğinden, sözün karşısında düşüncenin önceliğinden söz etmemiz gibi.

İnsanoğlunun tarihinde, pratik faaliyetin, çalışmanın, bilinçli, amaçlı eylemden doğduğunu, ya da düşüncenin dilden önce oluştuğunu öne sürmek ne denli anlamsızsa, önce «salt sanatsal sanat»ın ortaya çıktığını, ondan sonra din tarafından özümlenmiş olduğu kabul etmek de o denli yanlıştır. Burda, daha çok, bir sinkretizm'den, dünyanın sanatsal bilgisi ile bunun dinsel-mistik bir şekilde yorumlanışının **kökence ayrışmamış birliği**'nden **ve karşılıklı içiçe geçmişliği**'nden söz edilmelidir. Yoksa, hiç tartışmasız, sanatsal düşüncenin, dünyanın ilkel toplum insanı tarafından sanatsal-imgesel olarak yansıtılış tarzının kendisine yaratmış olduğu temeller üzerinde dinsel bilinç gelişebilmiş, kök salabilmiştir ancak.

EMEK VE SANATSAL YARATIM

Ne var ki, imgesel düşünce, sanat demek değildir daha. Kendisini **nesnelleştirdiği** zaman, şu ya da bu şekilde, bir takım elverişli yollardan, bir sözcük ya da vücut hareketi, taş ya da ses halinde, maddi bir şekil aldığı zaman sanat olur ancak. Sanat, iletişim sisteminin de bir parçasıdır; sanatsal değeri yaratanlar ile kendisinin yönelik olduğu ve kendi içinde barındırdığı bildirimi almak durumunda olanlar arasında bir aracı olarak iş görür. Bu bakımdan, sanatsal yaratım, **imgesel düşünce** olduğu kadar, **pratik faaliyet**'tir de, sanatsal bildirimin fiili taşıyıcısı olarak sanat yapıtlarının pratikte yaratılmasıdır.

Mağara duvarlarının yüzeyine hayvan çizimleri kazıdığı keskiyi doğrudan doğruya emek yoluyla elde etmiştir ilkel toplum sanatçısı; kendi istemine göre yön verdiği keskinin ucunda, doğ-

rudan doğruya emekle birlikte oluşmuştur çevreye uyma yeteneği. Gerek mimari alanında, gerekse uygulamalı sanatlar alanında, sanatsal yaratımın teknik temeli emektir, yaratılan nesnelerle gereçlere insan eliyle estetiksel bir biçim verme yeteneği emek yoluyla kazanılmıştır.

«Maymundan İnsana Geçişte Emeğin Rolü»nde şöyle yazıyor Engels, «İlk çakıl taşının insan eliyle işlenerek bıçak haline gelmesi için öylesine uzun bir zamanın geçmesi gerekmiştir ki, bizim tarih dediğimiz zaman bunun yanında hiç kalır. Ama zorunlu adım atılmış, **insan eli özgürleşmiştir,** bundan böyle de yeni beceriler edinecek, bu yolla edinilen büyük el yatkınlığı insan soyundan soyuna geçerek, gittikçe artacaktır.

Onun için **emeğin** sadece bir organı değil, ama **aynı zamanda bir ürünüdür** el. Ancak emek yoluyla... insan eli mükemmellik derecesine ulaşabilmiş, Raffael tablolarını, Thorvald heykellerini, Paganini müziğini mucizevi şekilde ortaya koyabilmiştir.» **(9)**

Emeğin bir ürünü yalnızca insan eli değildir; insan, dili de emeğin aracılığıyla edinmiştir; insanların toplu üretici eylemlerini anlaşılır kılma gereğinden doğmuştur dil. Gorki'nin dediği gibi, söz sanatının «ilk öğesi» olmuştur. Dilin, konuşmanın daha sonraki tarihsel oluşma süreci içinde, karmaşık ses telleri mekanizmasıyla birlikte insan hançeresi de dönüşüme uğrayarak mükemmelleşmiştir. Böylelikle müzik sanatı da, belli yükseklikte tonlar oluşturarak şarkı söylenebilmesi için gerekli tonal ritmik yapıya ulaşacak ilk harika çalgıyı da bulmuş oluyordu. Emek, müziğe daha birçok çalgı armağan etmiştir : yaylı ve telli çalgıların öncüsü, avcıların kullandıkları yaydı, üflemeli çalgıların öncüsü av borusu ile çoban flütü, vurmalı çalgıların, davul ve tamtamın öncüsü de, yine avcılıkta, işaret vermek için kullanılan araçlardı.

El ve hançere gibi, tüm insan vücudu da çalışma süreci içinde gelişmiştir. Ancak bu süreç içinde insan, kendi durumunu dans diliyle ifade edecek jestlerine komuta edebilme yeteneğini, vücutça böyle bir hareket esnekliğini kazanabilmiştir. İlkel insan hayvan maskları takarak, hayvanın hareketleriyle davranış-

larını taklit ederek avda öğrendikleriyle kendi oyunculuk yeteneğini açığa çıkarabilmiş, temsilî olarak canlandırmanın yollarını öğrenmiştir. Sanatın ortaya çıkışında emeğin olağanüstü büyük önemi vardır. Sanatsal yaratım, ne tanrının bir armağanı, ne de bir doğa vergisidir; emeğin kendi sonuçlarından biridir.

İmgesel bir bilincin oluşması, dünyanın sanatsal olarak özümlenişine **olanak** verir; emekse, bu olanağın **gerçeklik** haline gelmesini sağlar.

Geriye, insanın hangi toplumsal gereksinim sonunda sanatı «keşfettiği»ni açıklamak kalıyor.

İLKEL TOPLUMDA SANATIN ROLÜ

Hiç kuşkusuz, ilkel toplum insanının, elindeki sanatsal araçla doğanın üstünde büyüsel bir etkide bulunabilmek için kullanma çabası bir sonuç getirmemiştir. Duvara av resmini çizdiği için ya da av sahnesini dans halinde canlandırdığı için avlıyacağı hayvanı yakalaması daha kolay olmamıştır avcı için. Ne var ki, burdan, sanatsal - büyüsel eylemlerin, bir kendi kendini aldatmaca olduğu, ya da batıl inançlı «vahşi insan»ın anlamsız ve yararsız bir uğraşı olduğu sonucuna varabilir miyiz? Her halde acele varılmış, yanlış bir sonuç olur bu. Bu bağlamda, burda, Marx'ın, insan faaliyetinin kendi **gerçek anlamı** ile **insanın** kendi eylemlerinin anlamını **kendisinin nasıl anladığı** arasındaki farkı anlatan düşüncelerini anımsamak gerekir. (10) Bunun için maddeci tarihçiler, «insanların söyledikleri, kafalarında kurdukları, tasarladıkları şeyler»den değil, «gerçek yaşam sürecinin (süreçlerinin)» (11) nesnel içeriğinin çözümlenişinden yola çıkmalıdırlar. Bir ideolojinin yanılsatıcı oluşu, bu ideoloji içinde yanlış yorumlanmış bir faaliyetin hiçbir pratik değer taşımadığı anlamına gelmez. Örneğin, oyuncak çocuklar oynasın diye yapılmıştır, ama,

ne çocukların, nede bazen büyüklerin, birden farkedemiyecekleri, eğitici bir yanı vardır oyuncağın.

İlkel toplum sanatının çözümlenişinde de buna benzer bir duruma rastlanır. Av dansının, daha ava gitmeye hazırlanıştan av başlayıncaya kadar sürdürülmesi halinde, hayvana büyü yapılabileceğini sanıyordu insanlar. Oysa, kendilerine «büyü yapıyorlardı» aslında; yani, ava her yönden hazırlanıyorlardı, gerek fiziksel ve zihinsel yönden, gerekse pratik ve psikolojik yönden. Bir başka deyişle, büyü dansı, bütün bu dansa katılanlar için bir **toplumsal eğitim aracı** idi; gerek fiziki ve mesleki eğitimin, gerekse etik ve estetiksel eğitimin aracıydı.

Şu da var ki, bu dansla birlikte insanın vücudu da etkin bir şekilde gelişiyordu; güçlü ve esnek kaslar, hareket çabukluğu ve hareketlerde eşgüdüm (koordinasyon), eklem ve organların düzenli işleyişi bunun bir sonucuydu. Bu çağlarda insanın fiziksel olarak gelişmişliğinin ne gibi bir toplumsal önem taşıdığını kestirmek oldukça güçtür, çünkü, tüm çalışma süreci henüz salt fiziksel bir şekildeydi; ayrıca, insan vücudunun mükemmelleşmesi için kendine özgü bir faaliyet olan spor da yoktu. Spor öğeleri, cimnastik gibi, kişinin kendisiyle bağıntılı ve kökence aynı ölçüde dramatik olan dansın içine organik bir şekilde karışmıştı.

Etnografik araştırma sonuçları, aşağı kültür düzeyinde bulunan halklarda, dansın cimnastik yönünün en etkin rolü oynadığını; bununsa dans eden kişilerde yüksek düzeyde fiziksel bir dayanıklık ve vücut hakimiyeti gerektirdiğini ortaya koymuştur. Şurası da dikkate değer ki, eski Yunanistan'da, danstan artık ayrılmış bulunan sportif yarışma ve oyunların başlı başına bir insan faaliyeti biçimi haline gelmiş olmasına rağmen, hâlâ kendine özgü bir sanat sayılıyordu cimnastik.

Öte yandan, ilkel toplumun dramatikleştirilmiş, cimnastikvari dansının, avcıların üreticilik gücünü arttırdığı da sık sık söylenmiştir. Ne var ki, bu konuda, örneğin, mağaralarda bulunmuş, kilden hayvan çizimleri kalıntılarının, balta ve kargı izleri taşıdığını, ya da üstünde buna benzer izler bulunan mağara resim-

lerinin bir çeşit «hedef tahtası» olabileceğini ve avcıların bu «hedef tahtası» üstünde «mesleki eğitim» yaptığını sanan araştırmacıların düşüncelerine burda katılmıyoruz. Boyanmış ya da şekillendirilmiş hayvan çizimleri üstündeki darbeler, hiç kuşkusuz, düpedüz eğitim görmenin bir ifadesi değil, av hayvanı üstünde büyüsel etki uyandırmanın usulen bir biçimidir. Ama bu arada, avcı için gerekli mesleki yeti de etkin bir şekilde gelişmektedir; örneğin, göz keskinliğinin artması, mızrak atma gücünün yükselmesi; sıçrama tekniğinin, sessizce koşmanın mükemmelleşmesi; toplu dansın ritmine ayak uydurabilmek için, her dansçının kendi yaptığı hareketleri öbür dansçıların yaptığı hareketlerle uyumlu kılabilmesi. İşte bütün bunlar, hayvan postuna giren ya da bu anlamda bir mask takan bir avcının av dansındaki rolüne benzemektedir. Av dansının, dans edenler üzerinde uyandırdığı etkinin göze en az görünen ama belki de en önemli yanı, bu kişilerin **psişe'si** ve **duygular'ı** ile **ahlaksal, dinsel** ve **estetiksel** tasarımları üstünde bıraktığı etkiydi. Çünkü, dans, **katılan her kişiyi kollektiv'e manen** bağlıyordu; her birinin kendisini, örgütlü topluluğun bir parçası olarak duymasına yol açıyor; bir ötekiyle dayanışma duygusunu geliştiriyor, kollektiv'in gücüne olan inancını pekiştiriyor, vücuduna ustaca hakim olabilme yeteneği karşısında övünme duygularını kamçılıyor, hayvandan duyulan korkuyu yenmesine yardım ederek, zafere olan güvencini arttırıyordu.

Sanatsal - büyüsel eylem sırasında insanın hayvana değil, kendine büyü yaptığını söylediğimiz zaman anlatmak istediğimiz şey buydu işte. Bu eylemle, insan, karşı karşıya kaldığı çetin kavgaya kendisini hazırlamakta, kendi başarısı için gerekli manevi niteliklerle yetiştirmektedir kendisini. Sanat, bu yoldan, sadece doğayı değil, ama, **insanın kendisini** de «insansallaştırmış»tır. İnsanın hayvansal durumdan kopup kurtulması için insan soyunun düzenine, çalışmaya yardımcı olmuş; insanın kendisini insan gibi duyup tanımasına yardım etmiş, insanın biyolojik gereksinimlerini ve işlevlerini manevileştirmiş, insanın sonsuz çetin ve bu

arada hayvansal katılıktaki varlığını şiirselleştirmiştir.

Bu açıdan bakıldığında, niçin sanatsal kültürün, kural olarak kökeninde yaratıcısı ile tüketicisi arasında, sanatçı ile izleyici arasında bir ayrım bulunmadığı da anlaşılacaktır. En eski sanatsal yaratım biçimi, edilgen bir şekilde seyre yönelik olan oyun değil, herkesin içinde yer alacağı şekilde, kollektiv'in **kendi bir faaliyeti**'ydi; çünkü, toplum, bu faaliyet biçimini fantastik bir şekilde, naiv dinsel düzeyde yorumlamakla birlikte, kendi üyelerinin bu biçimde toplumsal olarak kendini yetiştirmesinin yararlarını sezgisel olarak kavramıştı.

Bunun içindir ki, sanatsal yaratım, daha ilk anlarından bu yana, toplumsal yaşam faaliyetinin en önemli süreçlerini imgesel olarak modellendirmiştir. İş görme, avcılık, daha sonra tarım; savaş; genç kız ve oğlanların ergenliği; «ahlak kodeksi» tarafından kurala bağlanan kadın erkek ilişkileri; bütün bu toplumsal olarak belirlenmiş edimler sanatsal-imgesel bir çoğalmayı ya da tasviri de gerektiriyordu; çünkü sanat bütün bu durumlarda insanların pratik yaşam faaliyeti için **manevi bir destek** oluyor; toplumun pratik yaşamında ortaya çıkan ve toplumun her üyesinin bilincinde yer etmiş, toplum için yaşamsal önemi olan tasarımları, kanaatleri, duyguları, ruhsal ve zihinsel durumlar ile çalkantıları vurguladığı kadar, geliştiriyordu da.

Bu yoldan dekoratif sanatlar da kendi içinde bir çözüme uğramaktadır. İlkel toplum insanı kendi vücudunu ve yüzünü çiziklerle, döğmelerle ya da boyalarla süslediği; sedef kabuklarla, kolye ve bileziklerle, alışılmadık saç tokaları ve kemerlerle kendini bezediği zaman, burda; ilkel toplum insanını çağdaş insandan ayıran şey, bireysel zevkler değil, **gens**'in **ya da aşiret'in genel ilkeleri**'dir. Bu bakımdan şu da açığa çıkıyor ki, boyanarak süslenme, ilkel toplum insanının, nerden geldiği belli olmayan, başlı başına bir güzellik duygusunu doyurmak için, ya da karşı cinsten biri üstünde çekicilik uyandırmak için yapılmış bir şey değil; tam tersine, **insanları toplumsal kollektiv'e bağlamak**, soydaşlarına ve kendi aşiret üyelerine bağlılık duygusunu pekiştir-

mek ve öbür aşiretlerin üyelerinden kendini farklı kılmak için yapılmış bir şeydir. Daha sonraları, boyanma, aşiret hiyerarşisinin oluşmasıyla, aşiret içinde en zengin, en saygın, en güçlü kişilerin ayırdedilmesine yaramış; aşiret reisinin, rahibin, varlıklı kişinin, daha sonra da kralın, makam sahiplerinin ve komutanların sanatsal bir «belirtici işareti» haline gelmiştir. Ama, kökeninde, dekoratif sanatın, **toplumsal dayanışma, toplumsal varlık** gereğinden doğduğunu kabul etmek gerekir.

Hiç kuşkusuz, dekoratif eşyanın ilkel toplum insanınca fantastik şekilde bir yorumlanışı vardır. Bezekler, ilkel toplum insanı için muskaydı, tılsımdı; kötü ruhların açık bulup içeri girmemesi için kulak, burun, göz ve ağızı koruyacak büyüsel araçlardı. İnsanları toteme, tanrısal bir koruyucu varlığa öznel yoldan bağlayışıyla insanları kutsallaştırıyor gibi görünen bu takılar, süslemeler ve bezekler, insanları toplumsal kollektiv'e doğru çekiyor; bir «ruh»a değil, toplumdaki öbür insanlara bağlıyor, böyle bir toplumsal bağıntının «kutsallığı»nı vurguluyordu.

Bu aynı nesnel amaç, maddi üretimdeki sanatsal - imgesel öğelerin oluşmasını da koşullandırmıştır. Arkeologlar ile etnograflar, maddi kültürün erken gelişme basamaklarında, süslendirmenin, hâttâ doğrudan doğruya imgeselliğin, eşya dünyasına geniş bir şekilde girmiş olduğunu gösteren çok zengin ve çok yönlü malzemeler toplamışlardır. Giysilerde, kap kacaklarda, iş aletlerinde, silahlarda, oturma eşyasında, hele yapılarda, her yerde, cicili bicili süslemelere; kesilmiş, örneklendirilmiş, oyulmuş, ya da çizilmiş hayvan ve bitki tasvirlerine rastlanmaktadır. Bütün bunları insanın kökeninde varolan bir estetiksel duygunun anlatımı olarak görmek en azından safdillik olacaktır. En ilkel çalışma araç ve gereçlerinin bile o çağlarda yapımı korkunç zaman ve güç harcamasını gerektirdiğinden, insanların sırf estetiksel gerekçelerle, yaptığı işin verimliliği üstüne düşerek, zaten çok karmaşık olan üretim sürecini daha da karmaşıklaştırmış olabileceklerini düşünmek anlamsızdır. İnsanların kendi yaptıkları araç ve gereçleri bilinçli bir şekilde sanatsal olarak biçimlendirmek

için fazladan zaman ve güç harcamalarını gerektirecek bambaşka nedenler olmalıdır. Bu sanatsal biçimlendirmelerin, nesneleri kutsallaştıracağına, totem haline getireceğine, mistik bir şekilde manevileştireceğine inanıyordu insanlar. Örneğin, bir tahta çanağa kuş biçimi verilmişse, kemikten bir kamanın sapı bir hayvan gövdesi şeklinde oyulmuşsa ya da meşin bir sadağın yüzeyi belli bir desenle bezenmişse, bunun nedeni, bu biçimlendirilmiş haliyle o nesnenin daha çok işe yarayacağıdır. Gerçekten de bu nesneler daha çok işe yaramıştır, ama sırf, bu nesnelere insanlar sanatsal değer verdiği için, özen gösterdiği, sakındığı, gözettiği, güvendiği için.

İnsanların kendi yaptıkları nesneler üstüne **kendine özgü estetiksel** bir fikir edinmesinin kaynağı da burdan gelir. Bu fikir bir kez ortaya çıktıktan sonra, yeni nesnelerin üretimi üstünde sürekli etkide bulunur artık; üretim faaliyetindeki yararsal, dinsel, sanatsal değer - yönlendirimini, estetiksel yönlendirme ile bütünleştirir. Bu konuda şöyle yazmaktadır Karl Marx : «Tüketim, doğal ham tüketim halinden, dolayımsız tüketim olmaktan çıktığı zaman, (ki bu tüketimin aksaması, tüketimin bu doğal ham haline bağlı üretimin bir sonucudur), bir itki olarak, tüketilecek nesneye geçer. Tüketime duyulan ihtiyaç, tüketilecek nesnenin algısıyla ortaya çıkar. (Bütün öbür ürünler gibi), sanatın nesnesi de, sanat duyusuna ve güzellikten haz alabilme yeteneğine sahip bir izleyici kitlesi doğurur. Demek ki, üretim, sadece özne için bir nesne yaratmakla kalmaz, ama aynı zamanda, nesne için bir özne yaratır.» (12)

Bu açıklamaları genelleştirerek toparlayacak olursak, şunu saptamamız gerekir ki, sanat daha başından beri temelinden **çok - işlevli** olmuştur; şöyle ki, sanat, dünyanın bilinişinin ve bunun insanlar arasında yaygınlık kazanmasının temel aracı olarak görev görmüş; ilkin «ideolojik» diye tanımlanabilecek sorunları çözmüş, yani, toplumda oluşan değer - yönlendirme sistemlerini bildirerek, ilkel toplum kollektivine bağlı üyelerin bilincinde yeşermesine yol açmış, kollektiv toplum insanının ahlaksal, dinsel duy-

gularını, tasarımlarını, yönlendirimlerini, konumlarını biçimlendirmiş; çalışma süreci içinde yer alacak bu sürecin hazırlanmasına, düzene konmasına ve manen özümlenmesine eşlik etmiş; insanoğlunun estetiksel duygusuna yön vermiş; insanın kendisini olumlama gereksinimine karşılık vererek, bu gereksinimi etkin bir şekilde uyarmış; insanoğlunu sadece menevi olarak değil, fiziki olarak da geliştirmiş; üretimce belirlenmiş, etiksel, kültsel, askerî ve daha başka çeşitli bildirimlerin iletileceği bir iletişim kanalı olarak, insanların birbirleriyle anlaşabilmelerinin temel ve evrensel aracı olarak yer almıştır.

Böylesine bir içsel bütünün nasıl birbirinden bu denli farklı işlevleri olabilir?

Üç nedenle olabilir.

Birincisi, o çağda, herhangi bir sürekli toplumsal iş bölümü varolmadığı gibi, toplumsal bilinçte de herhangi belirli bir ayrımlaşma yoktu. Zihinsel ve pratik faaliyetteki sinkretizm, **sanatın çeşitli işlevlerinin karşılıklı içiçe bağıntısı**'nda yansımaktaydı.

İkincisi, **sanatsal bir sinkretizm**'i daha en başından kendi içinde barındırıyordu sanat. Söze bağlı, müziksel, koreografik ve daha başka anlatım araçları başlı başlarına değillerdi henüz; içiçe geçiktiler. Av dansını ele aldığımız zaman da bundan kısaca söz etmiştik zaten, av dansı salt «dans» olarak görülmemelidir; böyle bir şey, aynı zamanda cimnastik temrini, pandomim ve kendine özgü bir dinsel oyun olduğu kadar, müzik de buna eşlik etmekteydi, şarkı öğeleri vardı; avın temsili olarak canlandırılmasında kullanılan, ya da av hayvanı rolüne giren avcının taktığı hayvan masklarındaki resim ve heykel öğeleri ise az değildi. Ayrıca, dramatikleştirilmiş olan bu dans, kural olarak, dansa katılanların boyanmalarını, ya da özel bir takım takılarla bezenmelerini de gerektiriyordu ki, bu da, bir çok süsleme sanatı öğesini içinde taşımaktaydı. Bir başka sinkretik «demet»e de, uygulamalı sanatlarda rastlanmaktadır; öyle ki burda, resme ve heykele giren birçok görsel araç büyük ölçüde kullanıma sokuluyor, kendine özgü mimari ve dekoratif biçimler içinde ele alınıyordu.

Bu arada, ilkel toplum sanatında belirgin bir ayrımlaşma da yoktu; sanatsal yapılardaki çeşitlemeler, her, şeyden önce, pratik faaliyet durumlarıyla ilgili şu ya da bu sanatsal eylemle bir arada bulunuyordu (ava, savaşa hazırlanma törenlerinde, evlilik töreninde, ateş yakma töreninde olduğu gibi). En eski sanatın çeşitli işlevleri arasındaki iç bağıntının daha da dengeleşmesine yol açmış olan şey bu **ayrışmamışlık**'tır işte.

Üçüncüsü ve burda incelediğimiz fenomenin başlıca nedeni genel bir karakter taşır. Zamana bağlı olmadığı gibi, tarihsel olarak da geçici değildir; sanatsal kültürün binlerce yıllık tarihi boyunca geçerliğini sürekli olarak korumuştur. Şöyle ki, sanat, en başından bu yana, **pratik - zihinsel faaliyet**'in, yani, sadece yaşam bilgisini ve yaşamın yansıtılmasını kapsayan, sadece insanın yaşamındaki değer - yönlendiriminin cisimlendirilmesi olan, sadece gnoseolojik - değer - belirleyici bildirimin korunması ve iletilmesi şeklinde bir faaliyetin sonucu olmamış, ama aynı zamanda, **yaşamın kendine özgü modeli** de olmuştur. Sanatsal yaratımdaki şu ya da bu derecede genellemelerden bağımsız olarak, sanat, her zaman, av gibi, savaş gibi, üretim faaliyeti gibi, gerçek somut eylemin **yanılsal** bir şekilde katsallaştırılarak devam ettirilmesi olmuştur. Bunun için, sanat, **insanoğlunun canlı - pratik deneyiminin yeniden yaratılması; bu deneyimin yeni, sanatsal olarak yaratılmış deneyimlerle bütünleştirilmesi** olmuştur; öyle ki, bu yeni, sanatsal deneyimler, aynı zamanda, **toplumun yaşamsal çıkarlarına da karşılık vermiş ve vermekte olan**; tıpkı, insanoğlunun kendinden oluşan gerçek pratik yaşam deneyiminde kaçınılmaz olduğu gibi, tüm raslantısallıkları dışarlayan bir **program**'a göre yaratılmıştır. Bunun için, ilkel insanın tasarımladığı «sanatsal yaşam»ın deneyimi, gerçek deneyimden daha mükemmel bir düzenlenmişlik gösterir. Gerçek avda insanın hayvanı altedip edemeyeceği kuşkuludur; ama, avın sanatsal olarak yeniden yaratılışında hayvanın yenik düşeceği kesindir. Sanatsal model, pratik gerçekliği hep idealleştirmek isteği ölçüde, gerçekliğe en önemli yanlarıyla yaklaştığı için, **gerçek yaşamla eşbiçimli olmak**

zorundadır; böyle olmadıktan sonra, ne insanda coşkusal bir etki bırakabilir, bir yaşantı uyandırabilir, nede yaşamın kendisi olarak görülebilmesine yol açabilir.

Demek, sanat, gerçek yaşamın sınırlarını aşarak bir tasarım dünyasının içine girmekte, ama, **insanların davranışlarını kendi yasalarına göre düzenlediğinden,** gerçekliğe bağlı olanı kendi içinde korumaktadır. Bu yasalardan en başta geleni ise, gerçek yaşam faaliyetinin çok - yönlülüğünü, çalışmayı, insanların birbiriyle ilişkisini, insanların bütünsel bir sistem üstüne bilgisini ve bu sisteme göre değer - yönlendirişini birarada içine alır. Bu bakımdan, daha ilk anlarından bu yana, sanatın da, bu sisteme göre modellenmesi, **hem pratik eylemin özel bir biçimi olarak, hem insanların birbirleriyle ilişkisinin ve birbirleriyle anlaşmasının bir biçimi olarak, hem de bilginin ve değer - yönlendirmenin özel bir biçimi olarak** iş görmesi gerekmiştir.

İşte bu bütünlüğe biz **sanatsal - olan** demekteyiz. Bunun içindir ki, sanatın çeşitli doğrultularındaki işlevleri tek başlarına değil, bir sistem bağlantısı içindedir. Temelde ise, genel bir temel işlevin, yani, **sanatsal işlev**'in çeşitli yönlerini içerirler; öyle ki, bu sanatsal işlevin özü, **insanoğlunun gerçek yaşam deneyiminin, insan faaliyeti ile insan bilincinin toplumsal olarak erekli bir şekilde biçimlendirilmesine dayanan tasarımlanmış yaşam deneyimiyle bütünleştirilmesi**'dir.

Bunun için insan dehası, sanatı ortaya çıkarmıştır. Ne var ki, sanatın bu kendi iç yapısal çok - yönlülüğü, çok - boyutluluğu ve çok - işlevselliği sanatın ilerlemesini estetik bilimi dolayısıyla olağanüstü zorlaştırmıştır. Çünkü, estetik, bilindiği gibi, en olmayacak ve en olmadık yerlerde bile hep tek - yönlülüğü, tek - anlamlılığı arar.

TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT

SANATSAL YARATIMIN İLK GELİŞİMLERİ

Tüm sanat tarihi boyunca, iki karşıt sürecin karşılıklı gidip gelişine, diyalektik ilişkisine tanık olunmuştur: bir yanda, sanat yoluyla bireyi toplumsallaştırmanın en etkin yollarını bulmak için toplumun duyduğu sürekli ihtiyaç tarihin akışı içinde aynen devam etmiş, sanatın en eski çağlarda oluşmuş işlevsel yapısının değişmeden kalmasına yol açmış; öte yanda, toplumun yaşam koşullarında durmadan yer alan değişmeler, toplumun ihtiyaçları, çıkarları ve idealleri, sanatsal faaliyetin daha eski çağlarda oluşmuş yapısını sürekli değişime uğratmıştır. Böylece, her tarihsel çağda, sanat, hem sanat olarak kalmış, hem de dönüşüme uğratmıştır. Her seferinde yeni ihtiyaçları karşılamaya yönelmiş, ama bunu yaparken de önceden biriken sanatsal deneyimlerden yola çıkmıştır. Sanatın karakteri, içinde bulunduğu biçimler, öbür toplumsal bilinç kesimleriyle olan ilişkileri, zihinsel üretim sistemi içinde yeri, bunlar hep değişmiş, ama, sanat hep sanat olarak kalmıştır; yeryüzünde insanlar, toplum ve kültür olduğu sürece de hep sanat olarak kalacaktır.

Bilimsel maddeci estetik kuramı için bu diyalektiğin doğru bir şekilde anlaşılmasının asli bir önemi vardır. Estetik biliminin, belirli bir kültür tarihi evresinin taşıdığı değeri mutlaklaştırmaya, sanatın belli bir somut tarihsel konumunu mutlaklık düzeyine çıkarmaya hakkı yoktur; ama, estetik biliminin, sana-

tın tarih içindeki bu konumlarını **tüm yanları**'yla göz önünde bulundurması, bir konumdan ötekine geçişinin yasalarını kavramaya çalışması gerekir. Bu arada, estetiği ilgilendiren şey, sanatın her tarihsel somut durumu değildir; sanatta dengeleşmiş - olan'ın kendine özgü bir yansısı, özünden değişmez - olan, doğası gereği insan faaliyetinin özel bir biçimi olan şeydir estetiği daha çok ilgilendiren.

Uzun tarihsel gelişmesi içinde sanat nasıl bir yol izlemiştir? Sanatsal - yaratıcı faaliyetin kökenindeki tipiklik hangi yönde değişime uğramıştır? Sanatsal kültür tarihinin bir sonraki evresi, her şeyden önce, ilkel toplumda, zihinsel üretimdeki sinkretizmin yıkılışına bağlı olmuştur. Bu süreç iki ana düzeyde yer almıştır; **birincisi,** tek tek toplumsal bilinç biçimlerinin ayrışması düzeyinde; **ikincisi,** tek tek sanatsal yaratım cinsleriyle türlerinin birbirinden ayrılması düzeyinde.

Zihinsel üretimin, daha ilk başlarda, insanoğlunun maddi faaliyetiyle ve maddi alışverişiyle «doğrudan doğruya içiçe» olduğu bir evrede (çalışma sürecinin sanatsal - büyüsel olarak katsallaştırıldığı ya da kutsallaştırıldığı bir evrede); öte yandan, dünyanın imgesel bilgisi, ilkel toplumun dinsel, etiksel ve henüz tam oluşmamış ilk bilimsel tasarımlarını kendi içinde barındırdığı bir anda, yer alan sanatsal gelişmeler, işte bu tür bir sanatsal üretim içindeki ayrımlaşmalara yol açmıştır. Bir başka deyişle, sanat, işden, bilimden, dinden, spordan anlamca farklı, başlı başına bir insan faaliyeti biçimi haline gelmiştir.

Ama bu, sanat yaratımının, tüm öbür toplumsal yaşam biçimlerinden yalıtılmış; kendi içinde kapalı, mutlak özerk bir «alem» olarak varolduğu anlamında anlaşılmamalıdır. Ancak bir takım metafizik düşünceli burjuva kuramcıları ile bu kuramcıların sorunu estetikleştirici açıdan ele alışları, sanatsal faaliyetin görece bağımsızlığı ile maddi ve manevi üretimi karşı karşıya koyar. Yoksa, burjuva bilimin çerçevesi içinde bile, bu baştan sona «yalıtımcılık» anlayışına karşı, sanatı her zaman için tüm toplumsal yaşam ve kültürle aynı «bağlam»ı içinde kavramak is-

teyen «Bağlamcılar» tarafından da sert çıkışlar yapılmıştır. Ama, sanatın görece olarak bağımsızlığının sağlam, bilimsel bir açıklamasını yapabilmemizi aslında bize sağlayan, diyalektik maddeci felsefedir. Diyalektik maddecilik sanatın görece olarak bağımsızlığının, özel bir toplumsal bilinç ve toplumsal faaliyet biçimi olarak vurgulanmasının, öbür toplumsal bilinç ve toplumsal faaliyet biçimleriyle olan yakın ve çok - yönlü ilişiğinin kesintiye uğramasını gerektirmeyeceğini bize açıklar.

Bu ilişiklik kendini iki şekilde belli eder. Bunun en yalın biçimi, sanat yapıtının dokusunda bilimsel - kuramsal, ya da dinsel - etiksel öğelerin bulunmasıdır (örneğin, «Savaş ve Barış»taki gibi), ya da tam tersine, bilimsel bir yapıtta sanatsal - imgesel öğelerin bulunmasıdır (örneğin, «Kapital»de olduğu gibi). Ama şu da var ki, her şeye karşın, «Kapital» bilimsel bir inceleme, «Savaş ve Barış» ise bir roman olarak kalmıştır hep. Bu arada, «Fizik ve Fizikçiler Üstüne Bilimsel - Edebî Bir Kitap» gibi, alışılmadık altbaşlıklar taşıyan ilginç kitaplara da rastlanmaktadır. D. Danin'in bu kitabında dünyanın sanatsal ve bilimsel olarak özümlenişi bir arada, organik bir bağıntı içindedir. Gerçekten de bu yapıtın ne gibi bir karakter taşıdığını açık seçik belirlemek oldukça zordur. Çünkü, kitapta, popüler - bilimsel tasvirle edebî öğeler yepyeni bir bireşim içinde verilmiştir. Eğer Danin'in bu kitabını tam bir tarz olarak belirlemek gerekirse hiç çekinmeden buna «kronikvari - edebî» diyebilirdik. Sinema sanatında da buna benzer olaylara rastlanmaktadır zaman zaman. Roman Karmen, çeşitli filmlerini, «sanatsal - belgesel» diye nitelendirmiştir; bu aynı nitelendirmeyi, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nden belgeselci Annelie ve André Thorndike'ın gazete tarzında filmleri için de yapabiliriz.

Bütün bu verilen örneklerde, sanatsal ve belgesel ya da sanatsal ve bilimsel öğelerin kendine özgü bir bireşimi vardır; öyle ki, kendine özgü bir **tür - yapısı** oluşturan bu bireşim, gerçekliğin sanatsal ve sanatsal - olmayan şekillerde yansıtılması şekilleri arasında bir yer almaktadır. Ama, bir sanat yapıtının dokusu

içine belgesel ya da bilimsel öğelerin ne ölçüde girebileceği (ya da tam tersine bilimsel bir yapıtın yapısını sanatsal imgeselliğin ne ölçüde belirleyebileceği); yani, sanat, bilim ve yaşamın belgesel olarak canlandırılması arasında tarihen oluşan **nitel ayrım** açıkça ortadadır.

Bu açıdan alındığında, fotoğraf sanatı gibi modern bir sanatın çözümlenmesi de bize verimli sonuçlar getirecektir. Yakından ele alırsak, sinema sanatı gibi, fotoğraf sanatı da, gerçekliğin bir dış yüzey üstünde canlandırılmasının kendine özgü bir şekli ve tarzıdır. Fotoğraf da, sinema sanatına benzer şekilde, sanat haline gelmiştir, sanat olarak da kalacaktır. Bir sanat fotoğrafı sergisini gezen her izleyici, (kuramsal olarak açıklaması gerekmese bile), sergilenen şeylerin gerçekten **sanatsal** bir değerlendirmeye girdiğini hisseder; çünkü, kendisinde uyanan etki, tıpkı bir resim ya da grafik yapıtları sergisi izlenirken duyulan etkidir. Ne var ki, fotoğraf, sanatsal bir niteliğe erişse bile, belgesel karakterini yitirmez; gerçek bir nesnenin dosdoğru verilişi olmakta devam eder. Sanatsal fotoğrafta, belgesel öğe ile sanatsal öğe içiçe kaynaşmıştır ve bu kaynaşma kendisi için gereklidir; oysa, edebiyatta ve sinema sanatında çok ender rastlanır buna.

Böylesine bireşimsel bir ikili-katmanlaşma, mimari ile uygulamalı sanatlarda da görülür. Burda, teknikle sanat organik bir şekilde, birbiriyle **kesişmekte**'dir; yalnız, fotoğrafta olduğu gibi, burda, bu kesişme ve kaynaşmanın amacı, duyusal dünyanın canlandırılışı değil, insanların pratik ihtiyacına karşılık verecek şeylerin yapımı, binaların inşasıdır. Bunun için, mimaride ve uygulamalı sanatlarda nitelikli her yapıt, aynı zamanda hem bir teknik yapım, hemde bir sanatsal yaratımdır. Sanat cimnastiği de, hem spor dünyasına girer, hem de sanat dünyasına.

Kültür tarihçilerinin önünde daha da karmaşık olan bir durum vardır; şöyle ki, örneğin, gotik bir kubbe, ancak bir «üç-koordinatlı-sistem» içinde ölçülebilir; ama böyle bir kubbenin yapımı, insan faaliyetinin teknik, dinsel ve sanatsal biçimlerini hep birlikte içine alır.

Bu bakımdan, sanat ile insan faaliyetinin öbür biçimleri arasında tarihen oluşmuş sınırları, bütün öbür «alemler»in (bilim «alemi»nin, teknik «alemi»nin, spor «alemi»nin, v.s.) tek bir «alem» in (sanat yaratımı «alemi»nin) altında toplanacağı, aşılmaz duvarlar halinde görmemek gerekir. Sanat ile sanat-olmayan'ı birbirinden mutlak şekilde kesip ayırmaya çalışan bütün girişimleri, metafizik diye çürütmek gerekir. Ayrıca, burda, sinkretik karakterinden dolayı, ilkel toplum sanatı ile folklorunu sanattan saymak istemeyen tasarımları da düzeltmek gerekir. Öte yandan, ilkel toplum sanatı ile folklorunu her şeyin dışında, tam bir sanat olarak nitelendirip, bu sanatın kendi sinkretik karakterinin, sanatsal özümleme sınırlarının çok üstüne çıktığını göremeyen kuramcıların bu tür tasarımları da yine aynı şekilde metafiziktir. Aslında, folklor ve mitoloji gibi ilkel toplumda yer alan sanatsal anlatım şekilleri, doğrudan doğruya, sanatsal-olan ile olmayan öğelerin birbiriyle kaynaşmış oluşunda kendini belli eder. Bu bakımdan, mimari, uygulamalı sanatlar, fotoğraf sanatı ve sanat cimnastiği gibi bütün sanatlar bu kaynaşmışlıktan ortaya çıkmışlardır, buna bağlıdırlar.

Sanat, böylelikle, tarih boyunca, insanoğlunun zihinsel ve pratik faaliyetinin öbür alanları karşısında özerk bir karakter kazanmışsa da, salt sanatsal biçimlerin sınırları içinde kalmamış, yakınındaki «alanlar»a da uzanarak, onları kendi içinde çeşitli şekillerde sindirebilme olanaklarını bulmuştur. Öte yandan, bilim, din, teknik, spor, ya da oyun, «sanat alemi» içindeki yerlerini koruyarak, kendi konumlarından «sanat alemi»yle çeşitli ilişkiler içine girmişlerdir. Bu somut durum, bizi sanatın sınırlarını zorunlu olarak **diyalektik** şekilde belirlemeye götürmektedir.

Sanatın tarihsel gelişmesi içinde, çeşitli sanatsal yaratım şekilleri arasında karşılıklı ilintiler de sanat alanının içinde değişikliğe uğramıştır. Kökende baştan aşağı sinkretik olan sanatsal yaratımın içinden tek tek sanat türleri cinsleri ve tarzları ortaya çıkarak billurlaşmıştır. Ne var ki, bu arada şuna da dikkat etmek gerekir, bütün bu yaratım biçimlerinin kendi içlerinde oluşarak

varlıklarını kazanmaları, bizi, bunların birbirlerinden bütünlükle ayrımlaşmış olduğu sonucuna götürmemelidir. Tam tersine, sanatsal kültür tarihi, sanat türlerinin, birbirleriyle doğrudan kesişerek, kendilerine özgü bir «melezleşme» içinde, birbirlerine etkide bulunduklarını, karşılıklı bir etkileşme içinde olduklarını ve bunun, modern tiyatro gibi, sinema sanatı gibi, yeni, bireşimsel sanat yaratım tiplerinin ortaya çıkışına yol açtığını göstermiştir. Daha sonraki tarihsel gelişimleri içinde tek tek sanat türleri arasındaki karşılıklı ilişkiler gittikçe daha da yakın ilişkiler haline gelmişse de, sanat yaratımı, daha çok, edebiyat, müzik, resim, mimari, tiyatro, v.s. biçimleri içinde varolmuş ve gelişmiş ve «sanat», «sanat yaratımı» kavramları, çok sayıda ve şekildeki yaratıcı faaliyet biçimlerinin soyut genellendirmeleri haline gelerek toplu - kavramlar olmuşlardır.

Şu da varki, her sanat türünde, her cins sanatta, her sanat tarzında dünyanın sanatsal - imgesel olarak özümlenişinin genel yapısı asli değişikliklere uğramıştır. Sözcüklerle biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısı, resimsel ya da müziksel olarak şekillendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısından ne denli farklı olursa olsun, ya da epik anlatısal bir yapıtın yapısı dramatik ya da lirik anlatısal bir yapıtın yapısından ne denli farklı olursa olsun, ya da bir senfoninin yapısı bir romansdan ya da bir koral ezgiden ne denli farklı olursa olsun, burda, **insanın sanatsal yaratıcı faaliyetinin yapısı** dediğimiz, dengeli bir ortaklaşalığın içindeki değişimler söz konusudur hep.

Sanatın tarihsel olarak bir ilerki anı, zihinsel üretimdeki eski sinkretik biçimlerin birbirinden ayrışması hali olmamıştır sadece. Bu sürece koşut bir başka, sanat için hiç de öbürlerinden aşağı kalmayan sonuçlar getiren bir süreç daha ortaya çıkmıştır : **dünyanın sanatsal olarak özümlenişi ilkeleri'nin** en baştan değişime uğraması süreci. Toplumun, toplumsal varlığın ve toplumsal bilincin daha ileriye doğru gidişinin, sanatsal yaratıcı faaliyet yöntemlerinin değişime uğraması üstünde hep sürekli etkisi olmuştur. Sınıfsal çelişmelerin ortaya çıkışı ve ikiye ayrılışı, bu

aynı çağda faaliyet gösteren sanatçıların yaratıcı yönlendirmelerinin özünden ayrımlaşmasına da yol açmıştır. Daha Orta Çağ'da, aristokratik saray sanatı ile halk sanatı arasında korkunç büyük bir ayrılık vardı; çağımızda ise böyle bir karşıtlık, toplumcu sanat ile geç - burjuva modernist sanatın ideolojik - estetik uğraşları arasında, gerçekçi sanatsal faaliyet ilkeleri ile biçimci sanatsal faaliyet ilkeleri arasındadır; birbirini mutlak olarak olumsuzlamaya kadar varacak, bu arada, bu iki sanatsal yönelimin, gerçek, tam nitelikli sanat olma hakkını karşısındakine tanımak istemediği, «kitle sanatı» ile «seçkinci» (elitist) sanat arasındadır.

Eğer sanatı kendine özgü toplumsal bir fenomen olarak belirtiyorsak, o zaman, sanatsal kültürdeki bu ayrımlaşmayı, bu ikiye bölünmeyi hep göz önünde bulundurmak zorundayız. Bundan başka, günümüzde sanatsal kültür, özünden birbirinden farklı birçok yönelime, akıma, okul ve usluba ayrılmıştır. Bu durumda, estetik kuramının, bu olup bitenler için upuygun bir yöntem getirmesi; sanatın gerçek varoluşunun tüm somut biçimleri içinde, **genel - olan ile özel - olan'ın diyalektik bağıntısı**'nı ortaya koyacak yöntemi gözden kaçırmaması gerekmektedir. Bunun için de estetiğin, dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişinin en genel, en dengeli, en asli farklılık belirtilerinin neler olduğunu saptaması yeterli olmayıp, bu farklılık belirtilerinin niçin böylesine derinden dönüşüme uğrayabildiğini, herbirinin niçin özgül, çok - yönlü, ama birbirini dışarlayan türler, cinsler, tarzlar, yönelimler ve usluplar içinde kendisini gerçekleştirdiğini de açıklaması gerekir.

SANATSAL FAALİYETİN YAPICA ÇÖZÜMLENİŞİ

Son yıllarda, insan faaliyetiyle ilgili olarak yaptığımız bir çözümleme («İnsan Faaliyeti», M. Kagan, 1974), sanıyoruz ki,

insan faaliyetinin asli temel biçimlerinin ortaya konabilmesine ve insanın sanatsal faaliyetinin bunun içinde aldığı yerin belirlenebilmesine olanak vermiş bulunmaktadır. Faaliyetin öznenin, nesneler ya da başka özneler üstüne yönelttiği bilinçli ve amaçlı bir etkinlik olduğundan yola çıkışla, faaliyet şekilleri üstüne vardığımız sonuç şunlar olmuştur :

1) Öznenin nesnel gerçekliği değişime uğratışında kendini belli eden, dönüştürücü faaliyet; bu faaliyet, pratik ya da tasarımlanmış biçimde, emeğin ve ilerici pratiğin çok - yönlü somut biçimleri içinde karşımıza çıkar.

2) Öznenin gerçek dünyanın nesnel nitelikleri, bağlantıları ve ilişkileri üstüne bildirimde bulunuşunda kendini belli eden, bilgi faaliyeti; ki, en yüksek bilgi biçimi bilimdir.

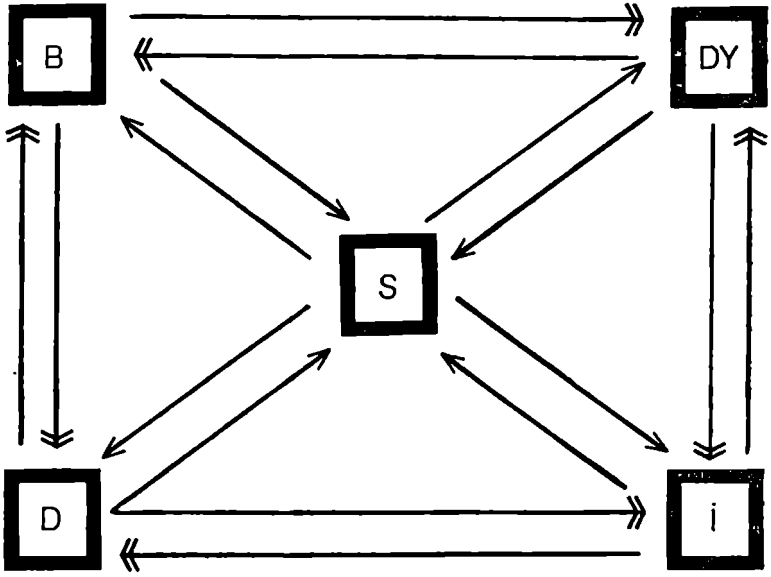
3) Öznenin belirli bir değer - sistemini ele aldığı ve bu yolla nesnelerin özne için taşıdığı önem üstüne bir bildirim edinişinde kendini belli eden, değer - yönlendirilmiş faaliyet. Bu çeşit faaliyet, siyasal, hukuksal, etiksel, dinsel ve estetiksel bir değerler sistemi kuran ve geliştiren ideolojide kendini gerçekleştirir en çok.

4) Öznenin kendi etkinliğini öbür insanlar üstüne yönelttiği, ne var ki, bunu yaparken, dönüştürmenin, bilginin, değerlendirmenin nesnelerini değil de, belirli bir bildirim alış verişi ya da oyun düzeyinde bir karşılıklı etkinlik şeklinde, ortaklaşa faaliyetlerin düzenlenebilmesi için karşılıklı maddi ve (ya da) manevi bir ilinti kurarak, belli bakımlardan kendisine benzeyen özneleri hedef aldığı iletişimsel faaliyet, ya da alışveriş, karşılıklı alıp verme. Bu alışverişin ya da alıp vermenin araçlarından birincisi dil, ikincisiyse, kültür tarihi boyunca bu amaçla ortaya çıkmış bütün öbür işaret sistemleri'dir.

5) Bütün öbür faaliyet çeşitleri karşısında kendine özgü bir nitelik kazanmasına yol açacak şekilde, burda tanımlanan dört çeşit insan faaliyetini birden, birbirinden ayrılmaz bir şekilde, sinkretik olarak kendinde kaynaştıran, sanatsal faaliyet. İşte bu

kaynaşma, sanatın, tüm olarak insanın yaşam deneyimine modellik etmesini sağlar.

Burda üstünde tartıştığımız insan faaliyetinin yapısı aşağıda açıkça ortaya çıkmaktadır. Burda, «D», dönüştürücü faaliyeti; «İ», iletişimsel faaliyet'i; «B», bilgi faaliyeti'ni, «DY», değer-yönlendirici faaliyet'i; «S» de, sanatsal faaliyet'i göstermektedir :



Görevimiz, sanatsal bütünün iç yapısını mümkün olduğu kadar dikkatli bir şekilde incelemektir artık.

SANATIN YAPISI : SANATSAL İÇERİK

Sanatın çok - katlı, kapalı bir bütün olarak araştırılması gereği, estetik biliminin çoktandır bilincinde olduğu bir şeydi. Sanatın biçim ile içeriğe ayrılması, estetikte, Schiller'in, Schelling'in, Hegel'in zamanından beri yapılmaktaydı; Rusya'da ise Nadeşdin ile Belinski tarafından ele alınmıştı. Bu ayırım, bu fenomenle ilgili, yapıca belirlenmiş görünüş biçimlerini ortaya koyar. 20. yüzyılda, fenomenolojik estetik, sanatın bu şekilde ele alınışının yanlışlığını kanıtlamaya çalışarak, bu anlayışın karşısına, sanatın yapısındaki kuruluşun «çok - katlılık»ı anlayışını koymuştur (örneğin, N. Hartmann'ın ve R. Ingarden'in yazıları). Böylesine bir karşı karşıya koymanın eleştiri götürür bir yanı yok. Kabul etmeliyiz ki, bizim estetik bilimimizin bugün varmış olduğu gelişme düzeyi, gerçekten, sanatın yapısının, kendi içeriksel ve biçimsel yanlarının bağlantısıyla sınırlı kalınmasına izin vermemektedir artık. Çünkü sanatın yapısının bu iki yanı da karmaşık, **diyalektik olarak çelişkin** kuruluşlar olup, her ikisinin de **kendine özgü yapıları** vardır. Bu bakımdan, yapılacak iş, bugünkü modern yapısalcılığın (strüktüralizm'in) soyut metodolojisi adına, sanatın zihinsel içeriği ile maddi biçiminin birleştirilmesiyle ilgili, klasik estetiğin geleneksel tasarımlarını bir yana atmak değil, tam tersine, bu tasarımları daha da geliştirmek, somutlaştırmak ve derinleştirmektir.

Sanatın içeriğinin iç - kuruluşunu çözümlemekle işe başlıyoruz, çünkü, gerçekliği özümlemenin bütün öbür alanlarında olduğu gibi, sanatta da asli - olan şey budur. Diyalektik maddeci

filozoflar için, tıpkı insan bilinci gibi, sanatın içeriğinin de, dış dünyanın yansıtılmasının bir sonucu olduğu ve sanatın içeriği ile gerçekliği özümlemenin bütün öbür şekilleri arasındaki farkın ancak sanatın yansıtmış olduğu nesnelerin özelliklerinde aranabileceği gün gibi açıktır. Bu bakımdan, sanatın yapıca çözümlenişini daha iyi açıklayabilmek için, **sanatsal özümlemenin nesnesi**'nin ne olduğunu ortaya koymamız gerekiyor.

SANATIN NESNESİ SORUNU

Bu sorun, uzun zamandır maddeci estetik biliminde tartışılmakla birlikte, bu tartışma sırasında ortaya çıkmış fikir ayrılıkları ortadan kalkmamıştır henüz. İki ayrı temel görüş var. Birincisi, sanatın kendine özgü, hiçbir bilginin - nesnesi olmadığını, tıpkı bilim gibi, sanatın nesnesinin de gerçeklik, gerçek dünya, doğa, toplum ve insan olduğunu; ikincisi ise, sanatsal bilginin nesnesinin, bilimsel bilginin nesnesinden farklı olduğunu ve asıl sorununda bu farkın nerden ileri geldiğini bulup ortaya koymak olduğunu öne sürmektedir.

Bu birinci görüşü savunanlar (A. Dremov, B. Kublanov, G. Nedoşvin ve daha başkaları), burda Belinski'nin yetkisine başvurmakta, ama, tarihen de böylesine farklı iki bilgi şekli olan sanat ile bilimin, nasıl olup da bir ve aynı nesnesi olabileceğinin nedenlerini inandırıcı bir şekilde açıklayamamaktadırlar. Kaldı ki, kuramsal olarak tutarsız olacağından, sorun, sanatın bilimsel - kuramsal bilgi karşısında daha aşağı bir bilgi tarzı olduğunu kanıtlamaya çalışmış olan Hegel'le de özdeşleştirilememektedir.

1950'lerin ortasında, (G. Abramoviç, A. Burov ve N. Çavçavdse tarafından) formülleştirilmiş ve kısa zamanda genel kabul görmüş olan ikinci görüş ise, sanatsal olarak özümlemenin nesnesinin kendine özgü olduğunu vurgulamaktaydı. Bu kendine

özgü halden yola çıkarak, yaşamın sanat yoluyla imgesel olarak biliniş biçimlerinin özellikleri ortaya konuyor; böylelikle de, sanatsal bilgi ile bilimsel bilginin eşdeğerliğinin açıklanabilmesi olanaklı kılınıyordu. Bununla birlikte, sanatın nesnesinin özgüllüğüyle ilgili olarak ortaya sürülmüş olan tanımlamalar çelişikti. Çavçavdse'ye göre, sanatın nesnesi, «nesne ile öznenin karşılıklı ilişkisi» idi; Burov'a göre, «insan»dı; Abramoviç'e göre, «dünyanın insanla olan ilişkisi» idi; Vanslov ile Stoloviç'e göre, «gerçekliğin estetiksel özellikleri»ydi; Rappoport'a göreyse, (bilimin nesnesi olan «olgular deneyimi»nden farklı olmak üzere) «ilişkiler deneyimi» idi, v.s.

Bu tanımlamalardan her birini kendisi için çözümleyebiliriz burda. Yalnız şunu belirtelim ki, bu tanımlamalar arasındaki farklılık, asli karakterde bir farklılık olmaktan önce, terminolojik karakterde bir farklılıktır. Çeşitli kavram sistemleri ve kesinlik dereceleri içinde, şu aynı fenomen anlatılmak istenmektedir aslında : Burov'un da çok yerinde bir şekilde, «sanatın uzmanlık alanı» diye tanımladığı alanda, **öznel, insanî, toplumsal, manevî öğelerin özel yeri**. Bu fenomenle, sanatın kökenleri üstüne daha önce yapmış olduğumuz çözümlemeye dönmüş oluyoruz. Anımsarsak, bu çözümlemenin getirdiği sonucu şöyle açıklamıştık; sanatın çok yüksek sanatsal nitelikler gösterecek şekilde, daha ilk başlarda, çok kapsamlı ve uzantılı bir şekilde gelişmiş olması, kökeninde insanoğlunun dünyayla ilgili düşünce ve tasarımlarını belirlemiş olan, **özne ile nesnenin ayrılmaz birliği**'nde yer etmişti. Doğanın bu şekilde «insanîleştirilme»si, bilimsel - kuramsal bilginin temelinde yatan soyut - mantıksal düşünce tarafından aşılabilirdi ancak; çünkü, ancak bu yolla, dünyayla olan ilintisinden soyutlanabilir, böylelikle de önce maddi, sonra toplumsal varlığın kendine özgü, gerçekten nesnel yasalarının içine girilebilinirdi.

Ama, ilkel toplum insanının sanatsal - imgesel bilgisi bunun altından kalkacak yetenekte değildi. O halde, daha sonra mı edinmişti böyle bir yeteneği? Yoksa, gerçekliğin mecazî bir ka-

rakter taşıyışı, canlandırılışı, kısacası, «insanileştirilmiş» oluşu, sanatın ilk gelişme anının kendine özgü bir yanıydı da, zamanla, yaşamın gerçekçi bir şekilde yeniden yaratılışının kavranmasıyla birlikte, bilime benzer bilginin nesnesi de, öznel öğelerden «kurtularak», tıpkı bilimsel bilgideki gibi bir nesnellik derecesine mi ulaşmıştı?

Bu sorulara bir yanıt bulabilmek için, 19. ve 20. yüzyılların gerçekçi sanatının çözümlenmesi gerekecektir. Dıştan bakıldığında, Levithan'ın manzara resimlerinde, doğanın tıpkı gerçekteki gibi yansıtılmış olduğunu görürüz. Ama, gerçek bir manzara ile bu büyük manzara ressamının yapmış olduğu tablolarda o manzaranın imgesel bir şekilde nasıl yansıtılmış olduğunu yanyana getirip karşılaştıracak olursak, şunu hemen farkedeceğiz ki, bu resimlerde, doğa, **ressamın gördüğü, yaşadığı ve zihinsel olarak özümlediği şekilde** karşımıza çıkmıştır. Bir kimyacıdan ya da fizikçiden, bir jeologdan ya da botanikçiden farklı olarak, Levithan, doğayı, **insanla ilgisi, değer - belirleyici önemi** açısından ele almaktadır. Bunun için onun resimlerindeki manzaralara «çok izlenimli manzara» diyoruz. Yoksa, herkes bilir ki, ne bir orman, ne bir çayır, nede bir gökyüzünün kendi izlenimi olmaz. Doğanın bir görünüşünü, bir bilimcinin tam tersine, bir sanatçıya bu şekilde, kendi salt nesnel, maddi varlığı içinde değil, ama insanoğlunun bilincinde yansımasını bulacağı şekilde verdiren, doğayı izleyen kişide uyanan şey, bu izlenimdir, bu izlenimin içeriğidir işte.

Edebiyatta da böyledir bu ilinti. Doğa, kendinde ve kendisi için bir varlık olarak değil, insanlar için bir varlık olarak, insanlar için izlenim taşıyan bir varlık olarak ortada göründüğü için, Turgenyev'in, Bunin'in, Puşkin'in, Nekassov'un, Paustovski'nin ya da Yesenin'in yaptığı manzara tasvirlerinin sanatsal - imgesel bir anlamı vardır.

«Düşündüğünüz anlamda değildir
Doğa.

Kör değil, ruhsuz değildir bakışları.
Bir ruh yaşar onda, özgürlük yaşar.
Aşk vardır onda,
Kendi diliyle bize seslenir.» (13)

Bilimsel açıdan alındığında, Tiyutşev'in bu sözlerinin koskoca bir saçma, ya da en azından, hakikatin, Schelling'in «özdeşliğin hakikati» gibi, mistik - ideal bir şekilde çarpıtılışı olması gerekir. Buna karşılık, sanatsal açıdan bakıldığında, derin bir anlamı içermektedir bu sözler, çünkü, gerçek dünyanın sanatsal - imgesel olarak bilinişinin temel ilkesini kapsamaktadır. Bütün sanatını doğanın çizimine vermiş olan Mihayl Prişvin gibi güçlü ve kararlı bir gerçekçi sanatçının, doğayı insan ruhunun bir aynası gibi gördüğünü dile getiren şu düşüncelerine hiç şaşmamak gerek : Kurda kuşa, ota ve buluta ilk kez insan bir şekil, bir anlam vermiştir.

Gerçekçi edebiyatta, bugün, kıyas, mecaz, kişileştirme, abartma gibi, imgesel düşüncenin daha en başından ortaya koymuş olduğu biçimlendirme araçlarının geniş ölçüde kullanılmasının nedeni de budur. Doğanın varlığının fiziksel - biyolojik olmayan, zihinsel olarak insanileştirilmiş yanını verebilmek için bu araçlara başvurulmuştur. Bilim mecaz diliyle konuşamaz çünkü mecazda, nesnelerin **öznel olarak algılanması ve değerlendirilmesi**ne dayanılarak bu nesneler arasında bir benzeştirme yapılır. Mecazın diyalektik bir nitelikte oluşu, onun kendi sanatsal değerinin, sadece kıyaslanan nesneler arasındaki nesnel benzeşmeden gelişine değil (bu çerçeve içinde, bilimsel düşüncede de arasıra mecaz ve kıyas yapılır çünkü), ama, o kıyasın temelinde yatan fikirsel - coşkusal anlamdan gelişine de bağlıdır. («Ve Durgun Akardı Don»un sonunu anımsarsak) Ancak sanatta güneş «kapkara» olabilir, ancak sanatsal bilgide güneş sıcağı çölde «karabasan» gibi insana basabilir, ya da çıplak toprakta «bir kölenin yüreğindeki ateş» gibi yanabilir (bu son örnekler Andrey Platonov'un öykülerinden alınmıştır). Bu bakımdan, kıyas ya da

mecaz yoluyla aralarında bir bağıntı kurulacak nesneler birbirlerinin ne denli uzağına düşüyorsa, yapılacak kıyasın da o denli çarpıcı, vurucu ve coşkusal bir etkisi olur.

Bilimsel düşüncenin kıyasa güvenmeyişinin nedeni, farklı nesneler arasında yapılan bir yakınlaştırmanın öznel bir karakter taşıyor olması değildir. Bilim için daha başından beri «kıyas kanıt değil»dir. Olşka'nın da çok yerinde belirttiği gibi, mecaz, «düşünceye tuzak kurar». Buna karşılık, sanatta, kıyas, mecaz ve abartma, en etkin «sanatsal kanıtlar»dır; **imgesel bilginin upuygun araçları**'dır.

Burda, sanatsal imgenin «sırrı»nı çözmek için de bir anahtar elde etmiş oluyoruz. Şöyle ki, sanatsal imgenin alışıla geldik tasarımsal görüntüden farkı, sanatsal imgenin, varlığın **değer-yönü'yle** ilgili bilginin bir sonucu oluşudur; ki biz buna mecazi bir şekilde, dünyanın «insanîleştirilmesi» diyoruz. Buna karşılık, alışıla geldik bir tasarımsal görüntü, coşkusal ve fikirsel herhangi bir yorumlamaya ve değerlendirmeye gitmeksizin nesnelerin bir yansımasını verir. Bir ornitoloji ders kitabındaki bir güvercin ile Picasso'nun «Barış güvercini»ni karşılaştıralım. Resimleyicinin ders kitabında çizmiş olduğu güvercin sanatsal bir imge taşımaz hiçbir zaman (taşıyamaz da zaten!), çünkü, resimleyici, güvercini aynen kopye etmeye çalışmıştır; buna karşılık, Picasso'nun güvercini sanatsal bir imge taşır; çünkü, burdaki güvercin kendi başına değil, insan ve insanlık için önemi açısından, kendi **toplumsal değer**'i içinde çizilmiştir. Bunun için Picasso'nun çizdiği güvercin dümdüz bir güvercin değil, insanoğlunun duygularının, umut ve ideallerinin bir görüntüsüdür.

Örneğin, Goethe'nin bir şiirinde şöyle geçer, «Ben bir tanrıyım, bir solucanım, kral da benim, köle de...» Bu dizeler şaşırtmaz bizi, çünkü, çok iyi biliyoruzdur ki, şair kendisini tanrıyla, hayvanla, kralla, köleyle benzeştirdiği zaman bunu mecazi anlamda yapıyordur, yoksa kendi söz anlamında değil. Şair, bilimsel düşüncenin değil, imgesel düşüncenin «formülleri»ni kullanmıştır burda. Estetiğin bu formülleri, üstüne kendi damgasını basa-

cak şekilde, gerçekliğin imgesel olarak bilinişinin yalın bir modeli olarak görmesinin nedeni de budur.

Bu bakımdan, gerek sanatta, gerekse bilimde, bilginin nesnesi arasında bir fark aranmamalıdır. Her iki durumda da bilginin **nesnesi** aynıdır çünkü : doğa'dır, insan'dır, toplumsal yaşam'dır; kısacası, gerçeklik'tir. Ama, aradaki temel fark, sanatsal bilginin nesnesinin **yapısı** ile bilimsel bilginin nesnesinin yapısı arasındadır. Bu ikincisi, yalınkattır, tek bir düzlem içindedir, kendi nesnelliği içinde tek bir anlamı vardır; birincisi ise çiftkattır, tüm değerler için olduğu gibi, iki düzlem arasında uzanır; burda, nesnel - olan'la öznel - olan, doğal - olan'la toplumsal - olan, maddi - olan'la manevi - olan biraradadır. Dahası, sanatsal bilginin nesnesinin taşıdığı maddi önem ile manevi önem hiçbir şekilde aynı değerde değildir. Varlığın değeriyle ilgili olan bilgi, başlıcalıkla ve sondaki amaç olarak insanoğlunun ve toplumdaki manevi yaşamın bilgisiyle ilgili bir yönlendirmeyi getirirken, doğanın ve insanın maddi varlığıyla ilgili olan bilgi, sanattaki bu en yüksek amaca ulaşabilmenin doğrudan doğruya bir aracı olmaktadır. **Maddi - olan'dan manevi - olan'a**, sanatsal bilgi böylesine özetlenebilir işte.

Örneğin, bir ressam bir portre üstünde çalıştığı zaman, gereken benzerliği kurabilmesi için sadece canlandırılan kişinin tüm fiziksel özelliklerini, yani, dış görünüşünün şeklini başını, yandan görünüşünü, gözlerinin ifadesini, yaş ve cinsiyet özelliklerini değil, ama aynı zamanda, psişik varlık şeklini, karakterini, mesleğiyle ya da daha başka şeylerle ilgili özelliklerini de inceden inceye incelemesi gerekir. Bunun için, çok iyi gözlemleyebilen, ince görüşlü bir sanatçı tarafından yapılmış bir portreye, portresi yapılmış o kişinin resimsel olarak gerçek bir «biyografisi» gözüyle bakılabilir. Ama soruyu başka şekilde de sorabiliriz. Portreyi yapan ressam için, resimde yakalamak istedikleri bakımından, her şey aynı ölçüde ilgilendiriyor mudur kendisini, her şey kendisi için aynı ölçüde mi önemlidir? Tabii ki hayır. Portresi çizilen kişinin dış görünüşü ile iç dünyası, fiziksel varlığı ile

manevi yaşamı, yüzü ile karekteri, sanatsal bilginin nesnesi olarak aynı kaba girmezler. Portredeki amaç her zaman için **manevi - olan**'la, **psikolojik - olan**'la ilgili bilgidir; buna karşılık dış görünüşle, biyolojik - olan, anatomik - olan yanla ilgili bilgi, sırf portresi yapılan kişinin manevi varlığının, ruhunun içine girebilmek için gerekliyse zorunludur sanatta.

Edebiyata dönecek olursak, şunu görürüz ki, bir yazarın bir kişinin manevi yaşamını anlamlı hale getirebilmesi için, onun karakterinin, düşüncelerinin, ruhsal durumunun, yaşantı dünyasının vücut yapısına, yüzüne ne gibi bir ifade verdiğini doğrudan doğruya anlatmadan, sadece en karakteristik çizgileri içinde ortaya koyması yeterlidir, dış görünüşünü tümüyle çizmesi gerekmez bile. Ama, bu, edebiyatın sanatsal değerinin resmin sanatsal değerinden daha az olduğunu göstermez hiçbir şekilde. Yoksa edebiyat, insanın manevi yaşamının açığa konduğu işleri, olayları en ince ayrıntılarıyla tasvir edebilir her zaman. Ne var ki, gerçek bir sanatçıyı ilgilendiren şey bu işler, olaylar ve eylemlerin kendisi değil, daha çok, bunların **niçin** olduğudur, **hangi manevi dürtü sonucu** ortaya çıktığı, bu davranışlarda bulunmuş olan kişinin **karakteri ile psişe**'sini **ne şekilde** dile getirdiğidir. Bu bakımdan, bütün dikkati konunun ve olayın üstünde toplayıp, olayların gerisindeki manevi itkileri ve güdümleri göz ardı eden polisiye roman ile, ancak kişinin manevi dünyasıyla ilgili olduğu sürece konunun üstünde durmayı gerektiren psikolojik roman arasında niçin çok önemli bir sanatsal değer ayrımı olduğuna hiç şaşmamak gerekir. Ayrıca, olayların dış görünüşünün tasvir edilişi, edebiyatta ancak anlatı tarzına özgü bir şeydir; şiirde; insanların yaptıkları işlerle eylemler anlatılmaz pek, şairin kendi yaşantısının ve düşüncelerinin akışının dolayımsız şekilde anlatımı üstünde dikkatler toplanır.

Bu konuda müzik daha da ileri gitmektedir. Hele sadece çalgıya dayanan müzik biçiminde, insanın fiziksel dış yapısı ile davranışlarının maddi anlamını yansıtabilme olanağı kesinlikle yoktur. Ama, bu, müziğin, insanın zihinsel yaşamının çok derin sü-

reçlerini modellendirebilmesini engellemez. Bu bakımdan, müzikteki sanatsal bilginin değerinin edebiyat ya da resimdekinden daha aşağı kaldığı söylenemez.

Görüyoruz ki, sanat, insanoğlunun manevi varlığının derinliklerine girebilmeye elverdiği sürece insanın fiziksel şekli ile somut eylemlerini tasvire çalışmaktadır. Bu son derece önemlidir, çünkü, söz, jest, vurgulama, mimik, gözlerin ifadesi ya da tüm bir tavır, elle tutulur bir halde cisimlendirilmediği sürece, insan düşünce ve duyguları, kendi başına ne elle tutulup kavranabilir, ne de gözle görülüp işitilebilir. Sanat, gözle görülen, kulakla işitilen şeyler yoluyla, insan ruhunun görülmez, işitilmez dünyasına iner; varlığı duyusal olarak algılama biçimleri yoluyla, insanoğlu yaşamının manevi kapsamına giren yaşantıyı, anlayışı verir.

Sanatsal bilginin bu yasasını sanatçılar her zaman için çok iyi bilirler. «Sanatın başlıca amacı» diyordu Lev Tolstoy yazdığı bir günlükte «insan ruhunu açığa çıkarıp dile getirmektir...» (14) Buna benzer formülleştirmelere Stendhal, Balzac, Dostoyevski, Çekhov, Stanislavski ile maddeci estetiğin başlıca temsilcilerinden Belinski ile Çernişevski'de de rastlanabilir. Örneğin, Çernişevski, Tolstoy'un psikolojik yaşamın en gizli kurallarını açığa çıkarmış olduğundan hayranlıkla söz ederek, şu genel sonuca varır : «Psikolojik çözümleme, yaratıcılık yetisine güç veren en asli niteliktir belki de». (15) Bu bakış açısından, Çernişevski'nin yaşamının sonuna doğru üçüncü baskısını yapmayı düşündüğü tezin metniyle ilgili yaptığı bir düzeltmeyi burda belirtmek yararlı olacaktır. Sanat ile tarih bilimi arasındaki ayrımı gösterirken, şu tümcenin önce altını çizer Çernişevski : «Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder; sanatsa bireyin yaşamından.» Sonra, bu tümceninin yerine şunu ekler, «Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder ve bu arada, her şeyden önce olgusal hakikat için çaba gösterir; sanatsa insan yaşamından söz eder ve anlattığı şeylerde geçen olgusal hakikatin yerini psişik ve manevi hakikat alır.» (16)

Son olarak da Lenin'in Inès Armand'a yazdığı ünlü mektupta geçen ve bu sorunsala çok yakın düşen şu formülleştirmesinden söz etmek gerekir; kuramsal çözümlemeden farklı olarak, «**karakter** çözümlemesi ve buna **ilişkin** tipin ruhsal olarak ele alınışı...» (17) bir sanat yapıtının ağırlık noktasını oluşturur.

Yine aynı anlamda Gorki de edebiyata «insanlık bilgisi» demiştir. Ne var ki, bu mecazi tanımlama estetik biliminde harfi harfine alındığında; yani, Burov ve Timofeyev ile öbürlerinin formülleştirdiği gibi, sanatsal bilginin «özgül nesnesi» ya da «başlıca nesnesi» olarak alındığında, böyle bir tanımlama çok belirsiz bir anlam taşımakta, sanatın nesnesinin kendine özgü gerçek yapısını açıklayacağı yerde, gözardı etmektedir. Çünkü, insan, maddi ve manevi, biyolojik ve toplumsal öğelerin bir bütünüdür. Yoksa, aynı şekilde, eczacılığa da «insanlık bilimi» diyebiliriz. Sorunun özü, insan yaşamının maddi ve manevi yanları ile sanatın nesnesinin hangi **somut ilişkiler** içinde yanyana bulunduğunun saptanmasındadır. Bu bakımdan, sanatın başlıca nesnesi olarak görülmesi gereken şey, insan değil, **insanın toplumsal varlığının manevi kapsamı**'dır.

Sanatın nesnesinin yapısı üstüne ancak böyle bir tanımlama, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin insanı tasvir etmeksizin de var olabileceğini anlamamızı sağlayabilir. İmgesel bilginin nesnesinin en önemli, ana etkeni insan olmayıp, insanın manevi dünyası olduğu için resimde başlı başına bir tarz olarak manzara ve natürmort (ölü - doğa) vardır. Mimari ile uygulamalı sanatların mahiyeti de bu şekilde temellendirilebilir ancak. Teknik bir inşaat, kendi maddi görünüşünde toplumun manevi yaşamının bilgisini taşıdığı sürece sanatsal değer kazanabilir ancak. Dolayısıyla, uygulamalı sanatlar ile mimarideki yaratımlar, sadece toplumun teknik ilerleme düzeyini değil, ama aynı zamanda, toplumun **yaşam tarzı**'nı, **düşünce tarzı**'nı, **dünya görüşü**'nü, **dünya anlayışı**'nı; farklı toplumsal kesimlerin **idealler**'i ile **psişe**'sini de bildirir. Sanatsal olarak verilmiş sanayi ürünlerini

olsun, müzik ve dans yapıtları ile resim ve edebiyat yapıtlarını olsun, her çağın manevi kültürü içinde bir araya getiren şey de budur işte.

SANATSAL İÇERİĞİN BİLGİLENDİRİCİ YANI

Bilimde olduğu gibi sanatta da, içerik, içsel kapsam, bilginin nesnesinin yansımasından başka bir şey olmayıp, bu içeriğin karakteri, bilinen nesnenin karakterini taşır. Bilimin nesnesi de nesnel gerçekliktir. Bilim, insan bilgisine yönelik olduğu zaman, öznenin toplumsal faaliyetini, bilincini, psişe'sini doğanın varlığı nasıl nesnelse öylesine **nesnel'miş** gibi yorumlamak zorundadır (bu bağlamda, doğa bilimleri ile toplum bilimlerinin birliği üstüne Engels'in yapmış olduğu formüllendirmeleri anımsamamızda yarar vardır). Demek ki, bilimin içeriği **nesnel hakikat** olmaktadır.

Sanatta ise durum daha başkadır. Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır; bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani, **varlık değer olarak** tanınır, öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani, toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımasını bulmuş olan, **varlığın değerlendirmesi sistemi** tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; **dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi.**

Bu bakımdan, sanatın bilgi potansiyelinin, sanatçının dışında, sadece yaşamın bilincine varılışında ve vardırılışında kendisini belli ettiği, çünkü zaten sanatçının yaşama olan ilintisinin, «kendinin ifadesi» olarak sanatın içinde yer aldığı şeklindeki çok yaygın bir tasarım, korkunç yanlış bir tasarımdır. Kaldı ki, sanatçının «kendinin ifadesi», bilgice hiçbir önem taşımadığı gibi, sanatın bilgi edinme için çabalarının da tam karşısında yer al-

maktadır. Burjuva estetiğin ortaya çıkarmış olduğu ve kendi gereği idealist ve metafizik bir konumu olan bu tasarım, ne yazık ki birçok Sovyet bilimcisi tarafından da kabul görmüştür. Bizim kuramsal mesleki literatürümüzde ve sanat eleştirisi literatürümüzde, sanatçının «kendinin ifadesi» şeklinde çok sık geçen, korkunç tehlikeli bir görüşün ortaya çıkışını ve bize sanki öznel, akıldışı, gerçek - karşıtı olan bir şeymiş gibi gelişinin nedeni budur zaten. Burda, sanatçının «kendinin ifadesi», doğrudan doğruya «kendinin bilgisi» olup, soyut dışavurumculuğun ve gerçeküstücülüğün savunucularının bize anlatmaya çalıştıkları gibi, bir duyum akımının otomatik şekilde saptanışı değildir.

En basit durumlarda bile, söz gelişi, doğanın bir resmini yaparken, yaratıcı edimdeki psikolojik mekanizma, canlandırılan nesnenin çözümlenişini, sanatçının kendini çözümleyişiyle, yani, ne ve nasıl hissettiğinin ve niçin başka türlü değil de öyle hissettiğinin derinden «incelenişi»yle birleştirir. Hele bir roman, bir senfoni ya da bir oyunun yaratılması söz konusuysa, sanatçının böyle çözümsel olarak kendinde - derinleşmesi, kendinin ifadesi, çok daha yoğundur.

Sanatta, **canlandırılacak** olan şey kadar, **ifade edilecek** şeyin de ne olduğu, sürekli bir şekilde, bilgisel açıdan işlenmiştir, hep. Bu bakımdan, sanatın içeriğinde saptanmış olan bilgi bildirimi ile bilimsel bilginin içeriği olarak nesnel hakikat birbirinden ayrılır. Sanatın içeriğinde, nesnel hakikat, «öznel hakikat» ile çelişmeli bir bağıntı içindedir. Burda sözü edilen şey, «öznel hakikat»tir, yoksa, çoğu zaman işin basitinden alındığı gibi, «öznelliğin vurgusu» değildir. Çünkü, sanatçının kendinin - ifadesi'nin kendinin - bilgisi'ne dönüşmesi, kendi iç yaşantısındaki ve duyumlarındaki rastlantısallığın, birbirine karışıklığın ve kargaşa halinin aşılmasından; kendi bilincinin «akış»ını doğru «yönlendirebilme»si ve asli - olan şeyi, anlamı, psikolojik olarak hakiki - olan'ı bulup gün ışığına çıkarabilmesi yeteneğinden başka bir şey değildir. Ancak bu yolla, sanatçının kendi manevi yaşamının tikelliğinde, genel anlam taşıyabilen bir şey, toplumsal olarak bir

şeyi temsil edebilen bir şey, yalnız sanatçının kendi bireyliğini değil, ama öbür insanları da «ifade edebilen» bir şey ortaya konabilir. Başka bir insanın manevi dünyası ancak kendimizinkine yakın düştüğü zaman, bizce bir değer taşıdığı, bizce sevgi gördüğü zaman ilgimizi çeker çünkü. Ancak **psikolojik olarak asli, kalıcı, derin** bir şey, **hakiki** bir şey ortaya koyuyorsa, ancak o zaman, hayatta belki hiç tanımadığımız, hâttâ çoktan ölmüş gitmiş bulunan bir kimsenin duyguları, düşünceleri, iç yaşantısı bizim dikkatimizi çekebilir. Ancak o zaman insanın en gizli belgeleri (özel mektuplar, günlük anılar), hakiki bir sanatsal değer kazanabilir (Anne Frank'ın Hatıra Defteri'ni anımsayalım burda yeter). Ama, bir yazar, eğer, Gogol gibi, Lermontov gibi, Dostoyevski ve daha başkaları gibi, kendi anlatacakları şeyler için, mektup ya da günlük biçimini seçmisse; o zaman bu belgelerin sahibi olarak böyle bir kimsenin yeryüzünde hiç yaşamamış olduğunu bildiğimizi çok iyi bildiği halde, sırf bizim ilgimizi çeksin diye öznel bakımdan hakiki olan bir manevi yaşamın içine hayali bir yazar yerleştirmiştir. Sanatın içeriğinde nesnel hakikat ile öznel hakikatin bu şekilde bir arada oluşuna Belinski «şiirsel hakikat» demiş ve bunu sanatın bilimin içeriğinden başlıca farkı olarak, bir sanat yapıtının sanatsal değer kazanmasının başlıca koşulu olarak görmüştür.

Yalnız altını bir kere daha çizelim ki, birbirlerinden ayrı, tek başlarına ayakta kalabilecekleri şekilde, nesnel hakikat ile öznel hakikatin bir toplamı sözkonusu değildir burda. Sanatın şiirsel kapsamı, yerine öznel psikolojik bir hakikatin konacağı, nesnel olarak hakiki bilimsel bir içerik değildir. Şiirsel hakikat, **bütünsel, kendi içinde kapalı ve nitelikçe kendine özgü bir fenomen**'dir, **nesnel - öznel hakikat**'tir. Sanatın nesnesinin kendisi olduğunun bir işareti olmak üzere, özne ile nesne arasındaki değer - bağlantısı'nın derin bir bilgisinin sonucudur.

Sanatta bilgi ile kendinin - bilgisi nasıl ayrılmaz şekilde birbirine bağıntılı bir halde bulunuyorsa, sanatsal içeriğin bu her iki düzlemi de birbiriyle öyle değişik tarzda bir ilişki içindedir.

Bunu, estetikte çoktan saptanmış, ama şimdiye kadar kuramsal olarak ortaya konamamış, birbirine koşut iki dizi sanatın, yani, biri dünyayı görüntüleyen, öbürüyse görüntülemeyen iki sanatın varoluşunda görebiliriz. Hemen ilerde, sanat cinslerinin sınıflandırılmasını yaparken, sanatsal yaratımdaki bu «ikiye ayrılma»nın ne denli önem taşıdığını çok iyi anlıyacağız. Yalnız burda şu kadarını belirtelim ki, dünyanın sanatsal olarak böyle iki şekilde özümlenebilmesi ve bunun ayrıca gerekli oluşu, nesne ile özne arasındaki değer - belirleyici karşılıklı ilişkinin, olayların bilgisi ile bunların modellendirilmesine iki şekilde elvermesinden gelmektedir; şöyle ki, aksiyolojik «nesne - özne» sistemi, **nesne açısından** ortaya konabildiği gibi, **özne açısından** da ortaya konabilmektedir. Bu birinci halde (edebiyat ile oyunculuk sanatında, resim ve heykelde olduğu şekilde), bilginin nesnesi (konusu), insanın manevi dünyası içinde yansıtılan nesnel gerçeklik'tir; ikincisinde ise (müzik'te, dans'ta, mimari'de olduğu şekilde), insanın nesnel gerçeklik içinde yansıyan ve değerlenen manevi dünyası'dır.

Estetik düşüncesi tarihinde bu birinci diziye giren sanatların «nesnel» ya da «görüntüsel» («izlenimsel») olarak; ikincilerinin ise, «öznel» ya da «anlatımsal» («dışavurumsal») olarak nitelendirilişine sık sık rastlamak mümkündür. Bu tanımlamayı biz pek şanslı bir tanımlama olarak görmüyoruz, nedenine gelince, bütün sanat türlerinde özne ile nesnenin ayrılmaz bağıntısı ortaya konduğundan, sanatta, görüntüsel - olan ile «dışavurumsal», anlatımsal - olan'ın birbirinden ayrı ayrı varoldukları düşünülemez hiçbir zaman. Edebiyat tarzları arasında yapılan başlıca bir ayrımlamaya uyularak, sanat yaratımları da «epik» ve «lirik» diye iki ayrı tipe ayrılabilir. Öyle ki, bu birincisinde, sanatçının kendinin - bilgisi, nesnel gerçekliğin bilgisinin arkasında «saklı» olup, nesnel gerçekliğin canlandırılışı içinde «çözüntüye uğrar». İkincisinde ise, bunun tam tersine, sanatçının kendinin - bilgisi, doğrudan doğruya sanatın imgesel dokusu içinde kendini cisimlendirmiş olduğu gibi, dış dünyanın bilgisi de sanat-

sal içeriğin arə bir uğrağı olarak, arka planda ya da art bağlamda kalmıştır. Yaşamı sanatsal olarak özümleme şekillerinin böyle ikiye ayrılması, çeşitli sanatsal yönelimlerini, örneğin, gerçekçilik ile romantizmi, klasisizm ile Barok sanatı, izlenimcilik ile dışavurumculuğu karşı karşıya koyarak yapılabildiği gibi, çeşitli bireysel uslupların, örneğin, Şurikov'un uslubu ile Vrubel'in uslubunu, Mussorgski'nin uslubu ile Çaykovski'nin uslubunu, Hemingway'in uslubu ile Kafka'nın uslubunu karşılaştırarak da yapılabilir. Burda, «epik» bir sanatsal yaratım ile «dirik» bir sanatsal yaratım tipinden haklı olarak sözedebiliriz.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, bu iki ayrı görüntü yapısı, pek çok sayıda somut değişkenlikler ve çeşitlilikler gösterebilmektedir. Ayrıca, Heinrich Böll'ün «Bir Soytarının Gözünden» adlı itiraf-romanı gibi, ya da (son on yıldır İtalyan ve Fransız sinema sanatında çok tutulan bir tarz haline gelmiş olan) lirik itiraf-filmi gibi kendine özgü tarzlar, bireşimsel sanat türlerinin karmaşık yapısı içinde karşılıklı olarak birbirlerini etkileyebilmektedirler. Ne var ki, bilgi ile kendinin-bilgisinin somut karşılıklı ilintisi ne denli somut şekiller alırsa alsın, bu ikisi sanatta hep içiçe kaynaşıktır, ki sanatsal bilginin nesnesinin yapısı da ancak bu yolla ortaya konabilmektedir.

Ayrıca, sanatta bilginin oluşum şekli ve tarzı ile somut-mantıksal bilimsel bilgiden farkını ortaya koyacak şekilde somut imgesel karakteri de buna bağlıdır.

SANATSAL BİLGİ

Aristoteles'ten bu yana saptanmış olduğu gibi, birçok nesne, fenomen ya da sürecin ortak varlık çizgilerini yansıtan bilimsel kavramdan farklı olmak üzere, sanatsal imge, **tikel-olan'da genel-olan'ı** anlamlı kılar. Bu temel bilgi, estetik biliminin ayrıl-

maz bir bütünleyici parçası olup, estetik tarihi boyunca hemen hemen bütün estetik bilimcileri tarafından tekrarlanmıştır. Gerçekten de, örneğin, «kapitalizm» kavramı, belirli bir toplumsal organizmanın tüm somut özelliklerinden, yani, siyasal, ulusal, dinsel ve daha başka özelliklerinden soyutlanarak, sırf bu kendi toplumsal formasyonu'nun değişmeyen, temel belirtileri içinde saptanacak olursa, o zaman (tıpkı Balzac'ın, Dickens'in, Gorki'nin, Thomas Mann'ın, Sinclair'in romanlarında olduğu gibi), burjuva gerçekliğin imgesel bir şekilde yansıtılışı, belirli bir ülkede, belirli bir somut tarihsel evrede, belirli bir toplumsal çevrede, belirli koşullar altında, kişilerin kendi yaptıklarıyla ve alınyazılarıyla, kendi somut bir görünüş biçimi içinde, kapitalizmin genel özünü verir bize.

Sanatsal imge, bu şekilde, **tikel - olan**'ı yeniden yaratarak, tikel - olan yoluyla **genel - olan**'ı kavrar. **Bireysel - olan**'ı göstererek, bireysel - olan'ın içinde **tipik - olan**'ı açığa çıkarır. **Rastlantısal - olan**'ı anlatırken, onun gerisinde yatan **yasallık**'ın kavranmasını sağlar. Gerçekliğin yansıtılışı, tikel - olan'ın yeniden yaratılmasıyla sınırlı olup hiçbir genellemeyi içermediği zaman, rahatlıkla belgesel bir değer taşıyabilir, ama, sanatsal hiçbir değer taşımaz (tıpkı belgesel fotoğraf'ta, haftalık gösterilerde, gazete röportajı'nda, günlük yazılarında, anılarda ve daha başka yerlerde olduğu gibi). Buna karşıt, gerçekliğin yansıtılışı, görünüşlerin canlı somut halinden soyutlanmış olarak, sırf genel - olan'ı, özsel - olan'ı, yasal - olan'ı iletiyorsa, o zaman, burda, sanatsal bir çizim yerine teknik bir çizim, bir resim değil bir şema, sanatsal - imgesel bir model değil, bilimsel bir model vardır karşımızda. Sanatta, genel - olan ile tikel - olan birbiri içinde kaynaşmışsa, ancak o zaman, gerçekliğin gerek belgesel, gerekse bilimsel şekilde yansıtılışından farklı olarak, dünyanın kendine özgü bir bilgi biçimi olabilir.

Bununla birlikte, burda ortaya konduğu kendi karakteristiği içinde, sanatsal bilginin şekli ve tarzı, açık seçik bir kesinliği gerektirmektedir; çünkü estetik konular üstüne bir çok kitapta ve

yazıda, bu sorun basitleştirilmekte ve tek - yanlı yorumlanmaktadır. Her şeyden önce de, sanatsal bilginin yapısıyla ilgili genel ilkelerin yerine, sadece birkaç sanat türü ve tarzı için geçerli ancak tek tük sanatsal yönelimler için işlerlik kazanmış olan bir takım tikel, yan ilkelerin konuşunda rastlanılmaktadır bu duruma. Oysa bizim kuramcılarımız, gerçekçi roman, ile yaşamı sanatsal olarak yansıtmanın buna benzer daha başka biçimlerinden edinilmiş deneyimlerden yola çıkarak, «tikel - olan» ile «bireysel - olan»ın «genel - olan» ile de «tipik - olan»ın arasına, kural olarak, bir eşitlik işareti koyarlar. Burdan da anlaşılacağı üzere, sanatsal - imgesel bir **genellendirme,** bir **tipleştirme** olduğu gibi; sanatsal imgenin de her zaman, yaşamın görünüşleri içindeki bireysel yinelenemezlik halini vermesi gerekir. Ama bu arada, gerçekliği canlandıramıyacak, yani, gerçek görünüşlerin bireysel olarak kendine özgü halini yeniden yaratamıyacak olan sanat dalları da vardır; böyle bir şeyi yapabilecek durumda olanları da. Hâttâ, bazı sanat tarzlarında, bireyleştirmeye elverişli bir canlandırmada yapılamaz; örneğin, kıssalı hikayeler'de (**fabl**'da), alegorik heykel'de, çizgi - film'de. Roman, oyun, tuval resmi alanında ise, bireysel şekilde tikel - olan'a pek rastlanmaz; örneğin, ne klasikçilik'te, nede simgecilik'te (sembolizm'de), sahici bir bireyleştirme yoktur. Buna benzer gözlemler, tipleştirme ile sanatsal olarak genelleştirme'nin hiç de özdeş olmadığı sonucuna götürmektedir bizi. Genelleştirme olmaksızın sanatsal yaratım da düşünülemez, ama, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, çoğu zaman, tipleştirme olmaksızın da olabilmektedir; örneğin, uygulamalı sanatlar ile dans'ta, masallar'da, dekoratif duvar resmi'nde, Orta Çağ dinsel sanatı'nda, çağdaş gerçeküstücü sanat'ta olduğu gibi.

Sanatsal imgede, bireysel - olan ile tipik - olan'ın diyalektiği, tikel - olan ile genel - olan'ın diyalektiğinin ancak **kısmi** bir **hali**'ni gösterir. Bu bakımdan, estetik kuramına düşen görev, sanatsal imgede genel - olan ile tikel - olan arasındaki ilişkinin çok - katmanlı değişkenlerini açığa koymaktır. Çünkü, değişik sanat cinsleri ile türlerinin, değişik sanat yönelimleri ile usluplarının

özellikleri bu değişkenlerden belli olmaktadır. Örneğin, Goethe'nin «Faust»u ile «Wilhelm Meister»i karşılaştırılacak olursa, görülecektir ki, bu tek tek edebî tarzlar arasında, bireyleştirme ve genelleştirme derecesi aynı değildir. Bir tuval resmi ile bir dekoratif duvar resmi arasında, bir desen ile bir afiş arasında, bir romans ile bir türkü arasında, bir sonat ile bir marş arasında karşılaştırma yapıldığı zaman da buna benzer farklılıklar görülecektir. Öte yandan, gerek Antik Çağ ve Orta Çağ sanatına, gerekse klasikçiliğe ve romantizme özgü genelleştirmeler, tikel-olan'ı genel-olan'ın altına, canlı somut-olan'ı da mutlak güzel ya da çirkin-olan'ın altına koyarak, ne kahramanların karakterinin, nede durumlarla manzaraların bireyleştirilmesine olanak vermiştir. Buna karşıt, natüralizm, tikel-olan'ı, dışsal-olan'ı, rastlantısal-olan'ı mutlaklaştırmaya çalışarak, yaşamın sanatsal olarak özümlenişinde herhangi bir genellendirmeye hiç yer bırakmıyacak şekilde, en aşırıya götürmüştür görünüş biçimlerini.

Buna karşılık, gerçekçi sanat, kendi tarihsel gelişimi boyunca, gerek bireysel-olan ile genel-olan'ı, gerekse rastlantısal-olan ile yasal-olan'ı tek bir imge içinde dengeleştirebilen bir sanatsal bilgi yönteminin oluşturulmasından yana olmuştur. İnsan ve doğanın, bir Corneille ile Poussin'in, bir Schiller ile Byron'ın, bir Mozart ya da Berlioz'un idealleştirmeye yönelik sanatlarında kapalı, bilinmeyen bir şey olarak kalmış, oysa Balzac ile Tolstoy'da, Surikov ile Mussorgski'de, derinlemesine, çok canlı bir somutluk içinde verilebilmiş olmasının nedeni de budur. Daha ne klasikçilik, ne de romantizm böyle bir şeyin farkında bile değilken, gerçekçi sanatın klasikleri tarafından yaratılmış olan imgelerin, son derece kapsamlı ve toplumsal-eleştirel genellendirmeler olarak önem kazanmış oluşunun da nedeni aynıdır. Engels, böylesine imgeleri tipik olarak nitelendirerek, **tipleştirme**'yi gerçekçi sanatın doğrudan doğruya asli bir belirtisi olarak görür: «Gerçekçilik demek, benim görüşüme göre, ayrıntılara bağlı kalmanın dışında, tipik karakterler ile tipik durumların hakikate sadık bir şekilde verilebilmesidir.» (18) Böylece, Marx da,

Engels de, Shakespeare'in, Rembrandt'ın ve Balzac'ın gerçekçi yaratımlarına örnek diye gösterdikleri tipleştirme'yi dünyayı sanatsal olarak özümlemenin şu iki şeklinden ayırdederler; birincisi, bireyleri yaşadıkları «çağın boş birer sözcüsü» haline döndürecek (19) şekilde, yaşamın «tam soyut» olarak verilmesi, yaşamın idealleştirilmesi (ki, Marx ile Engels, bu yönteme örnek olarak, antik sanatı, Raffael'le Schiller'in yaratımlarını gösterirler); ikincisi, «küçük kurnazlıklara kaçan ve zamanla eriyip giden epigon (taklitçi) - edebiyat'ın asli bir belirtisi» olmak üzere, «**kötü şekilde** bireyleştirme». (20)

Şunu kabul etmemiz gerekir ki, bu yukardaki yargılar, bugün de güncelliğini korumaktadır. Özellikle de, yaşamın soyut şekilde idealleştirilmesi ve yaşamın yüzeyden natüralist bir şekilde alınması gibi toplumcu gerçekçiliğe karşı eğilimlerle mücadelede olduğu kadar; toplumcu gerçekçiliğin kendi kuramsal temellerinin ortaya konmasında da bu yargılar bizlere yardımcı olmaktadır. Bunun için, gerçekliğin imgesel olarak yansıtılış şekli ve tarzının sanata özgü yanı ile bunun değişik hallerinin araştırılması, yalnız kuramsal açıdan değil, ama pratik açıdan da büyük bir önem taşımaktadır.

Geriye yanıtlanması gereken son bir soru kalıyor; niçin sanatta, genel - olan, tikel - olan yoluyla kavranabilmektedir?

Bilim, soyut - mantıksal araçlar kullanır, nedenine gelince, bunlar, **kendi** nesnesinin, yani, doğanın, toplumun, insanın varlığının en nesnel yasalarının bilgisidir. Eğer, sanatın da bilim gibi, aynı bir bilgi nesnesi olsaydı, o zaman, sanattaki imgesel biçimler gider, yerine bilimsel buluşların bomboş resimleri gelmiş olurdu; çünkü, sanatsal imge, genel - olan'ı ancak tikel - olan'a bürünerek verebilir. Oysa sanat, **sanatsal bilginin nesnesi**'ni yansıtmanın upuygun, en iyi şekli ve tarzı olarak imgesel bilgi biçimini getirir. Sanatta, özne ile nesne arasındaki karşılıklı ilişki, soyut - mantıksal biçimde değil, imgesel biçimde kavranıp verilebilir ancak; çünkü, çevre ile insan arasındaki ilişki her zaman için **somut**'tur. Bu ilişki, «dümdüz» gerçeklik ile «dümdüz» insan ara-

sında değil, **belli** bir fenomen ile **belli** bir kişi arasındaki karşılıklı ilişki içinde kurulur. Genel - soyut tarzda alınırsa, o zaman, «nesne - özne» ilintisi, felsefi - kuramsal, bilimsel bilgiye girer. Buna karşılık, böyle bir ilintiyi tüm somutluğu içinde ele almak gerektiği zaman, genel - olan'ı olduğu kadar tikel - olan'ı da somut bir şekilde canlandırıp yorumlayabilecek olan sanat işin içine girer. Demek, şurası çok açık ki, sanattaki imgesel biçimi anlaşılır kılan şey, sanatın içeriğini karakterize edecek şekilde, sanatın kendi bilgi yeteneğidir. Ne var ki, sanatın bu gnoseolojik karekteristiğinin, sanatın kendi özgüllüğünü sonuna kadar belirleyebilmede yeterli olup olmadığı sorusunun ortaya konması gerekiyor.

SANATSAL İÇERİĞİN DEĞERLENDİRİCİ YANI

Deminki bölümün sonunda ortaya atılmış olan soruya, estetik düşüncesi tarihinde çoğunlukla olumsuz bir yanıt verilmiştir. Kültürde «daha başka şeyler» de olduğu farkedilmiştir. Ama, bu «daha başka şeyler», değişik tarzlarda, örneğin, «fikirsel - olan'ın yaratılması», «sanatçının gerçeklikle olan ilintisinin anlatımı», «yaşam üstüne yargı», «sanatın ideolojik kapsamı» şeklinde tanımlanmıştır. Bütün bu düşünceler, sonunda, sanatsal yaratımın «aksiyolojik öğe»si, «aksiyolojik bileşken»i diyebileceğimiz şeye gelip bağlanmaktadır. Burda söz konusu, sanatın, toplumsal bilinçte oluşan bir **değer - yönlendirme sistemi** içinde kendi var edebilmesidir. Ne var ki, çoğu zaman, sanatın bu yeteneği, onun tek asli yeteneği olarak görülmekte, bilgi yeteneği ise sanatın ikinci dereceden bir anı olarak, giderek, sanatsal faaliyetin tam karşısına konmaktadır.

Estetik tarihinde, sanatın ya yalnız gnoseolojik olarak ya da yalnız aksiyolojik olarak ele alınışındaki tek - yanlılığı aşma çabalarına rastlanmakla birlikte, Çernişevski gibi önemli bir dü-

şünür için bile, sanatta «yaşamın yeniden yaratımı» ve bunun «açıklanış»ı ile sanatta «yaşam üstüne yargı» arasındaki ilişkiyi sırf mekanik bir şekilde ele almanın sınırlarını aşabilmek mümkün olamamıştır.

Burda, çıkış noktası şudur; estetikçiler, sanatın nesnesi ile bilimin nesnesini aynı şey olarak gördükleri sürece, sanatın bilgi yeteneği ile sanatın değerlendirme yeteneği arasındaki ilişkiyi, sırf arızi bir ilişki olarak görmek, yani, nesnel gerçekliğin yansıması ile sanatçının bu yansımayla olan ilintisini ifade edişinin basit bir toplamı olarak görmek, böyle yorumlamak gerekmektedir. Bu yüzden, estetik düşüncesi, hep şu almaşığı göz önünde bulundurmuştur: eğer sanat, gerçekten bilim gibi, aynı görevleri, ama başka yollardan, görmek zorundaysa; o zaman, öznel öğenin, yani değerlendirme öğesinin yeri ve işlevi, tıpkı bilimde olduğu gibi ele alınmalıdır (ki, bu doğrultudaki bir düşünce, mantıki yoldan gidilirse, sonunda natüralist sanat anlayışına varır); yok eğer, sanatta, öznel etkenin, öznel olarak kendini ifade etmenin ve değerlendirmenin oynadığı rol apayrıysa, çok daha ağır basıyor ve çok daha önemliyse; o zaman, sanatın, gerçekliğin bilgisinin bir şekli olarak geçerlik kazanmaya hakkı yoktur, öznenin sırf coşkusal - sezgisel bir şekilde «kendini ifade ediş»i olarak yorumlanmalıdır (ki, 20 yüzyıl burjuva öznelci estetiği'nin vardığı sonuç da bu olmuştur).

Estetik, sanatsal bilginin nesnesinin özel karekterini, kendine özgülüğünü saptayıp belirttikten sonra, bu soruna bir çözüm yolu bulunabilmiştir ancak. Eğer, sanatsal bilginin nesnesi, insana olan ilişiği içinde dünya ise, o zaman, bu demektir ki, **sanatın nesnesi başından kendi içinde** aksiyolojik, değer - belirleyici bir «çekirdek» barındırmaktadır, ve sanatsal içeriğin değer - yönü **tamamen tabii olarak** bu «çekirdek»in kendisinden gelmektedir. **Değer bilgisi** ise, **değerlendirme**'dir doğrudan doğruya, ya da daha tam formüllendirecek olursak, kendi bir belirtisi bilinçlilik ve amaçlılık olan, özel bir değerlendirme şeklidir. Demek ki, sanatın nesnesi dar bir gnoseolojik açıdan bakıla-

rak kavranamaz; sanatın nesnesi, sanatsal bilginin nesnesi olduğu kadar, sanatsal **değerlendirme**'nin de nesnesidir.

Gerçekten de, sanatta, bilgi ile değerlendirme, değerlendirme ile de bilgi, hep birarada gider. Bilgi ile değerlendirme'nin bu karşılıklı içiçe geçişi, farkedilememiş, bilincine varılamamış, gizli kalmış olabileceği gibi, açık seçik, «tezli» de olabilir. Ama ne var ki, şu ya da bu biçimde **hep** vardır. Sanatın içeriğini bilimin içeriğinden ayıran şey de budur. Doğabilimsel araştırmalarda, yapılacak bir değerlendirmenin bütün anları, sonuna kadar ve ayrıntılı bir şekilde «ayıklanır». Toplumbilimsel araştırmalarda, değerlendirme'nin anları'ndan bilginin «kendini arındırışı» ise daha sınırlı bir karakter taşır; bu da sırf ideoloji ile çok yakın bağlar içinde olduğundandır. Ne var ki, bu **bağlılaşma ve geçişme,** sanatta gördüğümüz gibi, organik bir kaynaşma haline gelmez. Değerlendirmeyi belirleyici ideolojik «ışınlar»ın, bilimsel dokunun, örneğin, ekonomi politiğin ya da tarih biliminin tüm «hücre»lerine nüfuz edemediğini düşünelim burda. İşte bilim alanında da, olguların ve yasaların çok katı nesnel tanımını içeren böyle birçok «hücre»ler vardır. Bunun için toplum bilimlerinde, yanlış ve gerici ideolojik değerlendirmelerin gerçekten nesnel bir şekilde bilinişini ayırdetmek o kadar zor olmaz. Buna karşılık, sanatta, böyle bir ayırım **düşünülemez** bile. Sanatsal bir dokunun en küçük hücresinin yansısı olan bir sanatsal imgede, bilgi ile değerlendirme'nin bir birliği yatar. Bilgi ile değerlendirme, sanatın içeriğinde, ayrılmaz bir bütün içindedir; bu bakımdan, P. Paliyevski'nin çok yerinde bir şekilde tanımladığı gibi, sanatta, şöyle bir bilgi ya da böyle bir değerlendirme ile işimiz yoktur bizim; bizim işimiz, üçüncü bir şeyle, tıpkı kimyada, hidrojen ile suyun kimyasal olarak birleşmesinden nitelikçe yeni bir bileşimin, yani, suyun oluşması gibi bir şeyledir. İşte bu «üçüncü» şeye biz, **değer - yönlendirilmiş bilgi** ya da **değer - ilişkileri bilgisi** demekteyiz.

Kitabımızın daha önceki bir bölümünde saptadığımız gibi, günlük bilinçte, bir değer - yönlendirmeler sistemi oluşmaktadır;

bu sistemse, kendi bir özelliği olarak, düşüncelerle duyguları, görülerle duyumları, fikirlerle yaşantıları, bilinçli bilinçsiz yönlendirmeleri, kendi içinde sımsıkı barındırmaktadır. Kendinden de anlaşılacağı gibi, bir değer - yönlendirmeler sistemi bilinci ve bilgisi, bu sistemin, kendi bir özelliği olarak, günlük bilinçten «yabancılaştırılma»sını, nesnelleştirilmesini gerektirmektedir. Kültür tarihinde, bu sorunun çözümü için iki yol bulunmuştur; birincisi, bir toplumda bir sınıfın, ya da kesimin yaptığı değer - yönlendirmelerin **kuramsal - kamusal** bilgisi (ki, çeşitli **ideoloji** biçimleri bu yolla oluşur); ikincisi ise, değer - yönlendirmelerin **sanatsal - imgesel** olarak bilincine varılışıdır. Bilgi yeteneği açısından sanat nasıl bilime yakın düşüyorsa, burda söz konusu olan ilişki açısından da ideoloji'ye öylesine yakın düşer; ve sanat ile etik arasında olduğu kadar siyasal ve dinsel ideoloji biçimleri arasında da bir yakınlık doğar. Ama sanat bütün bu ideoloji biçimlerinden hemen özünden ayrılaşır.

İlkin, sanat, değer - yönlendirmeler sisteminin, siyasal ya da etiksel, v.s., şu ya da bu yönünü değil; siyasal kanıların, etiksel konumların, v.s., birbirinden tam ayrışmamış şekilde oluştuğu, günlük bilinç içinde bunların **tümü**'nü saptar. Bununla birlikte, değişik sanat dalları ve türleri içinde bu tümlüğün verilebilmesi için aynı olanaklar yoktur. Örneğin, romanda bu olanaklar, aşk şiirindekinden daha fazladır; tarihî resimde de, manzara resminden ya da natürmort'tan daha fazladır. Genel olarak alındığında, edebiyatta, bu olanaklar, resimdekinden, müziktekinden, hele mimaridekinden çok daha geniştir. Ama, manzara resminde ya da natürmort'ta, etiksel ya da siyasal fikirlerin anlamlı bir şekilde verilebilmiş olduğu az örnek de yok değildir (söz gelişi, Levithan'ın manzara resimleri ya da Renato Guttoso'nun natürmortları). Aynı şekilde, derin bir demokratik - ideolojik kapsamı yansıtan aşk şiirleri de olduğunu biliyoruz (Mayakovski'nin ya da Nazım Hikmet'in yapıtları bunun klasik örnekleridir.) Durum ne olursa olsun, bütün öbür ideoloji biçimlerinde görüleceği üzere, toplumun değer - yönlendirmeleri üstüne inceden bir ayrım-

laşma yakından bir uzmanlaşma sanata yabancıdır.

İkincisi, bir başka ilişki açısından, sanat ile ideolojinin yapısı arasında olduğundan çok, sanat ile günlük bilincin yapısı arasında bir yakınlığın oluşudur. Şöyle ki, değer-yönlendirme sırasında, sanatta, **entelektüel-olan ile coşkusal-olan'ın, bilinçli-olan ile bilinçsiz-olan'ın canlı birliği** bozulmadan kalır, ki günlük bilincin de bir karakteristiğidir bu, oysa, böyle bir şey, ideoloji için önünde sonunda çok yıkıcı bir şeydir. İdeoloji için bunun böyle oluşunun nedeni kendi tabiatı gereğidir. Çünkü, coşkusal yaşamın kendiliğinden varolan öğelerinden, her türlü sezgiden ve bilinçsizlikten soyutlandığı zaman iş görür hale gelmesi, soyut-mantıksal, kuramsal, çözümleyici ve sistemleştirici bilincin kendi bir gereğidir. İdeoloji de, aslında, bilim diliyle konuşur; bu bakımdan, bilim gibi, o da, coşkusal değildir.

Oysa, bir keresinde Lenin, duygular olmaksızın, coşkular olmaksızın, hakikati arayışın da olanaksız olacağını söylemiştir. Gerçekten de, çalışırken, işçilerin olsun, mühendislerin, bilim adamlarının olsun, içlerinde çeşitli duygular uyanır; Arşimides'in o büyük keşifte bulunduğu zaman ölçülemez sevincini nasıl «evraka» diyerek dile getirdiğini anımsayalım. Ama, şu da var ki, **keşfin kendisinde,** bilimci tarafından formülleştirilen doğa yasasının kendisinde bu sevinç halinin zerresine bile rastlanmaz. Her doğa yasası, gerçek dünyadaki ilişkileri ve bağlantıları ifade eden düşüncenin, kesin, acımasız, tam bir saptamasıdır. Bilimadamlarının, filozofların, ideologların coşkusal yaşamları, kendi kaleme aldıkları yazılara «sirayet» etmediği gibi, bu yazılar da onların bu coşkusal yaşamlarını yansıtmaz. Onun için, insanın bilgi faaliyetinin temel yasasını, bilgi sürecindeki coşkusal durumuna hiç değinmeksizin, şu şekilde tanımlamıştır Lenin: «Canlı temaşa'dan soyut düşünceye, **ordan da praksise; hakikat'i** bilmenin, nesnel gerçekliği bilmenin diyalektik yolu budur işte.» (21) Bu şekilde ortaya çıkan ideolojik yapılaşmalarsa, ideolojinin insanların günlük bilinci üstündeki tepkisinin yoğunluk derecesine göre, ideolojinin kuru mantıksal düşünce akışına can-

lılık kazandıran haberciliği yardımına almıştır. Habercilik, **ideoloji ile sanat arasındaki** geçiş biçimi ya da bağlaç olarak görülebilir. Eski çağlarda, salt siyasal ya da hukuksal görüşlerle, ahlaksal ya da dinsel buyruklarla ilgili olduğu halde, konuşma sanatı'nın, bu «ağızdan habercilik»in sanattan sayılmış olması rastlantı olmasa gerek. O zamandan bu zamana, basılı söz, konuşulan sözü toplumsal kullanımın dışına atmaya başlamış ve gazetecilik haberciliğin başlıca alanı haline gelmiştir. Bir Herzen'in yazıları, hepsinden önce de, Marx'ın, siyasal ideoloji ile sanatsal bir dilin bir çeşit bireşimi olan yazıları, bunun en başarılı örnekleri olarak görülmelidir. Aynı şekilde, Anavatan Savaşı yıllarında da İlya Ehrenburg'un da bu tür çalışmalarına rastlanmıştır. Son zamanlarda, radyonun, sinemanın, hele son olarak televizyonun gelişmesi, gazetecilik ile boy ölçüşebilecek yeni bir mecranın doğmasına yol açmıştır. Kaldı ki, bu arada, kendi özellikleri içinde, gerek televizyonun, gerekse televizyon sanatının kuramsal olarak çözümlenişine de başlanılmış bulunulmaktadır.

Uygulamalı sanatlarda, sanatsal imgesel - olan'ın, konstrüktiv - teknik düşüncenin yapısı ile uyumlu hale getirilişi gibi, sanatsal - imgesel düşüncenin yapısı ile ideolojinin kendi özgül yapısının uyumlu hale getirilişi sonunda, bunu da bir çeşit «uygulamalı sanat» olarak görmek mümkündür. Ne var ki, arı sanatlardan, yani, edebiyat, müzik, resim, tiyatro'dan, v.s. söz edilecek olursa, o zaman, burda, sanatın ideolojiden ayrımı açıkça ortaya çıkar. Şöyle ki, sanatta yansıyan bir değer - sistemi, apaçık entelektüel, soyut akılsal olamaz. Her sanatsal fikir, düşünce ile duyguların, bilinçli - olan ile bilinçli - olmayan'ın, görü (temaşa) ile ruhsal hal'in kanaat ile duyum'un, anlayış ile yakınlık (sempati) ya da soğukluk (antipati) duymanın **canlı bir birliği**'dir; kısacası, insanın günlük bilincinde yaşattığı şekilde, **değer - yönlendirme'deki psikolojik tümlüğün** bir **modeli**'dir. Ama öte yandan, gündelik bilinç alanında, kişi kendi değerlendirmeleriyle ilgili bildirimde bulunurken, çoğu zaman mantıken inandırma gücünü kullanır; oysa, sanatçı, insanla ilgili değerlendirmelerini **dola-**

yımsız bir şekilde önplana çıkarır, bu değerlendirmelerin içine katışarak onları zorlar. Bu yüzden de, bu değerlendirmelerin coşkusal içeriğine bir etkinlik kazandırması, onu **coşkusal olarak çarpıcı, vurucu, coşkusal olarak uyarıcı ve ilgi çekici** kılması gerekir.

Pek tabii, her büyük sanat yapıtında, ifade edilen değer - yönlendirmeler, sadece dosdoğru coşkular olmayıp, aynı zamanda, fikir ve düşüncelerdir. Hegel ile Belinski çok haklı olarak şunu söylemişlerdir, gerçek bir sanatçının düşünceleri yüreğinden geçip, yaşantısıyla kaynaşarak dokunaklı bir hale gelir; dünyayı sanatsal olarak özümlerken düşünce, duygularla başbaşa kaldığından, soyut düşünce değil, **şiirsel** (poetik) düşüncedir. İşte, şiirsel bir ilintiyi, düz, yani, mantıksal, kuramsal, yararsal, teknik, ya da daha başka türlü bir ilintiden ayıran şey budur. Daha önce sözünü ettiğimiz ve sanatsal imgenin çözümünü yaparken örnek olarak aldığımız, «Ben bir tanrıyım, bir solucanım...» dizesini bir kez daha anımsayalım. Bu şiirin bağlamı içinde, «ben bir tanrıyım, bir solucanım...» mecazı, sanatçının **düşünceleri**'ni, hem de derin, felsefi kapsamı olan düşüncelerini açığa sermektedir; öyle ki, burda, insanın büyüklüğü ile hiçliği, kendini dünya üzerinde yüceltişi ile yeryüzünde umutsuzça sürünüşü birarada çelişkin bir duyum içinde verilmektedir.

Sanatın coşkusal anlatım gücünün korkunç öneminden, estetik tarihinde çok kez söz edildiği gibi, çoğu kez de tek - yanlı olarak yorumlanmıştır. Sanatın içeriği çoğu kez duyguların, coşkuların, iç yaşantının anlatımına **indirgenmiş**, düşüncenin faaliyeti ise hepten bilime bırakılmıştır. Plekhanov, böyle bir görüşe Lev Tolstoy'un «Sanat Nedir?» adlı yazısında rastladığı zaman, bu konuyla ilgili olarak, sanatın yalnızca duyguların anlatımıyla sınırlandırılamıyacağını, çünkü, sanatın aslında sanatçının hem duygularını, hem de düşüncelerini dile getirdiğini çok yerinde bir şekilde belirtmiştir.

Sergey Obrazov'un şu sözlerinde de büyük bir hakikat payı vardır, «... Bir şair, kafiyeli yazmaktan anlayan biri değil, yü-

reğiyle görmesini bilen biridir.» Ama, asıl hakikat de şudur ki, her sanatçı gibi, bir şair de dünyayı sadece yüreğiyle değil, anlayarak da «görür». Onun için, Hegel'i izleyerek, dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişine **imgeler halinde düşünce** diyoruz burda. Kaldı ki, coşkusal tepkiler, yalnız insanlara değil, ama aynı zamanda, duygularını seslerle ve hareketlerle insanlar gibi anlatabilen hayvanlara da özgü bir şeydir. Ama, ne kuşların şakıması müziktir, nede maymunların sıçraması danstır; çünkü, hayvanlar, içgüdüsel coşku reflekslerini, dünyayla bilinçli, manevileştirilmiş bir ilinti haline sokacak hiçbir **bilinç**, hiçbir **düşünce** gösterisinde bulunamazlar. Karl Marx'ın, insan duygularına, «insanileştirilmiş duygular» demesine yol açan şey de budur. Bu («insanileştirilmiş», bilinçli hale getirilmiş) niteliktir ki sanat yapıtlarının şiirsel kapsamındaki duygu ve coşkuları açığa çıkarır.

Şurası da çok açık ki, sözle iş gören sanatlarla ilgilidir bu. Çünkü, dil, Marx ve Engels'in tanımlamış olduğu gibi, «pratik», «gerçek bilinç»tir. Sözü düşünceden ayırmak olanaksızdır; düşüncenin görünüş biçimi, varlık biçimidir söz. Edebiyat, dramatik sanatlar, sinema sanatı, kısmen de müzik sözle «iş gördüğü»ne göre bütün bu sanatlar, yalnız «çıplak» coşkuları değil, ama aynı zamanda, insan duyguları ile düşüncelerini de vurguluyor demektir. Dil de, yalnız insanın düşüncelerini değil, ama insanın bütün zenginliği içinde duygularını da dile getirebilecek bir durumda olduğuna göre, o zaman sanatın da bunları yorumsal bir tarzda ele alabilmesi gerekir. Bilim dilinden farklı olarak şiir dili, benzetme, istiare, abartma gibi çeşitli mecazlar kullanır. Ölçülü - uyaklı bir düzeni vardır, müziksel - ses nitelikleri ve kendine özgü ses - tonu nitelikleri taşır. Böylece şiir ve edebiyat, pek tabii, bu arada, sanatçının entelektüel söz söyleme gücünü, yeteneğini, düşünce ve fikirlerini bozmadan, bilim için hiçbir özellik göstermeyen ve hiçbir önem taşımayan, coşkusal bir anlatım gücü kazanır.

Bunun için, sözle uğraşan sanatlarda **tonlama**'nın büyük bir

önemi vardır. Canlı konuşmanın en önemli özelliklerinden biridir tonlaına. Ona **coşkusal bir etkinlik gücü** kazandıracak sonsuz olanaklar getirir. Buna karşılık, bilimde, tonlamalı anlatım gücü olan bir konuşma pek az kullanılır; çünkü, bilimde, söz, coşkusal değil, entelektüel bir içeriği; bilimcinin ruhsal durumu ile coşkularının akışını değil, düşüncelerinin mantıksal gelişmesini cisimlendirir. Sanatta ise bu ilinti başka türlüdür. Mümkün olan tüm tonlama zenginliği içinde konuşmaya, ayrıca, iç yaşantıyı dile getiren en ince duygusal, ruhsal ayrıntılara mükemmel hakimiyet, alışılageldik konuşmayı, sanatsal - imgesel konuşma haline getirir. En açık şekliyle sanatsal gösterilerde görürüz bunu. Her yetişkin insan, Heine'den ya da Rilke'den bir şiiri yüksek sesle okuyabilir. Ama, aynı şiiri bir oyuncunun ağzından dinleyecek olursak, o zaman ta çocukluğumuzdan beri bildiğimiz o şiir metninin her dizesi, her sözcüğünün, çarpıcı ve yoğun bir şekilde tonlandırılması sayesinde, yepyeni bir imgesel etkinlik gücü ve plastiklik kazanır. Çok açık ki, oyunculuktaki ustalık da, mimik ve hareketlerin anlatım gücü yanısıra, söylenen sözlerin tonlamalı anlatım gücüne ustaca hakimiyeti gerektirir.

Ama ilginç olan bir başka durum daha vardır burda. Şöyle ki, bilimsel fikirleri dile getirmenin temel aracı söz olduğu halde (çünkü, dil, «düşüncelerin dolayımsız gerçekliği»dir); sanat, özellikle de oyunculuk sanatı, sözsüz olabilmektedir. İnsan bir bilimcinin, bilimsel konudaki bir dersi, jestlerle, el kol hareketleriyle, mimiklerle anlatmaya çalışabileceğini düşünemez. Ama iyi bir oyuncu, kafasındaki sanatsal fikirleri «sözsüz» yollardan seyircisine aktarabilir. Dans ile pandomim'in, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi alanı içine girişinin nedeni budur. Ama, bir Ulanova'nın ya da bir Çabukyani'nin, bir Barrault ya da bir Chaplin'in yaptığı sanatın «sözsüz» oluşu, bir Helene Weigel'in ya da bir Jean Gabin'in sanatı karşısında estetiksel değerinden hiçbir şey yitirmez. Çünkü, dansın ya da pandomim'in kullandığı «dil», (oyuncunun yüz kaslarını oynatışı, jest ve vücut hareketlerindeki plastiklik), sözle doğru dürüst anlatılamıyacak ruh-

sal ve duygusal ayrıntıları verebilme gücüne sahiptir.

Aynı şey müzik için de geçerlidir. Konuşmadaki tonlama gücü o denli yüksektir ki, müziğin imgesel anlatım gücünün temeli olmuştur. B. Asafiyev, müziksel yaratımın mahiyetini çok yerinde bir şekilde, **tonlamalı** yaratım olarak tanımlamıştır; çünkü, tonlama, belirli bir coşkusal kapsam kazandırdığından, tını yükseklikleri arasındaki ilişkiler, sanatsal bir imgeye yol açmaktadır. Pek tabii, müzikteki tonlama ile konuşmadaki tonlama arasında fark vardır; ama, sanatta, her ikisinin oynadığı rolün değeri aynıdır. İnsanın duygu dünyasındaki devinmeleri, en ince ayrıntılarına kadar, tüm zenginliği içinde cisimlendirebilecek, benzer bir yeteneğe sahiptir ikisi de.

Aynı yasallık mimari ile uygulamalı sanat alanı için de geçerlidir. Tıpkı bilimsel bir yapıt gibi, bir inşaat da, mühendisin teknik düşüncesinin bir anlatımıdır. İnşaatı yaparken mühendisin neler hissettiği, kendi yaratımının dışında kalır. Ama, yapıtının görünüşünde, yalnız kendi hendesî - teknik düşüncesini değil, ama aynı zamanda, kendi ruhunu ve coşkularını da biçimler ve orantılar içinde anlatmaya çalışır, ki sırf teknik bir inşaatı sanatsal - teknik bir yapıta, şiirsel kapsamı olan bir yapıta dönüştüren şey de budur. Bu konuda, 20. yüzyıl'ın en büyük mimarlarından Frank Lloyd Wright çok yerinde olarak şunları söylemiştir : «Bütün hayatım boyunca içimdeki şair, içimdeki mühendisi, içimdeki mühendis içimdeki şairi, ikisi birden de içimdeki mimarı arayıp bulmuştur.»

Çok açık ki, değişik sanat yaratımlarında, değişik sanat eğilimlerinde ve değişik sanat dallarında, coşku öğeleri ile aklın öğeleri arasındaki ilinti birbirinden farklıdır. Örneğin, müzik, düşüncelerin anlatımına söz sanatlarının verdiği yeri vermez. Ama, öte yandan, edebiyatın yapamıyacağı şekilde, ruhun, duygunun, yaşantının somut varlığını dile getirebilecek sınırsız olanaklar sunar. Aynı şekilde, romantizmin tek anlamlı coşkusal karakteri ile karşılaştırıldığı zaman, klasikçiliğin akılcı karakteri hiç kuşkusuz, hemen göze çarpar. Bir Cézanne'ın, renkçe - kons-

trüktiv öğeleriyle nerdeyse akılcı etkiler bırakan, sağlam, zihinselleştirilmiş, bize kapalı duran resmi karşısında, bir Van Gogh resmi, kıyaslanmayacak kadar çok mizaçdolu, acılı, gerilimli ve coşkuludur. Ne var ki, şiirsel bir kapsam içinde, düşünceler ile duyguların etkileşmesi ne denli geniş, yoğun olursa olsun, içeriğin kendi coşkusal yanı entelektüel yanını, entelektüel yanı da coşkusal yanını boğmadığı sürece, sanatta şiirsel - olan kendi varlıksal niteliğini koruyabilir. Yoksa, bu birinci almaşıkta, sözle şekillendirilmiş sanatsal imge, türkünün çığlığa dönüşmesi gibi soysuzlaşır, ikincisindeyse, geriye sırf mantıksal bir düşünme şekli kalır.

Sanatın içeriğinin entelektüel yönü ile coşkusal yönünün **ayrılmaz** oluşu, sanatçının kendi düşünce ve duyguları ile kendi yakınlık ya da soğukluk duyduğu şeylerin bir **çatışma** içinde olabileceğini ve bu çatışma dolayısıyla içeriği çeşitli yerlerinden zedeleyebileceğini ortadan kaldırmaz. Böylesine çatışma halleri, en keskin şekliyle ve en çok, özellikle tarihsel çalkantı dönemlerinde görülür; öyle ki, bu dönemlerde, Gorki'nin de belirttiği gibi, eski yaşam biçimlerinin, yerini yenilerinin alışıyla bunların haliyle çözüntüye uğrayacağındaki yasallığı ve doğruluk payını, sanatçının aklı alsa bile kendisi **coşkusal** bakımdan hâlâ eskiye bağlı kalıp, gelecekteki güzelliği duyamaz. Turgenyev'in Kirsanov ile Basarov'da, Tolstoy'unsa, Neçliyudov ile sürgündeki devrimcilerde gösterdiği çelişki; Kustodiyev'in eski ataerkil Rusya'sıyla, Bunin'in ataerkil - aristokratik Rusya'sıyla, Yesenin'in de hem toplumcu, hem de ataerkil - köylü Rusya'sıyla ilintisinin altında yatan çelişki buydu.

Verdiğimiz örnekler, sanatta kendini belli eden değer - yönlendirmeler sisteminin karmaşık iç yapısının önemli bir yönünü daha açığa çıkarmaktadır. Entelektüel öğeler ile coşkusal öğelerin, bilinçli - olan ile bilinçli - olmayan'ın ortak etkinliği, şiirsel fikirdeki **toplumsal - psikolojik ve ideolojik kapsam**'ın kendi bir taşıyıcısı olmasına da yol açmaktadır. Sanatın ideolojiden olan bütün farklılığına ve dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin

bütün kendi özerkliğine rağmen, siyasal, etiksel, dinsel ya da ateist herhangi ideolojik bir anlayışın, sanat üstünde her zaman için bir etkisi olmaktadır. Bir sanatçı ne denli yetkin olursa olsun, uzandığı toplumsal çıkarların çevresi ne denli geniş olursa olsun, kendi çağının ideolojisine ve onun kuramsal mirasına o denli derinden bağlı olabilir. Burda, Schiller ile Puşkin, Delacroix ile Courbet, Le Corbusiers ile Thomas Mann örneğini vermemiz yeterlidir. Pek tabii, böylesine bir bağlılık, sanatçının kendi görüşlerinin ve kanılarının biçimlenmesini, gelişmesini ve değişime uğramasını da birlikte getirir. Böylece, sanatçının kendi yapıtında anlatımını bulan görüşleri, sadece kendi kişisel konumuna, kendi bireysel değer - yönlendirimine değil, ama aynı zamanda, kendi bilinci dışında varolan ideolojik sistemin görünüş biçimi ile yansıyışına da tanıklık eder.

Aynı şekilde, sanatçının coşkusal düzeydeki değerlendirmeleri sanatçının yalnız kendi manevi çıkarını göstermez. **Bireysel psişe,** her insan gibi sanatçının da, belirli bir toplumsal çevre içinde, pratik yaşama süreci içinde, bilinçsiz olarak benimseyip özümlediği **toplumsal psişe**'yi de yansıtır. Bunun içindir ki, şiirsel fikirlerin coşkusal içeriği, sadece, bireysel - kendine özgü bir **kişilik** olarak sanatçının ruhuyla ilgili şeylerden değil, ama aynı zamanda, çeşitli toplumsal kesimlerin, sınıfların ve ulusların ruhuyla, çabalarıyla, idealleriyle ilgili şeylerden de söz eder. Aralarındaki çok - yönlü karşılıklı ilişkilere rağmen, toplumsal psişe ile ideolojinin birbirlerinden görece bir şekilde bağımsız oluşunun ancak belirli bir sanatçının yaratımı içindeki fikirsel kapsam söz konusu olduğunda birbirinden ayrımlanabileceklerinin nedeni de budur. Demin verdiğimiz örnekler doğrudan doğruya bu gibi durumlarla ilgilidir; nedenine gelince, Bunin olsun, Yesenin olsun, bu sanatçıların düşünceleri ile duyguları arasındaki çelişmeler, aslında kendi oluşturdukları değer - yönlendirme sistemleri ile bunların toplumsal - psikolojik ve ideolojik belirtenleri arasındaki çatışmayı bize yansıtmaktadır.

Sanatsal fikirlerin değer - yönlendirici yanının karmaşık ya-

pısı böyle bir yapıysa, bunun sanattaki görünüş biçimi nasıldır o halde?

Çok açık ki, bu da, sanatsal içeriğin bilgi - yönlendirici yanı gibidir **aynen;** çünkü, onun bu yönü ancak çözümleme süreci içinde ötekinden ayrılabilir, gerçek bir sanat yapıtında bu ikisi, bir bütünün iki ayrı yüzünü oluşturur. Nasıl şiirsel - olan'ın niteliği, sanatın içeriğinin bilgi - yönü («şiirsel hakikat»i) ile değer - yönünü («şiirsel fikri») aynı ölçüde karakterize ediyorsa, imgesel - olan'ın niteliği de, sanatsal **bilgi**'nin biçimini olduğu kadar, sanatsal **değerlendirme**'nin oluşma biçimini de aynı ölçüde karakterize eder. Demek ki, burda, **genel - olan ile tikel - olan'ın bir birliği** ile karşılaşmaktayız yine. Bunun için, bir müzik yapıtında, ya da bir koreografik çalışmada, bir mimari yapıtta ya da bir şekilce biçimlendirilmiş kullanım eşyasında, birçok insan için ortak olan duygu ve düşünceler, gereksinim ve idealler, her seferinde, bir daha yinelenemez, kendine özgü bir yorumla karşılaşmakta, bir tikelliğe, sanatçı tarafından ortaya atılmış sorunun, somut bir şiirsel çözümü haline dönüşmektedir. Örneğin, birçok besteci, lirik olarak düşünceye dalma temasını işlemiştir; ne var ki, her seferinde, bu genel - insani psikolojik tema, **lied** halinde bir başka tını kazanmış, özel bir müzik teması içinde ortaya çıkmıştır. Asafiyev, müziğin «duygudaki somutluk» olduğunu söylediği zaman, müziksel yaratımların **coşkusal etkinlik gücünde genel - olan ile tikel - olan'ın diyalektiği**'nden söz ediyordu aslında. Aynı şekilde, genel bir katedral ya da şato temasına, her mimarca ve her mimarın yaptığı yapıca özel bir çözüm getirmiştir. Bu yüzden, Voroniçin'in Leningrad'daki Kazan Katedrali ile Monferrand'ın İzak Katedrali birbirine benzemez; her şato yapışında, Pöppelman temsilî olan şeyleri, bir başka tarzda, yeni bir yönden ele almıştır.

Burda, sanatın sarsılmaz bir yasası vardır : genel değer - yönlendirme ilkeleri, sanatsal olarak, soyut biçimler, didaktik öğretiler, ahlak buyrukları, siyasal programlar ya da daha başka ideolojik genellendirmeler içinde değil, **belli bir fikirsel - coşkusal**

değerlendirmenin bütünüyle somut (imgesel) biçimi içinde ortaya çıkar.

Sanatın içeriğinin yapısının genel çizgileri bunlardır; yani, kendi **görece bağımsızlığı**'nı koruyan iki alt-sistemin birbiriyle organik, **bütünsel-sistemsel, özgül** bir bağıntısı vardır karşımızda.

SANATIN YAPISI : SANATSAL BİÇİM

SANATTA YARATICILIK

Sanatın yapısının iki - boyutlu bir özellik gösterişi, sanatın kendine özgü tabiatıyla özünden, derinlemesine ilgilidir; ki bu, sanatı ya sadece bilginin bir şekli ve tarzı olarak, ya da sadece bir ideoloji biçimi olarak yorumlayan tüm tek - yanlı anlayışları içine alır. Ne var ki, bu iki - boyutluluk, sanatsal - yaratıcı faaliyetin enine boyuna çözümlenebilmesi için yeterli değildir. Nitekim, estetikte, «sanatsal yaratım» ya da «sanatsal yaratıcılık» kavramının «sanat» kavramı ile adeta eşanlamda kullanılışı, sanatın yapısıyla ilgili bir çözümleme yapıldığında, **sanatsal faaliyetteki yaratıcılık öğesi**'nin kendine özgü yerinin, şeklinin ve öneminin de açıklanması gerektiğini bize gösterir.

Sanatta yaratıcılık öğesi, iki şekilde ve tarzda karşımıza çıkar. Birincisi, **pratik - zihinsel faaliyet** olarak; yani, yaşamın **imgesel modeli**'ni çizecek şekilde hayalgücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu olarak. İkincisi, **pratik - maddi yaratım** olarak; yani, taştan, metalden, seslerden, sözcüklerden, vücut hareketlerinden, vs., sanatsal bir içeriğin **nesnel taşıyıcısı**'nı var edecek şekilde, emeğin özel bir şekli olarak. Bu birincisinde, sanatın **içsel biçim**'i, yani, sanatın içeriğinin imgesel olarak somutlaştırılışı; ikincisindeyse, sanatın **dışsal biçim**'i, yani, sanatsal imgenin maddi gövdesi ortaya çıkar.

Sanatın yaratıcı yanının kendi yapısı içindeki yeri de burdan gelir. Şöyle ki, sanatın bilgi yanı ile değer - yönlendirici yanı, daha önce gördüğümüz gibi, en başta sanatın **içeriği**'ni bize göste-

rir; sanatın biçimiyle ilgisi, sanatın imge yapısını, sanatın şiirsel kapsamının özelliklerinden alışı ölçüsündedir, ki burda, sanatın yaratıcı gücü önplana çıkar. Bu yaratıcı güç, sanatın içeriğinin, bilgi ve değerlendirme yoluyla, sanatın içsel, sanatsal - imgesel biçimi haline dönüştürülmesi sürecini dışsal biçim düzeyine, maddi olarak cisimlendiriş düzeyine çıkarır. Burda, sanatsal sistemin bu «dış çerçevesi» içinde, sanatın yaratıcı yanıyla sanatın dördüncü bir bileşkeni, yani, sanatın **semiotik** yanı arasında doğrudan bir ilinti doğar; öyle ki, maddi biçim, bu yolla, bir **işaret - karakteri** kazanarak, **iletişim - işlevi**'nde bulunur.

Sanatın yaratıcı gücü böylelikle, artık sanatın içeriğinin kendisini değil, daha çok, sanatın cisimlendirilişini, biçimin nihai **yapı**'sı olarak, içerikten biçime geçişi karakterize eder. Sanat kuramcıları, çoğu kez, sanatın biçiminin karmaşık ve çok - katmanlı iç kuruluşunu tartışma konusu yapmışlar ve sanat - biçimi'nin çözümlenişinde, sık sık, Hegel'in «içsel» ve «dışsal biçim» öğretisine başvurmuşlardır. Böyle bir yaklaşımın hiç kuşkusuz verimli olduğunu söylemeliyiz; ama, daha önce kabul ettiğimiz yapı - çözümlemesi doğrultusunda ele alınırsa. Çünkü ancak o zaman, bu ikisinin birlikteliği içinde, sanatın biçiminin, sanatsal - yaratıcı faaliyet etkinliğinin doğrudan bir ürünü olduğu ortaya çıkabilir. Ama burda, biçimin içsel ve dışsal katmanları arasındaki ayrım, sanatsal biçimin ortaya çıkmasına yol açan etkinliğin, **zihinsel ya da maddi,** nasıl bir etkinlik oluşuna ve sanatın yaratıcı potansiyelinin, sanatın daha başka potansiyelleriyle, yani sanatın bilgi, değerlendirme ve iletişim işlevleriyle nasıl bir bağıntı içinde oluşuna bağlıdır.

İMGESEL MODELLENDİRME

Burda, sanatın modeller ortaya koyma yeteneğini çözümlemeye girişmeden önce şunu belirtelim ki, bugünkü diyalektik

maddeci felsefede ve estetikte, «model» ya da «modellendirme» kavramlarının sanatta kullanılıp kullanılamıyacağı üstüne herhangi bütünsel bir anlayış bulunmamaktadır. Kimi kuramcılar, bu fen bilgisi kategorilerinin sanat bilimine de uygulanmasına, ilke olarak karşı çıkmakta; kimisi, gerçekliğin canlandırılışının upuygun olmayan, sırf yaklaşık karakterini vurguladığı sanısıyla, bu terimleri karşıtlaştırmakta; kimisi de, bu terimleri bir kazanç saymakta ve bilimsel modeller yanısıra sanatsal - imgesel modellerin varlığını da kabul etmektedir. Bu anlayışa, örneğin, Demokratik Alman Cumhuriyeti estetiğinde, Horst Redeker'in «İmgelem ve Eylem. Gerçekçiliğin Diyalektiği Üstüne Deneme» (Halle, 1967) adlı kitabında rastlanmaktadır. Bu sözü edilen son anlayış, bize en tutarlısı olarak gözükmektedir.

Genel olarak biliyoruzdur ki, gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal bir imgede **dönüşüme uğrayışı**'yla ortaya çıkar. Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiçbir zaman; olamaz da, çünkü, imge, Diderot'nun da dile getirmiş olduğu gibi, anlatımsal, «portrevari» bir karakter taşır, yani, gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolayımsız bir şekilde canlandırılışı süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar. Kural olarak, bir insan portresi, resimde, grafikte, heykelde böyle yaratılır (sanatçı modeline derinlemesine eğilir ve onda gördüğü şeyleri saptar); resimde doğa manzaralarının, natürmortların yapılışı da böyledir. Edebiyat yapıtları da, örneğin, bir yazarın yaptığı edebi çizimler ya da «kendi portresi», yani, özyaşam öyküsü de bu şekilde ortaya çıkar. Sanatçı burda gerçekliğin bir parçasını canlandırmakta, onu gerçekliğe mümkün olduğu kadar sadık şekilde yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Yoksa, bir portre ile belgesel bir fotoğraf arasında, ya da edebi bir çizim ile bir gazete röportajı arasında hiçbir ayrım olmazdı; sanatın görevi bununla sınırlı kalırdı. Oysa, hiç kuşkusuz, arada böyle bir ayrım vardır. Sanatsal bir tasvir, herşeyden önce, gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse göstersin, hiçbir zaman, doğanın basit bir «kopya»sı, bir olayın belgesel - stenografik bir «fotoğ-

raf»ı değildir. Sanatçı, bir şeyleri değiştirir hep, bir takım şeyleri atar, canlandırdığı şeyi bir takım şeylerle tamamlar; çünkü, sanatçının işi, bir kronikçinin (tezkerecinin) yaptığı iş değildir, sanatsal - yaratıcı bir iştir. Buysa, yaşamın malzemesiyle **etkin bir ilinti**'nin kurulmasını gerektirir. Bunun için, aynı kişinin yapılan portresi, her seferinde birbirinden asli farklılıklar gösterir. Nitekim, ne Aleksandır Tolstoy'un «Büyük Pedro» adlı romanındaki kahramanlar, ne Sergey Ayzenştayn'ın «Potemkin Zırhlısı» adlı filmindeki ya da Feuchtwanger'in tarihsel romanlarındaki kahramanlar, tarihsel öntiplerine eş eşine uyarlar; gerçek tarihsel kişilerin tam - kronolojik yansıları değillerdir.

Burda sanatın sarsılmaz bir yasası yatmaktadır. Bu nedenle de Çernişevski'nin savına katılamıyoruz; çünkü, Çernişevski'ye göre, yaşamdaki olaylar karşısında yazarın bir «tarihçi» ya da bir «anı yazarı» olarak hareket etmesi gerektiği gibi, bu olayları sanatta hiç değiştirmeden aynen saptamaya da hakkı vardır. Dünya tarihinden edinilmiş deneyimler ise bize şunu göstermektedir ki, yaşamla ilgili malzeme sanatta şu ya da bu ölçüde her zaman için bir değişime uğramaktadır; durum, bir «portre» çizmek de olsa böyledir bu, ki burda portrenin varlığı orijinale en yakından bakmaya bağlıdır.

Bu açıdan, sanat fotoğrafının çözümlenişinde oldukça yarar vardır. Sanat fotoğrafında olsun, belgesel fotoğrafta olsun, fotoğrafın tekniği gereği, modelde herhangi bir değişikliğe uğramanın söz konusu olamıyacağını sanırız. Çünkü, kamera objektifi nesneyi hep aynen saptamaktadır. Oysa, fotoğraf çekimi ya da basımı tekniği ile yakından ilgili biri, sanat fotoğrafında, olguları değişime uğratacak reji, kompozisyon ve ışık olanaklarının ne denli geniş olduğunu ve bunlardan nasıl kapsamlı bir şekilde yararlanılabileceğini çok iyi bilir. Fotoğrafçı Helmar Lerski'nin çektiği sayısız fotoğraflara, filmlere bir göz atılacak olsa, aynı yüzün çeşitli çekimlerle ne gibi değişikliklere uğrayabileceği hemen görülecektir.

Sanatın yaratıcı etkinliği, imgenin «portre tarzı»nda değil

de «bireşimsel (sentetik) tarzda» yaratılmış oluşunda kendini daha da anlamlı bir şekilde belli eder. Burda, sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, somut bir olgunun, somut bir olayın, somut bir nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin **soyutlanması**'na, **genellendirilmesi**'ne ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede **biraraya getirilmesi**'ne, **bireşimleştirilmesi**'ne dayanır. İlk kez Sokrates'in kuramsal olarak yorumlamış olduğu bu yöntem, daha sonra birçok sanat bilimcisi ile birçok sanatçı tarafından sayısız kereler yorumlana gelmiştir.

Yaşamın sanatsal olarak «bireşimsel» bir tarzda yansıtılması gereği şununla açıklanabilir. Sanatçının yaşadığı tarihsel ortam içindeki gerçeklik, kendine özgü karakteristiği, tipik karakteri ya da estetiksel anlatım gücü içinde kendi «portresinin çizilmesi»ne ancak ender hallerde izin verebilmektedir. Kural olarak, bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü, ya da hiçliği, komikliği bulamaz. Onun için, kendisince gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görünüşleri içinden bulup çıkardığı tikel öğelerden «inşa etmek» zorundadır. Örneğin, Raffael, ideal güzelliği saptamaya çalıştığında, madonnalarını «portreler» olarak değil, «bireşimsel» imgeler olarak görmek zorunda kalmıştı. Madonna tipi olabilecek ideal güzellikte bir kadına yaşamında hemen hemen hiç rastlayamadığını da kendisi söylemiştir.

Şunu da belirtelim ki, bu yoldan çıkılarak birbirinden ayrı iki sanatsal sonuca varılabilir. Birincisi, **yaşam benzeri, hakikate sadık** imge ve şekillerin ortaya çıkışında ifadesini bulur. Bunun için sanatçının yaşamdaki çeşitli kişilerden, çeşitli olaylardan, çeşitli görünümlerden çıkarsadığı öğeleri birbirine bağlaması gerekir; öyle ki, burda, bu öğeler gerçek dünyada birbirlerine nasıl bağlıysalar, sanatsal imgede de aynen o mantık içinde birbirine bağlı olmalıdırlar. Ne var ki, sanatçı, bu mantığı görmezlikten gelerek, gerçekliğin öğelerini, gerçekte var olmadığı ve hiçbir zaman da olamıyacağı şekilde birbirine bağlayabilir. O za-

man, imgeler, **yaşam benzeri olmaktan çıkarlar;** halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kanatlı insanlar (melekler, şeytanlar), balık insanlar (su perisi), ya da yarı insan, yarı at (kantor) gibi **fantastik** karakter kazanırlar. İlke olarak buna benzer bir kaynaştırmaya **fabl**'larda da rastlanır; burda, insani ve hayvani öğeler içiçedir; öykünün kahramanı hayvanlar, insan gibi davranırlar, insan gibi konuşurlar, hissederler, hareket ederler; masallarda da aynı şekilde, bitkiler, dağlar, ırmaklar, şeyler, insan gibi konuşmaya başlarlar. Çocukluğumuzdan bu yana bildiğimiz Esop'un **fabl**'larını ya da Grimm Kardeşler'den masalları anımsayalım.

Nitekim gerçek dünyada ne melek, ne şeytan, ne konuşan hayvan, ne uçan halı, ne çalar kafalı insan, ne meşale yürekli kahraman, ne şairle konuşan güneş vardır, ne de olabilir; ne var ki, tüm bu fantastik tipler ve görüntüler, son çözümde, **gerçekliğin değişime uğramış yansımaları**'dır. Bir sanatçının yaratıcı hayalgücü gerçek dünyadan ne denli uzaklaşmaya çalışırsa çalışsın, kendisini bu dünyaya bağlayan binlerce bağdan hiçbir zaman sıyrılamaz; çevresindeki dünyayla ilgili dolayımsız algılarından, yaşam deneyimlerinden edinmiş olduğu izlenimlerden, gözlemlerden, duyumlardan yararlanacağı malzeme olmaksızın «kendi başına» yaratamaz bir sanatçı. Wells'in, Lem'in ya da Strugazki Kardeşler'in fantastik romanlarında, Hans Grundig'in «Bin Yıllık İmparatorluk» adlı fantasmagorik görsel sanat üçlemesinde olduğu gibi, sanatçının, dünyasal yaşamla ilgili biçimlerden bütün bütüne sıyrılarak, kendi zengin hayalgücüyle ortaya bir takım şeyler koymak istediği hallerde bile, dikkatlice gözlemlenecek olursa, sanatçı tarafından yaratılmış imgelerle tiplerin, kendisince çok iyi bilinen dünyasal gerçeklikten edinilmiş izlenimlerin yaratıcı bir şekilde dönüşüme uğratılmış şekilleri olduğunu görürüz.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatta, ne yaşama büyük bir şekilde bağlı kalış, nede olasılık taşıyan fantasmagoriler, kendinde ve kendisi için alındığı zaman, olumlu ya da olumsuz ola-

rak değerlendirilebilir. Burjuva yaşam tarzını reklam eden birçok adi Amerikan filmi, hiç kuşkusuz, gerçeklikle büyük bir benzerlik gösterdiği gibi, Alman faşizminin ideologları da resimden kategorik olarak gerçekçi bir maske takınmasını isterler. Öte yandan, (Rabelais, Shakespeare, Cervantes ile Rembrandt'tan Kollwitz, Brecht, Chaplin ve Guttuso'ya kadar), hakiki gerçekçi sanat, dış benzerliklerden kurtularak, canlı gerçekliği ciddi şekilde bir değişime uğratmıştır, ki zaten dünya, toplum ve insan üstüne derinlemesine bir bilgi de bunu gerektirir. Çünkü, canlı gerçekliğin sanatın imgeselliği içinde dönüşüme uğramasının şekli ve tarzı, her zaman için, sanatçının çözmeye çalıştığı ideolojik - estetik yükümlülükle koşullanmıştır. Belli bir sanatsal yükümlülük, Konstantin Simonov'u «Yaşayanlar ve Ölüler» adlı romanında hakikate sadık kalmaya götürürken, bir başka yükümlülük, «Dördüncü» adlı oyununu, ölüler ile yaşayanlar arasında yaşamla hiçbir benzerliği olmayan bir ilişki düzeyi içinde kurmaya götürmüştür.

Sanatsal imgelerin «portrevari» ya da «bireşimsel» şekilde canlandırılış tarzı, imgeselliğin kurulabildiği her sanatta (edebiyat, oyun, sinema, resim, grafik, heykel'de) kendine özgüdür. Buna karşılık, imgeselliğin tasviri bir şekilde canlandırılamadığı sanatlarda (müzik, dans, mimari, uygulamalı sanatlar'da), gerçek dünyanın yansıtılması ve değişime sokulması diyalektiği bir başka tarzda işler. Bu sanatlarda, gerçekliğin değişime sokularak dönüştürülmesi, özellikle önplanda bir etkinlik taşır. Danstaki hareketler, jestler, insanların yaptığı alışılmış, günlük hareketlerden asli farklılıklar gösterir; ezgilerin ritmik ses yapısı ile şarkı okuyan sesin tınısı, insanların alışılmış konuşma sesinden farklı olduğu gibi, çalgılardan çıkan tona insan yaşamında rastlanmaz. Bir binanın, bir iskemlenin, bir vazonun biçimleri de özgündür; burda, doğadaki herhangi bir biçimin aynen yinelenmesi değil, tam tersine, derinlemesine değişikliğe uğratılmış olması söz konusudur daha çok. Bu sanatlar, gerçek dünyadaki nesnelerle görünüşlere yöneldikleri zaman bile ondan soyutlana-

rak uzakta kalmakta, yani, yaşamda verili şeyler bu sanatlarda yoğun ve etkin bir şekilde dönüşüme uğratılmış bulunmaktadırlar.

Sanatta, yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki ilişkilerin somut biçimi, sonsuzca çok-şekiller alır. Değişik sanat dalları ile sanat türleri, farklı usluplar, karşı karşıya konacak olsa, her seferinde, bu gibi ilişkilerin çok geniş bir uzantı oluşturduğu görülür. Sanat dalları arasında böylesine bir karşılaştırma yapılırsa, ıskalanın bir ucunda sanat fotoğrafı, öbür ucunda da mimari vardır. Edebiyatta böyle bir düzenleme yapılmak istendiğinde, ıskalanın bir ucunu edebi çizimler, öbürünü ise peri masalları alır. Resimde ise, portre ile mitoloji türü bu aynı konumlamaya girer. Değişik sanatsal akımlar karşı karşıya konduğunda, diyapazonun iki ucunda, resimde, izlenimcilik ile kübizm varsa, edebiyatta da yeni-gerçekçilik ile gerçeküstücülük vardır. Sanatta yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki karşılıklı ilişkinin karakteri ne olursa olsun, onun orda varlığı, dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişinin **vazgeçilmez yasasıdır**. Sanatın gerçekliğin **imgesel olarak modellendirilme**'sinin bir şekli ve tarzı olduğunu anlayabilmemizi sağlayan şey de budur zaten; çünkü, **modellendirme** demek, ampirik olarak verili bir şeyi aynen kopya gibi yansıtmak demek değildir; gerçekliği eşbiçimde yansıtmak, yani, **gerçeklikteki bazı bağlantıları ve ilişkileri** yeniden yaratmak demektir. Gerçekliğin modellendirilebilmesi için, nesnel olarak verili şeylerin değişime sokulması ve yeni (benzer ya da benzemez) ideal nesnelerin yaratılması gerekir.

Modellerin bu özelliği (yani, salt kuramsal olmayan, pratik faaliyet sonucu elde edilen gerçek nesnelerden modellerin farklı oluşu), doğrudan doğruya sanatsal imgelerle ilintili olduğu gibi, sanatın anlaşılmasında da önemli bir yer taşır. Hamlet ile Julien Sorel, Rostov Ailesi ile Buddenbrook Ailesi, Arslan Asker Şvayk ile Vasili Tiyorkin, bütün bunlar, gerçekliğin yansıtılmasının ve gerçeklik bilgisinin doğrudan sonuçları olmayıp, çeşitli insani ni-

teliklerin ve davranış biçimlerinin yeni yaratılmış, imgesel cisimleştirilmeleridir. Çok iyi biliyoruzdur ki, gerçekte böyle insanlar var olmamıştır, sanatçılarca düşünülmüşlerdir. Gerçekte başka insanlar yaşamış olaydı, bunlardan daha başka sonuçlar alınmış olacaktı; ama sanatçıların yaratımları hep hayalgücünün yarattıkları olmuştur, gerçek maddi yaratımlar olmamıştır. Zaten sanatın «keramet»i de burdadır; çünkü böyle bir «yansı»yı canlı gerçeklikmiş gibi gösterir bize. Nitekim, ne Andrey Bolkonski ile Nataşa Rostova, Rusya'da geçen yüzyılın başında yaşamış binlerce insandan daha az «kanlı canlı» kişilerdir bizim için, nede «Boyunduruktaki Ülke» ile «Uyruk»ta geçen olaylar, gerçek yaşamda yer almış olaylardan daha az gerçektir. Sanat gerçek dünyayı aynı zamanda tasarımsal, hayalî bir dünyayla katsallaştırdığı için mümkün olabilmektedir bu. Bilimsel modellerden farklı olmak üzere, sanatsal - imgesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklamazlar; gerçekten varolan dünyanın **bitişiğinde** yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir «hayali gerçeklik» olarak algılanırlar.

Bunun için, dünyanın sanatsal olarak algılanışının temel aracı soyutlayıcı düşünce değil, bizim **tasarlamagücü, hayalgücü** dediğimiz, insan bilincinin yaratıcı yeteneğidir. Ama burda, düşünce ile hayalgücü'nün karşı karşıya getirilmesi sözkonusu değildir; burda sözkonusu olan şey, daha çok, bu ikisinin birbirinden değişik, karşılıklı ilişkilerinin belirlenmesidir. Belinski'nin de daha önce belirtmiş olduğu gibi, bilimcinin hayalgücüne gereksinimi olduğu kadar, sanatçının da soyutlayıcı anlayış gücüne gereksinimi vardır. Ne var ki, bu zihinsel güçlerin burda oynadıkları rol başka başkadır. Sanatta, **hayalgücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde,** yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyeni, yeni'yi yaratır. Bilimde ise, **soyut düşünce, hayalgücünün yardımıyla,** varlığın yasalarını açığa çıkarır. Bunun için bilimde model önerileri **altdüzenleşik, yardımcı karakter** taşır. Bilim adamı, modeller olmaksızın işin içinden çıkıyorsa, bu modellere başvurmaz. Buna karşılık sanatta, imgesel modeller **asli'-**

dir, onlar olmaksızın öyle bir sanat da varolmaz. Burda, altdüzenleşik, yardımcı karakter taşıyan şey, sanatçının imgesel - olmayan, imgesellik - dışı düşünceleridir. İşte bu anlamda sanat pratik, yaratıcı faaliyettir, **yaratıcılık**'tır.

«Yaratıcılık», «yaratıcı faaliyet» kavramını, bilim adamlarının faaliyetleri için de kullandığımız olur. Ama bu kavram burda doğrudan doğruya değil, aktarma bir anlam taşır; şöyle ki, bilimsel yaratıcılık, gerçek dünyayla ilgili yeni yasaların **bulgulanması**'ndan başka bir şey değildir. Bilimde değil, **praksis**'te yeni'nin yaratılışı vardır burda. Teori (kuram) ile pratik birbirine ne denli bağlı olursa olsun, gerçekliği özümleme tarzları başka başkadır. Buna karşılık, sanatta, **bulgulama ile yaratıcılık içiçe kaynaşmıştır**. Sanat, gerçek varlığın değerini tanır ve ondan yeni bir «varlık» yaratır; öyle ki, burda, bu yeni «varlık»ın hayali karakteri, gerçek varlığın içeriğinden farklı, özel bir içeriği barındırışıyla giderilmiş olur.

Böylece, sanatsal - imgesel modeller ile bilimsel bilgide kullanılan modeller arasındaki asli ayrım da açığa çıkmış olmaktadır. Bu ikincisinin işlevi, nesnel hakikatin bilinebilmesi bakımından, gerçek dünyanın iş bağıntıları ile ilişkilerini gerçek dünyaya mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaktır. Bu nedenle, Bohr'un atom modeline, atomun hakiki yapısı olarak bakılabilir. Aynı şekilde, Korkunç İvan'ın antropolog M. Gerasimov'ca onarılan yüzü de, IV. İvan'ın gerçek yüzüymüş gibi düşünülebilir. Buna karşılık, Korkunç İvan'ın Antokolski, Repin, Ayzenştayn ve Çerkasov'ca yaratılmış sanatsal - imgesel modelleri, bizde güvenilir bir tasarım uyandırmaz; çünkü, bu sanatçılardan herbiri, bu ünlü Rus Çarı'nın gerçek yüz çizgileri ile davranışlarını **yeniden yaratmak**'la kalmamışlar, kendi İvan'larını da yaratmışlardır; öyle ki, bu modeller, kendi tarihsel öntiplerine hem benzemekte, hem de benzememektedirler. Bir insanın modelden çizilmiş portresi bile, sanatçının yaratıcı hayalgücünden çıkmış yeni bir «varlık»ın resmi olacaktır. Bir kimsenin, ya da bir olayın, bir görünümün imgesel modeli, gerçekliği eğer yeni-

den tastamam yaratıyorsa, o zaman, belgesel (tarihsel, etnografik, resimleyici) bir değer taşıyordur; yoksa, hiçbir zaman sanatsal bir değere ulaşmış değildir. Bu yasa, daha önceden Aristoteles tarafından hayretler verici şekilde, tam bir kesinlikle formüle edilmiştir. Bu anlamda, sanat, diyordu Aristoteles, insanlara **neyin olduğu**'nu değil, **neyin olabileceği**'ni haber vermelidir; ve eğer sanat **gerçek olaylar**'dan haber veriyor ise, bunları, olması **mümkünmüş ya da zorunluymuş** gibi verebilmelidir.

Bilimsel modellerin, doğrudan doğruya bilgiye açık olmayan gerçek nesnelerin yerini alması istenirken, sanatta, gerçekliğin yerini imgeler alır; **insanın yaşam deneyimi içinde var olmayan ama kendisince zorunlu olan halkalarla ve durumlarla gerçekliği tamamlar.** Belinski'nin bir tanımlamasına göre, sanatsal - yaratıcı faaliyetin amacı, yaşamı «olasılığı» içinde yeniden yaratmaktır; öylesine ki, bu sihirli küreye bakarak insan gerçekliğin daha derininde yatan şeyleri görebilsin.

Sanatta, yeni bir yanılsal gerçeklik, hayalî bir varlık ortaya koyma gereğinin nedeni şudur ki, sanatta, sanatsal - imgesel olarak modellendirilecek olan şey, nesne - nesne ilişkileri değil, nesne - özne ilişkileri'dir; «kendinde - ve - kendisi için - varlık» değil, varlığın değer - yönü'dür. Nesnel dünya, öznenin dışında, sırf kendisi olarak, başlı başına ele alındığında, değerce hiçbir önem taşımaz; bunun için de, sanatta, kendi varolduğu şekilde yeniden yaratılamaz nesnel dünya! Sanat, yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hâttâ onunla benzerliği olmayacak şekilde, yaşamın kendi öğelerinden yeni'yi kurabilmelidir ki, **nesnenin imgesi ile öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin,** uygunluk gösterebilsin, canlandırma ile anlatım içiçe **kaynaşabilsin,** gerçeklik bilgisi **aynı zamanda** gerçekliğin değer - yönlendirilmiş yorumu olabilsin.

Bu amaca erişildiğinde, yaşamın sanatsal - imgesel modeli'nin **hem koşullanmış, hem koşullanmamış; hem dolayımlı, hem de dolayımsız** bir karakter taşıdığı ortaya çıkacaktır.

Sanatta gerçekliğin yansıması her zaman için koşullanmış,

dolayımlı karakter taşır. Bir sanat yapıtının gerçek yaşamdan farklı olduğunu unutmamamız gerekir. Bir manzara resmi kendi gerçek doğasına ne denli benzerse benzesin, sahnedeki bir oyun gerçek insan yaşamına ne denli yakın düşerse düşsün, her zaman için şunun bilincindeyizdir ki, karşımızdaki «perdede delik» olmadığı gibi, salonunun arkası da dışarıya uzanmıyordur; karşımızda, üstü boyalı bir fon perdesi olan, belirli bir sahne mekanı vardır. Gerçekliği sanatsal olarak özümleme, bu gerçekliğin kendisi olma savını taşımaz. Sanatı tüm yanılsal aldatmacalardan, gözbağcılıktan ayıran şey de budur.

Sanatın koşullanmış, dolayımlı karakterde oluşu, herşeyden önce, **sanatın sanat olarak** kendisini doğrulamasına bağlıdır. Sanatı sanat yapacak araçlarsa sonsuz çeşitlidir. Bu araçlar, belli bir sanat cinsinin kendi özellikleriyle, sanat tarzlarının kendine özgü yasallıklarıyla, şu yada bu uslubun estetiksel olarak yönlendirilişiyle, sanatçının kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle ve sanatçının kendi yapıtında çözmeye çalıştığı somut işlerle belirlenir. Bu bakımdan, sanatın koşullanmışlık ölçüsü ve karakteri birbirinden son derece farklılıklar gösterebilir. Örneğin, bunlar balede başka, oyunda başkadır; **fabl**'da başka, hikâyede başkadır; koşukta başka, düzyazıda başkadır. Romantik tiyatroda, sanatın koşullanmışlık karakteri klasik tiyatrodakinden farklıdır; Çin Guo - hua resmi'nin koşullanmış, dolayımlı karakteri de Avrupa yağlıboya resminin koşullanmış, dolayımlı karakterinden pek çok farklılıklar gösterir. Belli bir cins, belli bir tarz, belli bir uslup için ortak olan koşullanmışlık ilkeleri her sanat yapıtında özel bir şekilde yansır. Örneğin, bir ressam, Rönesans döneminde sık sık rastlandığı gibi, resmindeki olayda iki odak noktasını, iki perspektivi birleştirebilir; ya da, Rubliyov'un ünlü «Üç katlı» - İkon'un da yaptığı gibi, bunun tam tersi olan bir perspektiv kullanabilir; ya da, Matisse gibi, mekânla ilgili hiçbir perspektiv çizime girişmiyebilir. Bir heykeltraş, Mikelanj'ın ya da Zadkin'in heykellerinde olduğu gibi, normal insan vücudu orantılarını zorlayabilir; ya da, heykeltraş Koslovski'nin büyük Rus komutanı için

yaptığı anıttaki gibi, Suvoruv'u antik kahramanlar gibi yorumlayabilir; ya da, Sovyet heykeltraş Matveyev'in «Ekim» adlı anıtındaki gibi, devrim kahramanlarını çıplak vücutlu insanlar olarak canlandırabilir. Sahnede ya da beyaz perdede, iki üç saat içinde, bütün bir gün, bir yıl, hâttâ bir yüzyıl gözlerimizin önünde akıp gider. Bir romanda ise, bir olayın akışı gerçektekinden daha başka şekildedir genellikle.

Sanatta, hayalgücünün olanakları hakikaten sınırsızdır. Örneğin, bir biyolog, bir insan gövdesi üzerinde bir hayvan başı olabileceğini ya da bir hayvanın insan gibi konuşabileceğini söylese, o kimseye deli gözüyle bakılır. Buna karşılık, bir sanatçı, yarı insan yarı hayvan bir yaratık çizse, **fabl**'lar ve masallar yazsa; «arslan yeleli», «kartal gagalı», «taş kalpli» gibi mecazlar kullansa, anlayışla karşılarız. Her mecaz ya da abartma, bir şiirin ölçülü - uyaklı yapısı, bir romanın bir oyunun, bir filmin kompozisyon yapısı, bir büstün «kesit»i, grafiğin siyah - beyaz «dil»i, bir şarkının ezgizel «dil»i ya da dansın kareografik «dil»i, bir binada sütunlar ile yük arasındaki tektonik ilişkiler, bütün bunlar, sanatta şunu doğrular ki, varlığın **manevi kapsam**'ının, **toplumsal değer**'inin anlamlı kılınabilmesi için, doğanın ve insan yaşamının **maddi varoluş yasaları**'nın koşullandırılmış, genellendirilmiş, şu ya da bu derece değişime uğratılmış ve çarpıtılmış olarak yansıtılması zorunu vardır. Mayakovski'nin, «Ben, elimde belediye arazözü, akpak edeceğim herşeyi...» sözü, hiç kuşkusuz, bir yalandır; ne var ki, bu mecaz, bu kendine özgü genellendirme, dünyanın devrimci şekilde dönüşüme uğratıldığı bir çağda şairin işlevi üstüne Mayakovski'nin neler tasarladıklarını açık seçik ortaya koymaktadır. Aynı şekilde, Vera Mukhina'nın ünlü çifte - heykeli'ndeki plastik çarpıtma, yani, insan vücutlarının değişikliğe uğratılması, biçimce bozulması, geleceğe yönelmiş insanın içindeki enerjinin plastik bakımdan ortaya konabilmesi için sanatçının gereksinim duyduğu, kendine özgü bir sanatsal genellendirmeyi göstermektedir.

Sanatta «hakikat» kavramını o kadar çok kullanırız ki! Ay-

rıca, bu kavramın, gerçekliğin bilimsel ya da belgesel olarak yansıtılışından daha başka bir kapsamı olduğunu da unuturuz bu arada! Bir belgeselde, bir kronikte ya da bir anıda, ya da belgesel bir filmde, hakikat, hakikate bağlılık, yaşamdaki gerçek bir olgu ile bu olgunun tasvirinin ya da canlandırılışın tastamam birbirine uyması demektir. Bilimde ise hakikat, kavram (yasa, sonuçlandırma, formül) ile nesnel gerçeklik, yani, görünüş, tikellik, olay değil, öz, genel, gerçeklik ilişkileri ve bağıntıları arasındaki mümkün olabilecek en tutarlı uygunlukla belirlenir. Bu yüzden, belgesel işlerin değerlendirilişinde, «hayalgücü», «hayal ürünü», «buluş», «uyduru» kavramları bütünlükle olumsuz bir anlam taşır, **hakikat - olmayan** anlamına gelir. Bilimde ve teknik yaratımda, bilim adamının, mühendisin, ya da işçinin kafasında işin sonucu hakkında bir fikir uyandırdığı sürece hayalgücüne gereği vardır; ki burda, bu fikrin değeri, onun **gerçekleştirilebilir** oluşuyla belirlenir. Pek tabii, bugünkü uzay gemilerini gerek teorik, gerekse pratik açıdan gerçekleştirmek, bilimsel ve teknik değerini kanıtlamış olan bir Ziolkovski'ye kıyasla, bir Piranesi'nin fantastik mimari - manzaralarının bilim ya da teknikle hiçbir ilişkisi yoktur.

Sanatta, hakikat ile hayalürünü, hakikati anlatım ile fantastik anlatım arasında bir başka ilinti vardır. Sanatsal bir tip (Oblomov tipi, ya da Rastignac tipi), ne denli hakiki olursa olsun, kafada düşünülmüştür, hayalgücüyle yaratılmıştır, yanılsaldır; ne var ki, fantastik - olan, yaşamla hiç benzerliği olmayan, masalsı olan şey, hiçbir zaman, ne mitolojideki Prometheus'un, nede Gorki'nin Danko'sunun sanatsal hakikatini daha azaltır. Sanatsal hakikat, tasvir edilenin olgusal doğruluğuyla belirlenmeyeceği gibi, doğanın ve insanın maddi varlığının yasaları ile bunların yansıtılması arasındaki uygunluğu da indirgenemez.

Sanatın diyalektiğinin bütün bu anları, daha önce gördüğümüz «Ben bir tanrıyım...» mecazındaki gibi, bir su damlacığı halinde yansır adeta (sanatsal imgenin yapısının araştırılışında estetikçiler için bunun mükemmel bir örnek olduğunu bu bakım-

dan söylemiştik zaten). Gerçekten de, «Ben bir tanrıyım...» mecazı hem koşullanmış - olanı, hem de koşullanmamış - olanı en iyi şekilde ortaya koymaktadır. Sanatsal - imgesel olmayan, ama salt soyut sembolik anlamı olan, buna benzer bir formüllendirmeyle karşılaşsak, örneğin, «Dünya konuşuyor, dünya konuşuyor, dünya konuşuyor...» diye uzaya umutsuzca sinyal veren bir askeri telsiz duysak, şaşırmayız buna. Çünkü burda, insan ile doğanın özdeşleştirilmesi keyfîdir, ortadaki umutsuzluğun bir sonucudur. Bir sonraki gün, aynı telsiz, «Ay konuşuyor», ya da, «Tavus konuşuyor, burası tavus...» diyebilir. Ama, böyle bir özdeşleştirme, bir sanatçının imgesel düşüncesinden çıkmış olsaydı, o mecaz değişikliğe uğramazdı; çünkü, o mecazın koşullu, genellendirilmiş karakteri ardında, şiirsel fikri vurgulayan koşulsuzluk yatmaktadır. Burda, insan ile ayın ya da tavusun değil, dünyanın özdeşleştirilmesi ortaya konmaktadır.

Bu temel kanıtlar, bizim, sanatsal - yaratıcı faaliyeti, **gerçekliği modellendirmenin özel bir şekli ve tarzı** olarak tanımlamamızı olanaklı kılmaktadır. Sanatta gnoseolojik öğeler ile yaratıcı öğelerin birliğini bu denli tam ve az ve öz içine alan, sanat ile bilimin karşı karşıya konmasına olanak tanıdığı kadar sanat ile bilim arasındaki yakınlıkla ayrımın diyalektiğini bu denli açık seçik ortaya koyan bir başka terimin var olduğunu sanmıyoruz.

SANATTA BİÇİMLENDİRME

«Sanatsal şekil» kavramı, estetik bilimine, İngilizce'deki «dizayn» terimi karşılığında girmiştir (buna uyularak da, şekillendiren kişiye «dizaynçı» denmiştir). Ne var ki, biz burda bu kavramı daha geniş anlamda ele almak istiyoruz; çünkü, her sanat yapıtı, dış biçimine bakılarak, kendine özgü **maddi bir şekillendirme** olarak görülebilir. Bu terim, dilbiliminde kullanıldığı gibi

(«dil - şekillenmesi»), endüstri ürünlerinin dizaynı için de kullanılmaktadır.

Sanatın yaratıcı potansiyel yönünün bir karakteristiği olarak «şekillendirme» kavramını kullanmamızın nedeni, burda söz konusu edilecek olan sanatsal biçimin niteliklerini daha tam olarak tanımlayabilecek başka bir sözcük bulamamış olmamızdır.

Estetik biliminde, biçimciliğe karşı verilen savaştan kalma bir tutum olarak, sanat biçiminin çözümlenmesi işinin dikkate alınmayışı, biçimin yapısı, biçimin kuruluşunun yasaları, biçimin içerik karşısındaki görece bağımsızlığı ve biçimin kendine özgü işlevleri gibi birçok konuların şimdiye kadar diyalektik maddeci açıdan ele alınamamış olmasına yol açmıştır. Bu yüzden de, ya sanat biçimiyle ilgili biçimci anlayışların karşısına bir şey çıkarılamamış, ya da biçim üstüne, gerçek olgularla uyuşmayan, basit, kaba yorumlar getirilmiştir. Örneğin, bu gibi yorumlardan geliştirilmiş bir tasarıma göre, sanatçının biçim üstünde çalışması gerekmemektedir, çünkü, biçim «kendi başına» var olmakta, içeriğe kendiliğinden boyun eğmekte, içerikten «otomatik» olarak var olmaktadır. Bu gibi anlayışların uygulamada nelere yol açtığı bizce çok iyi bilinmektedir. Ayrıca, bu kuramın yardımıyla kendi yapıtlarının estetiksel açıdan bir sıfır olduğunu gözardı etmeye çalışan yazarları da biliyoruz.

Ne var ki, dünyadaki sanattan edinilmiş deneyler bize şunu göstermektedir ki, gerçek sanatsal yaratımlar, bilinçli, amaçlı ve görecelikle bağımsız bir süreç olarak **biçimin kurulması**'nı da aynı zamanda kendi içlerinde barındıran yapıtlardır. Burda kuramın görevi, kendi içinde kapalı sanatsal faaliyetin iç bütünlüğünü kuran, sanatın biçiminin mahiyeti ile bunun öbür süreçlerle olan ilişkilerini açığa çıkarmaktır. Biçimin «kurulması» kavramını bu açıdan geçerli ve yararlı bulmaktayız.

Gerçekten de, sanatsal yaratımda, bir fikrin, şiirsel bir düşüncenin, manevi bir içeriğin maddi olarak cisimlendirilmesi işi tamamlandığı zaman, bu içeriğin taşıyıcısı olacak **maddi nesnenin inşası** işi de kendiliğinden yaratılmış olur. Sanatçı, bu gibi nes-

neleri, doğada bulduğu malzemeden (taştan, tahtadan, kilden, v.s.) ya da insanın kendi üretici faaliyetiyle yaratmış olduğu ürünlerden (metalden, camdan, kağıttan, dokumadan, boyadan) yapabileceği gibi; vücut hareketleriyle, mimiklerle, ses tonlarıyla ve sözcüklerle de yapabilir. Yalnız bu arada şunu önemle belirtmemiz gerekir ki, bu gibi malzemelerle yapılmış bir çalışma, tüm bileşken parçaların birbiriyle **sımsıkı, tam bir ilişki içinde olduğu, birbirine oturduğu,** yani, kelimenin tam anlamıyla, belirli bir konstrüksiyon oluşturduğu, benzersiz bir nesnenin ortaya çıkmasına yol açmalıdır. Bir Raffael resmi, bir Shakespeare oyunu, bir Beethoven senfonisi, bir Hemingway romanı, tam dörtdörtlük bir konstrüksiyona sahip olduğu içindir ki, bunların özne kuruluşu, diyalog karakteri, kompozisyonu, keyfi olarak değiştirilemiyeceği gibi; uyum, renk, ritm bakımından da daha başka bir çözüm bulunamaz bunlar için. Biçimin bütün öğeleri birbiriyle «yükümlü»dür sanki, bir saatin dişlileri gibidirler. Birinin yerine öbürü konsa saat durur. Eski bir Rus atasözünün dediği gibi, «Bir türküden bir lâf çıkarılamaz.» Gerçek sanatsal bir değer taşımayan yapıtlarda, biçim, kendi içinde kapalı bir konstrüksiyon olmayıp, öğelerin rastlantısal bir şekilde, mekanik olarak biraraya **yığışma**'sıdır; öyle ki, burda, bu öğelerin herhangi birisinin yeri kolaylıkla değiştirilebileceği gibi, yerine de bir başkası da konabilir.

Sanat biçimi yapısının bu yasasının anlaşılabilmesi ve bilincine varılabilmesi konusunda bize kibernetik, özellikle de kibernetikte geliştirilmiş olan bağlantı ve karşılıklı - bağlantıların karşılıklı etkinliği kuramı yardımcı olmaktadır. J. Filipiyev'in 1964'de Moskova'da yayınlanmış olan «Sanat Yaratımları ve Kibernetik» adlı kitabında canlı bir organizmada olduğu gibi bir sanat yapıtında da, biçimin bütün öğelerinin bütünsel bir sistem oluşturduğu, «karşılıklı yansıma» ve karşılıklı eşgüdümlerden bir «kendi içinde kapalı devre» olduğu ortaya konmaktadır. Örneğin, bir şiirde, her sözcük, bağlantı ve karşı - bağlantılar, yansıma ve iletimler, düzeltici ve amaçlı etkimeler sistemi yoluyla

bütün öbür sözcüklerle zincirlemesine bir bağıntı içinde olduğundan şiirdeki bütün anlatımın, bütün imgesel anlam kapsamının bir parçacığı olabilmektedir. Herhangi bir sözcüğün yerinin değiştirilmesi ya da sözcüklerin bir mecazla olan kendine özgü bağıntısının başka bir şekle sokulması, bir dizedeki ya da imgesel bir tasvirdeki bir değişiklik belki de bunun için bütünün anlam kapsamında temel değişime yol açmaktadır.

Şunu da iyice bilmemiz gerekir ki, sanatta konstrüktif bir kuruluşun önemi, bilim ya da tekniktekinden daha fazladır. Bir fizik yasası, sözcüklerle formüle edilebileceği gibi, harflerle ya da başka işaretlerle, hâttâ, bir çizimle bile gösterilebilir, anlamı değişmez. Bir felsefe yasası olan, «Bilinci varlık belirler» tümcesi, sözdizimi olarak tersine çevrilerek, «Bilinç varlık tarafından belirlenir» denebilir, hâttâ, «belirler» sözcüğü yerine bir başka eşanlamlı sözcük konabileceği gibi, belirli simge - işaretlerle de, «V B» şeklinde de ifade edilebilir. Gelgelelim, bu gibi işlemlerin şiirsel bir konstrüksiyon üstünde yapılabilmesi mutlak olanaksızdır. Örneğin, Goethe'nin şu şiirini alalım :

«Sisler ışıyınca bak,
Sessiz, vadiden,
Sükûna kavuşacak
Ruhum yeniden.» (22)

Goethe'nin «Mehtaba Karşı» adlı şiirinin bu ilk dörtlüğünde geçen hiçbir sözcük, sözcüklerin kompozisyonu, taşıdığı anlam ve ritm bunların hiçbiri yerinden sarsılamıyacağı gibi, değiştirilemez de; tıpkı bir Çaykovski romansının ezgisindeki, ya da Käthe Kollowitz'in bir grafik işindeki ya da Şalyapin'in bir şarkıyı sesiyle yorumlayışındaki biçim öğelerinin yerinden sarsılmaz, değiştirilmez ve dokunulmaz oluşu gibi.

Teknik aygıtlar, makineler, aletler, her zaman için daha da mükemmelleştirilebilir; çünkü, çeşitli parçaların ve takımların yerine, daha hassas imal edilmiş, daha iyi çalışan parçalar, daha dayanıklı ve daha ucuz malzemeler konabilir. Ne var ki, sanatsal olarak şekillendirilmiş teknik bir şey, bir sanat yapıtı ha-

line geldiği zaman, biçiminde herhangi bir başka değişiklik ya da daha başka bir mükemmelleştirme şekli sözkonusu değildir artık. Özel bir sanatsal değer taşımayan, eski binaların şekli değiştirilebilir; ama, örneğin, Vasili - Blaşeni Katedrali'nin en ufak bir ayrıntısında bir değişiklik yapmak, ya da tek örnek bir Saksonya porseleninin şeklini değiştirmeye kalkışmak cürümdür.

Sanatsal konstrüksiyonun işlevi, herşeyden önce, ancak bu yolla gerçekliğin imgesel modellerinin yaratılması işinin sonuca vardırılabileceğidir. Kavram, yargı, çıkarım, formül gibi salt kuramsal sonuçlardan farklı olmak üzere, her model, gerçek dünyadaki belirli yasallıkların, bağıntıların ve ilişkilerin sanatsal olarak «bir başkalık» kazandıkları bir **maddi nesne**'dir (bu arada, bilimde de doğal nesnelere böyle bir model rolü verildiği görülmektedir; örneğin, üstünde kozmik ışınların etkinliğinin incelendiği tecrübe köpekleri, ya da jenetik yasallıklara model olarak alınan Drosofilya - sinekleri; kaldı ki, kendi başlarına maddi bir varlık olmaları nedeniyle, doğal nesneler de model görevi görebilir). Ama, ayrıca, imgesel bir modelin maddi gövdesi de olması gerekir, yoksa kendi belirleyiciliği doğrultusunda hiçbir etkinliği kalmaz. Hayalgücünde, yani, sanatçının hayalgücünde olduğu kadar, okuyucunun, izleyicinin, dinleyicinin de hayalgücünde, kafasında beliren sanatsal bir imgenin varlığını nasıl açıklıyabiliriz o halde? Şurası çok açık ki, imgenin cisimsel olarak maddiliği, burda, «aşılmış biçim»dedir; yani, cisimselliğin, renk, ses, orantı, tonlama ve ritm'in, vs. bir **tasarım**'ı halindedir. Sanatçı, burda, manevi bir fikre, plastik ve yüksek sesli ilişkiler içinde bir cisimsellik kazandırmakla kalmaz sadece, **bu ilişkiler içinde ve bu ilişkiler yoluyla da düşünür** aynı zamanda. Bunun gibi, sanatı algılayan kişinin hayalgücündeki imge de, aynı şekilde, plastik olarak elle tutulabilir bir imgedir. Demek ki, model olarak sanatsal imge, şu ya da bu şekilde, sanatçı tarafından **bina edilmiş** ve okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından kafada **yeniden bina edilebilecek,** maddi bakımdan elle tutulabilir bir şey olmalıdır.

Ne var ki, sanat biçiminin konstrüktif yanı, kendi içinde bir başka anlam, yani, estetiksel bir anlam da taşır. Buna göre, sanatsal bir biçimin güzel olabilmesi için, çok iyi düzenlenmiş, yüksek düzeyde örgütlenmiş, ideal şekilde yapılaştırılmış, sessel, renksel, plastik, sözsel bir konstrüksiyon olması gerekir. Bir sanat yapıtının yaratılışını değerlendirişten alınan estetiksel haz, belirli bir yapıtın biçimindeki konstrüktif niteliği, yani, kalıbı, mantığı, inceliği, uyumu, karmaşa ve rastlantı yokluğunu keşfetmekten gelen coşkusal bir refleks olarak kendini belli eder.

Sanatsal biçimdeki bu nitelikler, şairin, bestecinin, ressamın, rejisörün ustalığını gösterir. Ne var ki, sanatta ustalık, bilindiği gibi, yetiyle, yaratıcı veriyle, sadece bağlılaşık (korrelativ) bir birlik oluşturur. Yoksa, (ki bu bir paradoks, daha doğrusu, sanatın diyalektik yapısının bir yönüdür), sanat biçiminin yüksek dereceden bir düzenlilik ve mantık içinde oluşu, onun şekilce, belli bir algoritmanın kanıtı olarak biçimselleştirilebilecek, kuru, akılcı, kapkatı belirlenmiş bir sistem olduğunu göstermez; tam tersine, bir hesap kitap işi değil, serbest bir doğaçtanlığın sonucu olan, hiçbir zaman biçimselleştirilemiyen, yinelenemeyen, benzersiz, bu nedenle de her seferinde beklenmedik bir sistem olduğunu açığa koyar. Sanat biçiminin bu özellikleri, en yakın kavram olarak, Kant'ın ve Schiller'in sanat kuramında geçen ve daha sonra 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarındaki estetikte oldukça ilgi çeken «oyun» kavramıyla karşılanmıştır.

Sanatla oyunu yanyana getiren bütün kuramlar, haklı olarak eleştirilmiştir hep; çünkü, bu gibi kuramlar, sanatın, az ya da çok, biçimci bir şekilde yorumlanışına yol açmaktadır. Ne yazık ki bu arada, sanatsal faaliyetin içerikçe belirlenişiyle ilgili yorumları savunanlar, kurunun yanında yaşı da yakmışlar; sanatsal biçimin oluşmasının gerçekten kendine özgü oyunsal - **anlar**'ının bilgisini edinmeye yanaşmamışlardır. Oysa, bu anlar (pek tabii derecesine göre), sanatsal - yaratıcı faaliyeti somut olarak kendi içinde barındırmaktadır; çünkü, burda, hayalgücünün önünde en geniş mekan bulunmaktadır; uyaklar, anlatı tarzları,

dramatik yapılaştırmalar, füg̈ler, natürmortlar, binalar, vs. ile ilgili teknik kurallar yoktur karşısında.

Puşkin, koşukla yazılmış romanındaki şiirsel öyküyü, sadece bütünsel bir dize - ölçüsü yoluyla değil, ama sırf bu yapıt için ortaya atmış olduğu ünlü «Onegin - dörtlüğü» (abab - ccdd - effg - hh) yoluyla, sımsıkı belirlenmiş bir uyak kuruluşu sistemi içinde ele almıştır. Böylelikle, belli ölçülerde sürdüreceği «oyun kuralları»nı okuyucunun önüne daha önceden sürmektedir Puşkin, ki «Onegin»in estetiksel büyüleyiciliği de, şairin bu kuralları korkunç bir rahatlık ve yaratıcı özgürlük içinde, hiç zorlanmadan ele almış olmasından gelmektedir. Arada sıradaysa, şair, bu oynadığı «oyun tarzını sanki belli etmemeye» çalışmakla birlikte, çok ciddi ve lirik bir şekilde, ölçü ve uyakla nasıl oynayabileceğini, okuyucunun gözleri önünde apaçık göstermiştir :

«Sanki parlayan bir cam gibi
gece buz kesmiş her yer...
(Okuyucular da ister ki
Kâfiye illâ olsun 'güller').» (23)

Niye sanatta böyle bir oyun anına ihtiyaç vardır? Vardır çünkü, sanat, karşısında sanatsal bir imgenin «yanılsal gerçekliği» yerine, sahiden gerçek bir nesne bulunduğunu duyumsayan okuyucudaki, izleyicideki, dinleyicideki bu duyumu yıkmak; sanatsal yaratımın özgürlüğünü, sanatçının kendi yaratımı üstündeki gücünü ortaya koyup göstermek ister.

Huisanga ile Hesse'nin oyuna son derece önem vermiş olmasının nedeni de budur. Huisanga, «Homo ludens» adlı kitabında, oyunu, tüm insan kültürünün temel öğesi olarak görmüş; Hermann Hesse ise, «Sahte İnci Oyunu»nda, oyunu, sanatta olduğu kadar bilimde de yeri olan ve insanoğlunun maneviliğini, içinde bulunduğu pratik yaşamının ruhsuz tekdüzeliğinden kurtaracak, insan zihninin en yüksek görünüş biçimi olarak ele almıştır. Pek tabii, oyunla ilgili bu gibi yorumlamalar salt idealist bir karakter taşıdığı gibi, Hesse'nin kendisi de bunu kitabını dramatik bir sonla bitirerek kabul etmek zorunda kalmıştır. Ne var

ki, diyalektik maddecilik, sanatta ve kültürde oyun - anı'nın öneminin abartılmasına ya da mutlaklaştırılmasına kararlı bir şekilde karşı çıktığı kadar; oyunun gerçek önemini ve oyun - anı'nın sanatsal faaliyetteki yerini nesnel olarak değerlendirmelidir. Bu yolda, örneğin, Horst Redeker'in «İmgelem ve Eylem» adlı ilginç kitabının «Model ve Oyun» adlı bölümünde (24) ileriye doğru bir takım adımlar atılmış olmasına rağmen, diyalektik maddeci kültür biliminde ve estetikte bu sorun henüz tam çözülememiştir.

Sanatsal biçimin genel diyalektik bir yasasının bize gösterdiği üzre, kendi içeriğiyle sımsıkı belirlenmiş bir konstrüksiyonun içinde kendi bir parçası olan öğeler ne denli «oyunvari» şekilde, serbestçe bir araya gelmiş olsa da, tonların, renk lekelerinin, hecimlerin, hareketlerin kendi içinde oyunu taşıdıkları şiirsel bildirimde barınan, yüksek dereceden bir iç düzenlilik gösterir. Bu çelişken bütünlük parçalanıp bölündüğünde, yani, biçim (akademistlerde görüldüğü üzere) sırf aklî, elişi yapısıyla bağımsızlaştığı zaman ya da (soyutçularda, oniki - ton bestecileri'nde görüldüğü üzere) sırf oyun tarafından belirlenip, içeriksiz bir bileşim haline geldiği zaman, işte o zaman sanata yazık olur.

SANATIN SEMİOTİK - İLETİŞİMSEL YÖNÜ

Biçimciliğin trajik hatası, hiç kuşku yok ki, sanat biçimini estetiksel önem taşıyan bir konstrüksiyon olarak göstermesindedir; ki önceden de belirttiğimiz gibi, hata gerçekten burdadır. Daha doğrusu, biçimcilik, biçimin bu niteliğini, sanatta biricik önemli - olan şey diye görmüştür. Hâttâ, sanat biçiminin konstrüktif - estetiksel değerini mutlaklaştırarak, sanat biçiminin başka bir işlevsel yönünü, **semiotik** yönünü görmezlikten gelmiştir.

Sanat biçiminin işaret karekteri taşıdığı olgusunun estetik

düşüncesine çoktan girmiş olduğunu söylemiştik. Ne var ki, burda bizi yine yakından tanıdığımız bir tehlike beklemektedir; sanatın kendi yorum «dili» olarak anlaşılması ile bilginin şekli ve tarzı olarak, ideoloji alanı olarak, yaratmanın biçimi olarak anlaşılmasının, tek - yanlı bir şekilde, **karşı karşıya konması.** Pek tabii, bu gibi tek - yanlılıklara tepki olmak üzere, yine aynı şekilde tek - yanlı savlar öne sürülmekte; sanatın bir işaret sistemi değil, **ama,** bilgi, ideoloji, ya da yaratıcılık olduğu söylenmektedir. Maddeci estetik biliminde, sanatsal imgeyi, **model ile işaretin çelişkin birliği** olarak yorumlamaya çalışan çokda verimli girişimlere son yıllarda rastlanmaktadır (örneğin, J. Lotman ile W. Sarezki'nin çalışmaları). Böylece, sanatın semiotik - iletişimsel yönü, **sanatın yapısının öğesi** olarak görülmekte ve öylece yorumlanmaktadır.

Sanat biçimi, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağıntılı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe **cisim verme;** ikincisi, başlıbaşına bu içeriği **iletme.** Demek ki, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnız konstrüktif - estetiksel bir karakter değil, ama aynı zamanda, bir işaret - karekteri de taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu ifade eden ve onu ileten işaret sistemi açısından ele alındığında, **sanatsal bildirim** olarak tanımlanabilir.

Yanlış bir anlama olmaması için, şunu daha da kesin bir dille belirtelim ki, burda «bildirim» kavramını, gündelik konuşmada kullanıldığı anlamda (olaylarla ilgili bilgilerin bir toplamı anlamında) değil, kibernetikteki gibi, geniş anlamda kullanmaktayız. Aynı şekilde, «dil» kavramını da geniş, semiotik anlamda ele almaktayız burda. Sanatın içinde barınan ve sanatın kendisini bize ileten sanatsal - şiirsel bildirim'in kendine özgü yanının açıklanması gerektiği kadar, bu bildirimi kendi içinde taşıyan ve aktaran sanatsal işaret sistemi'nin özelliklerinin de açıklanması gerekmektedir.

Sanatsal bildirimin kendine özgü yanı, sanatsal içeriğin bil-

gi - yönüyle değer - yönü arasındaki birliğin ve sanatın bu alt-sisteminin kendi iç yapısının çözümlenmesi sırasında tartışılmıştı. Şimdi yapılması gereken şey, sanatsal bildirimin niçin kendine özgü olduğunu göstermek, ki bunun da en açık kanıtı, sanatsal bildirimin bir başka işaret - sistemi'ne çevrilemez, «kodu - değiştirilemez» oluşudur. Burdan da anlaşılacağı üzere, sanatta, kendine özgü bir imgesel işaret sistemine ihtiyaç vardır, ki böyle bir sistemin farklılık belirtisini, örneğin, A. Moles, «tek - kanallılık» (25) olarak, bir başka Fransız estetikçisi, M. Dufrenne de, «süper - linguistik karakter» (26) olarak tanımlamışlardır. Gerçekten de, bilimsel bir bildirim, her türlü işaret sistemiyle ifade edilip, bir sistemden öbürüne geçişte rahatça kod değiştirebilirken; sanatsal bir bildirimi, kendini cisimlendiren imgesel işaret'ten **sökmek olanaksızdır.** Bundan da anlaşılacağı gibi, işaretin yapısı, her zaman için, iletmek zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmektedir. Bu yüzden, soyut anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından her türlü sanatsal kod ve her türlü söze bağlı dil uydurulmuştur. Bu nedenle de, söz, düşüncenin maddileştirilmesinin en önemli ve en güçlü aracı haline gelmiştir; çünkü, söz, soyut düşüncenin ürünlerini kendisine en uygun şekilde cisimleştirebilecek güçtedir. Buna karşılık, sanatta, sanatsal olarak kullanılmış, şekillendirilmiş, üstünde çalışılmış bir söz, sanatsal bir içeriğe cisim verebilecek, aynı geçerlikte birçok aracı oluşturur. Çünkü, dünyanın insanlar tarafından şiirsel, fikirsel - coşkusal bir şekilde özümlenişi, entelektüel kuramsal bilgiden sonsuz daha zengin, daha karmaşık, ve daha çok - katmanlı'dır. Bütün bu zenginliği ifade edebilmesi için sanatın daha başka, değişik «diller»e (heykel dili'ne, resim dili'ne, müzik dili'ne, kareografi dili'ne, söze bağlı - edebi dil'e) ihtiyacı olduğu gibi; öbür sanatların «dilleri»ne kapalı olup, gerçekliğin şiirsel bir şekilde algılanışının çeşitli yönleriyle alanlarının kavranmasını olanaklı kılacak dillere de ihtiyacı vardır. Bu bakımdan, sanatsal bildirim'in çok - katmanlı karakterde oluşu, sanatta, çeşitli sinyallere yer veren bir dizi işaret - sistemi'nin geliştiril-

miş olmasını gerektirir. Pek tabii, bu sinyallerin görme ve işitme duyularına açık olması da gerekir, çünkü insan bilinciyle doğrudan bağıntılı olup, sanat yapıtında içerili zihinsel bildirimi iletebilecek olan duyu organları bunlardır.

Görsel ve işitsel (ya da ayrıca, tiyatroda ve sinemada olduğu gibi, hem görsel hem de işitsel) sinyallerin sınırları içinde, sanat yaratımı, imgesel işaret kurmanın her türlü aracına hizmet edebilir; çünkü, sanat, soyut anlamları değil, **somut** anlamları iletir (burda, **canlandırılandaki somutluğu** yeniden bir tasvirin, **tasvir-edilendeki somutluğu** yeniden yarattığını, sanatsal anlatımın ise, **coşkusal şekilde somut** olduğunu unutmamalıyız).

Sanatsal bildirim'deki bu «dörtköşe somutluk», işareti cisimlendiren şu özellikleri de belirler:

1) İşaretin çifte bir eğilim, yani, **nesnel-öznel** bir eğilim ve ikili bir anlam, yani, **akılsal ve coşkusal** bir anlam taşımasını olanaklı kılan, **imgesel yapı**'sı.

2) İşaretin ifade edilmiş olan anlamla **ayrılmaz bağıntı**'sı; öyle ki, anlamda en ufak bir değişiklik işarette bir değişiklik ortaya çıkaracağı gibi, işarette en ufak bir değişiklik de anlamda bir değişikliğe yol açar.

3) İşaretin katı, «gramatik» bir sistem içinde düzenlenebilmesinin olanaksızlığı, ki sanatsal bir «sözdizimi»nin ya da sanatsal bir «algoritma»nın **katı kurallarının varlığı** da bunu yine aynı şekilde **olanaksız kılar;**

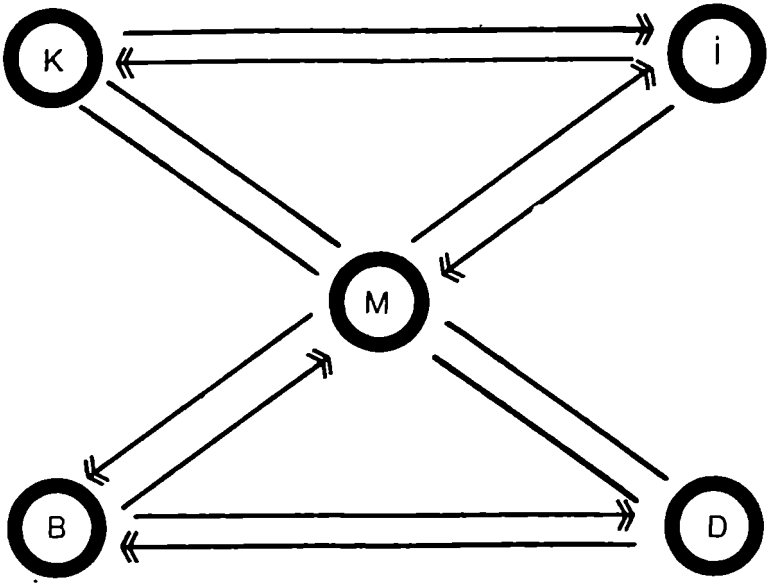
4) Sanatsal dilin **çok geniş değişkenliği,** şöyle ki, işaret sistemleri, çeşitli sanat dallarında asli bir değişime uğradığı gibi, sanatsal kültürün her gelişme evresinde de her büyük sanatçının kendi bireysel yaratımı haline gelir (bir Gogol'ün, Dostoyevski'nin, Vrubel'in, Block'un, Mayakovski'nin, Şastakoviç'in, Brecht'in, Chaplin'in, Matisse'in, de Corbusier'nin bir daha yinelenemiyecek olan, kendilerine özgü sanatsal dili anımsıyalım).

5) Bütün bunlardan çıkan sonuç da şu ki, sanat biçimi, bir **imgesel işaret modeli ve sistemi olduğu kadar, maddi bir kons-**

trüksiyon ve özgül bir dil olup, estetiksel ve iletişimsel değer'in taşıyıcısıdır.

Sanatın yapısının kendi içinde çözümlenişini böyle özetliyebiliyoruz işte. Şunu da kesinlikle söyleyebiliriz ki, sanatın incelemiş olduğumuz bütün yanları, tıpkı sanatın temel işlevleri gibi, kendi başlarına görece bir özerklik taşıdıkları kadar, sıkı sıkıya da birbirlerine bağlıdırlar; öyle ki, bu yapı, kendi içinde **kapalı bir zincir** oluşturur; bu zincirin her halkası **zorunlu** bir halka olup, **özel** bir işlevi yerine getirir, bütün öbür halkalarla ilinti içindedir, onlara **aracılık ettiği** kadar, onlar da ona aracılık eder. Bu bir **karşılıklı ilişkiler ve dolayımlar** sistemidir, bütün bileşken parçalar arasında bir **bağlantı ve ters bağlantı** sistemi, «karşılıklı güvence» sistemi'dir; bu bakımdan, tek tek her bir alt-sistemi inceleyebilmek için, bilimsel çözümlemeye hangi noktadan başlanarak sistemin içine girileceği konusu, ilke açısından, hiçbir şey farkettirmez. Böyle bir şeyi araştıran bir düşünce, çıktığı noktaya yeniden dönerek, sanatsal olarak içiçe geçmiş halkalar zincirini baştan tamamlamak zorundadır. Biz, alt-sistem'in çıkış noktası olarak sanatın bilgi-işlevi'ni alma eğilimindeysek de, araştırdığımız malzemenin mantığı, bizi, sanatın yapısının bir «yörünge»sinden ötekine götürmektedir. Sanatsal içeriğin bildirimsel mahiyetinin belirlenebilmesine başlangıç noktası konulamamaktadır; çünkü, insanın edindiği her bildirim, **kendi varlığı gereği bir bilgi-süreci**'dir. Ne var ki, aksiyolojik ya da semantik alt-sistemden araştırmaya başlandığı zaman da yine aynı döngünün içine girilmektedir.

Bütün bu söylediklerimizden bir genelleme yapacak olursak, sanatı şöylece tanımlayabiliriz; **sanat, özgül bir bilgisel ve değer-yönlendirilmiş bildirim edinmek, bu bildirimi korumak ve bir dizi imgesel işaretler sistemi yoluyla bu bildirimi öteye iletmek üzere, insani değer alanının modellendirilmesinin şekli ve tarzı'dır.** Sanatın yapısıyla ilgili böyle bir açıklama, bir şemayla da gösterilebilir :



Bu şema, sanatsal içeriğin bilgi - yönü (B) ile değer - yönü'nün (D), nasıl karşılıklı düz ve ters bağlantı içinde sanatın içsel biçimi'ne, yani, yaşamla ilgili yaratılmış model'e (M) kendini aktardığını ve burdan sanatsal içeriğin işaret - yönü'yle (İ) sımsıkı bağıntılı olmak üzere, sanatın dışsal biçiminin, yani, konstrüktif yanı'nın (K) nasıl ortaya çıktığını bize göstermektedir.

(Bir önceki şemadan) İnsan faaliyetinin yapısal modeli'ni anımsıyacak olursak, burda da şu kanıya varabiliriz ki, faaliyetin yapısı, sanatsal faaliyetin yapısı içinde kendini yinelemektedir. Başka bir deyişle, bu iki sistem, eşbiçimli'dir; öyle ki, insanın faaliyeti ile yaşam deneyimlerini, sanatın bütünsel olarak yansıtabilmesini olanaklı kılan şey de budur zaten.

Bu yapı, tüm sanatsal - yaratıcı faaliyet alanı için geçerli olup, değişmez, kalıcı ve sürekli'dir. Bu alan içinde, bu denli sa-

yıca çok ve birbirinden farklı sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitleri olgusunu nasıl açıklayacak o halde?

SANATIN DİNAMİK YAPISI

Genel olarak, bu sorun kolaylıkla çözülür; şöyle ki, tarihte ortaya çıkmış sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitlerinin zenginliği, aslında sanatın yapısının **karmaşık - dinamik bir sistem** oluşuna bağlıdır. Bu demektir ki, tüm iç kapalılığına rağmen, kendi çeşitli yanları ile kendi çeşitli öğeleri arasındaki bağlantının plastikliği ve esnekliği dolayısıyla, bu yapı, kendi altındaki yapıları değişime uğratabilmektedir. Sanatın yapısı devingendir çünkü; her bileşken parçası, daha ön ya da daha geri planda bir anlam kazanabileceği için, bunlardan her biri daha öne çıkabilir ya da daha geride kalabilir her zaman için.

Örneğin, resim ile mimariyi karşılaştıracak olursak, rahatlıkla şu kanıya varırız ki, bu birincisinde, sanatın yaratıcı niteliği, sanatın bilgisel niteliği altında yer almaktadır. Bunun için, resim, görsel dünyanın canlandırılışına dayanmakta ve resimde yaratıcı an, salt yanılsal bir karakter taşımaktadır (bir resimde, gerçek olan şey, üstüne renk lekeleri sürülmüş bir yüzey olup, bize bir manzara yada yaşamdan alınmış bir olay olarak görünür sadece). Buna karşılık, mimaride, yaratıcı an, gerçek bir karakter taşır ve başrolü oynar; öyle ki, burda, bilgisel ve değer - yönlendirilmiş içerik bütünlükle özümlenmiş olup, sanatsal değerini yitirmiş ve ortadaki bina, yararsal, teknik bir anlam kazanmıştır. Oysa, böyle bir durumda, bir resmin hiçbir değeri yoktur (malzeme değeri vardır belki, o kadar). Salt renksel - plastik bir konstrüksiyon durumuna ulaşmak isteyen soyut sanatın paradoksu da burda açıklığa kavuşmaktadır. Şöyle ki, soyut sanat, bu amacına yakınlaştığı sürece, tüm bilgisel ve değer - yönlendirilmiş içeriği olduğu kadar, biçimdeki işaret karakterini de yitir-

mekte, örneğin, Malewitsch'in «siyah kareler»inde olduğu gibi, bir hiç haline gelmektedir.

Resimle de müziği karşılaştıracak olursak, şunu görürüz ki, sanatın bilgi - niteliği ile değer - niteliği burda farklı ilişkiler içinde birarada bulunmaktadır. Resimde, bir şey canlandırılmaksızın bir şey ifade edilemez; bu nedenle, değerlendirme, bilgi'nin altında yer alır burda. Buna karşılık, müzik, sanatsal anlatımdaki şu yada bu sorunun çözümü için gerekli olduğu sürece, gerçekliği canlandırmaya çalışır. Bununla birlikte, müzikte, yaratıcı öğeler, resimdekinden daha etkin bir rol oynar. Ne kadar istenmese de, resimde, gerçeklikle ilgili natüralistçe bir edilgenliğin, kopya edermişçesine bir taklitçiliğin oluşu rastlantı değildir; oysa, müzikte, düpedüz taklit, hiçbir zaman müziksel bir yapıt haline gelmez.

Ayrıca, aynı bir sanat dalının kendi sınırları içinde, onun kendine özgü yapısını oluşturan alt - sistemdeki ilişkiler, görece bir değişmezlik ve kalıcılık içindedirler, belli değişimlere girerler ancak. Örneğin, edebiyatta, resimde, tiyatroda ve sinema sanatında masalsı ve yaşamı tasvir eden tarzlar karşılaştırılacak olursa, görülür ki, bu sanat tarzları arasındaki farklılık, bağlı olduğu sanatın cinsine göre bilgi - niteliği ile değer - niteliği arasındaki bağıntının esnekliğiyle belli olmaktadır. Şu da var ki, bir sanat türünün yaşamla dıştan benzerliği ne denli azsa, yani gerçek yaşamda hiç varolmamış, hâttâ, varlığı bile düşünülmemiş şeyler sanatçının hayalgücünde ne denli çok yer alıyorsa, o zaman burda, **bilgi** - öğeleri'nin gördüğü işleve oranla, **yaratıcı** - öğelerin işlevi çok daha fazladır. Bu anlamda, tarz - yapıları, bir ıskaladaki gibi düşünülebilir; öyle ki, bu ıskalanın bir ucunda, tam çözümsel bir karakter taşıyan Rusya'da 19. yüzyıldaki «fizyolojik işlem» tipinde, ya da Truman Capote'un bir belgesel hikâyesi, Peter Weiss'in bir oyunu, Roman Karmen'in bir filmi, ya da resim ve heykeldeki portre çizimleri tipinde belgesel - sanat tarzı; öbür ucundaysa, mithoslar, masallar, fantastik ya da bilimsel - fantastik hikâyeler, oyunlar ve filmler vardır.

Belirli bir sanat türünün, cins ve tarz değişkenlerinin yapısı, bunlardan her birinin alt - sistemlerindeki öğeler arasındaki karşılıklı ilişkilerin değişebilirliğine de bağlıdır. Bunun en belirgin bir örneği olarak, edebiyatta, epos ile lirik arasındaki farkı gösterebiliriz; şöyle ki, epos'ta, sanatsal bilgi, her şeyden önce, **değer - belirleyici anlamı içinde nesnel dünyanın bilgisi** olarak karşımıza çıkarken, lirik'te, **sanatçının doğrudan kendinin - bilgisi** olarak karşımıza çıkmaktadır, her ne kadar, burda, sanatçı kendi iç dünyasını «lirik kahramanlar»da bu «yabancılaşmış kendi benzerleri»nde nesnelleştirmiş olsa da. Bir başka örnek de, vokal müzik ile çalgılı müzik arasındaki ilinti için gösterilebilir. Vokal - müzik'te, müziksel araçlarla söz sanatı araçlarının bağlantısı, aksiyolojik alt - sistemin **entelektüel,** dolayısıyle de **ideolojik** anı'nı yükseltir. Çalgılı - müzik'te ise, **coşkusal** anlatımla bu anlatımın getirdiği **toplumsal - psikolojik** içerik ağır basar. Üçüncü bir örnek olarak da, koşuk ile düzyazı arasındaki ayrım gösterilebilir. Dize - biçimi, sanatsal yaratımın **konstrüktif** yönünü genişletir; oysa düzyazıda, yoktur böyle bir şey. Düzyazı, günlük konuşmaya yardımcı olur; yaratımın konstrüktif gücünü, sözlü malzemenin ritmik, fonetik, ölçülü bir şekilde yeniden düzenleneceği bir düzeye çıkaramaz; oysa, koşukta hiçbir zaman eksik olmaz bu. Bununla birlikte, düzyazıda, sanatsal yaratımın **modellendirici** etkinliği, koşukta olduğundan çok daha büyük bir etkinlik ve hareket alanı kazanır; öyle ki, dize kuruluşu, Onegin - dörtlüğü'ndeki gibi, çok katı değil de, söz gelişi, Vosnesenski'nin «Ustalar»ındaki gibi, aşırı «liberal» de olsa, burdaki modellendirici etkinlik, dize - kuruluşunun gereklerine uymak zorundadır.

Bu yaptığımız son karşılaştırma bize şunu göstermektedir ki, koşuk çerçevesi içinde bile, konstrüktif öğenin işlevi değişebilmektedir; örneğin, katı, belirli bir konstrüktif şema gösteren sone'de, konstrüktif öğenin işlevi çok büyüktür; oysa ki, «serbest koşuk biçimi»ne «serbest» denmektedir, çünkü, konstrüktif olarak belirlenmişliği dolayısıyla ve koşukla düzyazıyı birbirinden ayıran sınıra çok yaklaşmış olduğundan, aslında kesinlikle ser-

best değildir. Öte yandan, düzyazıda da, (örneğin, Romain Rolland'ın romanlarında görüldüğü üzere, öznenin çok sıkı kuruluşu ve öykünün kompozisyon olarak sona erdirilişi şeklinde), yaratımdaki konstrüktif enerjinin en üst noktaya kadar çıkarılışından, (modernist yazarların yapmaya çalıştıkları «bilinç akımı»nın saptanışı, yapıtın «dramatikleştirilmekten - çıkarılışı», ya da hiçbir öznenin konu edilmeyişi, günlük konuşmanın biçim - dışı saptanışı, vs. şeklinde) yapıtın kendi iç düzenini kurmaktan kaçınmaya kadar, geniş bir «ıskala - dinamiği»ne düzyazıda da rastlanılmaktadır.

Sanatın yapısının değişimlere uğrayabilmesi yeteneği, çok sayıda çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının varolabilmesini olanaklı kılmaktadır. Bu sistemin karmaşık - dinamik karakterinde, sanatın morfolojik olarak çözümlenebilmesinin ipuçları da yatmaktadır. Burda bize düşen şey, bu olanağın nasıl gerçeklik haline getirilebileceğini, yani, bunun ne gibi **nesnel yasallıklar** taşıdığını ve bu yasallıklar dolayısıyla, sanatsal yaratımın tarih boyunca niçin daha başka sanat türlerine, cinslerine ve tarzlarına değil de, bizim bildiklerimize yol açtığını, öyle bir sanat «yelpazesi» oluşturduğunu açıklamak olacaktır.

Üçüncü Bölüm

Sanatsal İletişim Diyalektiği

GİRİŞ

BİLDİRİM SİSTEMİ OLARAK SANATSAL İLETİŞİM

Kendi gerçek varlığı içinde, bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendine yeten bir nesne olmayıp, **özgül bir iletişim sistemi içinde** yer alır; öyle ki, bu sistemde, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirime aracılık etme işlevini görür. Böyle bir sistem dışında, bir sanat yapıtı, sanatsal değil, maddi bir nesnedir sadece; boyaya batırılmış bir bez parçasıdır, belli bir figürü olan bir taş ya da metal parçasıdır. Bu yüzden, bir sanat yapıtının iç anlamı ile varlığının yasaları, ancak bir «sanatsal yaratım - sanat yapıtı - sanat algısı» sistemi içinde ele alınarak araştırılabilir.

Bu sistemin birinci temel yanının, yani, sanatsal - yaratıcı faaliyet'in çözümlenişi, yaratım süreci sırasında sanatçının kişiliğinin oynadığı rolün ne olduğu genel sorusunun çözümlenişiyle başlamalıdır o halde.

Bu sorunun çözümünü ele aldığımız zaman, her şeyden önce, bu bölümde izleyeceğimiz metodolojik ilkelerin ne olması gerektiğini kesinlikle belirlememiz gerekecektir.

Sanat algısı da, sanatsal yaratım da, **psikolojik** birer süreç olup, bu konuda en önce psikolojinin dikkatini çekerler. 19. yüzyılda, psikoloji, felsefeden ayrılarak kendi yolunda gelişmeye baş-

ladığından beri, kendi araştırmaları içine, sanat yapıtının yaratımı ve algısı gibi, psişe'nin özgül faaliyet biçimlerini de katmıştır. Yakın bilimlerin, yani, estetik'in, sanat bilimi'nin ve edebiyat bilimi'nin kesiştikleri bir noktada, «psikolojik estetik», «deneysel estetik», ya da «sanat psikoloji»si diye adlandırılan, yeni bir bilimsel disiplin ortaya çıkmıştır.

Son bir yüzyıldır, bu yolda, sanatsal faaliyetin yasalarının kavranmasıyla ilgili olarak, hayli ilginç ve önemli noktalara varılmış bulunulmaktadır. Bununla birlikte, bu sorun alanında araştırma yapan bazı psikologlar, (bütün öbür estetik sorunları kadar) sanatsal faaliyet sorununun da felsefi - kuramsal olarak incelenişinin yerine, «aşağıdan estetik» (Fechner) olarak deneysel - psikolojik estetik'in, ya da genel bir «yukardan estetik» (L. Wygotski) olarak sanat psikolojisi'nin konması gerektiğini öne sürmektedirler. Bu savlar, pek tabii, tutarsız ve temelsizdir; ne var ki, felsefeci estetikçilerden bu savlara karşı aynı şekilde tutarsız ve temelsiz öylesine sert tepkiler gelmektedir ki, sanatın psikolojik olarak araştırılışından edinilecek kazançlar kazanç olmaktan çıkmaktadır.

Bugün için kanıtlanmış bir şekilde kabul edilmelidir ki, sanatsal faaliyetin araştırılışındaki felsefi ve psikolojik yönler arasında bir karşılıklı yarışma değil, **birbirini tamamlama** söz konusudur daha çok; sorunsalı, iki ayrı bilim içinde, yani, **sanat estetiği ve psikolojisi** olarak saptayacak, kendine özgü bir yaklaşım gerekmektedir. Yalnız şunu da belirtelim ki, bu bilimlerin ortak çabalarında, sanatsal faaliyetin yasaları üstüne kapsamlı ve yeterli bir tasarı ortaya getirilememiştir henüz. Nedenine gelince, öbür bilimlerin metodolojilerini de gerekli kılan daha başka yönler de burda işe karışmaktadır; hepsinden önce de, özel bir bilimin varlığını öngörecek şekilde, sanat yapıtlarının **sosyolojik** yönü ve toplumsal işlevliliği, ki bunu da, sanatı toplumun sanatsal kültürü içinde inceleyen **sanat sosyolojisi** ortaya koyar. Sanat sosyolojisi'nin estetikle ve sanat psikoloji'yle ilişkisi, kitabımızın son bölümünde özel olarak ele alınacaktır. Burda yalnız

şunu belirtmek isteriz ki, bilimsel düşüncenin içinde bulunduğu bugünkü düzeyde, sanatsal iletişim sorunu, yalnız psikolojik açıdan değil, ama aynı zamanda, **bildirim kuramı ile - semiotik** açısından da araştırmayı gerektirmektedir. Çünkü, şurası çok açıktır ki, sanat algısı ile sanatsal yaratım arasındaki bağlantı, genel sürecin, yani, bildirimin kodlaştırılıp iletilmesi sürecinin bileşken bir parçasıdır, ki bu sürecin başlıca yasalarını araştıran da bildirim kuramı ile semiotik'tir.

Bu bilim yöntemlerinin, sanatın araştırılmasında kullanılması, şüpheyle, hatta, yadsımayla karşılanmıştır şimdiye kadar, Eğer, bir takım sibernetikçiler ya da semiotikçiler tarafından, sanatsal faaliyetin kendine has özellikleri göz önüne alınmaksızın, sanatsal değerlerin yaratımı ve algılanışı sürecine bu bilimlerin kendi ilkeleri mekanik bir şekilde aktarılmak isteniyorsa, ya da, bir takım sanat bilimcileri ile estetikçileri tarafından, sadece sibernetik - semiotik terminolojiye bağlı kalıp, hiçbir yeni bilimsel bilgi getirmeksizin, bilinen şeylerle oyalanarak, bugün bu moda olan bilimlere karşı «şükran borcu» yerine getirilmek isteniyorsa, o zaman yukarda sözünü ettiğimiz tutum gerçekten haklı görülebilir. Oysa, estetik ve sanat biliminde, sibernetik'le ilgili böylesine «kolaya kaçan» bir tavır, **bilimsellik ilkesinin kendisi'**ne ters düşmektedir; çünkü, sanatsal faaliyeti araştıran bu yeni bilimlerin, bize ne gibi modern bilimsel yollar açtığına, yaratım ve algılama süreci yasalarının bulgulanabilmesi için, ne gibi yeni yöntemler getirdiğine bakmak gerekir.

Bizi burda ilgilendiren bağlantı bakımından da böyle bir şey söz konusudur. Sanat psikolojisi ile sanat biliminin ulaştıkları sonuçları ne denli yüksek bir şekilde değerlendirirsek değerlendirelim, bunların bilgi olanakları bakımından şu sınırlılıklarını da aynı zamanda görmemiz gerekir. Birincisi, **sanatsal iletişim sisteminin temel öğelerini,** yani, yaratım'ı, yaratılan'ı ve yaratılanın algısını, **yalıtılmış bir şekilde inceleyişleri;** ikincisi, bu temel öğelerin her birini, **değişik türden özelliklerin, belirtilerin, bileşkenlerin bir yığışımı** olarak tasarlayışları. Aslında

şu soruyu sormak gerekir, psikologlar, sanatı yaratım süreci ile algılama sürecini incelediler, sanat bilimcileri de, sanatsal yaratımları incelediler diyelim, kendi başlarına neyi keşfedecekler ki burda? Bilimce bilinen hemen hemen bütün psişik mekanizmalar, yani, bilinçli ve bilinçsiz, akılsal ve sezgisel, entelektüel, coşkusal ve istemsel, sadece temaşa'ya ya da sadece hayalgücüne, «einfühlung»a ve «sonradan yaşama»ya, gözleme bağlı mekanizmalar, bütün bunların hepsi, sanat yaratımında ve sanat algısında saptanabildiği gibi, sanat yapıtındaki hemen hemen bütün maddi ve manevi nesne belirtileri de aynı şekilde sanat bilimince saptanmıştır. Bu bağlamda, Arnold Hauser'in şu ifadesi oldukça dikkate değer: «sanat yapıtı, hem biçim hem içerik, hem tanıma hem yanılgı, hem oyun hem bildirim'dir; hem doğaya yakın hem doğaya uzak, hem erekli hem ereksiz, hem tarihi hem tarihüstü, hem kişisel hem de kişinin üstünde'dir... Sanat yapıtı hakkında bunun karşıtını öne sürecek boş yer kalmamıştır artık» (1) Ama sonuçta, ne bir sanat yapıtının incelenişinde, ne de bir sanat yapıtını yaratma ve algılama sürecinin çözümlenişinde, bu olayı oluşturan bileşkenler, bu bileşkenlerin karşılıklı ilişkisi ve karşılıklı etkileşmesi, burdaki **zorunluluk ve onun ölçüsü** açıklanmış **iç yapısı** ortaya konmuştur. Sanat bilimsel bir yönelimi olan kimi estetikçiler (örneğin, E. Utitz, N. Hartmann, R. Ingarden), bu tür bir çabayı sanat yapıtına uygulamaya kalkışmışlarsa da, sanat yapıtının yapısını, sanat yaratımının ve sanat algısının yapısı ile **hiçbir bağlantı** kurmadan inceledikleri için, sonuç baştan aşağı keyfî kalmıştır.

Sanatsal faaliyete, bildirim kuramı açısından yaklaştığımız zaman, yani, sanatsal faaliyete, **özgül ve sanatsal bir bildirimin ortaya çıkarılması, kodlanması ve iletilmesi şeklinde bütünsel bir süreç** olarak bakarsak, ancak o zaman, bütün sistemin olduğu kadar, sistemin başlıca öğelerinin (alt-sistemlerin) de iç yapısını açığa çıkarmış olabiliriz. Çünkü, bildirim kuramı, bize ilkönce, a) **bildirimin bir kaynağı (ya da göndericisi)**; b) **bir iletim kanalı**; ve c) **bildirimin bir alıcısı** olmak üzere, her bildirim süre-

cinin **üç zorunlu ve yeteri sayıda öğe**'den oluşmuş olması gerektiğini gösterir. İkincisi, belli bir sistemin bu her üç öğesinin yapısı içinde cisimleşmiş olan kod'un, (eşbiçimlilik derecesinde) **birlik içinde** olması gerektiğini gösterir. Yoksa, sistem işlev görmez; çünkü, bildirimin alıcısı, bildirimin kaynağında oluşan ve gönderilen iletiyi tam alamamış olur. Üçüncüsü, bildirim kuramı, bize, bildirimin kendi karakterinin, çıktığı yerden, yani, bildirimin kaynağının kendi özelliklerinden **doğrudan doğruya bağımsız** olduğunu söyler.

Bu kuramsal temel ilkelerden yola çıkarak, **özgül bir bildirim sistemi** olarak sanatsal iletişimin çözümlenişine geçebiliriz. **Sanatsal iletişimin özellikleriyse sanatsal faaliyetin kendi türüne bağlıdır.** O halde, bizi burda ilgilendiren sistemin birinci öğesini, yani, **sanatsal bir bildirimi ortaya çıkarıp ileten** bir sanatsal faaliyet biçimi olarak **sanatsal yaratım**'ı çözümlemekle işe başlıyabiliriz burda.

SANATSAL YARATIM SİSTEMİ

Bir sanatçının yaratımı, gerçek dünyanın özümlediği, tanındığı, değerlendirildiği, bilinçli kılındığı, yorumlandığı, böylelikle de manevi bir bildirimin ortaya çıktığı bir faaliyeti ortaya koyar. Buysa, kendi içinde nesnel ve toplumsal - tarihsel olarak belirlenmiş bir içerik barındırdığı kadar, **derinlemesine ve bir kereciklik, bir kişisel karakter** de taşır. Aslında, yalnız sanatsal yaratım değil, ama, insan faaliyetinin öbür biçimleri de, birçok bakımlardan eylemde bulunan kişinin özelliklerine de; dünya görüşü ile karekterine, dürüstlüğü ile bilgililiğine, anlayış gücü ile yetisine, deneyimleri ile gücüne de bağlıdır. Şunu bile öne sürebiliriz ki, sanatsal yaratım süreci alanında, sanatçının kişiliği, özel ve asli sorumluluklar taşıyan bir rol oynar. Bu neden-

le, «hiç kimsenin yeri doldurulmaz» ilkesi, insan faaliyeti alanları içinde yalnız sanatsal - yaratıcı faaliyet için geçerlidir.

Gerçekten de, uygulamada görülmüştür ki, bir işçinin, bir mühendisin, bir doktorun, bir örgütleyicinin, bir sporcu ya da bir bilimcinin yeri, şu ya da bu şekilde, o işde aynı derece nitelikli bir başka kimse tarafından doldurulabilmektedir. Bir çilingirin, bir bölüm şefinin, bir yöneticinin, ya da bir operatörün hastalığı ya da ölümü, üretim sürecini durdurmadığı gibi, hastalığı da iyi etmemektedir. Bireysel vergilerin çok önemli rol oynadığı, ciddi ve çok karmaşık bir manevi faaliyet alanı olan bilimde bile, bilim adamının yeri son kertede doldurulabilir. Çok iyi biliriz ki, örneğin, herhangi bir nedenle, Mendeleyev, kimyacı olmamış olaydı, elementlerin devirli sistemi, başka bilimcilerce bulunmuş olacaktı. Böyle bir bulgulama, ister daha geç bir dönemde, ister daha başka bir ülkede yapılsın, önünde sonunda yapılmış olacaktı. Ayrıca, bu bulgulama kim tarafından, nerde ve ne zaman yapılmış olursa olsun, **kendi özü gereği,** başka türlü de olamazdı; çünkü, bilimsel bir hakikatin, söz gelişi, Arşimed yasasının ya da Pythagoras teoremi'nin, Darwin ya da Einstein kuramının, Kopernikus'un ya da Marx'ın öğretisi'nin içeriği, bu içeriği formüllendiren bilimcinin kişiliğine hiçbir şekilde bağlı değildir. **Faaliyet süreci**'nin kendisi birçok bakımlardan kişiliğin özelliklerine bağlıdır burda. Kişilik, yaratılan ürünün **biçim**'ine damgasını vurabilir, ama bu ürünün **içerik**'i kişisellik taşımaz, çünkü, nesnel varlık yasalarının bir yansımasıdır içerik.

Sanatta ise durum başkadır. Eğer Tolstoy, «Savaş ve Barış»ı, Thomas Mann da «Joseph ve Kardeşleri»ni yazmamış olsaydı, bu yapıtlar başkalarınca yazılmış olmayacaktı. Aynı bir tema, aynı bir yaşam sorunu, birçok sanatçı tarafından şekillendirilebilir, ama, her keresinde ortaya çıkan sonuç, gerek biçim, gerekse **asli şiirsel içerik** bakımından başka başka olacaktır.

Dünyanın sanatsal olarak özümlenişinde öznel - olan ile nesnel - olan bilimsel bilgideki gibi ifade edilemediğinden; sanatta, öznel - olan, tüm doluluğu ve tüm zenginliğiyle sanatsal içeri-

ğin içine yerleştiğinden, sanatçının kişiliği de, manevi bir bütün olarak, kendisi tarafından yaratılmış olan yapıtın dışında kalmaz; tam tersine, bir dokumadaki renk gibi, yapıta işler. Anlaşılıyor ki, kendi yaratımı içinde sanatçının yeri hakikaten **doldurulmaz.** Başka hiç kimse, ancak onun tek başına yapabileceği şeyi onun yerine yapamaz. Her sahici sanat yapıtı da, tıpkı, kendi bir izdüşümü olduğu sanatçının kişiliği gibi, **yinelenemeyen, yeri doldurulmaz** bir şeydir.

Demek ki, yaratım süreci sırasında ortaya çıkarılan sanatsal bildirimin karakteri, **her şeyden önce, sanatçının kişiliği'yle** bağımlıdır. Bu yüzden, edebiyat ve sanat tarihçileri, sanatçının kişiliğini en yetkin şekilde verebilmek için, kendi araştırmalarının doğrudan doğruya bir nesnesi olan sanatçının kişiliğini incelemeye koyulurlar her zaman. Ne var ki, böyle bir araştırma çalışması, insan kişiliğinin yapısı doğaçtan, örgütsüz ve rastlantısal olduğu sürece, hele sanatçının kişiliği özellikleriyle bilinmiyorsa, bu nitelikler içinde kalmaya mahkumdur.

İnsan faaliyeti yapısının belirlenişinden olduğu kadar, kişiliğin, «kişileştirilmiş faaliyet» (2) oluşundan da yola çıkarak, bu yapıyı deşeliyecek olursak, o zaman, sanatçının kişiliğinin temel bileşken yanlarını ayrımlayabileceğimiz gibi, bunların sanatsal yaratımdaki önemini de kavrayabiliriz. Yapılması gereken birincil iş budur.

Ne var ki, sanatçının damgasını taşıyan bildirim, ancak yazarın, ressamın, oyuncunun, müzikçinin, vs., özgül bir şekilde, imgesel olarak düşünme gücüne, dünyayı şiirsel olarak algılama yeteneğine sahip olması halinde, yani, **sanat vergisi, yetisi** olması halinde, gerçek sanatsal bir bildirim haline gelebilir. Yeti, sanatçının manevi dünyasında oluşan düşünceleri, duyguları ve tasarıları tüm zenginliği içinde, özgül bir sanatsal bildirim haline dönüştürebilme gücüdür. Bu nedenle de, yeti, bütünsel bir sistem olarak sanatsal yaratımın yapısının **ikinci bir zorunlu bileşken'idir;** öyle ki, burda taşıdığı önem, sadece, yaratım sürecinde araştırmanın nesnesi oluşundan, yani, kişilik ile sanatçının ye-

tisi arasındaki ilintiden değil ama aynı zamanda, insanın özel bir psişik faaliyeti olarak yetinin kendi **iç yapısı**'ndan da gelir. Sanatsal faaliyetin yapısının bilinişi dolayısıyla bu yapıyı da deşelemek mümkün olacaktır; çünkü, bu yapıların benzer yapılar olması gerekmektedir (eşbiçimliliğin burdaki bir görünüşüdür bu). Demek ki, yeti, **tüm doluluğu ve iç bütünlüğü içinde**, sanatsal-yaratıcı faaliyetin gerçekleştirilişini yüklenmiştir.

Ne var ki, sanatsal yaratım da sanatçının yetisinin rolü ne kadar büyük olursa olsun, bu yaratıma **olanak** tanır ancak. Belli bir olanağın gerçeklik haline dönüştürülmesi, gerçekleştirilmesi ise, sadece yetiye değil, ama **ustalık**'a bağlıdır. Ustalık, yaratıyı, kendi maddi ve manevi öğelerinin birliği içinde gerçekleştiren, özgül bir uygulayım gücüdür. Ustalık olmaksızın, yeti, sadece, fiili sanatsal yaratımın bir önkoşuludur, ancak **ustalık**'tan geçerek yaratımı gerçekleştirebilir.

Çok açıktır ki, öbür insan faaliyet alanlarındaki ustalıktan farklı şekilde, sanatçının ustalığı özgül bir yapı gösterir ve şunu kabul etmek gerekir ki, bu yapı ile yetinin yapısı arasında bir benzerlik vardır ve yetinin «uyarıları» sonucu ustalık pratikte yürürlüğe girer. Burda ise, sanatsal yaratımın bileşkenleri arasındaki eşbiçimliliğin yeni bir görünüşü ile karşılaşmaktayız.

Bunun daha da ileri götürülmesi ise, yaratımın kendine özgü bir «algoritma»sı işlevini gören bir başka bileşkenin araya girmesine yol açar, ki bu da, **sanatsal-yaratıcı yöntem**'dir.

«Yaratıcı yöntem» ya da «yaratım yöntemi» kavramı, estetik bilimimize yirminci yılın sonunda girmiş olup, o zamandan bu zamana bilimsel maddeci estetik kuramının ana kategorilerinden biri haline gelmiştir. Yaratıcı yöntem, sanatsal faaliyetin **bilinçli karakter** taşıyışını ifade eder. Bunun içindir ki, sanatsal yaratımın doğaçtan, bilinçsiz, bilinçaltı bir karakter taşıdığı tasarımından yola çıkan estetik öğretilerinde yaratıcı yönteme rastlanmaz. Buna karşılık, sanatsal faaliyetin bilinçli bir karakter taşıdığını savunan diyalektik maddecilik-öncesi kuram ve estetikte, kendi içinde kapalı bir sanatsal faaliyet yöntemi öğretisi

ya da «yaratıcı yöntem» kavramı olmadığı halde, yaratıcı yöntemin tikel yanlarıyla ilgili olarak yapılmış birçok tanımlamaya rastlanır.

Bir çok öğelerinin bilimcilerce değişik tarzlarda yorumlanmış olmasına rağmen, bu öğreti ilk kez Sovyet estetik biliminde ele alınmıştır. Ortadaki görüş ayrılıkları ise, şu gibi sorulardan çıkmaktadır: yaratıcı yöntem sadece **tek bir sanatçı**'nın yaratımı için mi söz konusudur, yoksa, bu kavram, (örneğin, gerçekçi yöntem, romantik yöntem gibi), sanat tarihindeki **tüm yönelimler**'in belirtisi olan şeyleri mi birarada ifade etmektedir, yoksa, tek bir sanatçının yaratıcı yönteminden olduğu kadar tüm bir sanatsal yönelimin yönteminden de söz edilebilecek şekilde, yaratıcı yöntemde, **tikel - olan ile genel - olan'ın bir diyalektiği**'ni mi aramak gerekir.

Biz, hem her sanatçının kendi kullanımı için, kendi yaratıcı yöntemini kendi başına ortaya koyabileceği, hem de bireysel olarak yaratılmış bir yöntemin, birçok bakımlardan, öbür sanatçılarca geliştirilmiş yöntemlerle yakınlık gösterebileceği açısından yola çıkarak, bu sonuncu görüşe katılmaktayız. Bu nedenledir ki, her sanatçının yöntemi, keyfi olarak değil, toplumsal gereksinimlerin ve önkoşulların etkisi altında, sanatsal kültürün belirli yasallıklarının etkisi altında biçimlenir. Bu bakımdan, yaratıcı yöntem, sorunu, **hem psikolojik, hem de sosyolojik bir sorun** olup; iki kez ele alınmayı gerektirir; bir, sanatsal - yaratıcı faaliyet mekanizmasının çözümlendiği bu bölümde, bir de sanatın tarihsel gelişimindeki yasallıkların söz konusu edildiği son bölümde.

Sanatçının yaratıcı yöntemi, **kendi pratik faaliyetini temellendirdiği ilkelerden oluşan bir sistem**'dir. Sanatçıya kendi yetisi ile ustalığını nasıl kullanacağını, bunları ne yönde geliştirmesi gerektiğini, hangi yaşamsal malzemeyi seçeceğini, bu malzemeyi ne şekilde dönüşüme uğratacağını, hangi hedefe ulaşmaya çalışacağını, kimin adına hareket edeceğini gösterir. Dolayısıyle, yöntemin yapısı ile yetinin ve ustalığın yapısı arasında bir uy-

gunluk olması gerekir; öyle ki, yetiyle ustalık yöntemle eklemleşerek, kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının içeriğine bağlanabilmelidir.

Sanatsal - yaratıcı faaliyetin dolayımsız şekilde belirlenişinin algılanabilmesi, yani, nitelikli sanat yapıtlarının yaratılabilmesi için **zorunlu ve yeteri sayıda**'ki bileşken yanların karşılıklı etkileşmesinde yatan mantık budur.

SANATSAL BİLDİRİM VE SANAT YAPITI

Karl Marx'ın bir tanımına göre, her işin kendisinde, süreç, işin ürün haline gelişiyle «sona erer»; üründe insanın yaratıcı etkinliğini **nesneleştirmiş** olur. Bu aynı şey, yaratılan ürünün nesneleştirilmiş süreç olarak karşımıza çıktığı sanatsal faaliyet için de aynen söylenebilir. Bu nedenle, sanatsal - yaratıcı faaliyetin yapısı, yaratılan üründe damgasını taşımalı, sanat yapıtına aktarılmış olmalıdır.

Vardığımız bu sonucu, hiç kuşkusuz, daha da pekiştirten özgül nedenler vardır. Anımsadığımız kadarınca, bir sanat yapıtı, kendi içinde barındırdığı, kendi içine yerleştirilmiş bir bildirimi, onu algılayacakların bilincine iletsin diye yaratılır. Ama, burdaki bu bildirim, **sanatsal** bir nitelik taşıdığından; burda incelenen sistemdeki yeti, ustalık ve yöntem de, **sanatsal** yeti, **sanatsal** ustalık, **sanatsal** yöntem olduğundan, bir sanat yapıtının da, **kendine özgü içeriği ve yapısı içinde, bu sanatsal - olan'ın özgül niteliğini taşıması gerekir.** Bir sanat yapıtının bu sanatsal niteliği, o yapıtın izleyici kitlesi tarafından algılanabilmesi, yani, yapıtın içine kitlenmiş sanatsal bildirimin özümlenebilmesi için, kaçınılmaz bir önkoşuldur. Bir sanat yapıtının yapısını açıklamak üzere böyle bir yaklaşım, bu yapıyı ele alıp tanımlamak için daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, bir takım estetikçilerin yap-

maya kalkıştıkları şekilde, her türlü keyfilik ve ampiriklik öğesini işin içine sokmaktan kaçınmayı gerektirir. Neden ama bu gibi kuramcılar tarafından, örneğin, Utitz, Hartmann ya da Ingarden tarafından, sorun başka bir şekilde değil de böyle yorumlanmış, neden sanat yapıtıyla ilgili başka «katmanlar» değil de, o kendilerince olanı ortaya konmuştur? Bu soruların yanıtı verilmemiştir. Bizim Estonyalı filozof Rebane'nin de yorumladığı gibi, bir bildirim tasarımı, bir sanat yapıtının yapısının sağlam nedenlere dayanan bir şekilde ele alınışını olduğu kadar, burdan da, sanatsal algı yapısının çözümlenişine geçişi olanaklı kılmaktadır.

SANATSAL ALGI

Sanatsal yaratım, süreç olarak, ürün haline gelişiyle «sona erdiği»nde, ürünün algılanışıyla birlikte, bir yenisi **harekete geçirilmiş olur** ve yeni bir sanatsal faaliyet süreci biçimi doğar. Bunun çözümlenişinde ise, şu aşağıdaki noktaların belirleyici bir önemi vardır:

1) Sanat algısı süreci, sanatçının pratik faaliyetinden farklı ve hiç kuşkusuz, manevi, psişik bir insan faaliyet biçimidir. Ama faaliyettir, yani, **yapıtta barınan, kodlaşmış bildirimin etkin bir şekilde ele alınış süreci**'dir, edilgin bir «yansıması» değildir. Bu nedenledir ki, algının bir karakteristiği olarak sanat psikolojisinde sık sık kullanılan «ortak yaratım», «sonradan yaratım» kavramının derin bir içeriği vardır. İlerde göreceğimiz gibi, bu kavram, sanatı algılayan insanın bilincinde akan süreci tüm doluluğuyla kuşatmasa bile, yine de, bilimsel yapıtların, ideolojik, teknik ya da daha başka semiotik nesnelerin (sanatsal olmayan metinlerin) algılanışından farklı olmak üzere, sanat algısının **ana öğesi**'ni derinlemesine tanımlar.

2) Demek ki, sanat algısı, **sanatçının yaratıcı faaliyetinin yapısını, «tersinden» yineleyen («sonradan yaratan», «ortak yaratan»)** bir faaliyettir. Bu süreçte, sanatçının yaratım sürecinde, içine kitlemiş, kodlamış olduğu bir bildirimin kilidi ve kodu çözülür. Bu bakımdan, sanatsal yaratım ile ortak - yaratıcı sanat algısı arasındaki ilintiyi karşılıklı yansıyan bir simetri olarak, dinamik bir sistem içindeki benzeş (eşbiçimli), tersine bir hareket olarak görebiliriz.

Gerçekten de, bir sanatçının yaratımında **çıkış noktası**, nasıl kişilik olarak sanatçının kendi nitelikleriyse, sanat algısında da, alıcının kişiliği, sanat yapıtının işleyişindeki **bitiş noktası**'nı oluşturur; çünkü, burdaki nesnel son hedef, insanı **kişilik olarak** oluşturmaktır. Tam tersine de, sanatsal yaratıl yaratımın **«çıkış noktası»**nda, yetinin ve ustalığın pratik faaliyetteki doğrultusunu **belirleyecek yönlendirmeler sistemi** olarak eğer yaratıcı yöntem bulunuyorsa, o zaman, sanat algısı da, dosdoğru kendi psikolojik anlamı içinde, psişik bir yönlendirme sistemi tarafından belirlenecektir. Bu yönlendirmeler, her türlü sanat algısı mekanizmasının işleyiş doğrultusunu koşullandırır. Eğer, bir sanatçının yaratımı, **yeti ve ustalıkla** koşullanmışsa, o zaman, sanat algısı da, ordaki alıcı kişiden, «ortak yaratım» ya da «sonradan yaratım» olarak, **kendi yansımasını bulmuş belirli ustalık ve yeti biçimleri**'ni ister. Bunlardan birincisi, sanat algısında, tıpkı ustalık gibi, deneyimden, sanat yapıtıyla doğrudan ilişkiden ve onun incelenişinden gelen **yatkınlık** (meleke) şeklinde karşımıza çıkar. İkincisi ise, algılayan kişide belirli bir **istidat** (eğilim) olması şeklinde, yani, bir sanat tarzı dili içinde kendisine iletilmiş olan bir sanatsal bildirimi o kişinin özümleyebilmesi yeteneğinde görülür. Stanislavski'nin, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda, istidatlı izleyiciler de olduğunu söylemesi boşuna değildir. Öyle ki, müzikten, resimden, danstan, şiirden anlama yeteneği ve bu sanatları sevme daha çocukluktan başlar ve tıpkı sanatsal iş yapmak için olduğu kadar sanat işi algılamak için de daha doğuştan bir istidatın kendini belli etmesi

gerekir. Algıyla ilgili olarak bu yetiye **beğeni** denir.

3) Sanat algısına ilişkin olarak burda ortaya konan bütün alt-sistemlerin iç yapısı için yapılacak bir çözümlemenin, bilim tarihi boyunca birikmiş yoğun malzemelerden olduğu kadar, bizim de burda bildirim sistemi olarak sanatsal iletişim konusunda açımladığımız bir yaklaşımdan, yani, eşbiçimlilik fikrinden de yola çıkması gerekir.

Sanat algısı sorununa estetik kuramında çok önceden değinilmiştir. Aristoteles'in «katharsis» öğretisi (sanatı algılama sürecinde insan ruhunun «arınması» öğretisi), bu sorunu çözmek için girişilmiş ilk çaba olarak görülebilir. Estetikçilerin öğretileri içinde ta baştan beri yer almakla birlikte, bu soru, her zaman için estetikçilerin dikkatini çekmekte devam etmiştir. Nedenine gelince, sanat algısı sorununun, bilimsel araştırmada çok zorlu ve karmaşık bir yeri oluşudur. Bir kere, sanat algısı, bilincimizin ve bilinçaltımızın derinlerinde dolaşan ve herhangi kesin ve sağlam bir nesnel çözümleme yapmaya herhangi bir temel oluşturamıyacak şekilde, hiç ya da hemen hemen hiçbir dış görünüş biçimi göstermeyen bir iç psikolojik süreçtir. İkincisi, sanat algısı, her bireyde kendine göre yol alan, bundan dolayı da, her kişide çeşitli etkenlere göre değişen, bütünlükle kişisel, derininden bireysel bir süreçtir. Peki ama, bilimin böyle bir görünüşe yaklaşımı nasıl olacaktır o halde?

Uzun yıllardır, bu görünüşü bilebilmenin ana yöntemi **kendini gözlemleme** olmuştur. Araştırma metodolojisi, herhangi bir kuramcının bir malzemeyi genelleştirmek isteyişinde, sadece kendi bildiği şu şeyle sınırlı kalmış, şematik olarak ifadesini ancak onda bulmuştur : kuramcının sanat yapıtına ilişkin kendi algısı. Bu çözümleme sonunda elde edilen şeyle, başkalarının ona göstereceği tepki arasında bir karşılaştırma yapılıyor, sonra da bundan, sanat algısının özü ve yapısı üstüne genellendirilmiş sonuçlar çıkarılıyordu. Kendinden de anlaşılacağı üzere, bu yoldan yapılan araştırmalar, çok görece bir bilimsel değer taşımaktaydı.

19. ve 20. yüzyıllarda, yeni, özel bir bilgi dalı olan psikoloji biliminin ortaya çıkışıyla birlikte, bu durum da özünden değişime uğramıştır. Sanat algısı psikolojisinde yapılan araştırmalar, hiç kuşkusuz, öylesine görevler üstlenmiştir ki, bunların çözümü, ister istemez, nesnel çözümlerle ilgili özel yöntemlerin gelişmesine yol açmıştır. Bu başarılara rağmen, bu alanda, bilimsel olarak açıklanmamış, belirsiz, bilmece dolu pek çok şey kalmıştır daha. Çünkü, sanat algısı, en ince ve en karmaşık psişik süreçlere ilişkin olup, psikoloji, bunları tam kapsamlı bir şekilde açımlayacak bir duruma bugüne kadar henüz erişememiş olduğu gibi; bu süreçlerin araştırılışına da öbür psikolojik mekanizmaların araştırılışındaki kadar özen gösterilmemiş; ayrıca, bir takım idealist ve pozitivist felsefi anlayışların psikolojisinin gelişmesi üstünde etkisi olmuş ve araştırmaları yanlış yerlere sürüklemiştir. Bu bağlamda, her şeyden önce, insan psişesine kendi bir karakteristikleri olarak, soyut bir tarzda bakan pek çok burjuva bilimcisinin bakış tarzlarına göz atmak gerekir. Bu burjuva bilimciler, ya insan psişesinin toplumsal mahiyetini, toplumsal olarak koşullanmışlığını ve toplumsal - tarihsel dinamiğini hepten görmezlikten gelmekte ya da insan psişesini, (Freud'cu anlayış içinde), kişinin manevi yaşamının sadece dış kesimiyle, yani, insanın bilinciyle sınırlandırmaktadırlar. Sosyolojinin gelişmesiyle ve toplumdaki sanatsal kültürün araştırılmaya başlanmasıyla, sanat algısının da salt psikolojik bir süreç olarak alınamıyacağını, çünkü, onun da, her zaman için **bütün bir toplumsal etkenler ağı yoluyla iletildiği** açığa çıkmıştır. Yalnız sanat üretimi değil, ama, sanat «tüketimi» de, tüm psikolojik mekanizmalarıyla birlikte, yani, coşkusal, entelektüel, çağrışımsal ve beğenisel mekanizmalarıyla birlikte, toplum ve tarihsel olarak belirlenmiştir. Bunun için, «Hamlet» ya da «Don Kişot», değişik çağlarda olduğu kadar aynı bir çağ içinde de, değişik toplum kesimlerinden gelen kişilerce farklı şekillerde ele alınmıştır.

Demek ki, sanat algısı, **dolayınsızlık** ve **dolayımlılık** diyalektiği içinde kendini belli eden **psikolojik ve sosyolojik anların di-**

yalektik bağıntısı'yla belirlenmektedir. Sanat algısının bu psikolojik - sosyolojik iki - boyutluluğu anlayışı, bilimsel maddeci estetik'te, bu konuyla ilgili araştırmaların temelini oluşturur. Bu bakımdan da, sanat algısı **mekanizmaları**'nın deneysel - psikojolik olarak incelenişinden elde edilen sonuçlar için olduğu kadar, bu algının **içeriği**'nin somut şekilde sosyolojik olarak incelenişinden elde edilen sonuçlar içinde geniş ve kalıcı bir temeli gerektirir. Estetik kuramı, burda, bu birbirine yakın bilimlerden edinilen ve haliyle tek - yanlı olan kısmi sonuçlarla bilgileri bir araya getirebilecek olan biricik bütünselleştirici güçtür.

Ama, böyle bir işlemin başarıya ulaşması da, sanatın özü ile yapısının estetikte nasıl yorumlandığına bağlıdır; çünkü, birbirinden çok farklı genellendirme anlayışlarına yol açacak kadar çok değişik şekillerde olabilecek psikolojik ve sosyolojik sonuçların ve verilerin seçimi için biricik ölçüt bu yorumdur. Böyle bir şey, estetik biliminde bugün için de geniş çapta uygulanan kendi kendini gözlemleme yöntemi için daha da çok geçerlidir. Her kuramcı, kendi sanatsal duyumlarının karmaşasında, kendi genel kuramsal tasarımlarını pekiştirmeye yarayacak, bilinçli ya da bilinçsiz birçok «bağ» aramakta ve onu vurgulamaktadır.

Örneğin, «sanatın gnoseolojik özü» tasarımından yola çıkan bir kuramcı, ister istemez, bir sanat yapıtının ve onda yansıyan gerçek yaşamın bilinişi olarak, sanat algısını, salt gnoseolojik yönden yorumlamaktadır. «Sanatın ideolojik özü»nden yola çıkan bir anlayışsa, sanat yapıtının içinde barınan fikirlerin entelektüel ve coşkusal şekilde özümlenişi olarak, sanat algısını, salt aksiyolojik yönden yorumlamaya çalışmaktadır. Ayrıca, sanatın özüyle ilgili biçimsel bir anlayış da, kuramcıları, sanat algısının psikolojik olarak «kendini yalıtışı», «otomatiklikten - çıkışı», ya da «yapmış - olma» yaşantısı gibi bir takım anlarını ortaya çıkartıp mutlaklaştırmaya da götürmektedir.

Burda, sanat algısının yorumlanışı konusunda, bu algının her insanda geçici, kendi yetişim tarzı ve kültür ortamı ile daha başka niteliklerden bağımsız olduğundan yola çıkanlar ile

bütünlükle bambaşka bir kuramsal önermeden, sanatın ancak seçkin aydınlarca, ruhen soylu olanlarca anlaşılabileceği kanısından yola çıkanlar arasındaki fark da açıklığa kavuşmaktadır. Örnekse, Fellini'nin «8 ½» adlı filminin algılanışı ile «Kraliçe Chanteclair»in algılanışı özünden farklı olacağıdır, çok açıktır bu. Ne var ki, burdaki soru, bu algılamalardan hangisinin normal olduğu, hangisinin **genel sanat algısı yasalarını temsil ettiği;** yoksa, bu iki algı tipinin de normal olarak görülüp görülemiyeceğidir. Kendinden de anlaşılacağı üzere, bu sorulara verilecek yanıt, sanatın, sanatın özü ile toplumsal işlevinin nasıl yorumlandığına bağlıdır.

Bugün eğer, burjuva estetik, sanat algısının yorumlanışında, kural olarak, seçkinci (elitist) ve biçimci sanat anlayışlarını öne sürebiliyorsa, buna önayak olan bir şey de, gerçekliği sanatsal olarak özümleyişin karmaşık, çok-katmanlı ve diyalektik çelişkin yapısını görmezlikten gelen bir takım tek-yanlı, basitleştirilmiş sanat anlayışı tasarımlarıdır. Örneğin, bir sanat yapıtı algısının, o yapıtta canlandırılmış olan şeyin «bilgi»sine, ya da, o yapıtta ifade edilmiş olan fikrin «özümlenişi»ne indirgenmesi, bu gibi tasarımlarda kökleşmiş bulunmaktadır. Ama bu arada, nasıl oluyor da bu birbirinden bütünlükle farklı iki işlem birbiriyle bağıntılı olabiliyor sorusu sorulmamaktadır. Ya da buna karşıt şekilde, sanat algısı, sanat yapıtında yansıtılmış yaşamsal durumların sırf biçimsel yapılarından bir haz alma şeklinde ya da bu durumların duygusal olarak sonradan yaşanması şeklinde yorumlanmaktadır.

Bu gibi sorunların aşılması, burdaki çözümlememizin en önemli hedeflerinden biridir.

SANATIN İŞLEVSEL YANI

Sanat yapıtlarının işlevselliğinin izleyici üzerinde doğrudan bir etkisi olduğundan, sanat yapıtlarının toplumsal işlevine

ilişkin bir tanımlamanın, **sanat algısının yapısı üstüne bir anlayıştan kaynaklanması** gerekir. Ancak böyle bir yaklaşım, nesnel yasaların bulgulanabilmesini olanaklı kılar. Şunu da vurgulayalım ki, böyle bir şey, doğrudan doğruya, sanatın toplumsal olarak etkinliğinin nesnel sorunlarıyla ilgilidir. Bunlarınsa, ne insanların sanatla mesleki açıdan tasarımlarıyla, ne de sanat için kestirdikleri amaçlarla bir özdeşliği vardır.

Estetik düşüncesi tarihinde bu gibi pek çok sayıda öznel tasarım ve programların geliştirilmiş ve çok çeşitli şekillerde işlenmiş olduğu görülmüştür. Sanatın varlığının temel kapsamını ve anlamını açıklığa kavuşturabilmek için kuramcılar, eleştiriciler, sanatçılar, hâttâ, «sanatseverler» ile «manevi sanatçılar», neler istememişlerdir ki sanattan! Örneğin, sanat, estetiksel bir eğlendirici olmalı, haz verip insanı oyalamalı; insanı yetiştirmeli, «hayat dersi» olmalı; bu iki işlevi birden yürüterek, hem insanları eğlendirmeli, oyalamalı, hem de insanlara öğretmeli; hâttâ, insanları yaşamın karanlıklarından kurtarıp ruhunu tanrıya doğru çevirmeli; ya da, insanın gerçek varlık yasalarını tanımalı; en büyük amacı gerçek yaşamdan daha mükemmel, ideal bir yaşam için modeller yaratmak olmalı; insanları bu ulaşılabilecek ya da ancak sanatta gerçekleştirilebilecek ideale doğru götürmeli, vb. Daha başka anlayışlar da öne sürülmüştür. Sanat, aşağı, bayağı, rezilce gerçeklere yüklenmeli, hiçbir idealleştirmeye kaçmadan, amansızca, acımadan «yargılamalı»; öte yandan, sanat, insanlar arasında aracı olmalı, bu işlevi için de özel bir «dil» kurmalı; ya da tam tersine, sanat, ilke olarak, başkalarının anlayışına kapalı bir şekilde, kişinin «kendinin ifadesi», «kendini gerçekleştirişi» olmalı; fazladan enerjinin kendiliğinden, içtepisel bir şekilde «boşalışı» olmalı; ya da son olarak, sanat, giderilemez isteklerin yanılsal şekilde bir gerçekleştirilişi, bir «düş», bir sanrı, bu yanılsallıkların «sanata özgü bir hali», «aktarım»ı olmalı.

Çok haklı olarak şunu söylemek gerekir ki, ne bilim, ne teknik yaratım, ne de spor, politika, din, oyun, dil gibi başka hiçbir insan faaliyet biçimi, tarih boyunca sanat kadar bu denli

farklı şekillerde yorumlanmamıştır. İlerde de bu böyle olacaktır hep. Dikkatimizi çeken nokta şu; aslında bütün öbür kendi zihinsel ve pratik faaliyet biçimlerini bu denli açık seçik ve anlamlı bir şekilde belirlemiş olan insanoğlu niçin **sanat**'ın neyi anlattığını ve ne olması gerektiği sorusunun bugüne kadar üstesinden gelememiştir?

Yukarda saydığımız, sanatın toplumsal olarak belirlenişiyle ilgili tanımlamaların, şu ya da bu şekilde, herhangi bir toplumsal grubun, kesimin, ya da sınıfın çıkarlarıyla bağımlı ve koşullanmış olduğunu görmek zor olmayacaktır. Çünkü, her sınıf, az ya da çok kendi başına her toplumsal kesim, sanatın insanlar üstündeki etkinliğinin güçlü araçlarını kendi erekleri için kullanmak ister; ama bu amaçlar, olağanüstü çeşitli şekiller aldığı kadar, tarihen de değişebilirlik göstermektedir. Örneğin, feodal Orta Çağ estetik kuramı, sanatın görevinin, insan ruhunu dinen arındırmak ve öbür dünyayla ilintisini kurmak olduğunu öne sürerken, burjuva-demokratik Rönesans estetiği, sanatın başlıca amacının, dünyayı bilme olduğunu söyler. Feodal soyluların estetik kodeksi'nin toplumsal anlamı da aynı şekilde apaçık ortadadır: mutlakçılığın boy atıp serpildiği çağda, sanatın toplumsal işlevi, Antik Çağ'dan alınma, «haz vererek öğretme» formülüyle açıklanırken, mutlakçılığın kriz döneminde, aristokratik estetik, sanatın «didaktik» yeteneğini daha az değerlendirerek, sadece haz verici (hedonist) değerini savunmaya başlamıştı. Sanatın hiçbir toplumsal, yararcı işlevi olmadığını ve olamıyacağını, sanatın biricik amacının, insanlara estetiksel haz vermek olduğunu açıkça bildiren bugünkü burjuva estetiğinin çoğu temsilcisinin bu tezini ancak çok saf kişilerce ciddi olarak kabul edebilir; kaldı ki, böyle bir tez, burjuvazinin sanata gerçekten ilgisizliğinin bir kanıtı olduğu kadar, burjuvazinin, sanatı, sınıf savaşı alanından ve ideolojik düzeyden çıkarma çabalarının da bir kanıtıdır. Çeşitli kuramcı ve sanat yaratımcısı tarafından 19. yüzyılda geliştirilmeye başlanan bütün «L'art-pour-l'art», «sanat için sanat» kuramlarının gerisinde ne gibi gerçek toplum-

sal bir anlam yattığını daha o zamanlar Plekhanov güçlü sağduyusuyla ve çok inandırıcı bir şekilde kanıtlamıştır. İşte bizim de bu aynı konumdan bakarak, 20. yüzyıl burjuva kuramlarının sınıfsal içeriğini açığa sermemiz gerekir.

Bilimsel maddeci estetik bu sorunu ne denli başarılı bir şekilde çözerse çözsün, yalnızca çeşitli sanat kuramı programlarının köklerini açığa koyarak ve kendi programını öbürlerinin karşısına çıkarmakla sınırlandıramaz kendini. Bizim bilimimiz, şu gibi sorulara da yanıtlar getirmek durumundadır : sanatın toplumsal işleviyle ilgili niçin bu denli **çok çeşitli** yorumlar olabilmekte, niçin birbirinden değişik bu denli yetkin savların öne sürülebilmesine yol açılmakta; niçin, sanat tarihindeki deneyimlerden ve öğretilerden de görüldüğü üzere, sanatın toplumsal işlevine, «ders» diye, «oyun» diye, «bilgi» diye, «ideal» diye, «kendini ifade» diye, «kendini gerçekleştirme» diye, «dil» diye, birbirinden değişik roller yüklenebilmektedir?

Şurası çok açık ki, bütün öbür insan faaliyeti ürünlerinden (bilim, teknik, dil ve daha başkalarından) farklı şekilde, sanatın nesnel olarak, **çok - işlevli** bir karakteri vardır; farklı toplumsal görevleri görebilme olanağını içinde taşır. Dahası, fiilen pratikteki bir çözümlemeyle de görülmüştür ki, bu görevlerin hepsi birbiriyle içiçe geçişiktir; sanat, bunlardan birini çözdüğü zaman, şu ya da bu derecede öbürleri de çözülmektedir. Örneğin, Puşkin'in ünlü «Anıt» adlı şiirini hangi öznel amaçlar besleyerek yazmış olduğunu bir yana bırakırsak, şunu göreceğizdir ki, bu yapıt, birbirinden nesnel olarak değişik, ama, birbiriyle karşılıklı bağlantılı şu birçok işlevi yerine getirmektedir : öbür insanlara bir izdüşümünü yansıtacak ve kendi iç yaşantısını iletecek şekilde, şairin hakikaten lirik olarak «kendinin bir ifadesi» ve «dil»idir; bir yaşam bilgisinin sonucu olup, şairin, ideal sanatçıyla ilgili tasarımının bir cisimlenişidir; bir siyasi propagandа aracı olduğu kadar, en seçkin estetiksel hazların da kaynağıdır. Buna benzer durumlara istediğimiz her yerde rastlayabiliriz. Bir oyuncunun oyunu, rastlantıdan «oyun» olarak görülemez;

yalnız bir yaşamsal faaliyet olmayıp, yaşam üstüne, yaşama ilişkin bir oyundur da. Bir oyuncunun, amacını kendi içinde barındıran bir «tasarım»a karşı burdaki içtepisi, ayrıca psikolojik açıdan, oyunla ilgili bir yönlendirme olarak da görülebilir. Ama, aynı zamanda, oyuncunun kendisinin ifadesi olan «oyun», izleyici ile karşılıklı bir anlaşmadır da; izleyiciye **fikirsel coşkusal etkinlik**'te bulunmanın bir şekli ve tarzı, insanları **aydınlatma ve yetiştirme**'nin, ruhen **sarsma**'nın, estetiksel **haz** vermenin bir aracı haline gelmiştir artık.

Pek tabii, bu işlevler topluluğu arasında şu ya da bu işlev, daha az ya da daha çok ağırlık kazanabilir. Bu konuya daha sonra girmek istiyoruz. Burda yalnız şunu belirtelim ki, sanatın işlevselliğinin, bir başka faaliyet, yani, bilimsel - aydınlatıcı, uyarıcı - propagandacı, iletişimsel, bir faaliyet, ya da oyun olmayıp, **sanatsal** faaliyettir ve sanatın işlevleri sistemi, her türlü değişimin yanısıra, bütünsel ve kalıcıdır. Dolayısıyla, burda yapılacak şey, sanatın çok - işlevselliğini saptayıp açıklamaktır artık. Yalnız, şu noktaları da belirlememiz gerekmektedir burda: a) hangi **toplumsal roller**'in bu çok - işlevli sistemin oluşmasında payı vardır; b) bunları bu sistemin yapısı içinde **birarada bulunduran mantık** nedir; c) niçin bu sistemin **bir başka değil ama öyle bir yapısı** vardır.

Burda ortaya konmuş bulunan metodolojik ilkeleri, sanatsal iletişim sisteminin çeşitli öğelerinin ayrıntılı bir şekilde çözümlerken hep gözönünde bulundurmamız gerekir. Bunu da bu bölümden sonra ele alarak çözmek istiyoruz.

SANATÇI

Daha önce de ortaya koymuş olduğumuz gibi, **kişilik** olarak sanatçının nitelikleri, sanatçının yaratıcı faaliyetinin temel anıdır. Sanatçının kişiliğinin oynadığı fiili rolü ve bu kişiliğin iç yapısını nasıl açıklayabiliriz o halde?

SANATÇI KİŞİ

Sanatçının kişiliği sorununu, **kişiliğin özgül - olan ve özgül - olmayan yanlarının diyalektik bağlantısı içinde incelemek**; yani insan kişiliğinin kendine özgü genel yanlarıyla, sanatçının kişiliğini, öbür kişilik tiplerinden ayıran yanların bir bağlantısı içinde incelemek gerekir.

O halde, bu ayrımı ele alarak işe başlayalım; çünkü, yapacağımız çözümlemede bunun çok önemli bir yeri vardır. Şöyle ki, sanatsal yaratımda, gerek psikolojik, gerekse estetik bakımdan, çok ilginç bir fenomenle, yani, insan kişiliğinin kendine özgü bir şekilde, **kendi içinde çoğalması**'yla karşılaşmaktayız. Çünkü, kendi bir yaratımında, sanatçının kişiliğinin bir «kendinin ifadesi»nden söz ettiğimiz zaman, burda söz konusu olan şey, hiçbir şekilde, sanatçının, pratik, günlük yaşam içinde sürdürdüğü **fiili, yani, alışıldık** kişiliği değildir. Burda söz konusu olan şey, daha çok, sanatçının kendi yaratımının içine izini dü-

şürmek için, kısmen bilinçli, kısmen de bilinçsiz bir şekilde yapıp kurduğu **ikinci**, yani, **fikri** bir kişiliktir.

Pek tabii, bir sanatçının kişiliğindeki **ampirilik**'le, yani, «herkes gibi bir insan» oluşuyla, kişiliğindeki **şairlik** arasında aşılmaz bir uçurum yoktur. Tam tersine kişiliğindeki bu iki cisimleşme arasında organik bir bağıntı olup, bu ikisi birbiriyle içiçe geçmiştir. Karşılıklı bir alış veriş vardır aralarında. Ne var ki, tam bir özdeşlik değildir bu. Puşkin'in «şairin ruhu» dediği, şairin kişiliğindeki şairlik, yani, kendi yapıtında dile gelen kişiliği, onu, günlük dertleri, çıkarları ve sevinçleriyle birlikte, somut günlük kişiliğinin üstüne çıkartır; tüm küçük, günlük rastlantısal olan şeylerden onu sıyırıp, en iyi insansal niteliklerin bir taşıyıcısı olarak, **ideal bir kişilik** içinde ortaya koyar. Bu ilginç psikolojik fenomene ilişkin olarak Goethe'nin kişiliği üstüne şunları söylemiştir Engels: Goethe'nin kişiliğinde, der Engels, «çevresindeki sefaletten tiksinen dahi şair ile bu sefâletle uzlaşmaya razı olan ve ona kendini alıştırmakla yetinen, ölçülü biçili, Frankfurt Belediye Meclis azasının oğlu, Weimar Özel Danışmanı arasında kıyasıya bir savaş yer almıştır. Goethe böyle işte, hem kocaman, hem küçücük; hem dikkafalı, alaycı, dünyayı aşağılayan bir deha, hem de ihtiyatlı, kanaatkâr, sığ bir Filisten.» (3)

Aslında, bir sanatçının şair kişiliği ne denli büyükse, günlük yaşamda içinde bulunduğu ve aynı zamanda kendi yaratımının içine kattığı, ampirik, günlük öğelerden kendini ne denli sıyırmışsa, ortaya koyduğu yaratım da o denli önemlidir. Bu bakımdan, birçok edebiyat ve sanat bilimcisinin ele aldığı ayrıntılı biyografik çözümlemeler, sanatçının gündelik, ampirik kişiliğini eksiksiz bir şekilde yeniden ortaya koymakla birlikte, sanatçının asıl kendi yaratımında yaşayan ve günlük kişiliğinden birçok yanlarının elenmiş olduğu şair kişiliğini gün ışığına çıkaramazlar. Birkaç yıl önce maddeci edebiyat bilimcileri arasında canlı bir tartışmaya yol açmış olan «lirik kahramanlar» konusuna ilişkin ilginç soruna da bir açıklık getirmektedir bu. Hiç kuşkusuz, her şiir sanatının altında lirik bir kahraman vardır ve hiç kuşkusuz,

bu kahraman da şairin kendi bir suretidir; ama, onun şairlik «ben»ini cisimlendiren **sanatsal sureti** olup, günlük karakterinin, günlük yaşam tarzının ve tavrının tam belgesel bir dökümü değildir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatçının kişiliğinin bu iki varlık biçimi arasındaki başkalaşım, çok ya da az olabileceği gibi, (Goethe'de görüldüğü üzere) derin, çatışmadolu çelişmelerden, (örneğin, Brecht'te görüldüğü üzere) hemen hemen tam bir uyuşmaya kadar uzanabilir. Dolayısıyla, şu öne sürülebilir ki, bu başkalaşımın ölçüsü, sanatçının içinde yaşadığı ve yaratımda bulunduğu toplumsal koşullara bağlıdır; çünkü, sanatçının gerek günlük «ben»i, gerekse lirik - şiirsel şekilde «ikinci bir kişilik kazanışı» **toplumsal çevre**'de bu çevrenin kendi karakteristik **yaşam ve düşünce tarzı** içinde ortaya çıkmaktadır.

Öznel - idealist estetik'in derin yanılgısı, dehanın olağanüstülüğünü, yetinin başlı başına özgünlüğünü ve sanatçının özelliklerini, öbür insanların karşısına koymasıdır. Yanlışı, yaratıcı kişiliğin bu kendi özelliklerini **metafizik bir şekilde mutlaklaştırıp,** bunları sanatçının kişiliğindeki toplumsal, genel - insansal ve halka bağlı olan yanlarının karşısına koyuşundan gelir. Buna karşılık, diyalektik maddecilik, ne denli özgün ve büyük olursa olsun, sanatçının, toplum ve toplum yasalarının üstünde bir «üstün insan» olmadığının estetikte saptanıp ortaya konmasını sağlar. Sanatta, sanatçının dahiliği, hele istidatı, toplumdan ayrı değildir, tam tersine, toplumsal yaşamın derinliklerine yerleşmiştir. Burda, Belinski'nin şu çok önemli sözlerini anmalıyız: «Bir şair ne kadar büyükse doğduğu topluma o kadar ait olup, kendi yetisinin gelişmesi, doğrultusu, hâttâ karakteri, toplumun tarihsel gelişmesiyle o denli bağlıdır.» (4) Bir başka yazısında da şunları söyler Belinski; «Hiçbir şair, ne kendi ıstıraplarıyla, ne de kendi mutluluğu sayesinde, kendi başına, kendi kendine büyük şair olup çıkmaz. Kendi ıstıraplarıyla kendi mutluluğu toplumsal yaşama, tarihe kök saldığı için ve böylece kendisi toplumun, çağın, insanlığın bir organı ve temsilcisi haline geldiği için her büyük şair büyüktür. Ancak küçük şairler ken-

di başına, kendi kendine mutlu ya da mutsuz olup çıkarlar; bu yüzden de, ne toplumu, ne de insanlığı ilgilendiren kendi seslerini kendileri dinlerler.» (5)

Hiç kuşkusuz, bir sanatçı yapıtında **kendi** dönüşçelerini ve duyumlarını, **kendi kişisel** manevi yaşamını tüm doluluğuyla yansıtır, bu anlamda da, kendi yaratısı her zaman, «kendisinin ifadesi»dir. Ama, toplum, yalnız sanatçıyı değil, **sanatçının içindeki benini** de kuşattığı için; sanatçının kişiliği, bütün o yinelenemezliğiyle, «toplumsal ilişkilerin bir toplamı» (6) olduğu için, sanatçı, önünde sonunda, yani, bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını ifade ettiği zaman, **toplumsal önemi olan şeyleri** de ifade etmiş olur. Böylelikle, **«kişinin kendinin ifadesi»** olarak bir sanat yaratımı, aynı zamanda, **toplumun kendisinin de ifadesi** olmaktadır; toplumun büyük bir sanatçıda kendi kahramanını, kendi ideologunu, kendi sesini bulmasının nedeni de budur. Dahilik kişiliği toplumdan ayırmaz, tam tersine, milyonlarca insanın temsilcisi yapar; dünyaya başkalarından daha derinden, daha güçlü ve daha hassas şekilde, şiirsel olarak nüfus edebilme ve öbür insanların ruhunda dağınık, biçimlenmemiş şekilde yaşayan şeyleri imgesel olarak cisimlendirebilme gücüne sahip olduğu için. İnsanlar dehayı selâmlarken, keskin görüşüne hayranlık duyarken, onun yapıtlarında kendilerinden, kendi deneyimlerinden, kendi çabalarından da bir şeyler bulurlar. Bu nedenle, sanatçıya duyulan bu hayranlık ve saygınlık, onları sanatçıya yabancı kılmaz, tam tersine, güvendirir; onu kendilerine manevi bir öğretmen, yaşamları için bir yardımcı olarak görmelerini sağlar.

Bununla birlikte, sanatçının bu «ikinci bir kişilik kazanışı»nın yapısı, insansal kişiliğinin yapısıyla sonuçta aynılık gösterir. O zaman, nasıl oluyor da bir sanatçının kişiliği değişiklik kazanıyor ve ama öbür insanlarla aynılık gösteriyor, temel parametresi ne bunun? (Bu arada belirtmeye gerek yok herhalde, bir sanatçı ile öbür «ölümlü» insanlar arasında bir karşıtlık kurulması ne denli metafizikse, aralarında herhangi bir fark oldu-

ğunu görmezlikten gelmek de aynı şekilde metafiziktir). Nedir bu parametreler o halde? Genelinde insan kişiliği nerde kendini belli etmektedir?

SANATÇININ KİŞİLİĞİ

Bu sorun, bugünkü bilimsel maddeci felsefe, psikoloji ve sosyoloji bilimlerinde henüz açık seçik olarak çözülememiştir. Biz de burda, daha önceki bölümler de, **kişileştirilmiş faaliyet** olarak kişililiğe ilişkin, kısaca formülleştirmiş olduğumuz açıklamalardan yola çıkarak, kişiliğin yapısıyla ilgili şu beş temel potansiyeli ortaya koymak istiyoruz:

1. Birincisi, **gnoseolojik, bilgi - kuramsal potansiyel.** Bu potansiyel, kişiliğin, doğal ve toplumsal çevre üstüne olduğu kadar, kendinin - bilgisi üstüne de edindiği ve bir araya getirdiği bildirimin çapı ve niteliği tarafından belirlenir. Bu bildirime ulaşılabilmesi, kişinin kendine doğa vergisi olan anlayış gücüne, yetişimine ve pratik deneyimine bağlıdır. Bu nedenledir ki, gnoseolojik potansiyel, aşılmış biçimde olmak üzere, insanların bilgi faaliyetine bağlı psikolojik nitelikleri de kapsar.

2. Kişinin **aksiyolojik** potansiyeli ise, edinilmiş değer - yönlendirme etiksel, siyasal, dinsel ve estetiksel alanlarda edinilmiş değer - yönlendirme sisteminin toplumsallaştırılması süreciyle belirlenir; yani, kişinin idealleri, yaşamsal amaçları, kanıları ve çabalarıyla belirlenir. Dolayısıyla, burda söz konusu olan şey, coşkusal - istemsel ve entelektüel mekanizmalarca hazırlanıp ortaya sürülen ve kişinin dünyayı duyuşunda, dünyaya bakışında ve dünya görüşünde ifadesini bulan, kişinin bilinci ve kendinin - bilinci'nin psikolojik ve ideolojik anlarının bir birliği'dir.

3. Kişinin **yaratıcı** potansiyeli ise, kişinin kendi edindiği ve kendi başına geliştirdiği yetenekleriyle yatkınlıklarının, yapıcı ve (ya da) yıkıcı, üretken ya da yeniden üretken olabilecek şekilde iş yapabilme gücünün; son olarak da, şu ya da bu (ya da birçok) çalışma alanında, toplumsal - örgütsel ve ilerici - eleştirel bir faaliyet alanında bunları gerçekleştirebilmesinin ölçüsüyle belirlenir.

4. Kişinin **iletişimsel** potansiyeli, kişinin başka insanlarla alış veriş biçimi ve ölçüsüyle, başka insanlarla kurduğu ilişikliğin karakteri ve sürekliliğiyle belirlenir. İletişimsel potansiyel, sosyolojinin çok yakından tanıdığı ve çok iyi araştırdığı şekilde, kendi içeriği gereği, toplumsal bir rol oynayan sistemde, insanlararasındaki alış verişte ifadesini bulur.

5. Kişinin **sanatsal** potansiyeli de, kişinin kendi sanatsal gereksinimlerinin düzeyi, içeriği ve yoğunluğuyla olduğu kadar, bu gereksinimleri karşılayışıyla da belirlenir. Kişinin sanatsal eylemliği, mesleksel ya da mesleksel olmayacak şekilde, kendi yaratımında olduğu kadar, sanat yapıtlarının «tüketim»inde de kendisini ortaya koyar.

Sanatçının kişiliğini bu yönleriyle çözümlediğimiz; ayrıca, böyle bir kişiliğin içeriğinin, tüm doluluğuyla, sanatçının kendi yaratıcı süreci içinde oluşturduğu manevi bildirimde kendi damgasını taşıyışından yola çıktığımız zaman, bu beş potansiyelden her birinin kendine özgü rolünü de incelememiz gerekecektir.

Yaratımın **sanatsal** potansiyele bağımlılığı, en açık ve en elle tutulabilir şekilde, yazarlarda, ressamlarda, bestecilerde ya da oyunculardaa görülmektedir. Bu potansiyel, bütün öbür insanlarda olduğundan çok daha fazla, sanatçılarda gelişmiş olup, sanatçının yaratıcı faaliyetinde, **doğrudan doğruya bağlanma merkezi** rolünü oynar. Ne var ki, bu potansiyelin somut içeriği her sanatçıda kendine özgü bir karakter taşır; her sanatçının karakterinin sanat tarihi yönünden oluşumu, gösterdiği estetiksel eği-

limler, doğaya bakış şekli ve sanatı uygulama tarzıyla belirlenir. Çeşitli sanat ustalarının günlüklerde, mektuplarda, söylevlerinde, konuşma ve yazılarında, sanatın mahiyetiyle ilgili olarak ortaya koydukları düşüncelerini anımsıyacak olursak, bütün bu sanatla ilgili kendi düşüncelerinin kendi yaratıcı uygulamalarını ne denli etkilemiş olduğunu açıkça görürüz. Hiç kuşkusuz, sanat bilimcileri de, bu yönden sanatçının bilincinin kendi yapıtında nasıl yer aldığı konusunda ipuçlarını bulabilmek için, belli bir ustanın sanatsal potansiyelinin somut içeriğini iyice deşeleyerek açığa çıkarmaya çalışırlar.

Sanatsal faaliyetin sanatçının kişiliğine bağımlı olduğu ikinci yönün **yaratıcı** potansiyel olduğunu söyleyebiliriz, ki burda kişinin yaratıcı eylemliliğini değişik alanlardaki görünüş biçimleri anlamında alıyoruz. Sanatçılarda bu eylemlilik biçimi, her şeyden önce, kendi sanatsal faaliyetinde görülmekle birlikte, çoğu zaman, bir başka (hâttâ birçok) pratik faaliyet alanında da görülebilir; örneğin, Leonardo da Vinci'de olduğu gibi teknik alanda, Goethe'de olduğu gibi siyasal alanda, ya da Anton Çekhov'da görüldüğü gibi tıp alanında. Bugünkü toplumcu kültürde, sanatçının böylesine çok - yönlü bir yaratıcı potansiyele sahip olması özellikle dikkati çeken bir konudur. Şöyle ki, böyle bir şey, bir sanatçının, toplumsal, örgütsel çalışmalara (örneğin, devlet kurumlarında, siyasal ve mesleki kuruluşlarda, yayınevi, dergi ya da yüksek okullarda çalışmalara) kapsamlı bir şekilde katılması şeklinde ortaya çıkarken, öte yandan, sanatsal çalışmaların bir başka çalışma biçimiyle şu ya da bu şekilde bitişmesi şeklinde de ortaya çıkmaktadır. (İki yönden olabilmektedir bu; yani, bir işçi, bir mühendis ya da bir doktor, kendi uğraşı yanısıra amatör olarak başka sanatsal faaliyette bulunabildiği gibi, tam tersine, meslek olarak sanatsal faaliyet gösteren bir kişi, bir başka amatör faaliyetle, örneğin, bahçecilikle, fotoğrafçılıkla, marongozlukla, da uğraşabilmektedir). Hiç kuşkusuz, bu gibi sanat dışı değerler yaratabilme yeteneği ve yatkınlığının, sanatsal yaratımın karakteri üstünden de doğrudan doğruya bir etkisi vardır.

Sanatsal - olmayan ve sanatsal - olan uygulamalar arasında bu gibi organik ilişkilere örnek olarak Lev Tolstoy'un, Pablo Neruda'nın, Anna Seghers'in işleri gösterilebilir.

Sanatçının faaliyeti üstünde doğrudan doğruya bir etki gösteren sanatçının kendi üçüncü potansiyeli, sanatçının başka insanlarla alış verişte bulunma gereksiniminde ve bu alış verişi karşılıklı olarak etkin bir şekilde yürütüşünde ortaya çıkan **iletişimsel** potansiyeldir. Burda yalnız şunu belirtelim ki, bir sanatçının başka insanlarla kendi sanat diliyle düşünsel bir alış verişte bulunmaya çalışması ya da hiç kimsenin anlamıyacağı şekilde kendini «kendinin ifadesiyle» sınırlandırmaya kalkışı, yani, kendi düşünce ve duygularını başkalarıyla paylaşma ya da hemcinsleriyle sadece hatır için bir ilinti kurarak kendi yaratımını ancak uzaktan anlaşılabilir kılma gereksinimi, bütün bunların hepsi, sanatçının genel iletişmsel potansiyelinden, yani, başka insanlarla ilişkilerindeki «açıklık»tan ya da tam tersine, hep kendine dönük (egosantrik) bir şekilde kendini başkalarından yalıtmasından, kendini öbür insanların çok üstünde tutmasından ve onları kendinden aşağı görmesinden gelir.

Kişinin dördüncü potansiyeli, yani, **bilgiye - yönelik** potansiyeli, sanatçının ele alıp formüllendirdiği bildirimin karakterini belirler. Çünkü, sanat yaşamı tanıyıp modellendirdiği ölçüde, yaratıcısından, ne üstüne yazdığının, neyi yansıttığının ve neyi canlandırdığının **bilgi**'sini ister. Sanatçının Maksim Gorki'nin de çok yerinde bir şekilde belirttiği gibi, «yaşamı avucunun içi gibi bilmesi» gerekir. Ancak böylesine bir biliş, bütün hakikatiyle, kendi tipik kapsamı içinde yaşamın yeniden yaratılmasına olanak verir.

Şurası da çok doğaldır ki, yaşamın sanatçılarca bilinişine, başka sanat yönelimlerinin temsilcilerinden çok, gerçekçi sanatın temsilcileri önem verirler; çünkü, bu öbürleri, ya yaşamın gerçekliğini göz önüne almadan ideal - durumlar'a ilişkin modeller kurarlar ya da kendi yaratımlarını sırf kendilerinin ifadesiyle ya da içeriksiz biçim oyunlarıyla sınırlandırmak isterler. Ay-

rıca, şunu haklı olarak söyleyebiliriz ki, gerçeklik bilgisi, doğrudan doğruya sanatçının yapıtına katılacak ve sanatçının yarattığı yapıtın karakteri ile fikirsel - estetiksel değerini belirli bir tarzda etkileyecek şekilde, sanatçının manevi dünyasının az ya da çok «kalıcı bir öğesi»ni oluşturur. Bütün fantastik kurgular bile, en sonunda, gerçek yaşam ilişkilerinin dönüşüme uğratılmış bir şekilde yansımasıdır. Bunların bilgisi, Faust ile Mefisto efsanesini olduğu kadar, E. T. A. Hoffmann'ın hikâyelerindeki saçma öyküler ile Kafka'nın yapıtlarındaki sanrıları da içine alır. Yaşamın bilinişi, somut olaylar ile olgulara ilişkin bildirimlerin bir toplamı değildir sadece; her şeyden önce, **insanın bilinişi**'dir de (insan ilişkilerinin; amaçlı eylemlerden, çıkarsal işlerden, öngörülmüş olaylardan doğan insan mekanizmasının da bilinişidir). Böylesine bir biliş, **insan bilgisi**'nde, **ruh bilgisi**'nde, **toplum bilgisi**'nde, yalnız eleştirel gerçekçiliğin ustalarını değil, ama Goethe kadar, Hoffmann ile Kafka'yı da içine alır.

Sanatçı, kendini öbür insanlardan daha iyi bildiği için de, **kendinin - bilgisi,** sonunda, insanın ve yaşamın bilinişinin en önemli öğelerinden birini oluşturur kendisi için. Örneğin, Pasternak ya da Rilke, kendi yaratımlarını sırf «kendilerinin ifadesiyle» sınırlı tutmaya çalıştıkları halde, bu şairlerin kendilerini lirik bir şekilde ifade edişlerinin arkasında kendilerine ilişkin gerçek bilgilerini bulmamızın nedeni de budur. (Buna şaşmamak gerekir, çünkü, daha önce de çeşitli yerlerde belirttiğimiz gibi, kendinin - bilgisine dönüşmemiş şekilde kendinin - ifadesi, hiçbir sanatsal önem taşımaz.)

Bir sanatçının yaşam bilgisi ne denli derin ve hassas olursa, kendi yetisini de o denli başarılı bir şekilde kullanabilir; çünkü, sonunda, bu bilgiyi doğrudan doğruya işleyecek olan şey, yeti'dir. Sanatsal kültür tarihi boyunca görülmüştür ki, hangi yapıtın temelinde sanatçının vermek istediği gerçek bilgiden yoksunsa, o yapıt, güçsüz ve aldatıcı bir yapıt olarak kalmış; ama hangi yapıt, ister Corneille'in klasikçi «Cid»i, ister Byron'ın romantik «Don Juan»ı, isterse Lev Tolstoy'un «Sivastopol Hikâyeleri»

olsun, insanın, toplumun ve yaşamın doğrudan doğruya bilinişinden çıkmışsa, o denli anlatım yüklü, plastik ve güçlü yapıtlar olmuştur.

Bir başka yasallığa daha değinebiliriz burda. Şöyle ki, bir sanatçının yaşam bilgisi, ikinci elden edinilmeyip, **doğrudan doğruya yaşam sürecine katılma**'dan edinilirse, gerçek bir etkin güç haline gelebilir ancak. Bunun için bilme, âlimlik değil, **öz yaşam deneyimi**'dir. Bir bilimcinin faaliyetinde büyük bir rol oynayan âlimlik, pratikte sanatçıya özlü hiçbir şey vermez; çünkü, sanatçıya gerekli olan şey, bilme ile değerlendirme'nin, nesnel - olan ile öznel - olan'ın, genel - olan ile öznel - olan'ın bir kaynaşmasıdır, ki yaşam deneyiminin bu aracı da ancak pratik bilgi içinde günışığına çıkar. Sanatçı için bilmek demek, doğrudürüst bir şekilde, etkin ve bilinçli yaşamaktır, kendi deneyimlerini hep daha genişletmek ve her bir yeni öğesini iyice tartıp düşünmektir. Bunun için, (Rousseau'dan Gorki'ye kadar), sanatçılar, kendi yaşam öykülerine ya da hiç değilse kendi görüp yaşayarak öğrendikleri şeylerin bölük börçük olsa da bir çizimini yapmaya bu denli bir eğilim göstermişlerdir.

Gonçarov, çok karakteristik bir itirafta bulunarak der ki, «**Kendi içimde beslenip olgunlaşmayan,** kendim görmediğim, kendim gözlemde bulunmadığım, kendim yaşamadığım hiçbir şey benim kendi kalemimin ucundan çıkmaz!.. **Kendi yaşadığım, kendi düşündüğüm, kendi duyduğum şeyleri, neyi sevdiysem, yakınımda neyi görüp nasıl tanıdıysam** onu yazdım sadece; kısacası, kendi yaşamımı tasvir ettiğim kadar, yaşamımda da neyi sürdürdüysem onu tasvir ettim.» (7)

Bu niteliği, yani, insanın yaşamda nasıl yaşadığını ve yaşamında neyi «sürdürdüğü»nü şekillendirip ortaya koyma yeteneğini ve gereksinimini, yalnız Gonçarov değil, gerçek hiçbir sanatçı bu denli tam olarak tanımlayamaz belki de.

Gerçek yaşam deneyiminden edinilen bilgi, ayrılmaz bir şekilde, başka yanlarla da, sanatçının dünya tablosu dediğimiz, gerçekliği **değerlendirme sistemi**'yle de bağımlıdır. Bu yüzden,

sanatsal yaratımda, sanatçının **dünya görüşü** ile **dünya duyumu**'nun birliği olarak kavradığımız, sanatçının dünya tablosu'nun ne gibi özgül bir rol oynadığını da iyice incelememiz gerekir.

Burda, sanatçının kişiliğinin beşinci potansiyelinin, yani, **değer - yönlendirici, aksiyolojik** potansiyeli'nin karekteristiğine gelmiş oluyoruz. Bu potansiyel sanatsal yaratımda olağanüstü büyük bir rol oynar; çünkü, bütün insan faaliyet biçimlerinde, kişinin yaptığı değer - yönlendirmeler şu ya da bu yoldan kendi eyiemlerine bağlanır.

Sanatçının yaratımında kendi dünya tablosu'nun ne gibi bir rol oynadığı sorusunu ilk kez Rus devrimci demokratlar ortaya atmışlardır. Çernişevski, Dobrolyubov ve Saltikov - Şçedrin, bu soruyu, ilginç ve özgün bir tarzda, «yeti ile sanatçının dünya tablosu arasındaki karşılıklı ilişki»ye göre ele almışlar ve bu konuda elde ettikleri bilgiler bugüne kadar değerini koruya gelmiştir. Yine de bu sorunun tüm yönleriyle gereken derinlikte ve açıklıkta günışığına çıkarılmış olduğu söylenemez. Her şeyden önce, estetiğin burda ele alıp işlediği, «dünya görüşü», dünya görünümü», «dünya duyumu» gibi kavramların içeriğinin daha kesin bir dille ortaya konması gerekir.

Toplumsal yaşamda, her kişide, kendi toplumsal durumunun, yaşam tarzının ve yetişmesinin etkisi altında oluşan çevresindeki gerçekliğe ilişkin belirli anlayışlar, kişinin kafasında, yaşamın çeşitli yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel (ya da ateist) felsefî, etik ve estetiksel görüşlerin gelişmesine yol açar. **Dünyaya ilişkin bütün bu görüşlerin bütünlüğü,** ya da daha doğrusu, **görüşler sistemi, sanatçının dünya görüşünü oluşturur;** ve hiç kuşkusuz, bu dünya görüşü, sınıflı bir toplumda sınıfsal özellik taşır; çünkü kişinin gerçeklikle ilintisi, önünde sonunda, belirli bir sınıfın çıkarlarını yansıtır.

Her sanatçıda, kendi yaşamının akışı içinde belirli bir dünya görüşü oluşur. Bu dünya görüşü, az ya da çok tartılıp düşünülmüş olabileceği gibi, az ya da çok uyumlu, az ya da çok yönlü olabilir. İlerici bir sınıfın çıkarlarını yansıtabileceği gibi, gerici

bir sınıfın çıkarlarını da, yani, emekçi kitlelerin çıkarlarını olduğu kadar, sömürücülerin de çıkarlarını yansıtabilir. Kendi içinde kapalı bir bütünlüğü olabileceği gibi, çok çelişmeli de olabilir. Bir sanatçının yaşamının akışı içinde değişebileceği gibi, bir kez oluştuktan sonra hiç değişmeden de kalabilir. Ama her sanatçının olduğu kadar, toplumda yaşayan herkesin de mutlaka ve mutlaka bir dünya görüşü vardır. Sanatçının yaratıcı faaliyeti kendi dünya görüşüne bağlı olarak, tam bir yasallık içinde yürür. Sanatçının yetisi ve ustalığı, bu dünya görüşünün etkisi altında, kendi yaratımının bilinçli bir karakter taşıyışı, kendi bilincine bağlı oluşu, kendi bilinci tarafından düzene sokulup denetlenişi ölçüsünde, gelişerek etkinlik gösterebilir.

Sanatçının dünya tablosu, kendi değer - yönlendirme sistemi ise, yapıtlarındaki **fikirsel ve coşkusal dokunaklılığı** belirler. Peki, nasıl oluyor da o zaman, bir yapıtın somut içeriği, o sanatçının kendi ideolojik konumundan çoğu zaman farklılık gösterebiliyor, hâttâ, onunla çelişki içinde bile olabiliyor? Örneğin, Gogol, ne «Müfettiş»i, ne de «Ölü Canlar»ı, o zamanlar Rusya'da egemen olan toplumsal düzeni yerin dibine batırmak için kaleme almıştır; Gogol'ün yapmak istediği şey, o düzeni düzeltmekti sadece, çünkü, kendi siyasal ve dinsel kanıları gericiydi. Ama, nesnelde, Gogol'ün yapıtları tüm yozlaşmış bürokratik ve feodal sisteme karşı toptan bir suçlama olmuş, Rus aydınları üstünde devrimci bir etki uyandırmıştır. Ya da bir başka, ilginç örnek daha verelim. Velazques, ünlü, Papa X. Ennosans portresini yaparken, Katolikliğin içyüzünü açığa serecek bir resim yapmayı düşünmüyordu, oysa, sonuç bu olmuştur. Söylendiğine göre de, kendi portresini görünce, X. Ennosans'ın dehşete kapılıp, «Haddinden fazla sahici!» diye bağırması boşuna olmasa gerek.

Bir takım büyük sanatçıların yaratımlarındaki çelişikliğin temeli, kendi dünya tablolarının çelişmeli oluşundan gelir. Gogol'ün, bütün yaratımlarındaki dünya tablosu, tüm yanlarıyla, içinden tutarsız, dışından çelişmeli olmuştur. Çernişevski, sert,

ama, haklı bir şekilde, Gogol'deki «görüş karmaşası»nı eleştirmiş; ve bunun, hiçbir şekilde, yazarın kafaca rahatsızlığıyla açıklanamıyacağını söyleyerek, Gogol'ün bilincindeki çelişmenin, onun kendi içinde yetişmiş olduğu toplumsal koşulların yasalara uygun şekildeki bir yansıması olduğunu kanıtlamıştır. (8) Günümüz sanatında, bu gibi çelişmeler, kendi içinde bütünsel ve tutarlı bir toplumsal değerler sistemi barındırmayan, Sartre, Faulkner, Fellini ve Frisch ile demokratik sanatsal kültürün temsilcisi olan daha birçok kişinin yapıtlarında da açıkça görülmektedir.

Böylesine bir bakış açısından, Engels, Balzac'ın yaratımlarını, Lenin de Tolstoy'unkileri karakteristik olarak çizmiştir. Bu iki sanatçı için de burda söz konusu olan şey, yeti ile dünya görüşü, bilinçli - olan ile bilinçsiz - olan, düşünce ile de sezgi arasındaki bir çatışma değil, ama, kendi dünya tablolarında yer alan bir **iç çelişme** ve kendi yaratımlarında **bu çelişmenin yansıma**'sıdır. Lenin'in üç yıl boyunca yazdığı yazıların hepsinde, «Tolstoy'un yapıtlarında, görüşlerinde, öğretilerinde ve Tolstoy okulunda», «Tolstoy'un görüşleri ile öğretilerinde» görülen çelişmeler üstüne düşüncelerine her an için rastlanır. Lenin, Tolstoy'un siyasal - toplumsal görüşlerinde, utopik toplumculuk öğeleri ile kendine has bir şekilde burjuva topluma yönelttiği eleştirilerin, bu eleştirilerden çıkardığı dinsel sonuçların, gerici siyasal ve dinsel - etiksel çağrıların, çelişkin bir tarzda içiçe geçmiş olduğunu açık seçik kanıtlamıştır. Şöyle yazar Lenin, «Tolstoy'un ne kendi dünya görüşünün felsefi temel ilkeleri içinde, nede kendi siyasal - toplumsal öğretilerinde, bir bireşim bulunabilir; daha doğrusu, bu bireşimi kendisi bulamamıştır Tolstoy.» (9) Böyle bir «bireşimi», Tolstoy kendi sanat anlayışında da bulamamıştır. Maddeci görüşlerle idealist görüşleri, gerçekçiliğin temellendirilişi ile gerçekçiliğe - karşıt tezleri birbirine bitiştirdiği «Sanat Nedir?» adlı estetik denemesindeki «haykıran çelişmeler»in varlığı da açıkça gösterir bunu.

Sanatçının dünya tablosundaki çelişmeler, kaçınılmaz bir şe-

kilde, sanatçının yaratımına da çöker. Tolstoy'un siyasal - toplumsal ve dinsel - felsefî kanılarındaki çelişmeyi, okuyucu, yalnız yazarın yapıtında doğrudan doğruya ortaya koymuş olduğu düşüncelerinden değil, ama, tek roman kahramanlarının yazgılarından, davranışlarından ve sözlerinden olduğu kadar, sanatçının kendini bunların yerine koyuşundan da rahatlıkla hisseder. Böyle bir şey, «Savaş ve Barış» ile «Anna Karenina» için olduğu kadar, «Yaşayan Ölüler» ile «Kreutzer Sonat» için de geçerlidir. Sanatsal görüşlerindeki çekişme, Tolstoy'un gerçekçi yöntemden uzaklaştırarak yaşamı idealleştirmesine yol açmıştır; burda, örneğin, Platon Karateyev tipini, ya da «Ölümden Sonra Diriliş»teki dramatik çatışmanın çözümünü anımsayalım. Bir sanatçının çizdiği dünyanın çeşitli yanları arasında bir başkacalık olabilmesinin nedeni, bu yanlardan her birinin kendi içeriğinin özgül bir karakter taşıması dolayısıyla görece bir özerkliğe sahip oluşu ve sanatçının pratik faaliyeti içinde taşıdıkları önemin birbirinden farklı oluşudur. Bir siyasetçinin faaliyetinde, en kesin rolü yine kendi siyasal görüşleri oynar; oysa, bir sanatçının faaliyetinde, kendi estetik kanıları, doğrudan doğruya, kendi yetisinin «altında kalır». Örneğin, sanatçının çizdiği dünyanın bir yanı gerçekçi bir karakter taşırken, kendi siyasal ve felsefî - ahlaksal kanıları, temelinden yanlış ve gerici ise (tıpkı, Gogol ile İvanov'un, Balzac ile Tolstoy'un, Hamsun ile Kipling'in dünya görüşlerinin, değişik derecelerde, ama böyle oluşu gibi), o zaman, o sanatsal yaratım, kaçınılmaz şekilde iç çelişmelerle doludur; burda, gerçekçi yöntem, sanatçının o yapıta damgasını vuran siyasal, dinsel ve felsefi - etiksel fikirleriyle çelişme içindedir. Öte yandan, bunun tam tersi de ortaya çıkabilir; yani, sanatçının dünya görüşündeki ilerici siyasal ve felsefi kanılar, çelişmeli bir şekilde, yanlış estetik ilkelerle bir bağıntı içinde olabilir. Toplumcu sanatçıların soyut, biçimci ya da mızraklı şövalyece - natüralistçe yapıtlar yarattıkları zaman ortaya çıkan paradoks durumların nedeni budur.

Hiç kuşkusuz, entelektüel olarak gelişmiş her insan gibi bir

sanatçı da, çizdiği dünyanın mümkün olduğu kadar bütünsel, uyumlu ve tutarlı olması, kendi görüşleri ile kendi yakınlık ya da soğukluk duyduğu şeylerin birbiriyle uyuşmasına, kendi felsefi ve siyasal anlayışları ile kendi dünya görüşünün çelişki içine düşmemesi, kendi dünya görüşünün her yanıyla çelişmesiz olması için çaba gösterir. Ama, mantıksal bir şekilde düşünürsek, onun bu amaca erişmesi, ne kendi isteğine bağlıdır, ne de kendi yeteneğine; tam tersine, toplumun her üyesinin dünya görüşü ile dünya duyumunu belirleyen, **toplumsal ilişkilerin karakteri tarafından,** nesnel etkenlerle belirlenir bu.

Örneğin, birbirine düşmanca kesimlere ayrılmış ve çelişmelere bölünmüş burjuva toplumda, birbirine tam karşıt görüşlerin, fikir ve ideallerin amansızca çatışması şeklinde, sürekli bir savaş vardır ideoloji alanında. Burda, her insanın değer - yönlendirme sisteminin «iki kültür»ün çelişkin etkisi altında oluşmuş olması çok doğaldır, ki her burjuva ulusun kültüründe vardır bu. Bu koşullar altında, bir insanın kendi içinde bütünsel, tutarlı bir dünya çizebilmesi hiç de kolay değildir.

Düşünen insanlar için çelişmelerden arınmış ve aynı zamanda ilerici bir dünya çizimi, emekçi kesimlerin tarih sahnesine çıkarak, toplumun ilerici bir şekilde dönüşüme uğratılması için çaba göstermesiyle ve maddeci bilimsel bir yaşam anlayışının özümlenişiyle mümkün olabilmiştir ancak. Toplumda uzlaşmazlıkların ortadan kalkacağı ve tüm halkın fikrî birliğinin kurulacağı uyumlu bir toplumda, toplumun her üyesinin bütünsel ve tutarlı bir bilince ulaşabilmesi için elverişli koşulların ilk kez tarihte yaratılmış olacağından söz edilebilir ancak. Ancak bundan sonra bir sanatçının dünya görüşü ile dünya duyumundaki çelişme bir **anakronizm**'e dönebilir, ki uzlaşmaz toplumlarda böylesine bir çelişme **tipik** ve yaygın bir çelişme olarak sürer.

Kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının başlıca yönleri bunlardır işte. Bu yönlerden her biri, sanatçının yaratımını şu ya da bu şekilde etkiler, yapıtın içinde oluşturulmuş bulunan ve orda barınan sanatsal bildirimin içeriksel özelliklerini koşul-

landırır. Bu arada asli bir şey de, bilinçli - olan ve bilinçli - olmayan düzeyde, akılsal ve sezgisel düzeyde, ideolojik ve psikolojik düzeyde olmak üzere, sanatçının manevi dünyasının, adı geçen beş yönüyle birlikte, bu iki düzeyde birden kendi ifadesini buluşudur. Kişinin, özellikle de sanatçının kişiliğinin manevi dünyasının yapısındaki bu an, özel bir çözümlemeyi gerektirecek kadar önemlidir.

BİLİNÇLİ - OLAN VE BİLİNÇSİZ - OLAN

Hiç kuşkusuz, gerçekliğin bilinçsiz, sezgisel olarak özümlenişi, sanatsal yaratımda önemli bir yol oynar. Gerek Croce estetiğinin sezgiselciliğine karşı, gerek Freud'a bağlı estetiğin akıldışıcılığına karşı, gerekse sanat yaratımında «psiko - otomatizm» kuramına karşı yapılan savaşta, ne bunları kabalaştırılmış bir tarzda yadsımaya, ama ne de bunlar karşısında susup oturmaya hakkımız vardır. İdealist kuramın yanlışı, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinde sezgi ile bilinçaltı'nın katkısını zorunlu olarak görüşünden değil, bu etkenleri **mutlaklaştırış**'ından, sonsuz karmaşık olan yaratıcılık sürecini sadece bu etkenlere **indirgeyerek**, bilinçaltı ile sezginin özünün çarpık bir şekilde yorumlatışından gelir. Ne yazık ki, derinlerden yer alan bu psişik süreçlerin maddeci bir şekilde yorumlanışı konusunda psikoloji bilimimiz henüz çok az şeyler yapmıştır. Pek tabii, psikolojiden gerekli yardımı göremeyen estetik bilimimiz, bu soruna el attığında, sanatsal yaratım psikolojisinin birçok yasallıklarını elde edememe durumuyla karşı karşıya kalmıştır.

Bununla birlikte, bu sorunun bir takım yönleri yeterince açıklığa kavuşmuştur. Her şeyden önce de şunu söyleyebiliriz ki, sezgi, bilinçsiz olarak duyma, yalnız sanat yaratımında değil, insan faaliyetinin **bütün biçimleri**'nde ortak bir etkinlik göstermek-

tedir. Bir doktor için olduğu kadar bir bilimci için de, bir işe yeni başlayan için olduğu kadar, bir siyasetçi ya da bir asker için de, sezgi, yeni çözümlerin aranışında, yeni koşullar altında bir yönlendirme yapıldığında, asli bir yardımcı araç olmaktadır. Günlük yaşamda, tanımadığımız kişilerle karşılaştığımız zamanda aynı şekilde bize yardımcı olmaktadır sezgi. Şunu da belirtelim ki, ilgili olduğu alanda kişi ne denli deneyimliyse, bu konuda ne denli bilgiliyse, o kişinin sezgisi de o denli gelişmiştir. Bir kimsenin sezgilerine güvenebilme olanağı, kural olarak, o kişinin deneyimlerinin ve bilgisinin zenginliğine bağlıdır. Kendinden de anlaşılacağı üzere, sezgi, bilincin **tam karşıtı** olan bir şey değildir.

Yazarlarla yaptığı bir konuşmada şunları söylemiştir Gorki : «Sezgi, henüz düşünce tarafından, bilinç tarafından biçimlendirilmemiş, henüz bir düşünce ya da bir görüntü halinde cisimleşmemiş halde var olandır.» Daha sonra da kendi yazarlık deneyimiyle bu tezi şöyle pekiştirir : «Sanıyorum ki» der Gorki, «hemen hemen herkesin başından şöyle bir olay geçmiştir; otururken içinizde kendiliğinden bir rahatsızlık duyuyorsunuzdur, birdenbire bir yere vardırır bu sizi, yani, o sırada aklınızda yatan bir takım olguları, hiç tanımadığınız ama var olduğunu kabul ettiğiniz bir olguya bitiştirip, halkaları kendiliğinden birbirine bağlarsınız, ki aslında varacağı yer de odur; sırf size öyle geldiği için değil, sağduyunuzla da öyle gördüğünüz için, öyle olmuştur bu... Bir görüntüyü tam aktarabilmek için, daha önceki deneyimlere eklenmesi gereken, o ana kadar yazarın eksikliğini duyduğu bu gibi halkalara, sezgi denir işte... Henüz bilince işlememiş, ama, deneyimde çoktan var olan bir şeydir bu.» (10)

Demek ki, sezginin sanatsal yaratım süreci içinde işleyişi yaratımın bilinçli karakterini göstermemektedir; çünkü, bir sanatçının yetisinin işleyişinin karakteri ve türü, her zaman için, sanatçının kendi güttüğü amaçla koşullanmıştır.

Öte yandan, Freud'cu estetik ve psikolojinin eleştirilişi olarak V. Dneprov'un çalışmalarında şu nokta iyice kanıtlanmıştır

ki, bilinçaltı, Freud'un iddia ettiği gibi, biyolojik bir etken değil, **toplumsal** bir etkendir. Kişinin toplumsal olarak yetişmesinde etkisi olan bir şey, kişinin kendi bilinçli tasarımları ile eylemlerinin oluşmasıyla sınırlandırılamaz; böyle bir şey, psişe'nin derinlerinde yatar, insanın davranışlarındaki bilinçsiz içtepilerde kendini belli eder. Konuyu sanatsal yaratımda bilinçaltı'nın oynadığı role getirirsek, bunun burdaki anlamı, sanatsal praksis ile toplumsal praksisin birbirinden ayrılması olmayıp, **toplumsal işlevlerin sanatçı tarafından bilinçsiz olarak yerine getirilişi**'dir.

Ayrıca, estetikte açıklığa kavuşturulması gereken bir şey de, niçin sezgisel öğelerin bilimsel - kuramsal bilgiden çok sanat yaratımında önemli bir rol oynadığıdır .

Daha önce de ortaya koyduğumuz gibi, bilim, düşüncenin ürünlerini formüllendirir; düşüncenin mantıksal gücü egemendir burda. Buna karşılık, sanat, sanatçının düşüncelerini, anlayış gücünün mantıksal işlem sınırlarının dışında kalan duygularıyla, yaşantısıyla, coşkularıyla, psişesinin tüm içeriğiyle sımsıkı kaynaştırır. Dünyanın sanatsal olarak özümlenişinde, bilinçaltı'nın sezgisel - olan'ın yeri vardır, oysa, bilimsel ya da teknik faaliyet alanında yeri yoktur; bir yasallıktır bu. Bu bakımdan, bu sorunun ilk kez Schelling tarafından formüllendirildiği şekilde genel çözümünü doğru kabul etmek gerekir. Schelling, sanat yaratımına **bilinçli - olan ile bilinçsiz - olan'ın bir birliği** olarak bakmıştır; diyalektik maddeci estetikse, bu önemli Alman filozofunun idealist yorumlarından farklı bir şekilde, bilince, **sanatçının dünya görüşünde ve dünya duyumundaki toplumsal bilincin görünüş biçimi** olarak bakar.

Kişinin, özellikle de sanatçı kişinin bireysel bilincine toplumsal bilincin bu iki yoldan işleyişini birbirinden ayırdetmek gerekir; çünkü, dünya görüşü, **soyut** düşüncenin bir ürünüdür, sanatsal istidat ise, sanatsal - imgesel düşüncenin bir aracıdır. Bunun için bu ikisinin organik bir şekilde düğümlenişi zorluklar çıkarır. Bu zorluklar ancak, sanatçının psişesinde belirli bir iletim mekanizması varolduğunda, dünya görüşü ile yeti arasında, birbirine

paralel çalışan, belli bir sınır bölge olduğu zaman aşılabilir. Sanatçının dünya duyumunu bu işlev yerine getirir işte.

Dünya görüşü, **ideolojik** düzende bir zihinsel kuruluştur; dünya duyumu ise toplumsal - psikolojik bir olaydır. Bunlar, insanın soyut - kuramsal mahiyetteki görüşleri yoluyla değil, insanın «kuramsal duyguları», ruhsal durumu, duyduğu yakınlıklar ve itilimler yoluyla birleşir. Dünya duyumu, günlük bilinç alanına girer, bu yüzden de, faaliyet anında, ideologlar ile kuramcılar için başka, sanatçılar için başka önem taşır. Bir ideologun düşündükleri doğrudan doğruya onun dünya görüşünü ifade ederken ve burda, dünya duyumu ancak dolayımlı bir şekilde yansırken, dünya görüşü yoluyla iletilirken, bir sanatçının yaratımında **onun kendi dünya duyumu dolayımsız bir şekilde** cisimlenir, dünya görüşü, yaratım sürecini, her şeyden önce, dünya duyumunun üstünde etkiler.

Belinski şöyle demiştir bir keresinde : «Puşkin'in dünya tablosu her şiirinde dünyayla birlikte döner.» (11) Dünya tablosu dediğimiz zaman, eğer bundan, (Dobrolyubov'un da özellikle vurguladığı gibi), sanatçının yaşama ilişkin **kavram ve tasarımları**'nın bir sistemi olarak salt dünya görüşünü anlamıyorsak; aslında her zaman sanatçının kendi yapıtında ifade etmesi gerektiği şekilde, kendi bilincinde yerleşmiş, **dünya görüşü ile dünya duyumunun canlı bir birliği**'ni anlıyorsak, o zaman, Belinski'nin bu yargısı yüzde yüz doğrudur.

Yapıtlarında köylülüğün **görüşleri**'ni olduğu kadar, **ruhsal durumu**'nu da cisimlendirmiş olduğunu belirttiği zaman, Lenin de aynen böyle kavramış oluyordu Tolstoy'un yaratımını. Tolstoy'un yapıtlarında Rus ataerkil köylülüğünün bilincinin yansıyışını çözümlerken, Lenin'in hep bu temaya dönüşü, Tolstoy'un «Rusya'da burjuva ihtilâli çıktığı sıralarda, milyonlarca Rus köylüsü arasında yayılmış olan fikirlerle milyonluk köylü kitlesinin ruhsal durumunu yansıtmış» (12) olduğunu; Tolstoy'un «o günkü sistem içinde ezilen geniş kitlelerin ruhsal durumunu... kitlelerin dile getirmeye çalıştıkları hoşnutsuzluğu ve en basit kar-

şı çıkış şekillerini, derinlemesine bir ustalıkla vermesini» (13) bildiğini, «reformdan **sonraki,** ama ihtilâlden **önceki** dönemde, Rus toplumundaki çeşitli sınıfların ve çeşitli kesimlerin ne tür düşündüğünün ölçüsü olan» (14) çelişmelerin Tolstoy'un kendi anlayışındaki çelişmelerde yansıdığını; Tolstoy'un, «ataerkil, safyürekli köylülerin bulunduğu noktadan baktığını; Tolstoy'un, kendi eleştirisine, kendi öğretisine köylülerin düşünce tarzını yerleştirdiğini», (15) vermesi çok önemlidir.

Aynı şekilde, örneğin, «Petersburg'dan Moskova'ya Yolculuk» adlı kitabının, Radişçev'in devrimci - demokrat siyasal **görüşleri** ile mutlakiyete ve serfliğe karşı **nefreti**'ni yansıttığını; «Ana» adlı romanının da, Gorki'nin toplumcu **fikirler**'i ile bunların taşıdığı devrimci **duygular**'ı doğrudan doğruya ve korkunç güçlü bir şekilde verdiğini söyleyebiliriz. Repin'in «Günah Çıkartma» adlı tablosunda da sanatçının toplumsal - siyasal, felsefi - ateist ve etik - estetiksel **kanaatler**'i ile beslediği **içtenlik**'e rastlarız aynı şekilde. Bu tabloda, devrimci halk kişilerinin yaptığı kahramanlıkların yüceltilişi ve bu kişilerin ölüm karşısındaki metinliklerine duyulan hayranlık ile dinsel avuntunun boşuna oluşuna duyulan yakınlık birbirine kaynaşmıştır.

Çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzlarına bakarak, niçin bir yerde sanatçının dünya görüşünün sırf yapıtındaki dünya duyumu yoluyla ifadesini bulduğunu, bir başka yerde ise niçin dünya görüşünün yaratımının sonunda kendi başına bir çıkış yolu bulduğunu açıklayabiliriz. Örneğin, sözle işlem gören edebiyatta, dünya görüşü, resimde olduğundan çok daha serbest, çok daha bağımsız bir şekilde cisimleşir, hele çalgılı müzikte hiç rastlanmaz buna; siyasal lirik'te ise, pastoral lirik'te olduğundan çok daha doğrudan doğruyadır bu.

Sanatçının zihinsel faaliyeti içinde yer alan iki düzeyin birbirinden görecelikle bağımsız oluşu, sanatçının yaratıcı istidadıyla farklı şekillerde bağıntılı oluşu dolayısıyla özel bir önem kazanır. Çünkü, bir sanatçının yetisi, soyut - mantıksal, kavramsal olarak değil, imgesel ve coşkusal olarak düşünme yeteneği-

dir. Bunun için yeti, dünya görüşü düzeyine, bilinç düzeyine, ideolojik - olan düzeye, doğrudan doğruya değil, ancak dolaylı bir şekilde bağlantılıdır. Buysa, bu iki düzey arasındaki karşılıklı ilişkilerin niçin çok karmaşık çelişme ve çatışmaları içinde barındırdığını bize açıklar.

SANATÇILIK YETİSİ

«Şair olarak doğmuş». Çok yaygın kullanılan bu söz bize ne anlatmaktadır acaba? Niye bir adam için, tornacı, doktor ya da mühendis olarak «doğmuş» demeyiz de, şair, besteci, ressam olmak için **doğmuş**, kendi isteğiyle **olmamış** deriz? Nedeni çok açık, çünkü, herhangi bir sanatsal faaliyette bulunabilmek için kaçınılmaz koşul, «istidat» ya da «yeti» dediğimiz, o kişinin sonradan kazanılmamış, doğuştan bir yeteneğidir. Şiir yazabilmesi için bir insana neler gereklidir?» diye sorar Belinski ve şöyle yanıt verir: «Duygular, düşünceler, yetişim, esin gücü vs. Bütün bunların hepsi gereklidir. Ama, bence, hepsinden önce, şiirsel bir eğilim, sanatsal yeti gereklidir. Esas olan bu; öbürleri sonra gelir.» (16) Hiç kuşkusuz, o belli bir alandaki eylemlerin etkinlik ölçüsünü belirleyecek şekilde, insan faaliyetinin öbür alanlarında da özgün bir istidatın varolması gerekir. Kaldı ki, örneğin, bir Popov'un istidatının büyüklüğü bin tane kaşifin istidatından, bir Suvarov'unki yüz tane komutanınkinden, bir Makarenko'nunki de çok iyi birçok pedagogunkinden farklıdır. Bununla birlikte, şunu rahatlıkla öne sürebiliriz ki, sanatsal yaratımda, doğuştan istidatın önemi, öbür pratik ve kuramsal insan faaliyet alanlarında olduğundan kıyaslanmıyacak kadar çoktur. Kendinden de anlaşılacağı üzere, bir insanın dünyayı imgesel, şiirsel olarak algılayabilmesine ve o anda edinilen sanatsal bildirimi belirli bir sanat tarzı dili içinde cisimlendirebilmesine ola-

nak verecek şekilde, bir sanatçının çalışması, bir işçinin, mühendisin, doktorun, bilimcinin, ya da pedagogun çalışmasından farklı, özel bir psikolojik yapıyı gerektirir.

Aristoteles'in de çok daha önceden belirttiği gibi, burda, kişinin özgül bir psişik faaliyet şekli söz konusudur. Bunun için de demiştir ki zaten, insana ölçülü dizeyle yazması öğretilebilir, ama istiare yapması öğretilemez. İnsanın dünyayı özümleyebilme olasılığının ikili karakterini ilk kez bilimsel olarak açıklamaya çalışmış olan kimse I. P. Pavlov'dur. Pavlov, «her şeyden önce düşünür» ve «herşeyden önce sanatçı olmak üzere, insanın iki kategoriye ayrılabileceğinden söz etmiştir. Bu ayırım ise, insanın bilincine birinci ya da ikinci sinyal - sistemi'nden birinin daha ağır basmasına bağlıydı. Bu varsayımın, hiç kuşkusuz, psiko - fizyolojik açıdan daha da kesinlik kazanarak geliştirilmesi gerekiyordu. Ama, estetik, tartışılmaz bir olgu olarak, **iki düşünce tipi**'nden yola çıkıp, bilgi - yönlendirici ve değer - yönlendirici psişik mekanizmaların, birbirinden ayrı ya da birlikte işleyebileceği şeklinde, bunu, daha önce de ortaya koymuş olduğumuz gibi, felsefi bir anlamda yorumlayabilirdi ancak.

Dahası, sanatsal faaliyetin, anlam ile işaret'in ve içerik ile biçim'in **en yüksek dereceden bir birlik** içinde oluşu tasarımından yola çıkarak, her türlü somut sanatsal istidatın, yani, şiire, müziğe, resime, oyunculuğa, vs. istidatın kendine özgü yanını açıklayabilmektedir estetik. Bu bakımdan da, çok - yanlı sanatsal istidatların ortaya çıkabilmesine rağmen, kural olarak, ya şiire, ya müziğe, ya resme, ya oyunculuğa, vs. olmak üzere, istidatlar tek - yanlı'dır. Ancak doğal istidatın psiko - fizyolojik yapısının kendine özgü yanından çıkılarak, Remarque'ın yazar, Hanns Eisler'in besteci, Gropius'un mimar ve tüm çok - yanlı sanatsal yetenekleri olmasına rağmen, her şeyden önce Puşkin'in şair, Şalyapin'in şarkıcı, Chaplin'in oyuncu, Ayzenşatyn'ın da film yönetmeni olduğu açıklanabilir. Pek tabii, müziğe, resme ya da şiire istidatın, kural olarak kendini daha çok erken belli edişi, yani, belirli bir sanat tarzı diliyle insanın kendini «ifade edişi»-

nin ve böyle bir gereksinimin daha çocukken ortaya çıkışı bir rastlantı değildir.

Sanatçının doğuştan bir yeteneği olarak yetiyle birlikte, o sanatçının kişi olarak edindiği bir bildirimi süzerek, onu sanatsal bir bildirim haline getirecek, kendine özgü bir filtre de oluşur. Pek tabii, bir çok durumda, bu filtre çalışmaz ve sanatçı, bütünlükle olağan, hiç sanatsal olmayan bir şekilde, düşünür, duyar, ve başkalarıyla ilişkide bulunur. Örneğin, Goethe ile yaptığı konuşmalar üstüne Eckermann'ın notları, Kafka'nın günlükleri, Repin'in anıları, Çekhov'un mektupları, Gorki'nin konuşmaları, vs., bunların hepsi, sanatsal düşüncenin değil, mantıksal düşüncenin, sanat dilinin değil, günlük dilin birer görünüş biçimi olarak karşımıza çıkar. Demek ki, I. P. Pavlov'un sözünü ettiği, insanda iki psişik yapının varolması, bunun çeşitli insanlar arasında pay edilmiş olması anlamına gelmez. Tam tersine, belli derecelerde, her insanda bu ikisi birden vardır. Sanatçı, imgesel - şiirsel yapının, özel bir gelişme gösterdiği ve özel faaliyet biçimleri içinde gerçekleştiği kişidir.

Bu iki psişik yapı **her insanda ortak'tır**, yoksa yalnız sanatçılar anlardı sanatın dilinden. Sanatsal istidatın, dümdüz «normal kafalı» olarak yaşayan ve yaşamı şiirsel olarak kavrama yeteneğinden yoksun ahalinin tam karşıtı, «manevi soyluluk»un özgül bir belirtisi sayan, çeşitli burjuva filozofların, psikologların ve estetikçilerin bu anlayışını çok sert bir şekilde eleştirmek gerekir. Bu gibi kuramlar, efendilerin iradesini hiç düşünmeden, hemen uysallıkla yerine getirmek zorunda kalmış «istidatsız» bir çoğunluk dolayısıyla kendi «yeti»lerini sözde haklı çıkarmaya çalışan bir azınlığın yaşadığı toplumsal düzeni nesnel şekilde doğrulamaktan başka bir şey değildir. Maddeci düşünce, bu aldatmaca anlayışın içyüzünü açığa sererek, halk kitlelerinde, sanatsal - yaratıcı da olmak üzere, her çeşit yeteneğin, istidatın ve yetinin bulunduğunu kanıtlamıştır. Sömürücü toplumlarda, emekçilerin kendi çeşitli istidatlarını geliştirebilme olanakları her türlü şekilde sınırlandırılmıştır; «halkın yetisi boğulmuştur.» Bu

gibi toplumlarda, Lomonosov, Şubin, Şevçenko, ya da Grekov gibi bir yetinin kendini kabul ettirebilmiş olması, ancak istisnai hallere girer. Ama onlar kadar istidatlı kimbilir kaç tane sanatçı ve bilimci için, egemen sınıfların, halk ile kültür arasına diktiği engelleri aşabilmek mümkün olmuştur. Kimbilir kaç tane Lomonosov, kaç tane Şubin, kaskatı yaşam koşullarına karşı anlatılmaz çetin bir savaşta ölüp gitmiştir! «Eğer bir bireyin yetisi Raffael'inki kadar gelişmişse», diye yazar diyalektik maddeciliğin kurucuları, «bu sorunun altında, insanların iç bölümü ile bundan doğan yetişim koşulları yatar yine.» (17)

Demek ki, sanatsal yetinin, yalnız **psikolojik** değil, ama aynı zamanda **sosyolojik** bir boyutu da olup, estetik kuramının, bu iki yönü, birbirine bağıntılı bir şekilde araştırması gerekir.

Sanatsal yetinin kendine özgü psikolojik içeriği nedir öyleyse? Sanat bilimi tarihinde bu soruya değişik yanıtlar verilmiştir hep. Yeti, Hegel ile Belinski'nin formüllendirdiği şekilde, **özgün bir düşünce tipi** olarak, «imgeler halinde düşünme» olarak tanımlandığı gibi; (Wilhelm Wundt'un kendi kitabına «Sanatın Temeli Olarak Hayalgücü» adını verdiği şekilde), **hayalgücünün yüksek bir basamağı** olarak, yüksek bir tasarlama gücü olarak da, ya da, özel bir **coşkusal sağduyu** olarak (Benedetto Croce'ye göre, «lirik sezgi» olarak) da tanımlanmıştır. Tüm bu tanımlamalar aslında sanatsal - yaratıcı yeteneğin kendi içinde barındırdığı psişik mekanizmaları göstermekle birlikte, her biri **tek** - yanlı bir tanımlama olup, boşluklar taşımaktadır.

Çok açık ki, sanatsal istidat, **karmaşık, ayrıtürden tipik bir kuruluş**'tur. **Sanatsal faaliyetin de aynen böyle bir karakter taşıdığını** düşünecek olursak, çok doğal ve yasaldır bu. Ne var ki, bu durumda, yetinin yapısı ile o ilgili faaliyetin yapısının uygunluk göstermesi gerekir. Çünkü, yaratıcı etkinlikte bir güç, kendi içinde sanatsal bir nitelik taşımıyorsa eğer, o zaman, tam değerli bir sanatsal ürün nasıl ortaya çıkabilir?

Bunun gibi, nasıl sanatsal faaliyet, **dört temel faaliyet şeklinin sinkretik olarak bir kaynaşmasını (karşılıklı özdeşleşmesini)**

ortaya koyuyorsa, sanatsal - yaratıcı istidatın da, **temel insan faaliyet türlerini arkalayan bütün psişik mekanizmaların** öylesine **sinkretik bir birliğini ya da özdeşliğini oluşturması** gerekir. Böylece, kendi başlıca aracını, yani, **soyut düşünce**'yi tarihen oluşturmuş olduğu için (ve ontojenesis halinde, her bireyde bu hep yeniden oluştuğu için) etkin olabilmektedir bilgi faaliyeti. Pek tabii, düşüncenin bu görevi yerine getirebilmesi için, başka psişik mekanizmalar da, yani, bellek, tasarım gücü, sezgi, coşkular, dikkat, vs. de onun yanında yer alır. Ama, hiç kuşkusuz, gnoseolojik bakımdan sadece yardımcı bir işlev görürler. Bilginin doğrudan aracı soyut düşünce olarak kalır hep. Değer - yönlendirilmiş faaliyetin böyle doğrudan bir aracı ise **yaşantı**'dır. Burda şunu belirtelim ki, değer, öbür psişik özelliklerle birlikte etkinliği içinde dolayımsız olarak oluşur ve dünya görüşü düzeyinde, ideolojik düzeyde değerin bilincine varılır. Oysa, psişenin coşkusal etkinliliğinin özgün olan yanı, **değerlendirme** ediminde bulunuşundan gelir; L. S. Wygotski'nin tam bir tanımına göre, coşku, «organizmanın kendi çevresindeki dünyayla olan ilişkilerini yine organizmanın kendisi yoluyla değerlendirişinin bir sonucu»dur. (18)

Hiç kuşkusuz, insanın dönüştürücü faaliyetini psişik halde iletici mekanizmalar da vardır. **Hayal gücü** denir buna. Burda söz konusu olan şey, psişenin, gerçek bağlantı ve ilişkilerin **idealde yeniden kurabilme** yeteneğidir, ki bunları pratiğe geçirmeye çalışır insan. Bu «zorunlu bir geleceğin modelleri» olmaksızın, ürünlerin bu imgesel tasarımları bir ileri eyleme doğru götürülmeksizin, aslında dünyanın insanlar tarafından dönüşüme uğratılabilmesinin bu ideal modelleri olmaksızın hiçbir pratik faaliyet de söz konusu olamazdı. Dönüştürücü faaliyet, sanatta, biri maddi, öteki pratik - zihinsel olmak üzere, iki düzeyde yer aldığından ve sanatsal yaratımın **konstrüktif** olduğu kadar, **modellendirici** yönünü de ortaya koyduğundan, yetide de, hayal gücünün kendine özgü etkinliği doğrultusunda, özgün bir katmanlaşma yer alır. Buysa, **yaşamın imgesel modellerini yaratabilme**'yi getirdiği kadar, **malzemeyle de estetiksel bir ilinti kurulması**'nı sağlar; hem gü-

zel, hem anlatım yüklü, hem estetiksel önem taşıyan, hem de zihinselleştirilmiş, sözlü, tınısal, resimsel - plastik ve jestsel - mimiksel konstrüksiyonların ortaya konabilmesine yol açar.

Son olarak da, **iletişim** faaliyetinin, zihinsel alış verişin özgün bir psikolojik temeli vardır. Buysa, bilimciler tarafından, çeşitli şekillerde, «yakınlık duyma» diye, «sevgi», diye, «kişisel eğilim» diye, «ahlak duygusu» diye, hâttâ, «sintoni» (19) diye tanımlanmaya çalışılmıştır. Yine de, hiç kuşkusuz, insanın hemcinsleriyle karşılıklı ilişkisini, başkalarıyla alış verişini olanaklı kılan, insanların zihinsel olarak alış verişte bulunmasına önayak olan, faaliyetin öznesi olarak insan ilişkilerini götüren böyle bir mekanizma vardır insanın psişesinde.

Sanatsal yetide, bütün bu çeşitli etkenlerin, psişenin bütün bu dört yeteneğinin hepsi birden yer alır. Onun çeşitli yönlerini oluşturur. Bunun için, bir sanatçı yaratımda bulunurken, hem düşünür, hem yaşantılaştırır; bunun için, sanatçının hayal ve tasarımları vs., **aynı anda içiçe kaynaşır.** Demek burda da, yeti ile sanatsal faaliyetin bir eşbiçimliliği vardır. Böyle bir şey, tıpkı sanatsal faaliyet gibi, yetinin de **dinamik** bir sistem oluşturuşunda kendini belli eder. Tıpkı sanatsal faaliyette olduğu gibi, yetide de, bazen biri, bazen öbürü ağır basacak şekilde, birbirinden farklı bileşkenler, farklı bir rol oynar. Dolayısıyla, düşüncenin, coşkunun ya da hayalgücünün, vs., ağır bastığı yeti tipleri şeklinde, **çeşitli sanatsal yeti tipleri** ortaya çıkar.

SANATTA USTALIK

Sanatçının yetisi, onun imgesel düşünce yeteneğini, yani, dünyayı tam sanatsal olarak özümleyebilme yeteneğini gösteriyorsa; sanatçının yaşam deneyimi ile dünya tablosu, sanat yapıtının içeriğini bildiriyorsa; sanatsal yöntem, hangi somut doğrul-

tuda bu içeriğin imgesel olarak şekillendirileceğini, sanatçı tarafından yaratılmış imgesel modelin ne gibi karakter taşıdığını söylüyorsa ustalık da, herhangi bir sanatsal fikrin gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğinden ve eğer gerçekleştirilmişse bunun hangi estetiksel düzeyde olduğundan bize söz eder.

Ustalık ile yetinin yapısal olarak birbiriyle uyuşmasını belirleyen şey de budur. Ustalıkta, yetiyle gelen **bilgi edinme çabası** gerçekleşmiş olmalıdır önce; ancak bundan sonra, yaratıcı faaliyette edinilen deneyimler, yetiyle gelen bilgisel işlerin çözümünü sanatçının çabuk, tam, ve çoğu zaman da sezgisel bir şekilde yapabilmesini olanaklı kılar. Ustalık, sanatçının canlandıracağı şeyle ilgili **değerlendirme**'lerini, gerçeklikle olan ilintisini, ne denli dakik bir şekilde cisimlendirmiş oluşunda da kendini belli eder. Genç, deneyimsiz sanatçıların kendilerine karşı yöneltilen eleştirilere hep şöyle bir açıklayıcı yanıt getirmeye çalıştıklarını görürüz : «Ben kendi romanımda (ya da oyunumda, resmimde, oynadığım rolde) hiç öyle bir şey söylemek istememiştim ki!» Fikir ile fikri cisimlendirme, sanatçının gerçek konumu ile kendi yapıtından «çıkan» konum arasındaki nesnel fark, genellikle, ustalık yoksunluğundan; fikrin altında kalacağı yerde, fikrin üstüne çıkan malzemeye hakim olamamaktan gelir.

Ustalığın üçüncü yönü, hayalde yaratılan görüntüleri yerli yerinde cisimlendirebilme yeteneğidir. Çünkü, hayalde «tasarlanan»larla bu düşünsel - görüntülerin, tasarımsal - görüntülerin yapıtın içinde gerçekleştirilişi arasında dağlar kadar fark vardır. Sanatçının malzemeyle ilintili yetisi ile **malzemeyle somut ilişki** arasında; yani, tınısal, plastik, ya da sahneyle ilintili bir konstrüksiyonun gerçekleştirilişi arasında da böyle bir fark vardır.

Son olarak da, ustalıkta, yetiyle gelen **ileştişimde bulunma çabası** gerçekleşmiş olmalıdır. Bu anlamda, ustalık, sanat diline sanatçının serbestçe hakim olabilmesidir; yeti ise, yetinin oluşturduğu sanatsal bildirime en uygun düşen sanat diline hakim

olabilme yeteneğidir. Bu açıdan, çok büyük, virtüöz düzeyde bir ustalığa örnek, Picasso'nun yaratımlarıdır. Picasso, kendi düşüncelerini açık açık, serbestçe, tam olarak ve her tarzda, kendi yapıtlarının içeriğini vurgulayacak şekilde, gerçekçi, dışavurumcu, kübik, vs. şekillerde ifade etmesini bilmiştir.

Böylece, öğeleri arasındaki karşılıklı ilişkilerin aynı zamanda bir değişim de gösterebileceği şekilde, **ustalık ile yeti arasındaki yapısal uyuşum** da açığa çıkmaktadır. Gerek yetide, gerekse ustalıkta, kendi yanlarının tam uyumlu bir şekilde karşılıklı ilişki içinde oluşuna ender rastlanır. Böyle bir şey Mozart'ın, Goethe'nin yada Puşkin'in yaratımları için de geçerlidir. Genellikle bu yanlar aynı ölçüde gelişmemektedir; bir yerde, bir sanatçının güçlülüğü, çok ustaca psikolojik çözümleme yapışından gelirken, bir başka yerde, çok ayrıntılı bir şekilde kendini coşkusal olarak ifade edişinden, bir başka yerde ise, yaptığı konstrüksiyonların estetiksel mükemmelliğinden gelmektedir.

Ustalık, uzun bir zaman alan ve yoğun bir çalışma gerektiren, mesleki bir öğrenim, dünya sanat kültüründe elde edilmiş başarıların bir özümlenişi, sanatçının kendi yaratıcı deneyimlerini sürekli derleyip yetkin bir hale getirmesi sürecidir. Çok güçlü, doğal bir istidatı olan Şalyapin bize şunları açıklar: «Sürekli çalışma söz konusu olduğunda, durumu yetinin kurtaracağına kesinlikle inanmıyorum. Yoğun çalışma olmaksızın, yeti de, tıpkı çöldeki bir gül gibi kavrulup gider. 'Deha çalışkanlıktır' sözünün nerden geldiğini bilmiyorum. Biraz abartma tabii. Kaldı ki, Salieri de çalışkandı, hem de müziğin otopsisini yapacak kadar; oysa, Requiem'i o değil, Mozart yazmıştır. Ama, bu kıssada derin bir hakikat payı da var. Salieri'ye 'işsiz güçsüz' diyordu Mozart, ama inanıyorum ki, o aslında, olağanüstü çalışkan biri olduğu kadar, kendi dehasal verisini de elinden geldiğince çalıştırmış biriydi.» 20

Sanatsal yaratım sürecinin diyalektik yapısının en önemli yanlarından biri de, **çalışma ile yeti arasındaki çekişkin karşı-**

lıklı **etkinlik**'tir. Her sanat yapıtında yaratıcı çalışma, gerilimli bir çalışma olduğu kadar, birdenbire aydınlanmadır da. Yaratım süreci, kafada düşünülmüş, hesaplanmış biçimler, şekiller kurmak olduğu kadar, sanatçının organik yaşamının da o şekil içinde yer almasıdır. Şiir sanatında olsun, resimde, müzikte yada mimarlıkta olsun, tüm sanatsal - yaratıcı faaliyet biçimleri için sarsılmaz bir yasadır bu. Yeti, soyut - mantıksal düşünce normları açısından imgesel düşünme gücü olarak, **bilinçsiz** bir enerjidir; çünkü, yetinin çalışması, çözümsel ayrışmaya girmez, anlayış gücünün dili içinde kodu değiştirilemez. Oysa, ustalık, akılsal olarak kavranabilecek ve temellendirilebilecek şekilde, kendi kuralları, formüllendirilebilecek ve biçimselleştirilebilecek algoritmaları olan **bilinç**'in bir aracıdır. Ustalık, bilinçli bir şekilde öğretilir ve öğrenilir; ancak, öğrenim süreci içinde, belirli bir eylem otomatizmi oluşturduğu ölçüde sezgisel bir şekilde iş görür. Burda, bu diyalektiği hayretler verici bir yalınlıkla ve tam yerinde bir şekilde dile getiren Şalyapin'in şu sözlerini tanıt gösterebiliriz yine: «Yalnız ben değil, iki Şalyapin vardır sahnede : biri oynayan, öbürüyse onu denetleyen.» (21)

Kendinden de anlaşılacağı üzere, yaratıcı faaliyetin bu iki yanı arasındaki somut ilinti, bir çok bakımdan, sanatçının bireysel özelliklerine bağlıdır. Puşkin'in «Mozart ile Salieri» adlı oyunundaki baş kahramanlar, çalışma ile yeti, çözümsel düşünce ile hayalin yükseklerde uçuşu arasındaki karşılıklı etkinliğin iki aşırı tipini temsil ederler; oysa, bu her iki tip de, bu öğelerin çelişmeli bir şekilde içiçe kaynaşmasından gelen tam sanatsal bir yaratımı oluştururlar. Bu yüzden, sanatsal yaratımla ilgili tüm tekyanlı tasarımlar aynı ölçüde yanlıştır; çünkü, bu gibi tekyanlı tasarımlar, ya yetinin rolünü görmezlikten gelerek tüm sanatsal yaratım sürecini çalışmaya indirgerler («Yeti çalışma'dır» sözü), ya da yetinin gücünü mutlaklaştırarak, yaratım sürecini, «yükseklerde uçan bir esinlenme»ye, «yaratıcı cinnet»e, bilinçsiz - olan'a, «büyülenmişlik»e indirgerler. Yeti, sanatta gerekli sanatsal bildirimi edinebilmenin biricik en önemli aracıdır; ustalık

ise, bu bildirimin taşıyıcısı ve estetiksel önemde bir konstrüksiyon olarak **yapıtın kuruluşundaki başlıca araç**'tır. Puşkin'in ya da Tolstoy'un ilk el yazmalarından, Aleksander Ivanov'un ya da İlya Repin'in sayısız desen ve eskizinden, büyük bir yönetmenin, oyuncunun, orkestra şefinin ya da piyanistin kendisinden de görüldüğü üzre, ne yeti, ne deha, ne de en mükemmel doğaçtan veri, ustalığın ortaya koyabileceği bir akılsal - konstrüktiv çalışmanın yerini tutabilir; yalnız bir kez daha belirtelim ki, yeti olmaksızın, ne kadar büyük olursa olsun, ustalık da olmaz. Sanatsal yaratımın yerine sırf el yapması işler konduğunda, bu işler ne denli virtüöz düzeyde yapılmış olursa olsun, tıpkı sahicilerine benzeyen yalancı pırlantalar gibi, ya da, Mozart'ın yaratımlarına benzeyen Salieri'nin işleri gibi, ortaya sadece sözde gerçek sanat yapıtlarının yerine geçecek bir şey koyarlar.

Bununla birlikte şunu da sınırlı bir şekilde söyleyelim ki, ustalık düzeyi, yalnız sanatçının kendi kişisel nitelikleriyle, kendi çalışkanlığı ve çalışma aşkıyla, kendi bilgisi ve gücüyle değil, ama aynı zamanda, her sanatçının yaratımının gösterdiği **sanatın gelişme aşaması** tarafından da belirlenir. Bütün öbür pratik insan faaliyeti alanlarında olduğu gibi, sanatta da, deneyim, sırf bireysel bir karakter taşımaz; aynı zamanda, **kollektif, gerçekten toplumsal** bir başarıdır da. Tüm dünya sanat tarihi boyunca, sanatsal yaratımdan edinilmiş deneyimler, sanatsal yaratımda görülen yatkınlıklar ve sanatsal yaratım araçları biriktirilip mükemmelleştirilirken, sanatsal yaratımların estetiksel verimliliği ile etkinlik gücü de «elekten geçirilip», süzülmektedir. Bu nedenle, ister bilincinde olsun, ister olmasın, bir sanatçının ustalığının karakteri, özellikleri ve düzeyi, topluma bağlı olup, onunla yükümlüdür.

SANATTA YARATICI YÖNTEM

Ne sanatçının yetisi, ne de sanatçının ustalığı, yaratımın **somut doğrultu**'sunu, sanatsal imge örgüsü içinde **gerçekliğin dö-**

nüşüme uğratılması ilkeleri'ni kuşatabilir. Bu doğrultu, sanatçı kişinin bilincinde de yeralmaz; çünkü, burda söz konusu olan şey, ne sanatçının kendi genel değer - yönlendirmeleri, ne de kendi genel sanatsal yetişimi olup, sanat alanındaki kendi pratik faaliyetidir daha çok. Dolayısıyla da, sanatçı kişinin zihinsel dünyası ile kendi yetisi ve ustalığı arasında belli bir **bağlaç**'ın varlığını da gerektirir. Sanatçı kişinin zihinsel çabasıyla koşullanmış olmak üzere, hem yetinin, hem de ustalığın işleyişindeki «algoritma»yı aynı anda içine alacak bir temel öğeye ihtiyaç gösterir. Bu işlevi gören şeyse yaratıcı yöntem'dir. Bunun için de, yaratıcı yöntemin yapısı ile yaratıcı yönteme bağlı yeti ile ustalığın yapısı arasında bir uygunluk olması gerekir. Bu yüzden, estetikte genellikle olduğu gibi, sanatsal yöntemin sadece dar gnoseolojik yönden, yani, sanat yoluyla yaşamın sadece bilinmesinin bir şekli ve tarzı olarak görülmemelidir. **Bilgi - yönü, değer - belirleyici, zihnen - yaratıcı (modellendirici), maddeten - yaratıcı (inşa edici) ve «dil - yaratıcı» yönlerin yanısıra, sanatsal yöntemin beş ana konumundan yalnızca bir tanesidir.** Sanatsal yöntemin bütün bu yanları arasındaki somut ilintiler ne olursa olsun (ki, her karmaşık dinamik sistemde olduğu gibi çok devingendir bu), her sanatsal - yaratıcı edimde, bütün bu yanlar hep birlikte iş görür. Bu arada, sanatçının, bütün yapısal doluluğuyla, kendi yaratıcı yönteminin bilincinde olması gerekmez. Tıpkı birçok psikolojik mekanizmanın bütünlükle bilinçsiz oluşu gibi, sanatçının da kendi yaratıcı faaliyet mekanizmasına ilişkin, karanlık, belirsiz tasarımları vardır çoğu kez.

Sanatsal yöntemin kendi içindeki nesnel birinci yanı, **bilgi - yönlendirici** yanıdır. Her sanatsal faaliyetin temelinde yaşam bilgisi yatmakla birlikte, sanatçının bu yeteneği sanatta değişik tarzlarda gerçekleşir. Örneğin, Balzac'a göre, sanatsal bilgi, toplumsal ilişkiler alanı doğrultusundadır ve Balzac, övüne övüne, kendisinin «Toplum Bilimleri Doktoru» olduğunu söylerdi. Zola ise, bireyin kendisine soyundan geçen biyolojik davranış «programı»nı, bilginin başlıca nesnesi olarak görüyordu. Proust'ta, bu

nesne, belirlenmezlik taşıyan psikolojik süreç'ti, «bilinç akımı»ydı. Delacroix'nin resminde, insana ilişkin bilgi, kişinin etik - karakter özelliklerine doğru yönlendirilmişti. Renoir'ın yaratımında, insanın eylemlerinde izlenen kendi iç dünyasının bilgisi, doğada insanın renksel - plastik varlık biçimiyle dengelendirilmişti. Cezanne'ın sanatında ise, bilgi konusunda gösterilen ilgi, vücudun sterometrik konstrüksiyonu ile bunun renk olarak ifadesi yönündeydi. Van Gogh'sa, doğaya canlı, psikolojik bir varlık olarak bakmıştır.

Sanatsal bilgi, aynı zamanda, genel - olan ile tikel - olan arasındaki çeşitli ilişki türlerini de verir bize. Puşkin, Molière'de, «cimrinin sadece cimri» olduğunu, Shakespeare'de ise, bu genel insansal çizginin, belirgin şekilde bireyselleştirilmiş bir karakter halinde ortaya çıktığını söyler. Mussorgski'nin operaları ile Çaykovski'nin operalarının imgesel tonlama yapıları arasında da buna benzer bir fark vardır; şöyle ki, birincisinde, ezginin genel akışı, sahnede kişinin söylediklerinin bireysel özelliklerini bastırır; ikincisinde ise, vurgu ötekinde olup, resitatif, aryayı bastırır. Sergey Ayzenştayn'ın «Ekim» filmi ile Michail Romm'un «Ekim'de Lenin» filmini karşılaştırdığımız zaman da, görürüz ki, sanatçının yaptığı bir yönlendirmede, ampirik, hakikate bağlı tikel - olan karşısında, genellendirme açıkça ağır basabileceği gibi, bireysel somut - olan'da genel'in gizli kalabileceği bir yönlendirme de yapılabilmektedir.

Sanatsal yöntemin ikinci yanı, **değer - yönlendirme**'dir. Burda da, sanatçının değer sisteminde yapacağı bir seçimi için olduğu kadar, kendi değer - ölçüsünü sanatsal olarak cisimlendirme şekli ve tarzı konusunda yapacağı bir seçim için de çeşitli olasılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Tolstoy ile Gorki'nin sanatsal yöntemlerinin kendine özgü yanı da, insanın varlığına hangi bakımlardan en yüksek değer verilmesi gerektiğiyle belirlenmiştir, ki birincisinde, kişinin ahlakça mükemmelliği, ikincisinde ise, kişinin pratik, dönüştürücü faaliyetidir bu. Saltikov - Şçedrin'in yönteminde, asli olan, o güne hakim değer sisteminin reddedil-

mesi ve yıkıma uğratılmasıydı; Dostoyevski'nin yönteminde ise, kendi reddettiği bütün değer-yönlendirmelerin yerine, romanlarında, bir yenisinin ve olumlusunun getirilmesi çabasıydı. Sanatsal yöntemin taşıdığı karakterin bir ölçüsü de, sanatçının değerlerinin nasıl bir konum içinde oluşuydu; yani, böyle bir şey, açık, gizli kapaksız, tezli olabileceği gibi; yaşamın, okuyucu ya da izleyici gözünde, dıştan, nesnel ve acımasızca canlandırılışının ardında da yatabiliyordu (örneğin, Dickens'in, Gogol'ün, Turgenyev'in, Roland'ın yapıtlarındakinden farklı şekilde, Flaubert'in, Maupassant'ın, Çekhov'un ve Hemingway'in yapıtları için böyledir bu).

Sanatsal yöntemin üçüncü yanı, **modellendirici yönlendirme**'dir. Buysa, sanatçının, kendi bir yaratımı olan yaşamın imgesel modelleri'ne ilişkin ne gibi ilkeleri olduğuna bağlıdır. Böylece, Puşkin'de, Fedotov'da, ya da Dargomişki'de görüldüğü gibi, sanatsal yöntem, bilgiye ilişkin ve fikirsel-coşkusal içeriğin gerçekliğe sadık bir biçime bürünüşü şeklinde, yaşam benzeri imgelere dayanabilir. Sanatsal yöntem, yaşam gerçekliğine dıştan benzemeyen, gerçekliğe sadık olmayan, buna karşılık, fantastik, grotesk olan imgelere de yönelik olabilir; Gogol'de, Vrubel'de, Rimski-Korsakov'da olduğu gibi. Bir sanatçının yaratıcı yöntemi, bütün öbür yönlendirmeleri kararlı bir şekilde reddederek, belli bir yönlendirme üstünde dogmatik bir şekilde de diretebilir (örneğin, Kafka, Beckett, Dali ya da Degas, Faulkner, Antonioni'de olduğu gibi); ama öte yandan, belli bir yapıtın kendi özgül içeriğine göre, yaşamın çeşitli şekillerde modellendirilişini yakalayıp, devingenlik de gösterebilir (böylesine çok-yönlü metodolojik yönlendirmelere, France'ın, Picasso'nun, Fellini'nin, Stravinski'nin yaratımlarında bir karakteristik olarak rastlayabiliriz). Bu bakımdan, kimi sanatçıların yaratımları uslupça sıkı sıkıya belirlenmiş olabileceği gibi; kimi sanatçıların yaratımları da, yalnız, çeşitli dönemler içinde değil, ama aynı bir dönem içinde de uslupça farklılıklar gösterebilmektedir.

Yaratıcı yöntemin dördüncü yanı, sanat yapıtının maddi göv-

desinin yapımıyla bağlı olup onu yönlendiren, konstrüktif yanı'dır. Sanatsal yöntemin konstrüksiyon ilkeleri, bir yapıtın içeriğinden bağımsız bir şekilde, sanat araçlarıyla sınırlı bir sistem oluşturabilir. Örneğin, bir resimdeki düzenlemenin simetrik ya da dinamik oluşu, boyanın donuk ya da parlak oluşu, rengin sıcak ya da soğuk oluşu; şiir sanatında, ölçünün (veznin) klasik ya da serbest oluşu; sahne düzeninin belirli bir tipte oluşu; uygulamalı sanatlarda, süslemenin olup olmayışı; mimarlıkta da, belirli bir düzenin kullanılıp kullanılmayışı gibi. Sanatçının her yapıtında çözmeye çalıştığı somut sorunlara göre, serbestçe değişebilir bu. Sanatsal yöntemin yaratıcı yönünün karakteri, malzemenin seçiminde kendini belli eder. Sadece belirli bir malzemeye, örneğin, sadece yağlı boyaya ya da sadece çelik betona yönelik olabileceği gibi, serbest de olabilir bu seçim, hâttâ, her yeni konstrüktif edimin gereklerine göre, yeni malzeme arayışa da yol açabilir.

Sanatsal yöntemin beşinci yanı da, **semiotik yönlendirme**'dir. Bu yönlendirme, sanatsal konstrüksiyonun, bir işaret sistemi'ne, yani, bir yapıtın başka insanlarla «konuşacağı dil»e dönüştürülmesi şekli ve tarzını belirler. Burda, sanatçı belirli bir konumu seçme zorunluluğuyla karşı karşıyadır; örneğin, ya Demyan Bedni gibi, geleneksel folklor dilini seçecektir, ya da Mayakovski gibi, tüm klasik şiirli konuşma dili sistemlerini kökten bir şekilde yenilemeye giderek, yeni bir şiir dili yoğurmayı yeğliyecektir. Sanatsal - semiotik sorunların çözümünde, sanatsal yöntemlerin somut konumu, çoktan oluşmuş ve denenmiş sanatsal dillerin kullanımında kendini belli eden, salt eskiyi taklitçi gelenekselcilik'ten, gelenekle hiçbir ortak yanı olmayan, yepyeni bir sanat dilinin var edilmesine kadar uzayan bir yelpaze oluşturur. Bir ucu, örneğin, 20. yüzyılın başlarında Rus kültüründe görüldüğü gibi, sözde - klasikçilik ya da sözde - gezici sanat; bir ucu da yenilikçi kübik - fütürizm ve soyutçuluk olmak üzere, bu iki kutbun arasında, çok sayıda ara yer alabilir. Böyle bir konum, kendi sanat dilleri içinde, geleneksel - olan ile yeni olanı, alışılmış -

olan ile özgül - olan'ı, kolay - olan ile zor - olan'ı, genel olarak bilinen ile ilk kez söylenecek olanı belirli bir şekilde birbirine bağlamaya çalışan sanatçıların yaratım yöntemleri için karakteristik olan bir şeydir. Demek ki, sanatsal yöntemin semiotik yönü, bu yöntemin ya popülerliğe doğru, ya «seçkinci» («elitist») yapıtlara doğru, ya da, bu değişik sanat anlayışları düzeyi arasındaki **uçurumun** aşılmasına doğru yönlendirilmiş olmasıdır.

Sanatsal yöntemin yapısının temel bileşkenleri bunlardır. Pek tabii, bu bileşkenler, fiili yaratım süreci içinde, kendi başlarına hareket etmezler; **sımsıkı bir karşılıklı etkileşme** ve **karşılıklı iletim** içindedirler. Bu yönlendirme sisteminde, bu bileşkenlerden herbiri, görecelikle özerkliği olan birer alt - sistem'dir sadece. Bu bakımdan, her sanatçının yaratım yöntemi, kendi içinde kapalı bir bütün olup, ancak kuramsal bir çözümleme sonucu kendi bileşken yanlarına ayrılabilir. Ne var ki, bu sistem topluluğu içinde, her yönlendirmenin oynadığı özgül rol, öbürleri karşısında kendi bağımsızlığının derecesini belirlediği kadar, bu bütün sistem içindeki yerinin ve ağırlığının değişebilme ölçüsünü de belirler. Bir sanatçı, gerçekliğin tipikleşmiş bir yansımasını verirken, bir başka sanatçının, gerçekliği idealleştirmesi olayı, (V. Dneprov'un da çok yerinde bir şekilde saptadığı gibi), sanatsal yöntemdeki bilgi ve değer - yönlendirmelerin, kendi aralarında değişime uğrayabilen bir ilinti içinde bulunduğunu ve bu her ikisinin, bir sanatçının yapıtında, değişik nedenlerle belirlenmiş bir konum içinde yer alabildiğini bize gösterir. Bu bağlamda, Sophokles'in insanları **olmaları gerektiği gibi** canlandırdığını, Euripides'in ise, insanları **oldukları gibi** canlandırdığını söyleyen Aristoteles'in bu sözleri hayli ilginçtir. (22) Bu demektir ki, Euripides'in sanatsal yönteminde, bilgi - yönlendirmesi ağır basarken; Sophokles'de, insanları idealleştirilmiş bir şekilde canlandırmaya götüren, değer - yönlendirmesi ağır basmaktadır.

İlginç olanı da şudur ki, daha sonra, tüm bir sanat tarihi boyunca, bu gibi karşıt durumlara her zaman için rastlanmıştır. Örneğin, Rousseau'nun «Yeni Heloise»ı ile Goethe'nin «Genç

Werther'in Acıları»nı karşılaştıran genç Lermontov, çok ince bir görüşle, Rousseau'nunkinden çok, Goethe'nin romanında «insanın daha çok insan» olduğunu, çünkü, Rousseau'nun yapıtında, gerçek insanların değil, yazarın «ideal»lerinin cisimlendirilmiş olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak, Lermontov, kendi gerçekçi yönteminin altında yatan konumu da şöyle tanımlar : «İdeal? Nedir bu yani? Aslında idealle bile ilgili olduğu anlaşılmayacak şekilde, parlak formüller haline sokulmuş birtakım soylu, harika, ama, geleceği olmayan safsatalar.» (23)

«Ölü Canlar»da sözü bir yere getirip, şu iki yazar tipi arasında bir karşıtlık kurar Gogol : Birincisi, «acıklı doğrularıyla insana fenalık getiren, sıkıcı, itici karakterlerden...» yola çıkıp, gerçek yaşamın «çok uzağında... yüce karakterler yaratma yoluna gider; ikincisi ise, hergün gözümüzün önünde olup bitenleri, yaşamımıza bulaşmış her türlü, korkunç sarsıcı küçük yanları, günlük yaşamda çevremizde kaynaşan ruhsuz tipleri» açık açık ortaya koyma yoluna gider; biri, «yaşamın acıklı yanlarını örtecek, sırf güzel insanları gösterecek şekilde, insanların kafasını tütsülemeye, göz boyamaya»; öbürüyse, «insan yaşamındaki korkunç bayağılıkları, renkli ve çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermeye» çalışır. (24) Rus edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin kurucusu olan kişi, kendi sanatsal yöntemi ile gerçekliğin idealleştirme yöntemi arasındaki farkı böyle tanımlıyor işte.

Hiç kuşkusuz, ne Gogol'ün, ne de Lermontov'un gerçekçi yöntemleri, değerlendirme öğesi ile ideal öğesini sanatın dışına atmıştır. Bu sanatçılar, gerçek - olan ile ideal - olan arasındaki ilintiyi, klasikçiliğin, romantizmin ya da simgeciliğin temsilcilerinden daha başka şekilde ele almışlardır, o kadar. Örneğin, Brüllov, «Pompei'nin Son Günleri» adlı tablosunu yaptığı zaman, çok iyi biliyordu ki, bu yağlıboya resimdeki, uyumlu güzel insanlarla, kendi canlandırdığı tarihsel olayın gerçekten içinde yer alan kişiler arasında hiçbir benzerlik yoktu. Yanardağ lavları altında kavrulmuş insanların, aslında kendi tablosundaki kadar güzel ve plastik açıdan çekici olmadığını çok iyi biliyordu.

Ama bütün bunları bilen Brüllov, yaşamsal hakikatten bilinçli bir şekilde de kaçıyordu; çünkü, **gerçek insan tiplerini değil, ideal insan tiplerini yaratmak istiyordu**; sanatın, insanları ideal mükemmellikte insanlar düzeyine çıkarması gerektiğine inanıyordu çünkü. Buna karşılık, Repin, «Kursk Eyaletinde Haç Töreni» adlı tablosunu yaptığı zaman, **yaşamı kendi çıplak hakikati içinde vermek istiyordu;** öyle ki, bu resimde, ideal, canlandırılan kişilerin değerlendirmelerinin ölçütü olarak canlı bir şekilde yaşıyordu. Repin, kendi ideal'e ilişkin tasarımını, insanların ve insan yaşamının nasıl olması gerektiği üstüne kurmuştu; yapıtın «metni» içinde kurmamış, Brüllov gibi, kendi kahramanlarında duyusal olarak kavranabilecek şekilde cisimlendirmemişti ideali. Repin'de, ideal, resmin «alt-metni»nde yer alır; sanatçının izleyicilere göstermek istediği şekilde, resmin derinlerinden ortaya çıkar. Çekhov'un gerçekçi yazarlar için şu söylemiş olduğu şeyler, Repin'in bu resmi için de aynen söylenebilir: Gerçekçi yazarlar, «yaşamı olduğu gibi tasvir ederler; ama, her satırı, hedef bilincini emmiş olduğu için, insan, yaşamı yalnız olduğu gibi değil, ama, olması gerektiği gibi de hisseder...» (25)

Demek ki, bir kısım sanatçıların sanatsal yöntemi, gerçek-olan'ı ideal-olan'a «kurban eder»ken (ki bu arada herkesin ideal'i yorumlayışı, gerçekliği ideale «dönüştürüşü» başka başkadır); sanatsal yöntemleri gerçekçi temellere dayanan sanatçılar, bu gibi «kurbanlar» vermekten kaçınarak, gerçekliğin tipikleştirilmiş, ama idealleştirilmemiş bir yansımasını vermeye çalışmaktadırlar. Bu konuya bağlı olarak, niçin Engels'in, **tipik** karakterler ile **tipik** durumların canlandırılışını, gerçekçiliğin başlıca belirtisi olarak gördüğü ve niçin toplumcu gerçekçiliğin, herhangi bir idealleştirme şekline doğru değil de, yaşamın **tipik olarak canlandırılışı**'na doğru yöneldiği de açığa çıkmaktadır.

Kendine ilişkin sistemdeki yönlendirme «düzeni» uyarınca, sanatsal yaratıcı yöntemin alacağı bütün somut durumları burda çözümleyebilmemiz olanaksız. Yalnız şunu belirtelim ki, gerek alt-sistemlere bağlı bu değişim, gerekse her alt-sistemin

çok çeşitli şekillerde değişikliğe uğrayabilmesi, sanatsal yöntemde sayısız somut değişken durumların varolabilmesine yol açmaktadır. Her sanatçının sanatsal yöntemi, **yinelenemez şekilde kendine özgü** olup, kendi bireyselliğini ifade eder, kendi yaratımında cisimleşir.

Sanatsal yaratım, bu temel öğelerden biraraya gelmektedir işte. Ne var ki, bu öğelerin, yaratım sürecinde fiili olarak nasıl işlev gördüklerini de incelememiz gerekiyor.

SANATSAL YARATIM

Sanatsal yaratım, ürün halinde, sanat yapıtı halinde «sona eren» bir süreçtir. Sanatsal kültürde biricik gerçeklik, sanatsal değeri kendinde fiilen taşıyan şeydir, yani sanat yapıtıdır. Ne var ki, algılama sırasında, bir sanat yapıtı, sanatçının elinden çıkmış olduğu biçimde varolan, belirli bir «nesne» olarak karşımıza çıkar. Bilimsel bir çözümleme için, her sanat yapıtının kendisi bir **süreç**'tir; çünkü, sanat yapıtı, sanatçının hayalgücünün bağrında doğmuştur; sanatçı, ana karnındaki bir çocuk gibi, uzun süre, kendi yaratıcı hayalgücünde taşımıştır onu; ancak belli bir fikrin maddi olarak cisimlendirilmesi halinde, uzun zaman alan bir evre içinde oluştuktan, olgunluk, mükemmellik ve bitmişlik kazandıktan sonra, kendi yaratıcısından koparak, bağımsız şekilde varolmaya, «günışığına bakma»ya başlar. Ancak o zaman, sanatsal algının bir nesnesi olarak işlev görme durumuna girer.

O halde, bir sanat yapıtını çözümlerken, türeyimsel (jenetik), yapısal ve işlevsel olmak üzere üç noktadan bakmak gerekir. Bir başka deyişle, a) bir sanat yapıtının ortaya çıkışını ve oluşmasını, b) bir sanat yapıtının kendi iç yapısını ve c) başka insanlarca algılanışını belirleyen bütün yasaların açığa konması gerekir.

SANAT YAPITINDA FİKİR

Yaratıcılık süresi, ilerdeki yapıtın ortaya çıkarılma fikri ile başlar. Biricik yaratım tipi, sanat yapıtında, bir fikirden doğ-

maz hemen; tıpkı Athena'nın Zeus'ün baldırından ortaya çıkışı gibi, bir doğaçtanlık taşır. Ama şu da var ki, kural olarak, böyle sanat minyatürleri ortaya çıkar ancak; örneğin, bir hiciv, küçük bir müzik etüdü, bir grafik eskiz. Ama, derin, ciddi, çok-katmanlı içerik taşıyan, büyük biçimde bir yaratım, yaratıcılık sürecinin yalnız tikel yanlarını doğaçtanlığa bırakır. Gene de, bu her iki durumda da, bir yapıt, öyle birdenbire, esine kapılıp yaratılamaz; uzun süren, düşünce dolu bir çalışmayı gerektirir. Bu çalışmaysa, olgunlaşmış, kendi biçimini bulmuş bir fikrin getirilmesine, ortaya aktarılmasına bağlıdır.

Yapıtın fikirle türeyimsel bağlantısı, sanatsal yaratımın özel bir yasası değildir. Her pratik insan faaliyet biçimi, yaratılacak olan nesneye ilişkin fikrin getirilmesine, ortaya aktarılmasına bağlıdır. Ama herbir özgül durumda, yaratılan nesnenin yapısına uygunluk göstermesi gereken şey, yine fikrin kendi karakterinin yapısıdır. Bunun için, bir sanat yapıtı fikri ile teknik bir ürün ya da bilimsel bir yapıt fikri farklıdır birbirinden. Bu ayrım,. «sanatsal-imgesel» kavramı içinde yerli yerince oturtulabilir. Yani, şiirsel kapsamın «çekirdeği»ndeki fikir, aynı zamanda, somut duyusal biçimin de «çekirdeği»ni oluşturur. Fikrin bu şekilde, iki-katmanlı oluşu, gerçek bir sanat yapıtının ortaya çıkışının da önkoşuludur; çünkü, bir fikrin, geldiği yer, potansiyel olarak, sanatsal-imgesel bir yapı taşımadıktan sonra, sanat yapıtı içinde böyle bir yapıyı nasıl taşıyabilir? Sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinin de, daha kendi kaynağından başlayarak, imgesel düşüncenin yatağında akması gerekir. Ancak o zaman olağan, verimli akışını bulabilir. Bu konuya bağlı olarak, Tiyutşev'in yaratımlarının olağanüstü karakteristik yanıyla ilgili olarak Turgenyev'in söylediklerini buraya almak isteriz: «Yanılmıyorsam, onun şiirleri daha başından, bir düşünceyle başlar, ama, bizde derin bir duygu uyandıran ya da bizde güçlü bir etki bırakan bir düşünceyle; dolayısıyle, bu düşüncenin daha başlangıçtaki kendi niteliğinden, Bay Tiyutşev'in düşünceleri okuyucuya hiçbir zaman çıplak ve

soyut gelmez, tam tersine, bu düşünceler iç dünyadan ya da doğadan kopmuş görüntüler halinde akarak, okuyucuyla kaynaşıp tamamlaşır.» (26)

Şunu da belirtelim ki, bu tasvir, her gerçek sanatçının yaratımı için geçerli olabilir. Bir sanatçının yetisi, her şeyden önce, bir yapıtı imgesel olarak düşünebilme yeteneğinden, yani, bir sanatçının, dünyayı soyut olarak değil, duyusal şekilde somut, hayalgücünde görülebilen, işitilebilen, tasarlanabilen bir şey olarak, şiirsel bir şekilde algılama yeteneğinden gelir.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, sanatçının bilincinde oluşup yaşadığı sürece, bir fikir, salt zihinsel bir kuruluştur. Bir sanat yapıtından farklı olarak, hiçbir somut maddi kılıfı yoktur. Bununla birlikte, çıkış noktası, bir fikrin, önünde sonunda, ilerdeki kendi maddiliğine değgin tasarımı kendi içinde taşıyor olmasıdır. Bunun için, salt düşünce ya da salt yaşantı alanında değil, sanatçının hayalgücünde kendi biçimini alır; şöyle ki, sanatçının kendini içinden dinleyebilme yeteneğinin daha da üstünde, somut maddi nesnelere ilişkin tasarımları yaratan,psikolojik bir mekanizmadır hayalgücü. Hayalgücünde ortaya çıkan imgeler, dünyayı gerçek haliyle bilincin önüne kor; dünya, kendi duyusal olarak algılanabilir maddi şekli içinde, mekânsal - plastik ve akustik varlığı içinde, bilincin önünde belirir.

Bu idealleşmiş tasarım halinde imgenin maddi biçimi, kendi içeriğiyle birlikte, tasarımlanmış bir ezgi, ritmik bir süsleme, plastik ya da renksel bir ilinti, vs., olarak belirir. Bu olmadıkça; yani, fikir, canlı, imgesel bir somutluk kazanmadıkça, yapıt da ölü doğmuş, şekli bozuk bir şey olarak kalır.

Sanatta, bu türden patolojik görünüşlere de rastlanır; hâttâ bunlar, belli bir ölçüde sınıflandırılabilir de. Gerçekten sanatsal, yaratıcı hiçbir istidat içermeyen, insan elinden çıkma, pek çok yapıt vardır. İmgesel düşünce yoksunluğu, bu yapıtları, bir fikrin sırf dümdüz şekilde kuruluşuna götürdüğü gibi, bunu izleyen tüm cisim verme süreci de, daha önceden şematik bir şekilde düşünülmüş içeriğe, özel bir biçim, özel bir «kılık» uydur-

ma çabasıyla geçer. Önceden belli bir bilgi ve zekâ kadar herhangi bir sanat türünde kullanılan şekillendirme araçlarına az ya da çok belli bir hakimiyet, bu iki işlemin de kolaylıkla yürütülebilmesi için yeterlidir. Sonuçta, bu şekilde ortaya konan bir şiir, bir şarkı, bir oyun, ya da bir resim, dış şekli bakımından, hakiki bir sanat yapıtından ayırdedilemez hale gelir. Bu gibi işlerin sık sık gazetelerde yayınlanması, sahneye konması ya da sergilenmesinin nedeni de budur zaten. Ancak gelişmiş sanat algısı olan bir kişi, bunların hakiki pırlanta değil, becerikli sahte inci, ya da yapay taş olduğunu farkedebilir.

Burda Belinski'nin bu konudaki yetkisine başvuralım. «Sırf bir fikri akıl edip, onu aynı şekilde akıl edilmiş bir biçimde ortaya koymak yeterli olduktan sonra» diyor Belinski, «şair olacağım diye uğraşmaya ne hacet? Herkes şair olabilir o zaman, herkes şairliğe girişir, şair geçinir, aynı ayrıcalığı tadardı. Yok ama, herkes öyle, ne doğuştan, ne de meslekten şair olabilir!.. Yo, şair insan, o tür fikirlere, o şekilde kapılmaz, canlı yaratımın hayatdolu çekirdeğinde o tür fikirler yatmaz!» (27) «Bir fikrin hayatdolu bir çekirdek oluşturabilmesi için,» bir başka yazısında böyle açıklıyor ünlü eleştirmen, «onun anlayış gücü üstünde değil, dolayımsız şekilde; tek başına değil, biçimle birlikte belirmesi gerekir». Ama eğer fikir, «yaratıcı kişinin kafasında, biçimden bağımsız bir şekilde oluşursa» biçim, «fikrin dışına atılıp, ona uydurulursa...», işte o zaman, o yapıt, fikrin niteliği ne olursa olsun, daha başından çökmeye mahkumdur.

Size bir örnek. Sovyet balistik roketlerinin başarılı bir sonuca ulaştığı haberi, günümüzün tanınmış şairlerinden birinin aklına bir fikir getiriyor ve bu fikir daha imgesel bir karakter kazanmadan şair yayımcıya koşup, bu fikrin o ilk haliyle basında yayınlanmasını istiyor ve herhalde, güncel bir temaya «hemen bir tepki» olması nedeniyle şu şiir yayınlanıyor; «Balistik Kardeşler» : Evet, siz / Özel görevlerle yüklü olarak / Hızla yükselip, düştünüz okyanusa, / İki dünya arasına. / Bazı askerler sizden görüp anlasınlar / Ne demekmiş tam isabetli atış.

Sanatsal organizmanın yanlış şekilde gelişmesinin bir başka örneği de, fikrin, kapsamlılık taşımadığı, salt biçimsel bir kuruluş olarak kaldığı hallerdir. Yaratıcılık süreci, bomboş bir biçim fikriyle başladığı zaman, yapıt da daha başından ya cılız kalır, ya da hiçbir sanatsal değer taşımaz.

Mayakovski, bir şairin, «bir ön çalışma için yarım kalmış ek çalışmalar» (28) yapması gerektiğini söyleyerek, «şiir nasıl yazılır?» adlı yazısında, yerine oturan, ilginç ve yeni birtakım ölçü, uyak, istiare, ses yinelemesi ve imge kuruluşu gibi ve daha başka şiirsel araçları bulabilmek için günde 10 - 18 saat çalıştığını söyler. «Kafada daha bitmemiş, yarım yamalak kalmış bu şeyleri deftere geçirmek de oldukça zordur.» Ne var ki, hiçbir zaman bu «yarım yamalak şeyler» Mayakovski'nin şiirine girmemiştir. «Bütün bu dertop edilmiş şeyleri ilerde nasıl ve ne şekilde değerlendireceğimi önceden bilemem» (29) deyişi de bunun bir kanıtıdır. İşte bu «yarım yamalak şeyler», şu ya da bu şekilde akla gelen bir şiirsel fikrin zorlamasıyla, gerekli imgesel bir biçim bulununca, bellekten ya da defterden dışarı boşalırlar. Pek tabii böyle «yarım yamalak şeyler» ne denli ilginç olursa olsunlar kendilerini yaşama sokacak bir itici güç olmadıkça, hiçbir işe yaramazlar.

Gerek sanatçının biçimi bir konum içinde oluşu, gerekse elyapımı işler hakiki sanatsal yaratım yasalarının zedelenmesine yol açar. Çünkü, yaratım sürecinin normal gelişmesi, ne içerik fikrinden biçime doğru, ne de biçim fikrinden içeriye doğru gidebilir. Ancak içerik ile biçimin ta başından imgesel bir birliği, fikri, sanatsal olarak verimli kılabilir.

Pek tabii, varılan bu sonuçla sınırlı kalınamaz; yoksa, fikrin iç yapısının kendine özgü yanı bize kapalı kalır. Bu kendine özgü yan, içeriksel ve biçimsel yanların karşılıklı ilişkisindeki özelliklerde aranmalıdır. Çünkü, fikirde, içeriksel olan yan, biçimsel olan yana açıkça «ağır basar». Nerden anlarız bunu?

Herşeyden önce, bir sanat yapıtı fikrinin ortaya çıkışından

anlarız. Bunun için de iki olasılık vardır. Birincisi, yaşamdan belli bir olay, belli bir etkilenim dolayısıyla, ilk yaşamsal pırıltı fikirde belirir; sanatçının duygu ve düşünceleri üstünde bir etki uyandırarak, yaratıcılık sürecini kendi içinde başlatır. İkincisi, bir fikir, daha önceki bir etkilenmeyle ta çıkıştaki bağlantısı belirsiz şekilde, bir sanatçının, belli bir zihinsel, ruhsal bir durumu ifade edebilmek için birdenbire bilincine vardığı bir gereksinimden, kendiliğinden de ortaya çıkabilir.

Bu iki durumda da, nesnel - olan ile öznel - olan'ın, bilgice koşullandırılmış - olan ile değerce koşullandırılmış - olan'ın kendi içinde kapalı bir birliği vardır, ki sanatsal içeriğin varlığını belli eden şey de budur. Bu iki durumda da, yaratıcılık sürecindeki çıkış noktası, böyle bir iç kıpırtıyı dile getirip başkalarına iletmek üzere duyulan psikolojik bir gereksinimdir.

Yani, ortaya çıkacak sanatsal - içeriksel bildirimin cisimlendirilebilmesi için, tüm yaratıcılık sürecinin işin içinde olması gerekir. İçeriğin vurgulanabilmesi, yaratıcılığın amacıdır. Yok eğer, bu içerik, biçimin yardımı olmaksızın varolup da, başkalarına iletilmeyecekse, o zaman sanatta biçime gerek kalmaz. Demek ki, sanatta, biçim ile içeriğin birliği şarttır; çünkü, biçimin dışında ya da yanında, fikir, belirsiz, boğulmuş, yaşam gücünden yoksun bir haldedir; sanatçı bile, bu mutlak şekilsizlik karşısında, fikri kavrayamaz. Bitmiş bir yapıtta görüldüğünden çok, fikrin kendisinden anlaşılacağı üzere, biçim öğesi yardımcı bir rol oynar, buna karşılık, içerik öğesinin ağır basan bir rolü vardır; içerik biçimin altında değil, ama biçim içeriğin altında yer alır. Fikir, zihinsel bir oluşumdur çünkü, burdan anlarız bunu. Yani, etsiz kemiksizdir fikir, sanatçının tasarımında oluşup yaşar. İlerdeki yapıta ilişkin bir tasarımdır, yaratıcının bilincinde yüzer.

Bu bakımdan, içeriği oluşturan çekirdeğin, sanatçının hayalgücünde «yaşayıp gitmesi», burda kendine yakın bir zihinsel ortam içinde bulunması, çok doğaldır. Biçimin fikirde oluşan çe-

kirdeği ise, başka bir durum içindedir. Hayalgücünün zihinsel ortamı, sanatsal - imgesel biçime yabancıdır, cins olarak yakınlık yoktur aralarında; çünkü, biçim, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, kendi mahiyeti gereği maddidir. O zihinsel ortamda «soluk alıp vermesi» zordur; fikrin açığa aktarılması süreci boyunca, kelimenin tam anlamıyla, «ortalıkta ruh gibi dolanır.» Gerçekten ortalıkta çınlıyan bir ezgi ile sırf bizim hayalimizde «çınlıyan» bir ezginin «ruh gibi ortalıkta dolanması» arasındaki büyük farkı kim duyumsamaz ki! Doğrudan doğruya bir resmin üstünde, gözle görülen bir renk ile kendi belleğimizde ya da hayalimizde yaşattığımız bir renk arasındaki farkı herkes duyumsar herhalde.

Sanatsal - imgesel biçimin fikrin içinde böyle rahatsız bir şekilde varolması, bize sanatsal yaratım sürecinin birçok yasallıklarını açık eder. Sanatçı kendi fikrini kendi kafasında taşıdığı, onunla zihnen uğraştığı sürece, düşündüğü yapıtta, neyi söyleyeceğini, nasıl söyleyeceğinden, çok daha açık seçik bir şekilde tasarlar. Puşkin, «Onegin»e çalışmaya başladığı sırada, «serbestçe kaleme alınmış bu romanın nereye varacağını...» henüz hayalinde «billurlaşmış» bir şekilde «açık seçik kestiremediği»ni, Tatyana ile Onegin tiplerinin «ilk kez, belli belirsiz bir düş alemi» içinde gözünün önüne geldiğini, bize açık yüreklilikle itiraf eder. Ortaya konacak yeni bir yapıtın böyle «bulanık bir şekilde», kafada ilk kez imgesel olarak belirişi; fikri oluşturacak yapıya, yapıtın somut imgesel «gövde»sine ilişkin bu ilk «belirsiz» tasarımlar, sanatsal bir fikrin ortaya çıkıp olgunlaşmasının genel psikolojik bir yasasıdır. Bu sürecin çok uzun zaman alan, karmaşık bir süreç oluşuna şaşmamak gerekir; çünkü, sanatçının, herşeyden önce, ilerdeki yapıtını kendi kafasında mümkün olduğu kadar açık seçik bir şekilde tasarlaması gerekir. Yoksa, fikri, malzemeye dökemez.

Genç Mayakovski bu soruna alaylı bir şekilde şöyle değinmiştir bir keresinde:

«Bir zamanlar,
kitaplar şöyle yazılır sanırdım :
şair gelir, gevşetir çenesini
ve başlar artık şıkır şıkır
ötmeye, hebennakalar gibi,
buyrun dinleyin!
Aslında,
insan önce ötmeden,
bir dolanır, izler kaynaşan güruhu,
ve kalbin çarptığı göğüs kafesinden,
salıverir ortaya hayal kuşunu.» (30)

Fikirde içerik ile biçimin eşitsiz gelişmesi, biçimin içerikten «geride kalma»sına yol açtığı gibi, fikrin olgunlaşıp gelişmesine de gittikçe engel olmaya başlar. Böylece, daha yaratıcı fikirde bile, biçim ile içeriğin birliği kendi çelişmesini de birlikte getirir.

Bu çelişme, kaçınılmaz bir şekilde büyüyüp derinleşir ve sonunda, fikrin biçimsel yanının bulanıklığı ve sınırlılığı, içeriğin daha da gelişebilmesi için aşılmaz bir engel haline gelir. Derken, ortadaki çelişme, doruk noktasına varır, «doğum sancıları» başlar ve fikir, hayalin anarahminden günışığına çıkar, maddi ortamın özgür havasını tadar; gerçek tınısına, gerçek rengine, gerçek plastik hacmine, gerçek hareketine kavuşur.

Sanatsal fikirde imgenin biçimsel yanının «geride kalışı»nın bir nedeni daha vardır. Şöyle ki, biçimin işaret işlevinin, burda gerçekleşebilmesi olanağı, kendi maddi - konstrüktif yönünün gerçekleşebilmesi olanağından daha azdır. Çünkü, yaratıcı fikrin ortaya çıkışında, hiç kuşkusuz, kendini ifade etme, kendini canlandırma kaygısı, iletişimde bulunma kaygısından daha etkin bir rol oynar. Yaratıcı fikir, herşeyden önce, sanatçının kendini ifade etmek üzere, kendisini rahatsız eden duygulardan boşalıp kurtulmak için duyduğu, pek belirlenemeyen, hemen hemen psikolojik bir gereksinimden doğar; başkalarıyla iletişimde bulun-

ma gereksinimi ise, burda, ikinci dereceden, türevsel bir karakter taşır. Sanatçının gerçekten kendi adına yaratışı, kitleyle ilinti kurmasının (şu ya da bu nedenden ötürü) olanaksızlığının bilincinde oluşu burdan gelir; ama, kendi şiirsel duyumlarıyla düşüncelerini cisimlendirebilmek için duyduğu zorunluluğun önüne geçecek halde de değildir (örneğin Kafka, bu gibi sanatçılar arasında yer alır). Ne var ki, bu arada, kural olarak da olsa, yaratımdan alınan sonuç, henüz bitmemiş, eskiz mahiyetindedir burda, ki özellikle dikkati çekici bir şeydir bu; çünkü, ancak yapıtın içindeki kapalı bir bildirimin başka insanlara açık oluşuyla, gösterge sistemi içinde tastamam «kodlaşmış» oluşuyla, sanatçının iletişimsel bir yönlendirme yapmış, yaratımını o şekilde ele almış olduğu anlaşılabilir.

İlk kez fikrin maddi olarak cisimlendirilişi aşamasında «devreye girmek»le birlikte, iletişim kaygısı, genellikle, daha yaratıcılık sürecinin başında yer alır. Kendini ifade etme, kendini canlandırma kaygısı ile başkalarıyla iletişim kurma kaygısını dengeleyebilme işi bu aşamada mümkündür. Ancak bu anda, en yerine oturan ve aynı zamanda algıya en açık olan imgesel çözümü yapabilme olanağı vardır. Çünkü, yaratıcılık sürecinin bu anında, fikrin içinde tohum halinde yatan biçimin gelişebilmesi için normal koşullar ortaya çıkmış olur. Ancak o zaman, yetişip olgunlaşma süreci dolduğu anda, yani, sanatsal fikrin içeriği, fikri geride bırakacak kadar geliştiği anda, sanatçı, biçimi çekirdeğinden çıkararak, cisimlendirme gereğini duyar.

Ama, sanatçı, herhangi bir nedenle, o anın gelmesini sabırla beklemezse, ya da «doğum» anını kaçırırsa, o zaman, sanatsal yaratımın nesnel yasalarına öylesine çarpar ki, doğacak olan yapıt düşer.

FİKRİN CİSİMLENDİRİLİŞİ

Sanılabilir ki, fikrin maddi olarak cisimlendirilişine geçişle birlikte, fikrin anabağrında yatan içerik ile biçim arasındaki çe-

lişme de hemen ortadan kalkacaktır; çünkü, biçimin maddi bir hale gelişiyle, biçim de içeriğe yetişmiş, aradaki farkı «kapatarak», içerikle «aynı düzeye gelmiş»tir. Ne var ki, yaratım sürecindeki bu yeni aşamanın tam bir çözümü yapıldığında görülecektir ki, biçimin içerikle aynı düzeye gelişi, o kadar kolay ve basit değildir. Çünkü, sanatçı, gerekli imgesel çözümün ne olduğunu yeterince belirgin bir şekilde «görmüş», «duymuş» olduğunu sansa bile, kural olarak, kafasındaki bu fiilen maddi imge anlayışını bir yana atmak için yapacağı ilk girişimler kendisini aldatır. Renkler, tuval ya da kağıt üstünde, kendi hayalinde «gördüğü» gibi çıkmaz; sözlerin, ritmin, ezginin gerçek tınısı, kendi hayalinde duyduğu «tını»yı çıkarmaz. Bunun için, hiç durmaksızın, yeni eskizler, yeni çalışmalar yapma gereği vardır; bunun için, arada küçük farklar da olsa, temelde aynı karakteri taşıyan fikri sanatsal olarak cisimlendirebilmek için sayısız denemelere girişmek önünde sonunda kaçınılmaz bir şeydir.

Mayakovski, çok yerinde bir şekilde, şunları söyler :

«Ha şiir yazmışsın,
ha radyum çıkarmışsın.
Al : bir gramı
böl : bir seneye.
Binlerce ton
taş toprak atacaksın,
Bir kelime
bulup koyacağım diye.» (31)

Bu sözler, sanatsal yaratımın genel bir yasasının formüllendirilişi olarak görülebilir. Her ne kadar hiç zorlanmadan sanki doğaçtan yazılmış gibi görünse de, aslında, Puşkin'in her şiirinin ne denli uzun ve yorucu bir çalışma aldığını çok iyi biliriz. Lev Tolstoy, o geniş kapsamlı romanlarını, hiç bıkmadan, her bölümün, her öykünün, nerdeyse her satırın düzeni üstünde

titizlikle durarak birkaç kez yazmıştır belki de. Gogol, bir yazarın kendi el yazılarının üstünden belki sekiz kez geçmesi gerektiğini söyler. «Belki birinde daha az, öbüründe daha çok, ama, sekiz kez yapıyorum bunu. Ancak sekizinci kez, kendi elimle yazdıktan sonra, çalışma, sanatsal olarak bitmiş, yaratıcılık katına ulaşmış demektir.» (32) Turgenyev'se Aksakov'a yazdığında şöyle der : «Eğer Puşkin ve Gogol gibi kişiler, kendi işlerinin üstünden tam on kez geçmek zahmetine katlanmışlarsa, bunu yapmak, bizler için farz olmuş sayılır. İnsanın eğer aklına doğru dürüst bir fikir gelince onu gerektiği gibi, iyice tartıp biçmezse, sonunda bu mutlaka bir yerden patlak verir.»

Bir sanatçının güçlü bir yetiye ve büyük bir ustalığa sahip oluşu, onun kendi yapıtı üstünde uzun boylu ve yorucu bir çalışmaya girişmiyeceği anlamına gelmez; tam tersine, bir sanatçı ne denli büyük bir istidat ve beceri sahibiyse, yaratım sürecinde, o denli iddialı ve işine düşkün, o denli «müşkülpesent» olur. Hiç kuşkusuz, korkunç bir çalışmadan geçmemiş, gerçek bir sanat yapıtı düşünülemez; çünkü, içerik ile biçim arasındaki çelişmenin aşılabilmesi, içerik ile biçim arasında tam bir uyum kurularak, sanat yapıtına en yüksek dereceden bir tutarlılık kazandırılabilmesi, çalışmayla mümkündür ancak. Eğer, Belinski'nin de dediği gibi, çözülmez bir bütün halinde içiçe kaynaşmış olmaları dolayısıyla, içeriğin nerde bittiği, biçimin nerde başladığı kestirilemiyorsa, bunun nedeni, uzun ve yorucu bir yaratıcılık süreci sonunda, biçimin içerikle olan aradaki farkı «kapatarak», eldeki organizmanın en küçük hücresinde bile kendini tam ve özgür olarak belli edişindendir. Zengin bir şiirsel kapsam ile onu saydam bir şekilde taşıyan biçimin böylesine, birbirine en iyi şekilde kaynaşmış olması, sanatta, sanatsal - olan'ın ölçütü diye görülmelidir. Niçin o halde, fikrin maddi olarak cisimlendirilişi amacına ulaşılabilmesi sanatçıdan büyük bir çaba göstermeyi gerektirmektedir? Niçin hayalgücünün sınırlarından kurtulur kurtulmaz fikir kendi cismine kavuşamamaktadır hemen?

Bunun birçok nedenini sayabiliriz burda. Birincisi, sanatsal

içerik, fikrin maddi olarak cisimlendirilişiyle gelişerek zenginleşmekte, kendini tam doluluğu ve somutluğuyla ortaya açmaktadır. Bir sanatçının yaratıcı hayalgücü ne denli güçlü ve tok olursa olsun, bir romanın, bir resmin, bir oyunun, bir filmin, bir senfoninin içeriğini tüm ayrıntılarıyla ve yönleriyle, tüm sonsuz zengin yönelimleri içinde verecek durumda değildir. Novalis, «Heinrich von Ofterdingen» adlı romanının metni üstünde epeyce çalıştıktan, romandaki durumları ayrıntılarıyla iyice saptadıktan, roman kişilerinin diyaloglarını tek tek yazdıktan, her birinin düşüncelerini kafasında tam belirledikten sonra, romanda cisimleşen içeriği tüm doluluğuyla görebilmiştir ancak. Beethoven ise, «Eroica» üstünde çalışmasını tam sürdürürken, bu parçadaki şiirsel fikrin çok-yönlü somutluğunu farkedebilmiştir.

İki tip sanatçı vardır. Birincisinde, fikrin olgunlaşması ve ortaya aktarılması süreci uzun bir zaman alır ve fikrin cisimlendiriliş sürecinden daha çok zorluklar ortaya çıkarır. Buna karşılık, ikincisi, bir fikri kafasında daha fazla «tutamaz» ve hemen malzemeyle çalışmaya geçer. Ne var ki, iki sanatçı tipi arasındaki bütün bu bireysel farklılıklara rağmen, her ikisinde de, yaratıcı fikrin düşüncede olgunlaşması evresinden, bu fikrin maddi olarak cisimlendirilişi aşamasına geçiş, yaratım sürecinin temelinde yatan genel yasallıklardan biri olarak daha yapıtın içeriği «sonuna kadar» düşünülüp taşınılmazdan **önce** orda yer alır. Sanatçı bu anı «bekletmek» isterse, malzemeyle çalışmaya hiçbir zaman geçemez. Yaratım sürecinin ikinci aşamasına geçiş, biçimin yaratıcı fikrin yapısında kaçınılmaz bir şekilde geride kalışıyla içeriğin gelişmesine ve kendini açık etmesine engel olmaya başladığı anda zorunlu bir hale gelir.

Fikrin düşüncede olgunlaşmasından fikrin cisimlendirilişine geçişte içeriğin durumu büyük bir önem taşır; çünkü, bu geçişte, çoğu zaman, içerik, fikrin hazırladığı doğrultuda değil, bambaşka bir doğrultuda hareket etmeye başlar! Edebiyatta, bir sanatçının elindeki çalışma için tasarladığı tiplerin birdenbire kendisine «itaatsizliği»yle karşılaştığı pek çok durumlar olmuştur. Tatyana

Larina, Puşkin'in niyeti yokken, evlenmeye kalkınca, yaratıcısını «şaşkınlığa» düşürür. Yaşamına Tolstoy'un istediği gibi şekil vermeyen Anna Karenina da böyle «kendi başına buyruk» bir tiptir.

Estetikçiler ile psikologlar, bu ve buna benzer durumları nasıl açıklıyabileceklerini uzun uzadıya düşünmüşlerdir. Genellikle de, bunu, sanatsal yaratımdaki bilinçli ve amaçlı karakterlerin bir karşı çıkışı ya da sanatçıyı sınırlayışı olarak yorumlamışlardır. Aslında, burda karşımıza çıkan şey, roman tipinin sanatçının fikrine «başkaldırma»sı değil; yaratıcı fikirdeki içeriğin, bu fikrin cisimlendirilişi sürecinde program değişikliğine uğramasıdır.

Puşkin'in, «... Tatyana nasıl da oyun etti bana, gitti evlendi...» deyişi, sadece, yaratım sürecinde beklenmiyen bir değişim karşısında sanatçının gösterdiği şaşkınlığı değil, ama burdaki esaslı bir alayı da ifade etmektedir. Şair, aslında kendi eliyle o gücü «çocukları»na verdiğini çok iyi bilmektedir. Yoksa, ne Puşkin'in, ne de Tolstoy'un kendi kahramanlarının niyetlerine karşı koyamayıp, onları serbest bıraktıklarını, böylece Tatyana'nın evlendiğini Anna'nın da intihar ettiğini düşünebilir miyiz hiç!

Sanatsal fikri cisimlendiriliş süreci, içeriğin bütün yönleriyle açığa çıkabilmesi koşullarını yarattığı için, sanatsal fikirde böylesine değişimler olabilmektedir. Ayrıca, bu arada, başlangıçtaki fikrin bazı eksik ya da kusurlu yanları da ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, «Stepan Rasin»de böyle olmuştur bu Surikov için; şöyle ki, sanatçı resme çalışırken, yapıttaki destanca-kahramanlık fikrini ortadan kaldırıp fıkra haline soktuğu için, Pers sultanı tipini resimden çıkarmıştır.

İçeriğin bütün yaratıcı süreç boyunca kendi içinde hareket halinde oluşu, içeriğin ortadaki biçimden her an sıyrılıp, belli ölçüde «kaçıp gitmesi»ne yol açar. Bir eskizden öteki bir eskize, bir dize ya da bir satırdan bir başkasına geçiş; bir el yazması ya da bir beste üstünde, modlajı yapılmış bir heykel ya da bir portre resim üstünde birkaç kez çalışma, bütün bunların hepsi, içe-

rik ile biçim diyalektiğinin kendi hakiki dramatiğiyle koşullanmıştır. Sanatçı, bir yanda, içerik ile biçim arasında kendi istediği, kendi aradığı bir bileşimi elde ettiği kanısına vardığı zaman, bunu eskiz haline, belirli bir çözüm şekline dökmekte, ama gelgelelim bu yarattığı şeyi çözümleyip de incelediği zaman, aslında orda söylemiş olduğundan daha fazla şeyler söylemiş olmak istediğini, aslında kendi ifade etmek istediği içeriğin, orda kendi eliyle cisimleştirmiş olduğu halinden çok daha zengin olduğunu farketmektedir. Bir başka deyişle, içeriğin, biçimden çok daha haraketli, çok daha etkin ve devingen olduğu ortaya çıkmaktadır. Biçim, tutucudur, aynen sürer. Hiçbir zaman, bir değişim zenginliği taşıyan içeriği «yakalayamamış»; ne sözde, ne renkte, ne tonda, ne de harekette içeriğin «üstüne binememiş»tir; içerik, her zaman savuşup kaçmış, biçimi yeniden «kızıştırmış»tır. Ne ki, biçimin de bu «çağrı»ya uyması gerekir. İçerikle arasındaki çatışmanın kaynağının, kendi noksanlığından, kendi yavaşlığından geldiğini «kabul etmek» zorundadır.

İçerik ile biçim arasındaki bu çatışmanın bitip bitip başlayışı, içeriğin kendi içinde taşıdığı bütün gelişme olanaklarını yaratım sürecinde tüketinceye kadar sürüp gider. Ancak o zaman biçimin kendisini «yakalayarak», kendisiyle uyumlu bir şekilde kaynaşmasına izin verir. Böylece, sanatçı da çalışmasına artık bitmiş gözüyle bakar; çünkü, biçim ile içerik arasında kendi elinden gelen en yüksek kaynaşma derecesini elde etmiştir artık.

Fikrin maddi olarak cisimlendirilişindeki zorluğun ikinci nedeni, sanatsal biçimin kendi ikili mahiyetinden gelir. Şöyle ki, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, biçim, içeriğin estetiksel olarak mükemmel (bütünsel, düzenli, yüksek derecede örgütlenmiş) şekilde bir nesnelleşmesi olduğu kadar, o içeriği başka insanlara aktaracak da dildir aynı zamanda. Estetiksel açıdan tam değerli olabilmesi için, biçimin, somut maddi bir varlık kazanması, yani, taşa, renge, tona, harekete, söze dökülmesi gerekir. Ne var ki, bir yapıt ne denli büyük, ne denli karmaşıksa, o yapıtın bütün bileşken öğelerini bütünsellik içinde, bir birlik için-

de toplayacak, bu birliğin «uslup» denilen her düzeyi ile sanatsal dokunun her «hücresi»ni, bütün öbürleriyle ve sanatsal bütünün kendisiyle uyumlu bir hale getirecek bir biçim verilebilmesi o denli zordur. Burda, eskiz mahiyetinde, yaklaşık, belirsiz ve kesin olmayan bütün ayrıntıların üstesinden gelinmiş olması; yapıtın bitmişlik derecesini belirleyecek olan biçimin yüksek dereceden bir örgütlenmişlik düzeyine ulaşmış olması gerekir, ki bu da sanatçının ustalığına bağlıdır.

Bu arada, sanatçının öncekinden daha az karmaşık olmayan ikinci bir sorunu çözmesi, yani, sanatın iletişimsel işlevini kotarmış olması gerekir. Biçimin ortaya çıkıp kurulması sürecinde, sanatçı, bütün bileşken öğelerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde içiçe geçmiş olup olmadığını, taşıdığı içeriğe uygunluk gösterip göstermediğini düşünmenin yanısıra, o biçimin kendi içeriksel anlamını algılamaya açık tutup tutmadığını, biçimin içinde barınan şiirsel bildirimin başkalarının bilincine ulaşıp ulaşmıyacağını, biçimin bu kendi içindeki bildirimin anlaşılır, kavranır olup olmadığını da düşünmek zorundadır. Fikrin olgunlaşıp ortaya aktarılması aşamasında sanatçının bu anında, daha önce de tartıştığımız gibi, biçim karşısında asli bir önem taşımaz, taşıyamaz da; ama, buna karşılık, fikrin cisimlendiriliş aşamasında, biçim, ivedilik ve büyük bir önem kazanır.

Sanatçı, her zaman için, kendi yapıtı karşısında, izleyicinin, okuyucunun, dinleyicinin konumunun ne olacağını, kendisininkinden, yani, sanatçının konumundan ne gibi farklılık göstereceğini hesaplar; çünkü, bu yapıtta ne söylenmek istendiğini yine kendisi, yani, o sanatçı bilmektedir. Bir sanat yapıtı karşısında insan, gördüğü biçimin anlamını «kestirebilme», «deşifre edebilme» durumundadır. Bu yüzden, kendi yaratımı bakımından sanatçı için apaçık olan bir şey, izleyici kitle için olmayabilir. Dolayısıyla, sanatçı, yaratım sürecinde atacağı her adımı, «alıcıya, alıcının yeteneğine doğru bir yönlendirme»de bulunarak atmak, yapıtının anlamca kapsamını «gözden geçirip» düzeltmek

durumundadır. Bunun için, sanatçılar, yaptıkları çalışmanın çeşitli aşamalarında kendi yaratımlarını yoklarlar; beğenisine ve yargı gücüne inandıkları arkadaşlarına ya da eleştirmenlere yaptıkları eskizleri ya da parçaları gösterirler. Ama, bu arada, daha ham, olmamış, dolayısıyla da başkaları için kapalı ve anlaşılmaz gözükecek şeylerden, algılayanlarca yargı ve eleştiri getirecek diye de genel olarak korkarlar. Çaresi nedir bunun peki? Bir tek çaresi vardır: kendini okuyucunun, izleyicinin, dinleyicinin yerine koymak. Sanatçının kendi yapıtını bir başka gözle görmesini, kendi yaratımını dıştan görüp değerlendirmesini olanaklı kılacak şey budur.

Fikrin maddi olarak cisimlendiriliş süreci boyunca, sanatçının hep «ikinci kişilik kazanma»sı olayı yer alır; şöyle ki, o anda, hem yaratıcı kişi, hem de kendinin «izleyicisi»dir sanatçı. Bu anlamda, büyük sanat ustaları, kafalarının içinde dolanan ve ellerindeki yaratıma yön veren bir «ideal okuyucu»dan, «ideal izleyici»den «ideal dinleyici»den söz ederler hep. O anda, kafanın içinde nasıl bir sanat çevresinin, yani, geniş bir izleyici kitlenin mi, yoksa dar bir çevrenin mi yer aldığı, önemli değildir. Önemli olan, böyle bir görüntünün, her yaratıcılıkta, sanatın iletişimsel yeteneğine ilişkin, belli bir ölçütü oluşturmasıdır. Ne var ki, sanatçı, kendisini kendine zihnen yakın bir «ideal okuyucu» yerine koyduğu zaman, o insanın algısı ile kendi yapıtına ilişkin kendi tasarımını birbiriyle özdeşleştirmeden hareket etmek zorundadır. Bu bakımdan, ustalık, bir ölçüde, ikinci bir görevle de karşı karşıyadır: yapıtın estetikçe bildirimsel kapsamını kendinde taşıyıp aktarabilecek bir dil olarak, biçimi, belli bir çevrenin anlayacağı bir işaret sistemi halinde ortaya koymak.

Ne ki, sanatsal fikrin maddileştirilmesi sürecinin uzun ve karmaşık oluşunu bize açıklayacak bir başka neden daha vardır: Biçimin görece olarak bağımsızlığı ve içerik karşısındaki etkinliği.

BİÇİMİN ETKİNLİĞİ

Sanatsal biçimin bu nitelikleri, sanatçının herhangi bir yaratıcı edimde kendine ne gibi somut bir malzeme seçtiğiyle belli olur. Çünkü, malzeme seçimi olanakları her zaman için çok genişletir. Bir heykeltraş, taş ya da metal, mermer ya da granit; bir ressamsa, yağlıboya, tempera, guaş, sulu boya, ya da mumlu boya kullanabilir; bir besteci, insan sesinden yararlanabileceği gibi, herhangi bir çalgının, piyano ya da kemanın, vs. tınısından da yararlanabilir; bir oyun yazarı, sahneye oyuncu ya da kukla çıkarabilir. Malzeme seçimi, her durumda, ifade edilecek içeriğin kendi karakteriyle gösterdiği uygunlukla belirlenir ve burda en önemli olan şey, sanatçının bu uygunluk derecesini mümkün olduğu kadar tam olarak kestirebilmesidir.

Karl Marx, «Ekonomi Politiğin Eleştirilmesinin Temel İlkeleri»nde **(Grundrisse)**, «Renklerle ve mermerle fiziken uğraşmanın, resim ile heykelin dışında (bir iş olmadığını)» (33) belirtir. Gerçekten de, sanatta kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özellikleri, bir sanat yaratımına, belirli biçim oluşturma olanakları getirdiği kadar, bir bakıma sınırlamalar da getirir. Resimde konu eylemin sadece bir anını kapsarken; oyunda, sergileme'yi, düğüm'ü, gelişme'yi ve çözüm'ü kapsar. Buysa, o sanatta imgeyi kuracak malzemenin dinamik karakteriyle açıklanabilir. Müziksel görüntünün biçimi, tını malzemesinin değişik niteliklerine göre, söz gelişi, kemanın tınısına ya da trompetin tınısına göre, ezgisel ya da salt ritmik olabilir. Heykelde, plastik biçimin karakteri, kompozisyondaki çözüm özellikleri, o nesnenin kendi yapılışı, ışığı, kullanılan malzemenin, söz gelişi, tahtanın fizik niteliklerine bağlıdır; taşın, metalin, kilin nitelikleri de sanatta biçimin başkaca yapı ilkelerini belirler. Mimarlık tarihi, mimarî biçimin bütün iç kuruluşunun nasıl doğrudan doğruya

malzemeyle koşullu olduğunu ve onu etkilediğini bize gösterir. Daha son zamanlara kadar, tutucu sanat düşüncesinin, bu etkilenmeye karşı nasıl acı bir şekilde karşı çıktığını, çelik - beton konstrüksiyonu bile, klasik düzendeki eski tutucu mimari biçimlerin ardına gizlemek için nasıl direttiğini düşünelim; ama sonra, bu gibi düşünceler sanatsal yaratımın aşılamaz yasasının, yani, biçim ile malzemenin uygunluğu yasasının baskısı altında gerilemek zorunda kalmıştır.

Bu bakımdan da sanat ile bilim arasında özlü bir fark vardır. Bilimsel içerik, kendisini ifade edecek maddi malzemeye karşı ilgisizdir, kayıtsız kalır. Bir bilim adamının düşüncesi, bu düşüncenin sözlü mü yazılı mı, Rusça mı Fransızca mı; matematiksel, grafik işaretlerle mi, yoksa sözle mi ifade edileceğine göre değişmez. Sanatın şiirsel kapsamında ise durum bambaşkadır. Örneğin, Naumberger Kilisesi'ndeki tahta işlerin demirdöküm olduğunu düşünelim. Bütün sanatsal anlamları bir anda değişir, çehreleri bozulur. Böyle bir şey, örneğin, bir senfoni orkestrası için yazılmış bir yapıtın halk müziği orkestrası tarafından çalınışına, ya da Palek «Gezici Ressam» resimlerinin alınıp, cilâlı sandığa geçirilişine benzer.

Yaratım sürecindeki zorluklar, bir içeriği mümkün olduğu kadar tam ve tutarlı şekilde ifade edebilmek için biçim üstünde gereken çalışmayı yapmakla bitmez; malzemenin kendi olanaklarının, biçimi ifade etme olanaklarına da elvermesi, «zorluk çıkarmaması» gerekir. Heykeltraş Vera Mukhina, Paris Fuarı'ndaki pavyona konan «İşçi Erkek ve Köylü Kadın» heykeline başladığı zaman, malzeme konusunda o güne kadar karşılaşmadığı bir zorlukla karşılaşmıştı; eldeki teknik verilere ve coşkusal havaya uyacak plastik biçimi verebilmek için, ne bronz, (tunç), ne taş, nede tahta elveriyordu. Mukhina sorunu şöyle çözdü; heykel tarihinde ilk kez, paslanmaz çeliğe el attı. Öyle ki, bu malzeme heykelin içeriğine de tam olarak uygun düşüyordu. Bu nedenle, iki şeyi gözönünde tutmak gerekir.

Bunu resimden örnek vererek gösterebiliriz. Şöyle ki, bir

resmin içeriği, sadece konuyu vurguluyorsa ve tuvaldeki boya «kütlesi» ile içerik arasında hiçbir ilgi bağı yoksa, o zaman, o resim, gerçekten nitelikli bir resim yapıtı olmaz; bir siyah - beyaz yapım ya da bir şeyi hikâye etme olarak kalır. Öte yandan, bir resim, hiçbir zihinsel kapsamı ifade etmeksizin, boyanın güzelliğini, gücünü, havasını yansıtan soyut renk ilişkilerini gösteriyorsa, o zaman, o yapıt yine nitelikli bir resim olamaz; olsa olsa ressamın dekoratif istidatını gösterir. Aynı şeye günümüzde müzikte de rastlanabilir. Öyle besteciler vardır ki, ezgiyi kendileri yazarlar, ama, bu yaratımlarını çalacak yetenekte değildirler ve başka bir sanatçıya bırakırlar o işi. Böylelikle de kendilerini yarım sanatsal değere mahkûm etmiş olurlar; çünkü, ortada kurulan müziksel biçim, orkestranın maddi tınısından yoksundur. Buna karşılık, başka besteciler, inceden inceye düşünülmüş partisyonlara göre tınıları kendileri yaratmakta, ama bu arada, imgesel müziksel dokunun canlı bütünlüğünü, bu kez öbür ucundan bozacak şekilde, herhangi bir içeriği ifade etme konusunda kollarını bile kıpırdatmamaktadırlar.

Sanatta, biçim, içeriğin zoruyla, her kalıba rahatlıkla, hemencecik uyacak balmumu değildir; bunu, sanatsal biçim yaratmada malzemenin işlevini çözümleyince anlarız. Bir başka açıdan baktığımızda da, biçimin esnek olduğunu, içeriğin gereklerine kesinlikle edilgen davrandığını görürüz. Biçim, içerikle sürekli bir uyum içinde olmalıdır; ama tüm yapısıyla birden, içerikle, sadece bir uygunluk değil, aynı anda hepten bir uygunluk göstermelidir. Biçim ile içerik arasında bu uygunluk olmadığı zaman, biçim, içeriğin açığa çıkması olanaklarını sıkmış, sınırlamış olur. Ama bu uygunluk olduğu zaman, biçim, sadece içeriğin hareketini daraltmış olmamakla kalmaz, içeriğin kendi içindeki gelişme potansiyelini dışarıya dökebilmesi için, ona hâttâ yardım etmiş olur. Dostoyevski'nin «Yoksullar» adlı romanında mektup biçimini seçmiş olması, bu dramatik toplumsal kökenli aşk düeti'ndeki psikolojik kapsamın, tüm doluluğuyla ve genişliğiyle olduğu kadar, bütün hassaslığıyla da açığa çıkabilmesini ola-

naklı kılmıştır. Aynı şekilde, yönetmen Lyubimov'un, Moskova Dram Tiyatrosu'nda genç bir oyuncu topluluğuyla, Brecht'in «Sezuan'ın İyi İnsanı»nı sahneye koyduğu biçim de, bu yapıtın felsefi kapsamının, somut ve derin bir etki uyandırmasına yol açmıştır. Lyubimov, bu oyunu, hiçbir gösterişli dekoru ve özel giysisi olmayan, bir halk tiyatro kumpanyası'nın verdiği bir temsilmiş gibi oynatmış; bu arada, sahnenin üstüne Brecht'in hüzünlü ve alaylı portresini koymuştur. Buna karşılık, aynı oyunu Leningrad Puşkin Tiyatrosu'nda yönetmen Susloviç sahneye koyduğu zaman, oyunun içeriğinin sahnede gerçekleştirilişine engel olacak şekilde, aksiyonun ve kişilerin tüm dış görünüşlerini yerel havaya aynen bağlı kalarak veren bir temsil ortaya çıkmıştır.

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, biçimin kendi içindeki gücü, kendi başına, ne iyi, ne de kötüdür. Biçimin yaratım sürecinde göreceği işlev, biçim ile içerik arasındaki somut ilintiyle belirlenir. Bu nedenle, bu sürecin verimliliği, sanatçının gerçek bir şiirsel fikri «doğurabilme» yetisine olduğu kadar, yaratım sürecinde içerik ile biçim arasındaki karşılıklı etkileşmelerden ortaya çıkabilecek bütün dramatik çatışmaların üstesinden gelecek şekilde o sanatçının ustalığına da bağlıdır. Çünkü, sanatsal fikirde biçimin çekirdeğini incelediğimiz zaman gördüğümüz, biçimin kendi «karakter» özellikleri, maddi olarak cisimlendiriliş sırasında çok daha kesin bir şekilde ortaya çıkar. Bunda şaşılacak hiçbir şey yoktur; çünkü, burda, biçim, somut nesnel bir varlık kazanmakta, dolayısıyla, hem çok daha güçlü, hem çok daha yetkili bir hale gelmektedir. Biçim, sanatçının yaptığı eskizde, çalışmada, taslakta, somut canlı hale geldiği zaman, kendi yaratıcısı tarafından tanınıp kabul edilmeyi, orda kalmayı, kendisiyle iyi geçinilmesini «ister»; çünkü, varolmuştur artık, bulunup ortaya konmuştur. Ama bir sanatçıya bunu «inandırmak» hiç de kolay değildir. Kimbilir kaç kez yaratım süreci bu yüzden yarıda kalmış, biçim ile içerik arasındaki çelişme çözülüp aşılamamıştır. Ya direnç yoksunluğundan, kendi yaratımında yeterince iddialı olmadığından, ya da içerikle içten kaynaşabilecek, yeni, de-

ğişik bir biçim bulabilme yetisi ve ustalığına sahip olamadığından, sanatçı, belirsiz, yaklaşık bir çözümle yetinmiştir orda. Ayrıca, kimbilir kaç kez biçimin içeriğe «oyun ettiği» de olmuştur ve yıkmıştır onu.

Örneğin, Küba'lı bir ressam, kalkıp da devrimdeki kahramanlığı soyut renk bağlantıları diliyle aktarmaya çalışınca, ya da Sovyet mimarları, modern tiyatroları, klüpleri, yönetim binalarını, vb. eski Yunan tapınakları tarzında ya da imparatorluk uslubunda yapınca, biçim ile içerik arasında öylesine haykıran çelişmeler çıkmaktadır ki, artık bu çelişmeleri, ne yüksek yetili bir kişi, ne büyük bir usta, ne de yoğun bir çalışma kurtarabilir. Bu gibi uzlaşmaz çelişmeleri bir sanatçının aşabilmesinin tek yolu, daha ilk başta kendi bulduğu, kendi yanlış seçtiği biçimden kurtulması, onu kendi istediği içerikten ayırmasıdır; çünkü, biçim içeriğe bütün bütüne yabancı kalmış, organik bir şekilde içerikle birleşmemiştir. Ama, ya kendi körlüğünden ya da beğeni yoksulluğundan, ya da biçimci bir düşünce tarzından ya da o işi veren kişinin zoruyla, kendi duygularını içine atması yüzünden, sanatçı, böyle bir biçim üstünde diretirse, o zaman, o yapıt, başarısız kalmaya mahkum olur.

Yaratım sürecinde, içerik ile biçim arasındaki karşılıklı ilişkiler ne gibi bir şekil alırsa alsın, bu ikisi arasında kurulan birliğin derecesi kadar, aşılamamış olan çelişkenliğin derecesi de, yapıta «çöker», orda «pıhtılaşıp kalır». Bunun için, biz, burda, yaratım sürecinin düşünsel olarak çıkarsanabilmesine yarayacak, eskiz, taslak, öneri, günlük çizim, ya da mektup gibi şeylerin üstünde değil, yapıtın kendi içinde barınan biçim ile içerik diyalektiğinin baştan aşağı çözümlenişi üstünde durarak, onu ele alıyoruz. Biçim ile içerik arasında tam bir uyuşmanın olup olmayışıyla bir yapıtın sanatsal bir nitelik taşıyıp taşımayışını saptayabiliriz. Böyle bir uyum, biçim ile içeriğin karşılıklı içiçe geçişinden doğabileceği gibi, Puşkin'in deyişiyle, ortada bir parça «acayiplik» oluşundan da gelebilir, ki böyle bir şey, ya «sözle kapatılması gereken bir duygu ve düşünce yoksunluğundan...» ya da

«duygu ve düşünce yükünü ifade edecek bir söz yoksunluğundan...» doğabilir. (34)

Böylesine «acayiplikler», hiç kuşkusuz, içerik ile biçimdeki uyuşmazlığın, aşılamamış bir çelişkenliğin çok ender bir halidir. Yoksa, bitmiş bir sanat yapıtında, şu ya da bu çelişme, belli bir ölçüde vardır hep, orda kalmıştır. Her gerçek sanatçı, kendi yaratımının tam bitmiş olduğunu çok zor kabul eder. Kendi yapıtını daha da mükemmelleştirebileceğini, üstünde daha çalışabileceğini, daha da elden geçirebileceğini düşünür hep. Sözkonusu en küçük bir ayrıntı da olsa, ortadaki yapıtının mükemmel olmadığı duygusundan kurtaramaz kendini. Yani, içerik ile biçim arasındaki birliğin derecesi ne denli yüksek olursa olsun, biçim ile içerik birbiriyle ne denli içiçe kaynamış olursa olsun, bu birlik, görecedir; içerik ile biçim arasındaki çelişmeye ise mutlak gözüyle bakmak gerekir.

SANAT YAPITI

Bir sanat yapıtı, uzun, karmaşık ve çelişmeli bir yaratıcı sürecin sonucudur. Duyusal algılamaya açık, tüm kendi bileşken yan ve katları ile yönlerinin içsel bir birliğini, bölünmez bir bütünü oluşturur. Ne var ki, kuramsal bir çözümlemede, bu bütünlüğün parçalanarak, yapıtın kendi bileşken yanlarına ayrılması gerekir; yoksa, yapıtın kendi iç kuruluşu başka türlü anlaşılamaz.

Sanat yapıtı üstünde böyle bir çözümleme yaptığımız zaman, karşılaştığımız ilk şey, sanat yapıtının bir içeriksel, bir de biçimsel yanı olduğudur. O halde, bu ayrımdaki temel ilke nedir?

İÇERİK VE BİÇİM

Yaratım sürecinde içerik ile biçim arasında yer alan karşılıklı geçişme, bu ikisi arasında hiçbir sınır, hiçbir «sınır çizgisi» olmayışıyla belli olur. Tam tersine, (bir sanat yapıtının kendi nesnel birleşimi içinde, sözden, hareketten, renkten, hacimden, tondan başka hiçbir şey bulunmadığı için), sanat yapıtında **herşey biçim** olduğu gibi; (bir sanat yapıtının kendi biçimi ile tüm yönleriyle bu biçimin her öğesinin içinde, belirli bir şiirsel anlam, dile gelecek belli bir şey saklı olduğu için de), sanat yapıtında, **herşey içerik**'tir aynı zamanda. Bu nedenle, bir sanat yapıtında içerik ile biçimi anlam ile işaret, birbirinden nasıl ayrı-

lıyorsa, öyle ayrılır; yani, bir sanat yapıtında barınan **manevi** kapsam, **manevi** anlam, **manevi** bildirim olarak ve bu bildirimin, bu anlamın, bu kapsamın, söz, ton, hareket, işaret, renk ve plastik kitle halinde, **maddi cisimlendiriliş**'i olarak.

Bunu bir örnekle açalım. I. Pedro Anıtı'nın kaidesi, Petersburg yakınlarından çıkarılmış, büyük bir granit kitlesinden yapılmadır. Bu taş kitlesi, içerik olarak da, biçim olarak da, som bir maddi nesnedir. Ama anıtın kaidesi haline geldikten sonra, kendi maddiliğini pek tabii korumakla birlikte, üstündeki atlı süvari heykelinin kendi manevi anlam kapsamına ilişkin, dinamik bir figürleşme ve kompozisyon niteliği de kazanmıştır. Bir doğa harikası olan bir kaya kitlesi, bir sanat harikası haline dönüşmüştür artık. Sanatçı, taşa can vermiş, kaidenin manevi içeriğinin anlamını alacak şekilde, taşı kendi şiirsel fikrinin taşıyıcısı haline getirmiş; kaidenin maddi kılıfı ise, bu içeriği cisimleştirecek araç, onu ifade edecek biçim olmuştur artık.

Sanatçı kendi duygu ve düşüncelerini hangi malzemeyle ifade ederse etsin, durum değişmez, hep böyledir. Demek ki, bu arada, bir sanat yapıtının içeriğini, o sanat yapıtında yansıyan yaşam olarak gören tasarımlar ile tanımlamalar kadar, sanatçının kendisini ifade edişi olarak gören bütün düşünceler de yanlıştır. Bir sanat yapıtının içeriği, **onun kendi içinde** barınır; **onun dışında** bir yerde, dıştaki dünyada ya da sanatçının bilincinde barınık değildir. Bir yapıtın içeriği, **kendi biçiminin anlamıdır, onu oluşturan işaret sisteminin anlamyükü'dür, yapıtın tüm görüntüsel dokusu içinde barınan ve ordan çıkan manevi bildirim'dir.**

Bir sanat yapıtında içerik ve biçim, burda incelemek zorunda olduğumuz, belli bir iç yapı gösteren, karmaşık bir kuruluştur.

İÇERİĞİN YAPISI

Sanatsal bildirimin ikili mahiyeti, yani, bilgisel ve değerlendirici mahiyeti, bu yapıttaki **tema ile şiirsel fikrin diyalektik bir-**

liği olarak, somut bir yapıtın içeriğinde kendini belli eder.

Bir sanat yapıtındaki içeriğin tematik düzeyini çözümlemeye geçmeden önce, daha en başından, «tema» kategorisi ile «konu» kategorisi arasındaki temel ayrımı burda vurgulamak istiyoruz. Çünkü, konu, romanda, oyunda, resimde ya da filmde canlandırılan **somut olay**'dır; Gorki'nin de belirtmiş olduğu gibi, yapıt kişilerinin **somut eylemleri ile karşılıklı etkileşmeleri**'dir. Buna karşılık, bir yapıtta tema denince, burda anlatılmak istenen şey, o yapıtta tartışılacak etiksel, siyasal, dinsel, felsefi ve estetiksel türden, özgül bir yaşamsal **sorun**; yapıtta ortaya atılacak ve şu ya da bu şekilde yanıtlanacak, yaşamdan alınma bir **soru**'dur. Örneğin, «Son Taam», ya da «Haç Töreni» çoğu kez ressamlar tarafından seçilmiş konulardır. Ama, bu konular, kendi başına ilginç konular oldukları için değil, sırf bu konularda sanat için gerekli olan çarpıcı, gözalıcı büyük temalar barındığı için, sanatçıların dikkatini çekmişlerdir; örneğin, bu birincisinde, güven ve ihanet teması; ikincisinde, dinin gerçek özü ile yobaz dış görünüşü arasındaki çelişme teması.

Burdan da şu sonuca varabiliriz ki, «tema» kavramı, daha **genel - olan**, daha **genel anlamda** bir şeyi; «konu» kavramı ise, daha **tikel - olan, somut - olan** bir şeyi kapsar. Konu, bir hikâye okuduğumuz, bir resme baktığımız, sahne ya da perde de bir oyun izlediğimiz zaman, doğrudan doğruya algıladığımız **dış aksiyon**'dur; tema ise, görmesek de, işitmesek de, kavramamız gereken şekilde, bu aksiyonun **iç anlamı**'dır. Son olarak da, konu, sanatın kendi araçlarıyla yeniden yaratılacak olan fizik, maddi süreçtir. Buna karşılık, tema, toplumsal yaşamın akışından çıkarsanacak manevi sorundur; etiksel, dinsel, felsefi ya da bir başka mahiyetteki insan ilişkilerinin manen çatışmasıdır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, sanat, bütün maddi görünüşlerle süreçleri tanıyıp yansıtabilmekle birlikte, insan yaşamının manevi kapsamıyla eşleşmiş olması ölçüsünde bunlarla ilgilenir, sırf kendileri olarak kendileri için değil. Bu bakımdan, ne

fiziksel, ne matematiksel, ne biyolojik, ne ekonomik, nede teknolojik sorunlar, doğrudan doğruya bir sanat yapıtının teması olabilir. Sanatın bir bilimsel ya da teknik yapıttan farkı burdadır. Bu fark, özellikle önemli ve aydınlatıcı bir farktır. Mühendisliğe giren, teknik bir konstrüksiyon teması, bir mühendisin, ustabaşının, işçinin çözmesi gereken, maddi - teknik bir işdir; mimari - yapı sanatsal bir yaratım ya da sanatsal olarak şekillendirilmiş bir nesne, teması ise, onun kendi **toplumsal işlevi**'dir, yani, **o teknik konstrüksiyonun toplumsal olarak belirlenişi**'dir (örneğin, bir iskân binasının, bir kültür sarayının, bir kilisenin işlevi; bir oturma odasında ya da bir büroda bir mobilya grubunun işlevi; günlük giysinin ya da bayramlık giysinin işlevi gibi).

Sanatta doğa görünüşlerinin ya da şeylerin canlandırılması söz konusu olduğu zaman da bir sanat yapıtının tematik karakteri değişmez; şöyle ki, resimde bir manzara ya da natürmort'un, koşukta pastoral lirik'in, ya da müzikte manzara etüdlerinin teması, doğa görünüşleri ile şeylerin kendi başlarına varlıklarının canlandırılması sorunu olmayıp, bunlarla toplumsal anlamdaki ilişkilerin canlandırılması sorunudur. Lermontov'un «Yelken» ya da «Kızıl Çam»ını, Tiyutşev ile Fet'in şiirlerini anımsıyalım. Burda, canlandırmanın nesnesi (konu), doğadır hep; tema ise, doğanın insan yaşamındaki yeri, insanlar için taşıdığı anlam, kendi **manevi - toplumsal değer**'idir. Bu, bir yalnızlık teması, bir başkaldırı teması olabileceği gibi, doğanın insanlar tarafından terkedilmişliği teması ya da insanın doğayla içiçe yoğrulması teması da olabilir; ama, hepsinde mutlaka insanın doğa ile ilintisinin bir yönü vardır. Aynı şeye resimde de rastlarız. Matisse'de natürmort teması, kural olarak, rengârenk dünyanın parlak güzelliği karşısında insanın büyülenişidir; Guttuso'da natürmort teması, insanın kendi emeğinin ürünleri ve araçlarıyla olan ilişkisidir. Bunun için, Fransız ressamlarında konu, limonla, altınbalıkla, dekoratif eşyayla olan karşılıklı ilişkiye dayanırken; İtalyan ressamlarında, patatesle, hasır sepetle ve yengeçle olan ilişkiye dayanır.

Burda buna bağlı olarak, şunu da söyleyelim ki, sanat eleştirmenlerince sık sık kullanılan «tematik resim», «konulu resim» gibi resimler, hiç kuşkusuz, belirsiz ve yetersizdir. Manzara da, portrede, natürmort'ta, konunun karakteri, pek tabii, gündelik resimdekinden, ya da tarih resmindekinden farklıdır. Ayrıca, değişik tarzlar içinde konunun, hiç kuşkusuz, farklı farklı rolleri vardır. Bununla birlikte, hiçbir sanat yapıtı yoktur ki belirli bir konusu ve bu konuda açığa çıkan bir teması olmasın.

Demek ki, toplumsal yaşamın manevi içeriğini yansıtan tematik öğe, sanatta, **içeriğin bir düzeyi,** bir **kat'ı** olarak kendini belli ederken; konu, **sanatsal biçimin bir düzeyi,** bir **kat'ı** olarak kendini belli eder; konu, **temanın imgesel olarak somutlaştırılışı'**dır. Bunun için, bazı serüven tarzında ya da polisiye tarzdaki yapıtlarda, konunun gerilimi ve akışı ile içeriğin zenginliği ve derinliği arasında tam ters bir ilinti vardır; oysa, konusu çok yalın, bir o kadar da ilginç olmayan bazı yapıtlarda, çok zengin bir içerik ortaya çıkabilmektedir.

Burda estetik için ilginç saydığım bir olayı anımsıyorum. 30'larda, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, dram sanatı üstüne yapılan bir toplantıda, bir yazar, günümüzde yaşamın bereketli bir dramatik konu yaratmadığından yakınarak, iyi çağdaş yapıtların olamayışının nedenini buna bağlıyordu. «Bana iyi bir konu verin, size iyi bir oyun yazayım» diye haykırıyordu, tiyatro yönetmenine dönerek. «Lütfen!» diye karşılık verdi bunun üzerine Nemiroviç - Dantşenko ve o anda bir konu geliştirmeye başladı: Bir delikanlı genç bir kızı sever, ama delikanlı uzun bir ayrılıktan sonra döndüğünde görür ki genç kız bir başkasını sevmektedir. Delikanlı üzüntü içinde yeniden yolculuğa çıkar. «Güldürmeyin beni» diye çıkıştı bizim yazar, «bu konuyla aklı başında bir iş yazılabilir mi?» Nemiroviç - Dantşenko'dan gelen cevap: «Eh, biliyorsunuz, Griboyedov yazmış bile...»

Bir yapıtın sanatsal değeri, kendi konusunun karakteriyle belirlenmez. Konunun işlevi, içeriği mümkün olduğunca açık seçik ve yoğun şekilde cisimlendirebilmektir. Ama, bir yapıtın değe-

ri ise, doğrudan doğruya temanın karakterine bağlıdır. Hiç tartışmasız, insanların bir sanat yapıtına duydukları ilgi, temanın derinliğiyle, toplumsal anlamıyla; bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun ve insanlığın en önemli gereksinimlerini ne ölçüde karşıladığıyla belirlenir. Kuşaktan kuşağa kalan temaları sanatsal olarak işlediği için Shakespeare'in oyunları ölmezleşmiştir. Her kuşak için, «Hamlet teması», «Lear teması», «Othello teması», «Romeo ve Juliet teması», «Macbeth teması», kendi açısından, etiksel, siyasal, psikolojik ve felsefi bir önem taşımıştır. Şolokhov'un romanları ile Şastakoviç'in senfonilerine ve Ayzenştayn'ın filmlerine, bu gibi en önemli ve en anlamlı temalara el attıkları için çok yüksek bir değer veriyoruzdur; örneğin, savaş ve barış teması, 20. yüzyılda toplumsal yaşamın ve kişisel yaşamın dönüşüme uğratılması teması.

Ne var ki, bir sanat yapıtında temanın içeriksel önemi ne denli yüksek olursa olsun, kendi başına alındığında, gerek fikirsel, gerekse sanatsal değerini yitirir; çünkü, aynı bir tema, çeşitli şekillerde ele alınabilir. Örneğin, Molière'de, Byron'da ve Puşkin'de «Don Juan teması», ya da Turgenyev'in, Çernişevski'nin ve Dostoyevski'nin romanlarında «yeni insan» teması, ya da Repin'de, Kasatkin'de, Courbet'de ve Meunier'de, insanı insanlıktan çıkaran, köle gibi çalışma teması, kendi aralarında kıyaslandığı zaman görülecektir ki, bir yapıtın teması, o yapıtın içeriğinin yalnızca **bir yanı**'dır. Öbür yanı, **temanın düşünsel olarak işlenişi**'nden, **yorumlanış**'ından, sanatçının temayı **fikirsel - şiirsel olarak sergileyiş** şekli ve tarzından gelir. Bir sanat yapıtının teması, daha önce de söylediğimiz gibi, sanatçı tarafından ortaya atılmış bir soru, sanatçıyı ilgilendirdiği için yaşamdan türetilmiş bir sorundur sadece. Bu sorunu çözebilmek için, sanatçı, kendi yapıtının temasını **şiirsel fikir**'in içinde «eritir»; ancak bu «kaynak», sanatsal içeriği tüm doluluğuyle pekiştirir.

Pek tabii, bazen, sanatçının kendi ortaya attığı soruyu kendisi yanıtsız bıraktığı, ya da okuyucuyu, izleyiciyi, yanıtı kendi başına bulmaya yönelttiği haller de olabilir. Diyebilir ki sanatçı,

«ben size yaşamı gösteriyorum, iyiyi kötüyü, olumluyu olumsuzu siz bulun, siz belirleyin.» Bir Flaubert'in ya da Çekhov'un, bir Hemingway'in ya da Faulkner'in yapıtlarındaki gibi, ortadaki böyle bir «karışmama hali»nin ne denli aldatıcı olduğunu anlamak için keskin görüşlü olmak gerekmez. Bir sanatçı, yaşama katılmayan bir kronikçi olarak kalmaya, hiçbir şey **kanıtlama**'dan onu sırf göstermeye de kalksa, sorun düşündüğü gibi çıkmaz; çünkü, bir kere, «... yaşayan hiçbir insan (toplumsal kesimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi bir kez kavradıktan sonra), belirli bir kesimin **yanında, arkasında, yer alma**'mazlık edemez, o kesimin başarısı karşısında sevinç, başarısızlığı karşısında üzüntü duymamazlık edemez». (35)

Bu sözler, sanatçılar için de bütünlükle geçerlidir. Her insan gibi, sanatçı da gözleri önünde olup biten şeyleri nasıl gerçek olarak görüp kavrıyorsa, yaşama karşı da öyle belirli bir tavır alarak, aynı zamanda onu yargılayıp değerlendirir. Sanatçının «tarafsızlığı»nın desteksiz ve gerçekleşemiyecek bir şey olmasının ikinci nedeni, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, imgesel bilginin nesnesinde, insanın dünyayla olan ilişkisi «dışarlanmış» değildir (içredir). Onun için, yazarın, karşısındaki nesneyle kendi ilişkisini, gerçekliğin belgesel ya da bilimsel şekilde yansıtılışında olduğu gibi soyutlayabilmesi, sanatta mümkün değildir.

V. İ. Lenin, «Felsefe Defterleri»nde, fikrin mükemmel bir tanımını yapar: «Fikir, [insanın] **bilgi**'si ve özlemi (istemesi'dir.)» (36) Bu tanımlama, (yalnız sanatsal değil) her fikri, gnoseolojik ve bilgi kuramsal nitelikleri kendinde barındıran bir birlik olarak göstermektedir; çünkü, «kavram», «yargı», «sonuçlama» gibi salt bilgi kuramsal kategorilerden farklı olmak üzere, «fikir» kategorisi, kendi içinde, bilgi edimini karşılayacak bir değer yönlendirme de («özlem», «isteme» de) taşımaktadır aynı zamanda. Sanatsal, şiirsel fikirde, (ki tüm öbür ideolojik sonuçlardan onu farklı kılan şey de budur,) değer yönlendirici yanla bilgi yönlendirici yan arasındaki bağlantı, daha önce de belirttiğimiz gibi, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişindeki coşkusal

öğelerin gördüğü işlev dolayısıyla, özellikle içiçe bir bağlantıdır. Bu yüzden, bir sanat yapıtındaki fikir, (ders kitaplarında ya da edebiyat kuramında sık sık rastladığımız gibi), kendinde yatan «ana düşünce»ye indirgenemez. Bir sanat yapıtında fikir, «ana düşünce» ile «ana duygu»nun bir birliğini, ruhsal durumu oluşturur. Hegel'in ve Belinski'nin terimleriyle, o yapıttaki **dokunaklılık**'tır **(pathos'tur)** fikir.

Sanatsal bir yaratımın içeriğindeki ikinci düzeyin en genel karakteristikleri bunlardır. Pek tabii, bu içerik, bütünseldir, bölünemez; yaşamdan alınmış tema ile şiirsel fikir bu içerikte birbiriyle kaynaşmıştır, yanyana değildir, organik bir karşılıklı geçişme içinde, **içiçe** varolurlar (tıpkı kendisine cisim veren maddi biçimle içeriğin çözülmez bir birlik içinde varoluşu gibi). Bununla birlikte, bu bağlantı, bir özdeşlik olmayıp, içeriksel bütünün **farklı yanları**'nı oluştururlar. Bu bakımdan, bir sanat yapıtının içeriğinde bunların ne gibi bir karşılıklı ilişki içinde olduklarını incelememiz gerekir.

FİKİR VE TEMA

Herşeyden önce şunu belirtelim ki, yaratıcı fikir, sanatçının belirli bir temayı **seçiş ilkeleri**'ne bağlıdır. Bu seçim hiçbir zaman rastlantısal değildir, olamaz da; her sanatçı, belirli temalara yakınlık gösterir, belirli temalara karşı ilgisiz kalır ya da hepten reddeder. Örneğin, niye Repin hep halkın acıları ve devrimci savaş temalarını seçmişdir ve, Semiradski başka temalara yönelmiştir? Niçin Nekrassov ile Fet'in şiir sanatında tema başka başkadır? Çünkü, sanatçının tematik yönelimi, onun kendi dünya görüşü ile dünya tablosu tarafından belirlendiği gibi; her somut yapıtta, tema seçimi, o yapıttaki fikirsel dokunaklılığı (pathosu) açığa çıkarır da ondan. Daha sonra, «fikrin gelişmesi», sa-

natçının bulduğu temayı **nasıl** anlamlandırdığından, temadaki soruyu nasıl yanıtladığından belli olur.

Sanatçı, şu ya da bu şekilde bir çözüme varmak, başka insanlara bir şeyler söylemek için seçer böyle bir temayı. Sanatçının bu «söyleyecek - bir şeyleri - olması», canlandıracağı şeyle arasında varolan böyle bir ilinti, az ya da çok belirlenmiş, az ya da çok üstünde düşünülüp taşınılmış, az ya da çok kesin ve eksiksiz bir dille ifade edilmiş olabilir; ama eğer, ortada, sanatçıyla herhangi bir nesne arasında böyle hiçbir ilişki yoksa, o zaman, onu canlandırmak içinden gelmez. Çernişevski, çok yerinde bir şekilde şunları söylemiştir : «Sanatın asıl anlamı, gerçeklik karşısında insanın ilgi duyduğu şeyi yeniden yaratmasından gelir. Ama, yaşamda kendisini ilgilendiren olaylar karşısında, insan, bilerek ya da bilmeyerek bir yargıda bulunur; çünkü, bir şair ya da bir sanatçı, insandır önünde sonunda, canlandırdığı olayları mutlaka yargılar ve bu yargı, sanatçının yapıtında kendi ifadesini bulur...» (37) Bir başka yerde de, Çernişevski, şunun altını çizerek der ki, sanatçının yaşamdan canlandırdığı bir olay karşısındaki yargısı, «... isteyerek ya da istemeyerek, açık seçik ya da üstü kapalı, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, o sanatçının yapıtında yansır, o sanatçı, yeniden yarattığı olay karşısında bir yargı vermiştir yani...» (38) Böyle bir «yargı», aslında, Flaubert'in, Çekhov'un ya da Hemingway'in yapıtlarında da vardır; ancak, özel şekilde kendi ifadesini bulur; **tezli değildir.**

Buna bağlı olarak, tez sorununa, sanatın tezliliğine de girmek zorundayız burda. Bizim kuramsal literatürümüzde, sanat her zaman için tezli olmuştur, çünkü, sanatın içeriğinde öznel, değersel bir öğe vardır diye bir sava sık sık rastlanır. Bu arada da Friedrich Engels'in sözlerine başvurulur genellikle. Ne var ki, Engels, «tezlilik» kavramını çok dar, somut bir anlamda kullanmıştır. Minna Kautsky'e yazdığında şöyle der Engels; «Ben tezli şiir diye bir şeye karşı değilim»; sonra da, bu tarz şiiri, sanatta fikir kapsamını ifade etmenin bir biçimi olarak, sanatçının, «... açıkça yan tutmak, kendi kanısını dünyaya kanıtlamak» (39) için duy-

duğu gereksinimi karşılamanın bir biçimi olarak gördüğüne ilişkin örnekler verir tezli şiirden.

Sanatçının kendi fikirlerini ve kanılarını böyle bilinçli, açılı, açık seçik, kamuoyuna doğrudan doğruya verişinin yanısıra, bir fikri ifade etmek için sanatta bir başka yöntem daha vardır. Belinski'nin son yazılarından birinde yaptığı gibi, Gonçarov ile Herzen'in yaratımları arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, ya da Flaubert ile Balzac'ın, Baudlaire ile Béranger'nin, Çekhov ile Gorki'nin, Vera Panova ile İlya Ehrenburg'un yaratımları karşılaştırılacak olursa açıkça görülecektir ki, tezli şiirin yanısıra bir de tezli olmayan şiir vardır, ki burda, sanatçının ortaya attığı yaşamsal sorunun çözümü okuyucuya bırakılmıştır. Hâttâ, zaman zaman, hayret verici bir sanatsal taktik duygusu sonucu, okuyucunun, yazarın ordaki kendi ideolojik konumu doğrultusunda bir çözüme varmasının istenmediği de olur.

Ama, her sanat yapıtında, sanatçı, kendi canlandırdığı bir şeyi ya olumladığı ya da yadsıdığı için, ya herhangi bir şeyi düşlediği ya da herhangi bir şeye karşı savaştığı için, **bir sanat yapıtında mutlaka fikirsel bir kapsam vardır;** bir sanat yapıtında, sanatçının yaşama ilişkin tasarısı, yaşam üstüne yargısı, yaşamı değerlendirişi, mutlaka kendi ifadesini bulur. Sanatta tezliliğin kapsamı, taşıdığı fikirsel kapsamın varolabilmesi olasılığından **sadece bir tanesi**'dir. Bir yapıtın tezli bir yapıt olabilmesi için, fikrin yapıtın «metni» içinde cisimleşmiş olması gerekir; tezli olmayan bir yapıtta ise, fikir, belli bir ölçüde, «metnin altında» dile gelir. Bu birinci durumda, tema, doğrudan doğruya fikre «dönüşmüş»tür; ikincisindeyse, temanın bu şekilde «dönüşmesi» yapıtın içinde değil, okuyanın bilincinde yer alır, yeter ki, yapıttaki fikirsel metnin altında verilmiş olsun.

Demek şu sonuca varabiliriz ki, bir sanat yapıtındaki içeriğin tematik ve fikirsel düzeylerinin çözülmez bir birlik içinde oluşuna rağmen, bu her ikisi de, birbirinden görecelikle bağımsız olduğu için, aralarındaki karşılıklı ilişkilerdeki çelişmeler değişik şekillerde ortaya çıkabilmektedir.

Bu gibi çelişme tiplerinden ilki, sanatçının yapıtındaki temayı **yaşamdan almış**, ama çözümünü **kendi yapmış**, okuyucusuna ya da izleyicisine, **kendi** çözümünü, **kendi** konumunu, **kendi** açısını **kendi** dünya görüşünü getirmiş oluşundan gelir. Bu anlamda, tema ile fikir arasındaki karşılıklı ilinti de, sanatsal içerikteki nesnel - olan'la öznel - olan diyalektiğinin özel bir görünüş biçimini alacaktır. Şu da var ki, bir yapıttaki fikir, hiçbir zaman, o yapıttaki temayı, upuygun, damga gibi üstünde taşımaz; hiçbir zaman, tüm yaratılmış doluluğu içinde, tastamam kapsamaz onu. Bir tema, en derin, en kapsamlı, en doğru bir şekilde, fikirsel olarak yorumlansa bile, bu, ancak görece bir derinlik, görece bir kapsamlılık, görece bir doğruluk olur.

Bunun için sanatta «ebedî temalar» mümkün olabilir ancak. Bir sanatçı, bir temayı ne denli dahice ele almış olursa olsun, yine de insanoğlunun sanat hazinesinde kalır, hep yeniden ele alınıp işlenebilir. Örneğin, anne sevgisi teması, bir Leonardo ya da bir Raffael'in Rönesans Madonna'larından, bir Petrov - Vodkin'in, Dejneka'nın ya da bir Rivera'nın günümüz «Madonna»larına kadar, bütün bir resim tarihi boyunca sürüp gitmiştir; ne var ki, yüzlerce büyük tuval ve duvar resmi de yapılsa, bu konu tükenmez. Romeo ile Juliet teması, günümüze kadar yaşamış; Çek yazar Otcenásek'in hikayelerine, Amerikan «West Side Story»ye, Raisman'ın «Aşk Ne zaman?» adlı filmine kadar girmiş; her keresinde, bir yenilik kazanmış, şiirsel bir şekilde ayrı ayrı ele alınabilecek sınırsız olanaklar getirmiştir. Gorki ile Block, Şolokhov ile Mayakovski, Matveyev ile Şastakoviç gibi önemli sanatçıların yaratımlarında, toplumsal ilerleme temasının imgesel bir şekilde işlenişinden sonra bu temanın artık «kapanmış» olduğunu, artık sanatsal olarak özümlemenin bir nesnesi olmaktan çıktığını kim düşünebilir ki!

Gerçekliğin bilimsel ya da belgesel olarak canlandırılışı ile sanat arasında bir başka fark da burdan gelir. Çünkü, bilimde ya da belgesel olarak canlandırmada, öznel öğe, (tabii, insan faaliyetinde olabileceği ölçüde), amaçlı şekilde aşılabileceği için, bur-

da **temanın optimal bir çözümü**'ne ulaşmak mümkündür. İnsanoğlu oturup da Pythagoras'ın önermelerini ya da yerçekimi yasalarını yeni baştan bulgulamak zorunda değildir. Bilimsel bir bulgulama ya da bir olgunun belgesel bir şekilde canlandırılışı, nesnel bir hakikat anlamı taşıdığı için, ilişkin olduğu temayı tüketmiştir artık. Buna karşılık, sanatta, tüketilemez bir tema olamaz. Bir çıplak insan vücudu, bir deniz, bir bulut, ya da masa üstünde duran bir elma çizimi gibi çok basit bir iş bile, bu konuda bugüne değin elde edilmiş önemli sanatsal başarılar ne olursa olsun, **sonsuz** çeşitli çözüm yollarını kendi içinde taşır. Demek ki, görece - olan ile mutlak - olan'ın diyalektiği, sanatın nesnel - öznel şiirsel hakikati içinde, gerçekliğin bilimsel bilgisinden ya da belgesel olarak yansıtılışından daha başka şekilde ortaya çıkmaktadır.

Sanatsal içerikteki fikirsel yan ile tematik yan arasındaki ikinci tip çelişme, **şiirsel fikir**'in her zaman **şiirsel hakikat** taşımamasından gelir; çünkü, şiirsel fikir, temayı her zaman tam doğru olarak şekillendirmez.

Sanatın aynı bir temayı çeşitli şekillerde çözebileceğinden söz ettiğimiz zaman, 1850 - 60 yıllarındaki Rus yazarlarının ele almış oldukları «yeni insan» temasına değinmiştik. Bu «yeni insan», toplumun «nihilist», başkaldırıcı, ihtilâlci kesimlerinden geliyordu. Kendi gününün başkahramanı olduğu gibi, soylu aydınları da sahnede temsil ediyordu. Şimdi bu sorunu yakından incelediğimiz zaman şunu görürüz ki, örneğin, gerek Turgenyev'in «Babalar ve Oğullar»ı, Gonçarov'un «Darboğaz»ı, gerekse Çernişevski'nin «Ne Yapmalı»sı ile Dostoyevski'nin «Ecinnileri», yalnız bu temanın farklı yönlerinin sanatsal olarak cisimlendirilişi bakımından değil, ama, taşıdıkları fikir kapsamında, sahici - olan ile olmayan şeyleri barındırmaları bakımından da birbirlerinden ayrılırlar. Bilindiği gibi, Turgenyev ile Gonçarov'un liberal yanılgıları, «yeni insan»ın özünü, davranışları ile karakterini, ideal ve özlemlerini doğru bir şekilde kavramalarına engel olmuştur. Bunun için, bir Basarov ve bir Mark Volokhov tipinde, çok kar-

maşık ve derinden çelişmeli ve pek tabii her keresinde özel bir şekilde, doğru ile yanlış birbirine karışmıştır. Dostoyevski'de ise, Rus toplumunun ilerici güçlerini karşısına aldığı «Ecinniler»i yazdığı sıralardaki «yeni insan»ın gerçek kavgasına ve ideallerine ilişkin çarpıklaşmış tasarım, bütün roman boyunca, romandaki fikirsel anlayış üstünde etkisini gösterir. Ancak, kendisini «yeni insan»ın önderi, esin kaynağı ve eğitmeni olarak yetiştirmiş olması dolayısıyla, «yeni insan»ı öbür çağdışı Rus yazarlarından çok daha iyi anlayan Çernişevski, bu temayı, «Ne Yapmalı?» adlı romanında, her çağın bizler gibi aydınlarının yargılayabileceği şekilde yorumlamıştır.

Bu örneklerden de şu sonuca varabiliriz ki, bir sanat yapıtındaki içeriğin değerlendirilişi, o içeriğin **şiirsel** ayrıcalıkları ya da yoksunluklarının saptanmasıyla sınırlı tutulamaz; o içerikteki **siyasal, etiksel, felsefi** nitelikler üstüne bir yargıyı da içine alır böyle bir şey. Sanatta, her zaman, estetiksel - olan, estetiksel - olmayan'la içiçe kaynaştığından; düzyazısal - olan, koşuksal - olan'a dönüştüğünden, toplumsal yaşamın bütün yanlarını, sanatsal olarak özümlemenin nesnesi haline gelerek toplumsal varlığın çok - yönlü sorunsalını sanatla şu ya da bu şekilde içerir. Bir sanat yapıtının içeriğini değerlendirirken, onun tüm yönleri ile veçhelerini, işte bu nedenle gözönünde tutmak gerekir. Örneğin, Lev Tolstoy'un «Ölümden Sonra Diriliş» romanı ya da Fellini'nin «Cabiria Geceleri» filmi, Dostoyevski'nin «Budala» romanı ya da Visconti'nin «Rocco Kardeşler» filmi ne denli büyük bir şiirsel değer taşırsa taşısın, bu yapıtlarda temanın fikirsel olarak canlandırılışında toplumsal - siyasal yönler ile dinsel - etiksel yönler arasındaki derin çelişmeler bu şiirsel değerce aşılamamıştır. Knut Hamsun'un «Zengin Kapılarında» oyununun ya da Ezra Pound'un şiirlerinin şiirsel değer ölçüsünü nasıl yargılarsak yargılayalım, bu yapıtlarda tema ile fikir arasında derin bir çelişmeye yol açan, fikir kapsamındaki gerici karakteri görmezlikten gelemeyiz.

Bir sanat yapıtında fikir, temanın nesnel anlamıyla **uygun-**

luk gösterebileceği gibi; eğer tema, tek-yanlı, çarpık ve yanlış bir şekilde, gerici bir anlayışla yorumlanmışsa, o zaman, temanın nesnel anlamıyla aynı zamanda **çelişme de gösterebilir.** Bu birinci durumda, fikir ile tema arasındaki çelişme, **uzlaşan** bir karakter taşır ve temanın fikirsel olarak yorumlanışının görece bir derinliği ve görece bir tamlığı oluşunda ortaya çıkar. İkinci durumda ise, gerçekten bir **uzlaşmazlık** ile karşılaşırız; çünkü, burda, gerici, aldatmaca fikir, toplumsal yaşamın ve toplumsal gelişmenin taşıdığı nesnel hakikatle doğrudan doğruya bir çatışma içine girmiştir. Sanatın içeriğinde bu gibi uzlaşmazlıklar, yapıtın içini çürütür, iç bütünlüğünü ve tutarlılığını bozar, sanat mantığındaki inandırıcılık gücünü ortadan kaldırır. Böyle bir uzlaşmazlığın, Gogol'ün «Ölü Canlar»ının ikinci bölümünde ne denli keskinleştiğini anımsayalım. Bu sanatçının güçlü yetisi bile, serfliğe gerçekten sanatsal bir özür bulmaya yetmemiştir; çünkü böyle bir sorun sanatta çözülemez.

Gerici fikirler, (Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov ve Plekhanov'un da somut örneklerle göstermiş oldukları gibi), yalnız içeriğin niteliği üstünde olumsuz bir etki yapmakla kalmazlar, ama aynı zamanda, sanatın kendi sanatsal etkinlik gücü üstünde de olumsuz bir etki yaparlar. Bu yasallık, 20. yüzyıl burjuva sanatının gelişmesinde de çok kereler göstermiştir kendisini. İnsana düşmanca, militarist, faşist fikirleri sanatsal olarak cisimlendirmeye kalkıp da, gerçekten başarı kazanmış, gerçekten nitelikli sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlamış tek bir örneğe rastlayamayız.

Sanatsal içerik, karmaşık, çok-yönlü, manevi bir kuruluşu ortaya koyduğundan, somut bir sanat yapıtındaki içeriğin incelenişi de kolay bir iş olmamaktadır. Bu bakımdan, sanatı seven ve sağ duyusu olan bir insanın, bizdeki sanat bilimi ile edebiyat bilimindeki çalışmalarda, sanatsal içeriğin basitleştirilmiş şekildeki yorumlarıyla hâlâ karşılaştığı zaman irkilmesine hiç şaşmamak gerekir. İçerik hemen de nasıl eldebir formüllendirilmiş temaya ya da «ana düşünce»ye, yapıttaki fikre indirgenmektedir;

Bir romanı, bir tiyatro oyununu, bir filmi, bir resmi, bir senfoniyi çözümlerkenki ustalık, onu anlamayla, sanatsal içeriğinin **tüm zenginliği ile tüm çelişkin karmaşıklığı**'nı bulup, bu içeriğin nasıl biçimin **zenginliği ve çelişkin karmaşıklığı** içinde ortaya çıktığını göstermekle olur. İçeriğin diyalektiği, onu cisimlendiren sanatsal biçimde diyalektik bir yapıyı gerektirir çünkü.

BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

Bir sanat yapıtının biçimi de, tıpkı içeriği gibi, çok-yönlü, karmaşık ve kendi içinde çelişmeli bir kuruluştur. Ne var ki, biçimin temel bileşkenleri ile bunların bağlantılarını incelemeden önce, kalın çizgileriyle de olsa, sanatta biçim ile biçimin içerikle ilişkisi üstüne bilimsel maddeciliğin ilkelerini formüllendirmemiz ve bu ilke ve anlayışı, günümüz burjuva estetiğinde egemen olan biçimci anlayışların karşısına koymamız gerekir.

Bilimsel maddeci estetik, diyalektik maddeci düşüncenin tezlerinden yola çıkarak, bütün öbür olaylarda olduğu gibi, sanatta da, biçimin, herşeyden önce, içeriğe **bağımlı, onun altında yer alan ve ona hizmet eden** bir öğe olduğunu kanıtlar. Biçimci estetiğin temsilcileri ise, bunun tam karşıtını kanıtlamaya çalışırlar. Sanatta, derler, öncelik içerikte değil, biçimdedir; sanat yapıtı ise, ideal haliyle, «salt» biçimdir, bir içeriğin estetiksel olmayan yükünden bütünlükle kurtulmuş, kendi kendine yeterli, «biçim oyunu»dur.

Daha genel felsefi nokta açısından bu anlayış tutarsızdır. Dünyada «salt» biçim olmadığı gibi, olamaz da. Biçim, kendi başına varolan bir nesne olmayıp, öbür yanı içerik olan bir **somut bütün'ün bir yanı**'dır. Biçimin içerikten «arındırılması», ancak soyutlamayla, ancak kuramsal çözümlemede mümkündür. Örneğin, ortada madde olmaksızın maddenin hareket biçimlerini, ik-

tidar olmaksızın devlet iktidarı biçimlerini, düşünce olmaksızın düşünce biçimlerini fiilen oluşturacak herhangi bir yöntem yoktur. Tüm nesnelerin, fenomenlerin ve süreçlerin fiilen varoluşu içinde, biçim içerikten ayrılmaz; **bu içeriğin biçimleşmiş varlığı**'dır çünkü.

Sanat da yaşamın bu genel yasası dışında kalmaz. Sanatsal içeriği alınmış herhangi bir biçim düşünelim; söz gelişi, ne bir duyguyu, ne bir ruhsal durumu, nede bir iç kıpırtıyı ifade eden müziksel tonlardan bir birleşim, ya da yine aynı şekilde «içi boş», ruhsuz, hiçbir manevilik taşımayan renk, hacim, söz ve jestlerden bir birleşim düşünün. Çok açıktır ki, böyle bir biçim **sanatsal bir biçim** olamaz; çünkü imge yoksa, sanat da yoktur.

Basit bir gamlamayı alalım, örnek olarak. Sanki tonlar arasındaki bağdan dolayı burda da basit, tek sesli bir ezgi vardır. Niye o halde ezgiden farklı olarak, gamlama, sanat yapıtı diye görülmez? Çünkü gamlamada tonlar arasındaki bağıntı **hiçbir şey anlatmaz** da ondan. **Tonlama yoktur** burda, **doğrudan doğruya aralıklar** vardır. İşte bu yüzden, hiçbir sanatsal manevi içeriği olmadığında, gamlama da sanatsal bir biçim değildir. Ama, hiç kuşkusuz, gamlamanın hiçbir içeriği, hiçbir biçimi olmadığı anlamına gelmez bu. Gamlamanın içeriği ile biçimi, fiziksel, akustik, motorsal, dinamik - olan alana girer, sanatsal imgesel olan alana girmez. Hiç kuşkusuz, bir müzikçi için gamlama yapmak, teknik temrin olarak çok yararlıdır, ama, sanatsal - yaratıcı yeteneklerinin gelişmesi için hiçbir yarar sağlamaz.

Sanatta «salt» estetiksel değer ortaya koyabilme olanağından söz ettiği zaman, Kant, hiçbir içeriği olmaksızın, kendi kendine yeterli bir «biçim oyunu» olarak gördüğü arabeske, yani, 19. yüzyılın önemli müzik bilimcilerinden biri olan Hanslick de, bu kurama dayanarak, müziğin bir tür tonlu süsleme olduğunu, onda içerik aranmaması gerektiğini, çünkü, kendi içeriğinin, kendi içinde hareket eden tonlu biçimlere dayandığını öne sürmüştü. 20. yüzyılın başlarında, bu kuramsal konstrüksiyonlar, resim, heykel ve şiir alanına da aktarılmış; kübistler ile fütüristler ve

soyutçular, süslemeye ya da müziğin süsleme olarak kavranışına benzer şeyler yapmaya kalkışmışlardır.

Bu anlayışın ne denli yanlış olduğundan daha önce söz etmiştik. Burda yalnız şunu vurgulayalım ki, Kant'ın yanlışı, süslemeyi kendi başına bir sanat türü olarak görüşünden ileri gelmektedir. Aslında, somut sanatsal praksiste, süsleme, **hiçbir zaman başlı başına** bir varlık oluşuna yol açmaz. Mimari bir binanın ya da bir uygulamalı sanat nesnesinin yüzeyindeki dekoratif bir düzenlemeden başka bir şey değildir, bu nedenle de, süslemenin içeriği, süslediği ve anlamının ifade edilişine yardım ettiği nesnenin karakteriyle belirlenir. Kendi araçları, kendi dili, yani, kendi motif çizgileri, renk ilişkileri, istif ilkeleri, ritmi, belirli ruhsal durumu ya da havayı ifade edebildiği için süslemenin böyle bir yeteneği vardır. Süslemedeki bir örneğe, «katı» ya da «gevşek», «yumuşak» ya da «hareketli», «tekdüze» ya da «sert» deyişimizin nedeni de budur.

Süsleme yapan bir sanatçı, sadece belirli elişi kurallarına göre bir örnek çıkardığı için değil, **coşkusal-anlatımsal, manevi-içerikli, yani, sanatsal anlamlı** biçimler bulduğu için hakiki bir sanatçıdır. Bu nedenle, kendi yaptıkları sanatı her türlü içerikten «arındırmak» isteyen müzikçilerin, şairlerin ve ressamların süslemeye yönelmeleri, aldatmacadan başka bir şey değildir. Müzikte, şiirde ve resimde, sanatsal-imgesel yapıyı yıkmadıkça, ne süslemede, ne de bu sanatlarda böyle bir amaca ulaşabilmek mümkündür.

Bu bakımdan, soyut sanatın kurucusu Wassili Kandinski'den günümüz Amerikan «soyut dışavurumcuları»na kadar, soyutçuluğun birçok temsilcisi ile kuramcısının, bu kendi «sanat yaratımları»nın, içeriksiz renk lekelerinin, geometrik biçimlerin ve hacimlerin bir oyunu olmayıp, sanatçının zihnindeki gizli derinliklerin, kendi «iç dünyasının bir anlatımı» olduğunu kanıtlamaya çalışmaları oldukça ilgi çekicidir. Bu yüzden de «soyut dışavurumculuk»un tanımı şöyle yapılmaktadır: soyut araçlarla anlatım. Böylece, biçimciler, biçimin içerikten «arındırılışı»nın sa-

nat için önünde sonunda öldürücü bir darbe olduğunu hissettikleri için, kendilerini de biçimcilikten sıyırmaya çalışmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, «soyut dışavurumculuk» yoluyla biçimcilikten sıyrılınamaz; bu çabanın kendisi bile bunu tanıtlar.

Sanatsal yaratımda «salt» biçime ulaşılamıyorsa, o zaman, içerik karşısında biçimin bir **önceliği, egemenliği** de mi olamaz? Böyle bir tasarım da, gerek genel - felsefi açıdan, gerekse özel - estetik açıdan yine bir yana atılması gereken bir tasarımdır.

Diyalektik maddeci felsefe, gerçek dünyadaki nesnelerin, fenomenlerin ve süreçlerin içeriği ile biçimi arasındaki ilişkilerin genel yasalarını açıklayarak, biçimin, **içeriğin varoluşu, içeriğin gelişme yöntemi, içeriğin cisimlenişi ve anlatımı** olduğunu kanıtlar. Bunun için, biçimin karakteri, içeriğin karakterince belirlenir, ona bağımlıdır, onunla koşullanmıştır. Hiç kuşkusuz, biçimin görece bir bağımsızlığı vardır ve içerikle olan ilintisi birçok bakımlardan kendi etkinliğine bağlıdır. Ama, sorunun özünü değiştirmez bu. Çünkü, biçim içeriği cisimlendirdiği için, içerik karşısındaki konumu **ikincil**'dir; öncelik, her zaman için, her durumda, yalnızca içeriğindir.

Bu bakımdan, biçimcilik, yani, içeriğin biçimin altına konuşu, biçim ile içerik arasındaki **doğal** ilintilerin zorla bozulması, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin nesnel **yasaların**'ın hasara uğratılması demektir. Buysa, sanata düşmanca bir şey olup, sanatsal imgeyi yerle bir eder. Biçimcilik, ne sanatsal yaratımın hakiki yasalarını anlamamazlığa, ne böyle yasaların zaten hiç olmadığı kanısına, sanatçıya her şeyin serbest olduğu, ya da yetinin yerini ruhsuz bir el işçiliğinin alışı inancına, ne de burjuva toplumda egemenliğini sürdüren ve doğal olmayan beğeni akımlarına sinmeye dayanır. Sanatta biçimcilik, gerçekçilik gibi, romantizm gibi, vs. «normal» bir olay olarak görülemez. İçeriğin biçimin altına konuşu demek, bir sanatın batması, bir **sanatsal şekillenmenin yerle bir olması** demektir.

Buna bağlı olarak, şunu da belirtmek gerekir ki, «biçimcilik» kavramı, çoğu kez yanlış kullanılmaktadır. Canlandırılan nesne-

lerde bir çarpıtma, yaşamsal hakikatten kesin bir sapma, vs. görüldüğü gerekçesiyle, dışavurumcu, simgeci ve gerçeküstücü yapıtlara da biçimci denmektedir. Aslında, bu akımlar, içeriğin önceliği oluşunun mutlak bir şekilde kabulüne dayanırlar; gerçekliğin her türlü şekilde çarpıtılışına ve gerçeklikten her türlü şekilde bir sapışa geniş yer veriyorlar ise, bu sırf, ifade ettikleri manevi içeriğin, hastalıklı, mistik, kötümser; yaşam korkusundan, insanın anlayış gücüne ve mutlu bir insan yaşamı olanağına inançsızlıktan gelen bir içerikten başka bir şeyi canlandırmayışındandır.

Biçimcilik ise, kelimenin tam anlamıyla, her sanat akımının kendi canlı gövdesinde yetişen bir asalak gibi, kendi ilkelerinin düzmece bir şekilde uyarlanışının bir ürünü olarak, her sanat akımına girebilir. İçeriğe aldırmadığı için, yalnız biçimi saydığı için, biçimcilik, her bir sanatsal yöntemi biçimci, güçsüz ve ruhsuz hale getirebilir. Nitekim, 19. yüzyıl Batı Avrupa ve Rus sanatında, akademizm, nasıl klasikçiliğin biçimci bir uydurusu olmuşsa, bugün de birtakım Sovyet ressam ve heykeltraşların natüralizmi de, toplumcu gerçekçiliğin öylesine biçimci bir çarpıtılışı olmaktadır. İçiboş özgünlük arayışı, ustalık özentisi, yöntemle oynama, toplumsal önemde bir tema üstüne edebiyat paralama, bütün bunlar, biçimciliğin çeşitli görünüş biçimleri olup, bütün öbür insan faaliyetlerinde olduğu gibi, sanatta da, içeriğin biçimin altına konuşunun, arabayı ata bağlamaya benzediğini, yani, bu faaliyetin tüm anlamını kendi içinden yitirdiğini gösterir.

Dolayısıyla, içerik karşısında biçimin **yardımcı bir rolü** olduğunu görmekle sanatsal biçimin işlevlerinin ne olduğu anlaşılabilir ancak. Bu işlevler, daha önce de üstünde durduğumuz gibi, **ikili** bir mahiyet taşır; bir yapıtın biçimi, bir yandan, o yapıtın içeriğini cisimlendirirken, nesnelleştirirken, öte yandan da, sanat yapıtının başkalarına iletmek durumunda olduğu estetiksel bir bildirimi kendinde taşır. Bir başka deyişle, biçim, sanatçının dünyayı şiirsel olarak algılayışında barınan fiili anlamı taşıdığı kadar, insanlığa da sanatçının söylemek istediği bildirimi ilet-

melidir.

Bunun için, sanatsal biçim, **içeriğin maddileştirilmesi**'dir; çünkü, ancak maddi olarak bir cisimlendiriş, yaratıcı fikre, dıştan, nesnel - somut bir varlık kazandırabilir, sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini öbür insanların bilincine sokmasına izin verebilir. İşte burdan, yani, biçimin hem içeriğe, hem de malzemeye ikili bir şekilde bağlı oluşundan kendi iç yapısı ortaya çıkar. Tüm iç bütünlüğüne ve iç kapalılığına rağmen, bir sanat yapıtının biçimi **iki - yanlı**'dır. Bu iki kesimi, en yerinde bir şekilde, burda, Hegel'in terimlerini kullanarak, «iç biçim» ve «dış biçim» olarak tanımlıyabiliriz.

İÇ VE DIŞ BİÇİM

Her sanat yapıtının biçimi, birçok bileşkenden bir bütün oluşturur. Konu, kompozisyon, ritm, plastiklik, renk, ezgi, uyum, uyak ve daha bir çok bileşken burda yer alır. Sanatsal biçimin bu öğeleri çözümlendiği zaman, bunların çeşitli şekillerde, **içerikle ve malzemeyle** bağlı olduğu görülecektir.

Bu düşüncelerimizi açmak için Rembrandt'ın «Kayıp Çocuğun Dönüşü» adlı tablosuna bakalım. Burda içerik, herşeyden önce, **konu**'nun dramatikliğinde ve **karakterler**'in psikolojik derinliğinde açığa çıkmaktadır. Bu öğeler olmaksızın, bu yapıt da düşünülemezdi; çünkü, içeriğin **dolayımsız bir şekilde imgesel olarak somutlaştırılışı** bunlarla oluşmaktadır. Bu arada, resmin şiirsel içeriğinin belirli anları, resmin renk yapısında, «açıklı koyulu değerleri»nde de belli olmaktadır. İzleyici, daha ilk bakışta, olayın dramatik gerilimi ile bu gerilimin uzlaşarak bitişini, bunlardan anlamaktadır. Bununla birlikte, şunu da itiraf etmek gerekir ki, resimde, konu ile kişilerin karakterlerinden çok, renk ve ışık çözümünün içerikle **daha ince ve daha yumuşak** bir ilişki

içinde olduğunu da itiraf etmek gerekir. Bu bakımdan, bu resmin bir siyah - beyaz çoğaltımı (reprodüksiyonu), resmi gerçekten daha güçsüz kılacaksa da, temelinde yatan sanatsal anlamın daha iyi şekilde kavranabilmesi olanağını getirecektir.

Resimde renk ile malzemenin özellikleri, yani, yağlıboya arasında **doğrudan doğruya** bir bağlantı vardır. Tuvalin renkli boya yapısı, yağlı boyanın gücüne ve yoğunluğuna, boya kitlesinin sürülüşüne, tuvalin geniş yüzeyleriyle en ince dokularını kapatışına olduğu kadar, üste çekilen saydam bir kat boyanın içinden alta çekilmiş bir kat boyanın parlamasına (boya saydamlığına da) bağlıdır. «Kayıp Çocuk» tablosu eğer fresk ya da mozaik tekniğiyle yapılmış olsaydı, ya da tempera ya da suluboya kullanılmış olsaydı, resmin konusu ile karakteri aslında değişmeden kalsa bile, resmin rengi bambaşka olurdu; çünkü, sanatsal biçimin bu öğeleri, malzemenin özelliklerine çok hassas bir şekilde bağlıdır. Ama sırf böyle bir bağıntı olduğundan, çok açıktır ki, yağlı boyanın yukarda andığımız özellikleri dolayısıyla, insanların inceden inceye, karmaşık şekilde, psikolojik olarak karakterleştirilmeleriyle resimdeki olayın ayrıntılı ve duyarlı bir şekilde verilebilmesi de mümkün olmuştur, ki «Kayıp Çocuk»ta gerekeni de budur. Ancak yağlı boyaya egemen olunduktan sonra, resimde, insan ile doğaya böyle bir kerelik ve bir anlık özgü olanın (psikolojik portrenin, izlenimci resmin) yapılabilmiş olması, rastlantı değildir. Yine de hiç kuşkusuz, konu ile karakterlerin resimde malzemeyle olan bağıntısı, resmin içeriğiyle olan bağlantısı kadar doğrudan ve açık seçik değildir.

Bir başka örnek. Nasıl oluyor da bir şiir bir dilden bir başka dile çevrilebiliyor? Şiirin içeriği, şiirsel biçimin **bütün** öğelerine işlemiştir çünkü; çeviri sırasında, şiirin kaba görüntüsü, müziksel düzeni ve ritmi (o özgün şiir dilinin fonetik yapısı ile çevrildiği dilin fonetik yapısı ayrıysa eğer), oldukça fark eder. Ne var ki, böyle bir şeyi gözönüne almadığımızı sayalım, ayrıca, en iyi bir çeviri bile o özgün şiirin upuygun bir çevirisi olamaz; buna rağmen, o özgün şiirin içindeki başlıca şiirsel anlam iletilebil-

mektedir. Şöyle açıklayabiliriz bunu, şiir sanatında da, biçimin bir takım öğeleri ile içerik arasında, **özellikle sımsıkı ve dolayımsız** bir bağıntı olduğu kadar, bir takım öğeleriyle de malzeme arasında bir bağıntı vardır ve bu yüzden, şiirde yüksek-sesli malzeme, değişik ölçülerde bir değişime uğrayabilmektedir.

Bu yasallık, müziksel biçimin yapısında da kendini gösterir. Ezgi ve ritm gibi öğelerde, içerik kendisini uyum ya da orkestrasyonda olduğundan daha açık belli eder; çünkü, uyum ile orkestrasyonun, tını malzemesinin titreşim nitelikleriyle bağıntısı ezgi ile ritmin bağıntısından daha doğrudan ve daha içten içedir. Bir müziksel tema, diyelim, Ravel'in «Bolero»su ya da Şastakoviç'in 7. Senfonisi'nin 1. Bölümü üstüne hangi orkestra topluluğunca, hangi birleşimler (kombinasyonlar) içinde, bir takım değişkenlikler (varyasyonlar) yapılırsa yapılsın, tonlama ölçüsü uyarınca ritmik akış korunduğu sürece, tema da **aynen öyle** kalır, temel şiirsel niteliğini taşımakta devam eder.

Sanattaki manevi içeriğin malzemeyle düğümlenişi, demek ki, biçimin değişik düzeylerinde ve aşamalarında olmaktadır. «Üst» düzeyde, malzemenin etkisi, içeriğin etkisinden daha belirli ve daha güçlü bir şekilde kendini belli ederken; «alt», yani, daha derin düzeyde, biçim, malzemenin karakterine daha az bağımlı kalmakta, doğrudan doğruya içerikle bir bağıntı kurmaktadır. «Alt» düzeyde bulunan biçim öğeleri, sanatta **iç biçim**'i oluşturmakta, «üst» düzeydekiler ise, buna karşılık, **dış biçim**'i oluşturmaktadır. **Konu** ile **karakter**, bu birincisine girer, ki sanatsal içeriğin imgesel yapısını, sanatsal içeriğin **gelişme**'sinin imgesel şekli ve tarzını oluşturan şey, bu ikisinin karşılıklı ilişkileridir; ikincisine ise, sanattaki bütün **imgesel olarak ifade edici** araçlar girer, ki her cins sanatta özellik taşımaları ve çok sayıda olmaları dolayısıyla hepsi sayılamıyacak kadardır burda. İşte bu dış biçimin tümü, sanatsal içeriğin **doğrudan doğruya duyusal gerçekliği**'ni ya da, sanatsal içeriğin maddi olarak cisimlendirilişinin somut-duyusal şekli ve tarzını oluşturur.

Burda şunu da ekleyelim ki, genel olarak, edebiyat, tiyatro,

sinema ya da resim sanatı yapıtlarındaki karakterleştirme için kullanılan «karakter» ile «konu»yu burda, dar anlamda değil, geniş, genel - estetiksel anlamda almak gerekir; çünkü, iç biçim, bütün sanat tarzlarında aynı öğelerden oluşmakta, yanlız başka başka şekillerde tasvir edilmektedir. Edebiyatta, kahramanları «karakter» ya da «tip» olarak karşılayan şey, müzikte «ezgi», süsleme'de «motif»dir; konuyu karşılayan şeyse, daha önce de saptadığımız gibi, bütün sanatların zorunlu bir bileşken parçası olup, aksiyon'dur, karakterlerin gelişmesi ve karşılıklı etkileşmesi'dir, ezgi ve motif'tir. Sanatta konu, kompozisyon gibi, yapıtın imgesel yapısının en genel bir öğesidir; kompozisyondan tek farkı, tiplerin karşılıklı etkileşmesinin ve birbirine bağlılaşmasının taşıdığı iç önemin ölçüsünü oluşturmasıdır; buna karşılık, kompozisyon, mekân ve zaman içinde maddi karşılıklı ilişkileri oluşturur. Bunun için, **iç biçim ile dış biçim arasında özgür bir halka** olarak, görünüş halindeki bir biçimden öbürüne **geçiş** olarak yer alır kompozisyon ile ritim. Bir sanat yapıtında kompozisyon ile ritmin kuruluşu, aynı zamanda, iç coşkusal - psikolojik aksiyonu da görünür kılarak, dış biçimin bütün öğelerini, dize ile dörtlükleri, hareket ile yerleşmeleri, boya ile hacmi, bütün bunları, tek bir bütün halinde birbirine bağlar, düğümler, düzenler. Kompozisyon ile ritim, bir sanat yapıtındaki bütün sanatsal - imgesel dokunun çatısını, temel harcını, konstrüktif temelini oluşturur.

İç ve dış biçimdeki bu aykırılaşma bize şunu göstermektedir ki, bu birincisi, yaşamın sanatsal - imgesel olarak modellendirilişi süreci içinde yaratılırken (ki, burda karakter bir insan modelini, konu ise bir aksiyon ve insanlar arasındaki karşılıklı etkileşme modeli'ni oluşturur); ikincisi, imgesel modelin **maddi olarak kurulma**'sı süreci içinde yaratılmakta ve bu modelde barınan içeriksel bildirimin, **görüntüsel işaret sisteminin kuruluşu**'nu bize göstermektedir.

Sanatsal biçimin karmaşık, aşamalı kuruluşu budur işte. Sanatsal içeriğin biçimce maddileştirilmesi süreci, derinden yüzeye doğru hareketle karşılaştırılabilinir. İçerik, biçimin her «ba-

samağı»na bütün gücüyle ağırlığını koymuş, her «hücre»sinin içine işlemiştir. Sanat yapıtının algılanışı ise, tam ters yönde işler. Doğrudan doğruya gözle görüp kulakla işittiğimiz için önce dış biçimi kavrarız, duyusal olarak algılayabileceğimiz imgesel anlamı, tonlar, sözler, renk lekeleri ve hacimler arasındaki bağıntılardan anlarız; sonra, yapıtın derinliklerine bütün gücümüzle girip, iç biçimin anlamını kavramaya çalışırız. Sonuçta, yaşantı ve anlayışımız, sanatsal içeriğin tüm doluluğuyla örtüşür.

Bir sanat yapıtını bilimsel olarak çözümleme yöntemi de buna benzer, yalnız, bu çözümlemede, sanat yapıtının doğrudan doğruya estetiksel olarak algılanışı, soyut - mantıksal alanda kavranır. Sanat bilimcisi, bir sanat yapıtının bütün dış ve iç biçimini doğru dürüst tanımaya, içeriğin yasalara uygun hareketini, yapıtın gizli derinliklerinden ta dış «kılıf»ına kadar açıp izlemeye çalışır.

Bir sanat yapıtının algılanışının karakterini belirleyen de budur.

SANAT ALGISI

GENEL GÖRÜŞLER

Bir sanat yapıtının algısı, yapıtın yaratılması ile başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimi iletme işlevini görüşüne kadar uzanan bir iletişimsel sürecin üçüncü temel öğesini oluşturur. Bir sanat yapıtı, temelinde, **algılanmak için,** sadece ve sadece algılanmak için belirlendiğinden, insan eliyle yaratılmış öbür nesnelerden farklılık gösterir (pek tabii, bir sanat yapıtı eğer iki-işlevli bir sanata giriyorsa, o zaman, hem algılanmak için, hem de pratik kullanım için belirlenmiştir). **Algılamanın nesnesi** olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir.

Burda ele almış olduğumuz şekilde, sanatın işlevsel olarak yapıca çözümlenişinin sonuçlarından yola çıkarak, **sanatsal yaratım süreciyle eşbiçimli, kendi içinde kapalı ve aynı zamanda çok-katlı bir psişik süreç** olarak gördüğümüz sanat algısının kendi özgül yapısını açıklamaya çalışmak istiyoruz. Bu demektir ki, mutlaka, sanat algısının yapısında da, gnoseolojik, aksiyolojik, modellendirici, konstrüktif ve semiotik öğeler arasında bir sistem bağlantısı kendi yansımasını bulmaktadır; öyle ki, bu sistem bağlantısı, sanatsal yaratıma içkin olup, sanata sinerek, onun toplumsal etkinliğinin temel doğrultularını belirler. Bu arada, sanat algısı süreci içinde, bu süreci oluşturan bütün alt-sistemlerin,

bu sistemdeki özellikleri göstermesi gerekir; çünkü, sanatsal değerlerin **zihinsel - pratik bir edim** içinde ortaya konuşundan farklı şekilde, sanat algısı, **salt** bir **zihinsel edim**'dir. Bundan başka, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat algısı ile sanatsal yaratım, bir bakıma, tam karşılıklı bir simetri oluşturur. Bu bakımdan da, tam tersten, yani, alıcının yapacağı yönlendirmeler sisteminden, somut kişilik olarak kendi niteliklerinin tüm doluluğu içinde yapacağı bilinçli algılamaya doğru bir çözümlemenin yapılması gerekmektedir.

YÖNLENDİRME SORUNU

Sovyet psikolog D. Usnadse ile öğrencilerinin ortaya attıkları ve kanıtlamaya çalıştıkları bir yönlendirme kuramına göre, insan psişe'si, çeşitli etkenlerin etkisi altında, belli bir şekilde, hep «hazırol» durumda, belirli eylemlere karşı belli bir duyarlık ve eğilim içinde bulunmakta ve bu psişik yönlendirme, insanın davranış ve eylemleri üstünde bir etkinlik göstermektedir. Şimdi burda da ele aldığımız gibi, sanat yapıtının algılanışı sürecini hazırlayışı dolayısıyla sanat algısına bağlı olduğu halde, sanat algısında yönlendirmenin özel işlevi, ne yazık ki bugüne kadar, bilim adamlarınca araştırılmamıştır.

Biz burda, bu süreçte yönlendirmenin işleyişi üstüne gerekli deneysel psikolojik araştırmalara bir ön giriş yapıp, sorunu salt kuramsal bir şekilde ortaya atacağız. Bu arada, sanat algısı ile sanatsal yaratımın simetrik yapı karakterine ilişkin daha önce söylediklerimize olduğu kadar, çok sayıda ampirik gözleme de dayanarak yapacağız bunu.

Bir sanat yapıtının algılanışı üstüne özgün bir yönlendirme, daha bir tiyatroya, bir konsere, bir müzeye ya da bir sergiye gidildiğinde başlar; orda hazır bulacağımız etki sanatsal etki olup

bir başkası değildir çünkü. Bu «hazırol»ma hali, kural olarak, bilinçsiz bir şekilde başlar; alıcının içine yerleşmiş bilinçli hal burda belirli bir rol oynasa da böyledir bu. Somut karakterler, sanat yapıtıyla aynılık gösteren belirli vericilerin etkisi altında yönlendirmede bulunurlar. Bu gibi vericiler, daha başında, «tragedya», «komedya», «güldürülü oyun», «parodi», «kahramanlık şiiri», vs. gibi sanat tarzlarının açıklanışı olabileceği gibi; filarmoni ya da varyete, tiyatro ya da sirk, opera ya da operet tiyatrosu gibi o algılamanın geçtiği yerin kendisi de böyle bir vericilik işlevini görebilir. Son olarak da, ilânlardan ya da gazete eleştirilerinden aldığımız haberler, dostların ve tanıdıkların tavsiyeleri, böylesine vericiler olabilir. Bir yapıta ilişkin hiçbir vericinin olmadığı, o yapıtın ne gibi bir tarz taşıdığının, algılanabilmesi için ne gibi yönlendirmelerin yapılması gerektiğini daha önceden hiç bilmediğimiz, yepyeni bir filmi izlediğimiz ya da yepyeni bir romanı okuma durumunda kaldığımız da olur. Bu durumda, algılama süreci, yönlendirmeyi, yani, o yapıtın özünü bize açacak anahtarı bir başımıza aramakla başlar.

Bu arada, şuna da dikkat etmek gerekir ki, sanatı algılarken, burda söz konusu olan, herhangi bir yönlendirme olmayıp, yaratıcı yöntemin damgasını taşıyan ve ayrıca böyle bir tüm sanatsal faaliyet sistemiyle eşbiçimli olan tüm bir pratik yönlendirmeler sistemidir.

Alıcı, ilkönce, bir sanat yapıtıyla karşılaşmaktan dolayı belirli bir estetiksel keyif alacağı düşüncesiyle, haza ilişkin (hedonist) bir yönlendirme içine girer. İkinci olarak, öbür dinleyici ya da izleyicilerle birlikte, yapıtın yaratıcısı (ya da yaratıcıları) ile doğrudan doğruya bir alış veriş, dolayımsız bir ilinti kurmaya hazır olma halinde kendini belli eden, belirli bir iletişimsel yönlendirmeye girer. Üçüncüsü, alıcıda, az ya da çok gelişmiş, bilgisel bir yönlendirme, yani, (kendisinin hiç bilmediği bir ülke, kendisine uzak bir tarihsel dönem, ender rastlanan bir iş, ünlü bir kişinin biyografisi, ya da aşk, dostluk, kahramanlık, yaratıcılık vs., gibi şeyler üstüne) bir takım yeni bilgilerin kaynağı

olarak yapıta bir ön ilgi başlar. Dördüncüsü, alıcı, karşısındaki yapıtta kendi değer yönlendirmelerine yakın düşen ve kendi ortak yaşantısını harekete geçirebilen kişilerle karşılaşmaktan dolayı, farklı vurguda bir değer yönlendirimi içine girer. Beşincisi de, alıcının kendi eylemselliğini yoğunlaştırabileceğine, kendi tasarım gücünün yaratıcı edim içine katılabileceğine ilişkin şu ya da bu şekilde, bir umut belirir kendisinde, ki buna «ortak yaratım» ya da «sonradan yaratım» denilmektedir.

Bütün bu beş yönlendirme alanı, çeşitli nesnel ve öznel etkenlere, yapıtın kendisine, yapıtın alınışına, alıcının kendini hazırlayışına, alıcının kendi karakterine, ilgisine ve estetiksel yetişimine, vs. bağlı olarak, herbir öğesinin bir ötekine ağır basacağı ya da onu minimuma indirgeyeceği, sımsıkı bir bağıntı içine girerler. Gelişmiş bir sanatsal beğeni, bir tiyatro ya da sirke gidildiğinde, bir filarmoni ya da bir çocuk orkestrası konseri dinlendiğinde, anıtsal bir yapıt ya da bir tablo karşısında, sinemada psikolojik bir dram ya da müzikli bir komedya izlendiğinde, ortadaki her somut durumda tüm bir yönlendirme sisteminin varlığını orda önceden görür ve algıyı değişik yerlere çevirebilme konusunda o yapıttan ne beklenip ne beklenmiyeceğini bilir. Dar, dogmatik bir beğeni ise o kişinin, kendi algısının değişebilmesine karşı koyuşunda; sadece ciddi ya da sadece neşeli sanata, sadece derin bir ortak yaşantıya ya da sadece hoşbeşe yönelik, tek bir algı gücüyle sınırlanmış oluşunda kendini belli eder (Hele bir de bu arada, kişinin bu kendi algı gücünü tüm bir toplumdaki kişiler için değil, yalnız kendisi için gördüğü de olur.)

Sanat algısını yönlendirmenin temelinde yatan bir tek-yanlılık (hele böyle bir tekyanlılığa dayanılarak, bir yapıtın profesyonel-sanat bilimsel olarak çözümlenişi), kaçınılmaz şekilde, tüm normal algının bozulmasına, patalojik bir çarpıklığa uğramasına yol açar. **İlkel, gelişmemiş bir beğeniyi** gösteren böyle bir çarpıklık (ki, ne çare, bazen profesyonel eleştirmenlerde de görülen bir durumdur bu), dış biçimin içine girilmeden bir ya-

pıtın içeriğini kavramaya çalışmaktan; boyanışa ve kompozisyona bakmadan bir resmin konusunu «sökme»ye; tını dokusu üstünde derinleşmeden bir senfoninin manevi aksiyonunu kavramaya; ritmik yapısını, uyak türünü ve dış kuruluşunu estetiksel olarak değerlendirmeden bir şiirin anlam kapsamını anlamaya çalışmaktan gelmektedir. **Estetiksel olarak çarpıtılmış, üstü cilâlı bir beğeni'yi gösteren** bir başka ve aynı derecede yanlış bir yönlendirme de, bütün dikkatin dış biçim üstüne, boya, hacim ve tını ilişkileri üstüne yoğunlaştırılmasında; iç biçime, konunun gelişimine ve karakterlerin içine girmeyi küçümseyerek bundan kaçınılmasında kendini belli etmektedir. Hiç kuşkusuz, böyle bir durumda, o yapıtın içeriği yine kısmen kavranabilecektir.

Sanatta böyle bir görüş, açık seçik şekilde, biçimciliğin kuramcısı Clive Bell tarafından temellendirilmiştir. «Sanat» adlı incelemesinde, «Her zaman şunu farkederiz ki», diye yazar Bell, «salt estetiksel duygudan yoksun olan kimseler, resmin içeriğini ağızlarına dolarlar hep; böyle bir duygusu olan kimse, çoğunlukla içerik üstüne bir şey bilmek istemez. Hiçbir zaman dikkate almaz içeriği; resim üstüne konuştuğu zaman, sadece biçimden, renk değerlerinden ve renk ilişkilerinden söz eder... Onu ilgilendiren şey, yalnızca, çizgiler ile renklerdir, onların ilişkileridir, gücü ve değerleridir. Hem, olgular ile fikirlerin anlatılışından çok daha derin, çok daha ince duygular uyandırır bu o insanda,» (40) Bunun için de, diyor Bell, bir sanat yapıtını değerlendirirken, «biçim, renk ve üç - boyutlu mekân duygusundan başka bir şeye gerek yoktur.» (41) Böyle bir estetiksel açıklama sonunda, ideal sanatın, soyutçuluk oluşu, şaşırtmamalıdır bizi.

Toplumumuzda insanların estetiksel olarak eğitilmesindeki en önemli hedeflerden biri de, hiç kuşkusuz, sanat algısı ve sanat araştırmasında, **ilkellik** kadar, **estetizm**'in de üstesinden gelinebilmesidir. Doğru yönlendirilmiş bir estetik eğitimi, insanlara, sanatsal biçimi, **tam etraflıca** «sökebilme»yi, böylelikle de sanatsal biçimde yatan anlam kapsamını kavrayabilmeyi öğretir.

Ne var ki, sanat «dili»ni sökebilme ve içinde yatan sanatsal

bildirimi alıp özümleyebilme yeteneği, yönlendirmenin etkinlik alanından artık çıkarak, bizi, sanat algısının bir başka yönüne; yani, sanatçının yetisi ve ustalığıyla simetri gösteren, sanat algısının yatkınlık ile algılayanın özgül istidatı olan sanat beğenisinin etkinlik alanına doğru götürmektedir.

BEĞENİNİN ROLÜ

Stanislavski'nin «istidatlı izleyici» sözünü ele almıştık. Nitekim, daha 18. yüzyıl estetik düşüncesinde, sanat algısı için özel bir zihinsel yeteneğin, yani, beğeni'nin gerekli olduğu kabul edilmiş bulunuyordu.

Hiç kuşkusuz, beğeni'nin de temelinde, tıpkı öbür yaratıcı istidatlar için olduğu gibi, bireyin kendi doğuştan bir yeteneği yatar. Bu yetenek, yetiştirilip geliştirilebileceği gibi, körleştirilebilinir de; şu ya da bu doğrultuda gelişebilir, ama, psikolojik temeli hep insanın özgül yapısında barınan bir şey olarak kalır.

Bu önerme bize tartışılmaz gibi gelmektedir. Yalnız, sanatsal yetinin yapısı sorusu kadar, sanat beğenisinin iç psikolojik yapısı sorusu da bugün için aynı şekilde «karanlık»tır henüz. Daha önceden bildiğimiz ve denediğimiz metodolojik öngörüşlerden çıkarak bu soruna yaklaşırsak, sanıyoruz ki, bu «karanlık» durumu bir parça aydınlatıp, beğeni ile yeti'ye eşbiçimli gözüyle bakabiliriz; çünkü, yeti'nin kilitlediği her sanatsal bildirimi, beğeni'nin açması gerekir.

SANAT DİLİ

Söz gelişi, bir ressam gerçekliğe bağlı kalarak, bir manzara, bir insan yüzü ya da bir masa üstünde meyveler resmi yapmışsa, o zaman, bu resmin algısı, canlandırılmış olan bu nesnelerin yalın bilgisiyle sınırlıdır. Hâttâ, bu psişik sürece, bilgi karakteri taşıyan özel bir hoşlanma duygusu da eşlik eder, ki

Aristoteles bunu, «bakarken tanımaktan dolayı... sevinme» diye ifade eder. Bu süreçte, canlandırılmış nesnelerin güzelliğine bakmaktan haz da alınabilir; ya da, o şeylerin canlandırılışındaki ustalık karşısında bir sevinç duyulabilir. Ne var ki, sanat algısının fiili özelliklerine ilişkin bütün bu alma şekilleri, ressamın kendi yapıtında ortaya koyduğu ve o nedenle yaratmış olduğu **yaşam üstüne bir düşünceyi, bir şiirsel fikri, bir sanatsal bildirim'i** o resme, bakan kişinin nasıl kavradığını anlamamıza yardım etmez. Eğer bir resim, kendi içinde belirli bir şiirsel düşünce taşıyorsa ve yapıtın imgesel biçimi, bu düşünceleri bakan kişiye iletecek bir dil işlevi görüyorsa, o zaman, bakan kişinin de herşeyden önce, ressamın kendisiyle konuştuğu **dili anlaması** gerekir. Yani, resimde canlandırılmış olan nesneler üstüne bir bildirimde bulunma yerine, o ressamın bu nesneleri nasıl değerlendirdiği, tasarladığı, nesnel dünyayı nasıl yorumlayıp değerlendirdiği üstüne bir bildirimde bulunmak zorundadır.

Örneğin, Surikov'un «Mençikov Beriyosovo'da» adlı resminin içeriğini «okumak» demek, şu iki çözümü aynı anda yapma demektir : o resimde, bir, **neyin canlandırıldığını;** iki, resim diliyle **neyin ifade edildiğini** duyup anlama. Surikov'un burda bakandan istediği şey, karşısında, küçük bir köy evinin huzurlu havası içinde ailesiyle birlikte masa başına oturmuş, kendini İncil'in avutucu sözlerine kaptırmış giden bir adamı değil, zincire vurulmuş bir arslanı görmesi. Bunun için de, bakan kimsenin, resmin kompozisyon kuuruluşunun ne gibi bir anlam taşıdığını; resmin basık çerçevesi içinde, Mençikov figürünün gelip, çerçevenin ta üstüne dayandığını, buna karşılık başındaki şapkasının dar ve küçük olduğunu kavraması gerekmektedir. Bu sanat kompozisyonunun araçlık ettiği görüntüsel - sanatsal anlam, aslında, ressamın canlandırdığı kahramanın kocaman, güçlü gövdesi ile bu basık köylü kulübesi arasındaki ilintisizliğin altının çizilişinde yatmaktadır. Aynı zamanda, burdaki sanat aracı, büyük bir anlatım gücü de taşımaktadır; yani, Mençikov'un hapsedilmişliğini, bu ufacık odanın içine kıstırıl-

mış halini, resmindeki kahramana bir hayranlık ve acıma duyulması için sanatçının vermek istediği şiirsel fikri de burda resme bakan kişiye iletmektedir. Böyle bir duyum, resimdeki sanatsal biçimin bütün öbür bileşkenleriyle; yani, sanki taştan yontulmuş etkisi bırakan, anıtsal Mençikov figürü ile resimde sanki kırılacakmış gibi incecik duran çocukları arasındaki plastik karşıtlık yoluyla olduğu kadar; bir yanda, olayın çevresini, mekânın aydınlatılması ile dekorunu, alışılmadık bir dakiklik ve güzellikte görsel bir resim halinde veren, ama öte yandan, soğuk tonların yoğun değerleriyle resme bakanı etkileyip, onu coşkusal olarak tragedyanın algısı içine sokan renkler yoluyla da, daha da gelişip pekişmektedir.

Böylece, bu ünlü ressam, kendi sanatı içine giren bütün araçlarla, bize tahtından edilmiş, sürgündeki bir kişinin yaşamından bir hikâyeyi anlatmakta ve o anda, Mençikov tipinde, büyük bir insanı, yani, Rusya'nın büyük reformcusu I. Pedro'nun silah arkadaşını görmemize yol açmaktadır. Hâttâ, daha da ileri giderek, I. Pedro'nun yaşamboyu çabasına ve davasına ihanet eden, böylelikle de Mençikov'un trajik yazgısından sorumlu olan, Pedro'nun güçsüz, hiçbir işe yaramaz haleflerine ilişkin ressamın kendi görüşünü bile dolaylı yoldan bize iletmektedir.

Aynı bir nesneyi canlandırmış olmalarına rağmen, örneğin, 16. yüzyıl Flaman ve İspanyol ressamlarının yaptıkları natürmortlar ile Cézannes ile Matisse'in, Konçelovski ile Maşkov'un natürmortları arasında, fikir kapsamı bakımından ne gibi bir fark olduğunu «sökebilme»si için, insanın resim «dili»nden anlaması gerekir. Böyle bir şey, bütün öbür cins sanat yapıtlarının algılanışı için de aynı ölçüde geçerlidir. Algının temel ilkesi, her zaman için, belli bir sanatın, görüntüsel - işaretlerle konuştuğu sistemi anlamaktan geçer.

Sanat dilinin anlaşılması, o dilde ifade edilmiş sanatsal bildirimi algılayabilmenin kapısını açar. Sanatsal yaratımda, bilgiye ilişkin ve değere yönelik mekanizmaların birlikte işleyişinden doğmuş olan bu bildirim, algılayan kişide bu bildirime kar-

şılık veren zihinsel güçlerin, yani, **bilgiye - ilişkin ve değere - yönelik güçler'in** işleyişiyle özümlenebilir ancak. Böyle bir şey, organik bir karşılıklı bağlantı içinde olduğu kadar, görecelikle de bir bağımsızlık taşır. Buysa, bu güçlerden herbirinin tek tek özelliklerini karakterize edebilmemize olanak sağlar.

Sanat algısının bilgiye ilişkin katı iki aşamalı bir iç yapı gösterir. İlk aşama, sanat yapıtının kendi biçiminde cisimleşmiş olan **içerik**'e ilişkin bilgidir; ikinci aşama ise, sanat yapıtının içeriğinde yansıyan **gerçek yaşamın yasallıkları**'na ilişkin ilgidir.

Şunu bir kez daha vurgulayalım ki, burda söz konusu olan şey, kuramsal, kavramsal - mantıksal bilgi olmayıp, tıpkı gündelik insan yaşamının akışındaki gündelik bilincin bilgi faaliyetine benzer şekilde, sezgisel, **pratik** bir bilgidir. İnsanlar arasındaki alış veriş ile insanın pratikteki (gündelik yaşamdaki, çalışma yaşamındaki, siyasal alandaki, savaştaki) eylemleri, kişinin kendi somut eylem koşullanmalarını, yani, o eylem içine katılanlarla o eylemin karşısında yer alanlarda görülebilecek psikolojik tepiler ile ideolojik güdüleri olduğu kadar, bu eylemlerin istenen ve istenmeyen sonuçlarını da kişinin sezgisel olarak kestirebilmesini gerektirir. Bilimin temelinde yatan kuramsal bilgiden farklı bir şekilde, bütünüyle sanat yapıtlarının algısında ortaya çıkan pratik bilgidir bu. Pek tabii, sanat yapıtları, bilimsel - kuramsal bilginin de nesnesi olabilirler; ama o zaman, artık sanatın okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından algılanması alanından çıkıp, bir başka alana, yani, sanat bilimsel - eleştirel çözümleme alanına girmiş oluruz.

Sanat algısı, bir bilgi anını, organik şekilde, kendi içinde taşır, nedenine gelince, görsel ve işitsel duyum, sanat yapıtının **sadece dış biçimi**'nde verilidir. Bir resme yalınkat baktığımızda ya da bir senfoniyi yalınkat dinlediğimizde, bunların dış biçimini dıştan da özümlemiyoruzdur. Evet, biçim, içeriğin taşıyıcısıdır ve biçim ile içeriğin birliği sanatta maksimum yüksekliğe ulaşmıştır, ama, burdaki görüntüsel işareti kavrayabilmemiz için zihinsel güç olarak belirli bir dikkat gösterip, bilincimizi amaçlı

bir şekilde yönlendirmemiz gerekir. Bir senfonik konserde bir müzik yapıtını algılamayla bir lokantada bir akşam yemeği sırasında bir müziği algılama arasında bir kıyaslama yapacak olursak, rahatlıkla anlayabiliriz aradaki bu farkı. Bu ikinci durumda, çalınan yapıtı **işitiyoruz**'dur, ama yemek ve söyleşi arasında, dinlemiyoruzdur onu, yani, bilincimizi bütün enerjimizle o müzik üstüne yoğunlaştırmıyoruzdur, kulağımıza çarpan tınıların manevi anlam kapsamını kavrayabilmek için, bilincimizi bütün enerjimizle o müzik üstünde yoğunlaştırmıyoruzdur. Bir yapıtın anlam kapsamının gerçekten özümlenişi, entelektüel ve coşkusal mekanizmalarda aynı anda ve aynı ölçüde harekete geçen bir **sezgisel bilgi** işlemidir. Bu mekanizmalardan biri ötekini bastırıp tek başına hareket etmeye kalktığı zaman, sanat algısı da bozulur, ya o yapıtın yapısının, salt akılcı, müzik bilimsel bir çözümlenişi haline gelir, ya da işitme sinirlerine hoş ya da nahoş gelen birtakım akordlar ve ritmler halinde, salt duygulanımsal bir psiko - fizyolojik tepki haline dönüşür.

Edebiyat, tiyatro ve sinema sanatı yapıtlarının algılanışının da bilgiye ilişkin bir karakteri olduğuna sık sık tanıklık ederiz. Eylemdeki kişilerin sözleri ile davranışlarının ardında neler yattığını; gözle görülemeyen kulakla işitilemeyen, **gizli özlemleri ve güdülerinin** ne gibi bir dünyayı sakladığını, o kişilerin manevi yaşamlarının ne gibi sırlar taşıdığını ancak algının bilgiye ilişkin yanıyla anlayabiliriz. Metin ile alt - metin arasında, bir oyuncunun fiziksel eylemleri ile manevi devinimleri arasında, her zaman için şu ya da bu şekilde bir «boş mekan» vardır; bunun için de, tıpkı günlük yaşamda insanların hemcinsleriyle arasındaki pratik alış verişte olduğu gibi, oyun kişilerinin karakterleri ile eylemlerini kestirebilmek, söz ve davranışlarındaki «kulislerin arkasına» girebilmek için, o yapıtın dış aksiyonunu izlerken, bir izleyici ya da bir okuyucu belli bir çaba gösterir. Çok doğaldır bu; çünkü, sanat, bilindiği gibi, bu pratik yaşam deneyimlerini, sanatsal - imgesel modeller halinde yeniden yaratır.

Yaşam algısından farklı şekilde, sanat algısında, bir başka

bilgisel yönlendirme biçimi daha vardır : eylem kişilerinin karakterlerinde ve canlandırılan aksiyonda sanatçının ifade ettiği düşüncelerin, **sanatçının değere ilişkin konumunun bilgisi.** Sanatı algılamakta olduğu sırada insan açıkça biliyordur ki, karşısında yer alan olay, bir yazar, bir ressam, bir tiyatro ya da sinema yönetmeni tarafından belli bir şekilde sahnelenmiş olup, kendisi bu sahnelemedeki **anlamı, fikirsel olarak ne anlama geldiğini** «bulup çözmek» zorundadır.

Ne var ki, bir sanat yapıtındaki anlamın, derin anlam kapsamının bilgisi, sanat algısının son amacı değildir. «Sanat sanat içindir» havarileri : algıyı yapıtla sınırlı tutmak için ellerinden geleni yapmışlarsa da, deneyler bunun hiç de öyle olamıyacağını göstermiştir. Sanat algısı, bilinçli olsun olmasın, her zaman için, **sanat yapıtını yaşamın gerçekliği içine oturtmak** durumundadır; ama bu, ilkel anlamda, yani, gelişmemiş bir beğeni sonucu, canlandırılan şeyle onun canlandırılışı arasında dıştan bir benzerlik var mı, yok mu diye bakma anlamında değil; derin anlamda, yani, algılayan kişinin bir sanat yapıtında **insani varlığın gerçek sorunlarını** arayışı anlamındadır. Biçimci anlayışlarla bozulmamış, normal bir estetik bilinci, sanatta, yaşamın imgesel bir modelini arar ve kendi öntipi **üstüne burdan** bilgi edinir. Okuyucu ya da izleyici, sanatsal hayalgücünün, insan yaşamındaki ampirik verilerden bir sapma göstererek, asli - olan'ın belli başlı yanlarıyla, açık seçik ve yoğun bir şekilde ortaya çıkmasına yardımcı olduğu hallerde; masallarda, grotesk hikayelerde, ya da fantastik resimlerde, canlandırılan şeyin, aslında öyle olmadığını ve olamıyacağını düşünerek hemen tatmin olur. Sanat, ancak onun yardımıyla, dünyada olup bitenleri görüp kavramamıza yardımcı olacak bir tür «dünyaya açılan bir pencere», sihirli bir küredir insanlar için.

Bu bakımdan, her gerçek sanat yapıtı algısı, bir bulgulama'dır (keşif'tir), insanda ve yaşamda henüz bilinmeyenin bulgulanışıdır. Hakiki büyük sanat yapıtlarında, örneğin, Shakespeare'in bir oyununda, Rembrandt'ın bir resminde, Bach'ın bir

ayininde, Dostoyevski'nin bir romanında, Block'un bir şiirinde, içeriğin bilgice zenginliği, bu yapıtların her zaman için algılanabilmesini olanaklı kılmıştır; bu yapıtlarla her karşılaşma, yeni bir bulgulamaya yol açar, algının bilgiye ilişkin etkinliğinden «geçen» yeni bir yaşam yoluna çıkar. Bunun için, büyük sanat, algıyla **tüketilemeyen** bir şeydir.

Sanat yoluyla yaşam bilgisinin edinilişi, sanat algısı sırasında, «yaşantı» sözcüğüyle belirleyebileceğimiz, psikolojik bir mekanizma aracılığıyla yürür. Bu mekanizmanın işleyişinin en belirgin biçimlerinden biri, M. Markov'un çalışmalarında çok yerinde bir şekilde tasvir edilen ve kendisince «yer değiştirme» («transpozisyon») olarak tanımlanan etkidir. Burda söz konusu olan şey, bir roman okuduğumuz, bir film izlediğimiz, bir resme baktığımız ya da bir opera dinlediğimiz zaman, birlikte yaşamaya başlayacağımız, aksiyon içinde yer alacağımız, olaylarla çağrışım yapacağımız ve zihnen kurulmuş bir yaşamdaki kurgusal insanların «yerini alacağımız» şekilde, sanatçının yaratmış olduğu dünyayla algımızın «yer değiştirme»sidir. «Dıştan» algılama diyebileceğimiz belgesel bir canlandırmadan farklı şekilde, sanatsal canlandırma, «içten» algılanır, ki burda okuyucu, izleyici ya da dinleyici, o canlandırmanın «görüntü alanı» içine girer.

Burda şaşırtıcı olan şey, algılayan kişinin bir an için olsun bilincini yitirmeyişi, yani, karşısındaki görüntü dünyasının yanılsal, kurgusal olduğunu her an bilmesidir; bunun için sahneye koşup, talihsiz Desdemona'yı kurtarmaya, Iago'nun maskesini indirmeye, izleyicinin bildiği ama kendisinin bilmediği şeyleri Othello'ya anlatmaya kalkışmaz. Dahası, izleyici sadece bütün oyun boyunca, karşısındakinin bilincinde olmakla kalmaz; oyunun yazılışından, sahneye konuşundan ve oynanışından da haz alır. Ne var ki, **haz alırken, hayranlık ve acıma duyarken; acı, öfke, korku ve tedirginlik de duyar.** Karşısında yer alan olaylara fiilen katılmamakla birlikte, kurgusal yabancı bir yaşam artık aynı zamanda onun kendi yaşamı, o izleyicinin yaşamı haline geldiği için, olayları **manen paylaşır.** Sahnedeki oyunu sırf me-

raktan izlemez; sanki oyun değilmiş de gerçek yaşammış, kendisi de sanki içinde yer alıyormuş gibi, sahnedeki oyunu sahici sayar.

Yaşamın imgesel modeliyle izleyicinin bu şekilde psikolojik olarak «yer değiştirme»si sonucu edinilen yaşantı, sanat algısını, **gerçek yaşamın coşkusal bilgisi** haline getirir. Demek ki, sanat algısı, insan faaliyetindeki fiili deneyimlerden ortaya çıkan ve onu kullanarak sanatın, bu deneyimi, insanın yaşamından edinilmiş, ek bir deneyimle geliştirip zenginleştirmesine olanak veren, her türlü pratik bilgi mekanizmasını kendinde taşır.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatsal imge dünyasındaki coşkusal yaşam ile insanın gerçek dünya içindeki coşkusal yaşamı arasında birçok bakımdan farklılık gösterir.

Birincisi, sanatsal yaşantının, gerçek yaşantıdaki **yoğunluk**'ta olmayışıdır. Örneğin, Tizian'ın resminde Aziz Sebastian'ın idamını ya da Gogol'ün öyküsünde Taras Bulba'nın idamını, ya da Fadeyev'in romanındaki partizanların idamını, bir film ya da operadaki idamı, ne denli yaşarsak yaşayalım, sadece kurban edilme şeklinde ama sadece, gözümüzün önünde yer alacak bir idam kadar bile bir sarsıntı yaratamaz bizde. Sanatsal yaşantının daha zayıf oluşu, insanın manevi yaşamının, hiçbir zaman, sanat yapıtlarının coşkusal etkinliğiyle tam olarak doyurulamıyacağından gelir. O denli gerçek yaşantıyı psişemiz kaldırmaz.

İkincisi, sanat algısında, yaşantı, zorunlu olarak, **estetiksel haz**'a bağlıdır. Burda da sanatın paradoks bir şekilde işleyişini görürüz; şöyle ki, sanatta nasıl bir yaratıcı güç ve ustalıkla canlandırılmış olursa olsun, bir idam sahnesine baktığımız zaman, hem bir acıma duyarız, hem de ondan bir **haz** alırız. Onun için, sanatta, en acıklı, en iç sızlatıcı bir yaşantı bile bizi dehşete düşürmez; oysa, pratik yaşamda, sadece olumlu coşkular ararız, olumsuz coşkulardan kaçarız. Ne var ki, bütün bu farklılıklara rağmen, gerek sanatsal yaşantının, gerekse gerçek yaşantının, insan ve insan yaşamı üstüne pratik bilgide işlevi aynıdır. Her iki halde de, algılayan bilincin, bilgi faaliyeti ile değer yönlen-

dirici faaliyeti birbiri içinde eriyip kaynaşmıştır.

Nasıl dünyanın sanatçı tarafından bilinişi, sanatçının bildiği o şeyi değerlendirişinden koparılıp ayrılamazsa, sanatta yansıyan yaşam bilgisi de, okuyucu, dinleyici ya da izleyici tarafından öylesine **bir değerlendirilişi mutlaka bekler.** Dar anlamda alırsak, algılayan kişinin yapacağı değerlendirme, kendi duyumsadığı coşkularda içkindir; yani, yapıtın kahramanlarına duyulan acıma ya da nefret, yas ya da öfke, hayranlık ya da aşağılama, **o değerlendirmenin biçimleri**'dir burda. «Olumlu kahraman» ya da «yergisel tip» gibi sanat yargısına ilişkin geleneksel kavramlar, değerlendirme anı'nın sanat algısında ne denli derin bir şekilde kökleşmiş olduğunu bize gösterir. Sanatta, Melekhov tipini anımsarsak eğer, çoğu zaman, tam «olumlu» ya da «olumsuz» olarak değerlendirilemiyecek, kendi içinden çelişmeli karakterler ile aksiyonlara da rastlarız; ama bu, yapılacak olan değerlendirmenin daha karmaşık olduğu anlamına gelir. Yoksa, değerlendirme olmaksızın, ne sanatsal yaratım, ne de sanat algısı düşünülebilir. Yaratıcılıktaki amaç, insanlara yanlızca yaşama ilişkin bilgilerin bir toplamını vermek değil; ama aynı zamanda, insanların yaşam içinde belirli bir konum almasını, sanatçının yaşam üstüne görüşünün ne olduğunu algılamasını, insanlara yaşamla kuracağı belirli ilintiler üstüne öneriler getirilmesini, ortadaki hakiki varlıksal değerler karşısında insanların gözünün açılmasını sağlamaya da çalışmaktadır. Sanat bu amaca ulaşmaya çalıştığı ölçüde, insanların toplumsal doğrultuda yetişebilmelerinin bir aracı haline gelebilir, ancak.

Bu değersel konum, algılayan kişide, herşeyden önce, coşkusal bir şekilde oluşur ve **yaşantı gücü**'nün bu doğrultuda olması ölçüsünde, inandırıcılık ve kalıcılık kazanır. Ne var ki, sanatta insan yaşamı, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi, yalıtılmış, entelektüel faaliyetten bütünlükle sıyrılmış, coşkusal bir faaliyet değildir. Yaşantının, sonradan düşünmeye yol açışıyla, duygular düşünceye dökülür ve bu coşkusal deneyimlerin, açıklanmasını, temellendirilmesini ve yorumlanmasını gerektirir. Öte yan-

dan, bu her iki halde de, kişinin coşkusal değer yönlendirme biçimi, kendi dünya görüşünün, kendi ideolojik kanaatlerinin denetimi altında oluşmakta ve düşünce yoluyla iletilmektedir. Demek, sanat algısının aksiyolojik katı, coşkusal değerlendirmelere indirgenmemekte, anlayış gücüyle genellendirilmiş yargıları az ya da çok, kendi içine almaktadır.

Sanat algısı, nasıl sanatın gnoseolojik, aksiyolojik ve semiotik yönünü yansıtabiliyorsa, modellendirici ve konstrüktif görünüş biçimleri içinde, sanatsal faaliyetin **yaratıcı** yanını da yine öyle kendine göre yansıtır. Buysa, alışıla gelmiş bir şekilde, **ortak yaratım** diye tanımlanan ve sanat algısında, algının sonucunu yani, okuyucunun, dinleyicinin ya da izleyicinin aldığı **estetiksel hoşlanma** duygusunu gösteren ilginç bir an'ı oluşturur.

Sanatın içeriğinde, daha önce de açıkladığımız gibi, o içeriğin bilgice ve değerce belirlenmiş olan yönü, sanat algısıyla yeniden yaratılır. Ama, sanat algısı, içeriğin, sanatsal hayalgücüyle yaratılmış iç kesimlerine olduğu kadar; sanatsal biçimin dış kesimlerine, biçimin işaret karakteriyle konstrüktif niteliklerine de bir tepki göstermek zorundadır. Sanat algısına ilişkin bu son yönlendirme, bir sanat yapıtının biçimin iç düzenindeki örgütlenmişliğin, onun nasıl yapılmış, nasıl kurulmuş ve nasıl bileştirilmiş oluşunun bilincine varılışında ortaya çıkan **estetiksel haz**'za yol açar. Bu bilinçlilik, önce, kendi **bütünselliği** içinde biçime, biçimin tüm bileşkenlerinin karşılıklı bağlantılarına doğrudan doğruya bakışa, sonra da, biçimin iç örgütlenmişliği ilkelerini kendi içinde barındıran yapıtın içeriğini kavrayışa dayanır.

Demek ki, sanat algısı, hiç kuşkusuz, sezgisel ve anlık bir şekilde; **biçimden içeriğe, ordan da biçime doğru** gidip gelir. **Ortak yaratım** böyle gerçekleşir işte; çünkü, biçimden içeriğe doğru hareket, algılanan yapıtın iç konstrüksiyonundaki gizleri «açarken», içerikten biçime geriye doğru hareket de, yaratma edimini, algılayanın hayalinde kısaca yineler. Sanat algısı, ne sadece sanat dilini anlamak, ne sadece yaşamın imgesel modelini yaşamak,

ne de onu sadece bireysel olarak yorumlamak olup, aynı zamanda, **bu görüntü ve şekillendirmeleri algılayanın hayalinde yeniden yaratmaktır da.** Bu yeniden yaratma sırasında, okuyucu, izleyici ya da dinleyici, kendi bilincinde, yaratım edimini yinelemek, **algılanan yapıtın kendince yönetmeni, oyuncusu, resimlendiricisi, ya da onarımcısı olma** durumundadır.

Sanat algısının bu işleri görme durumunda oluşuna ilişkin her sanatsever kişinin yakından bildiği bir kanıta başvuralım: bir oyuncu, okuyucu, ya da kitap resimleyicisi tarafından yeniden yaratılmış olan tiplerle, o romanı, o oyunu ya da o şiiri okuduktan sonra bilincimizde yaşattığımız tipler arasında yapılacak bir kıyaslama. Burda, şu gibi değerlendirmeler ortaya çıkacaktır: «aynen benziyor», «hiç benzemiyor», «ben bambaşka tasarlamıştım», vs. Bu gibi yargılar, şunun için mümkün olabilmektedir, çünkü, roman okurken, ordaki bir kişi, bir eylem ya da bir olay, o anda, okuyucunun hayalinde, görsel ya da işitsel bir görüntüye dönüşmektedir. Buysa, sanatsal metni yorumladığınca, okuyucunun da bir tür **ortak yaratım**'da bulunuşu demektir. Okuyucunun hayalinin bu şekilde çalışmasına ortak yaratım deyişimiz boşuna değildir; çünkü, kural olarak, yazar da, okuyucunun hayalinin yaratıcı bir şekilde kendisine yardımcı olacağını hesaba katar ve etkin bir hayalgücü faaliyeti için boş alan bırakır. Bunun için, yazar, kendi kahramanlarını dıştan tasvir ederken birkaç çizgi çekip bırakır; biliyordur ki, geri kalanını okuyucu kafasında tamamlayacaktır. Aynı şekilde, bir yönetmen de, aksiyonun geçtiği yeri birkaç aksesuarla belirler, hâttâ, hiç dekorsuz, boş sahnede bile oyun oynattığı olur; çünkü burda da izleyicinin ortak yaratımdaki payı hesaba katılmıştır. Bu aynı nedenle, güzel sanatlarda da, örneğin desen çizimlerinde, bütünün ayrıntılarla tamamlaştırılmadan bırakılışı yaygındır çok; çünkü, sanatçının yaratıcı çalışması, bakanın, izleyenin, okuyanın ya da dinleyenin hayalgücüyle bitirilecektir sonunda.

Hayalgücünün bu ilginç ortak yaratım yeteneği, insanlarda daha çocukken oluşur ve insanın tüm hayatı boyunca sanat yo-

luyla uyarılır. Çocukların oyunculuk mesleğini bile ele aldıkları; kendi kafalarında, ellerindeki oyuncağı belli bir nesneye dönüştürebildikleri boş bir mekân bıraktıkları, bir bebekle, otomobille, renkli bez parçalarıyla oynarken onları bir takım tasarımsal nesneler haline koyabilmeleri çoktan saptanmış bulunmaktadır. Ayrıca, çocukların hayalgücünün, cansız nesnelere rahatlıkla canlı varlık özelliklerini yükleyebildiğini, çocukların yaşamdan aldıkları etkileri tek tek bileştirerek, gerçekliğe yakından bağlı, somut masal tipleri yaratabildiklerini de biliyoruz. Bu yetenekler gelişmesi sonunda, özellikle de istidatlı kişilerin, hayalden ortak yaratımı bırakarak, gerçek sanatsal yaratıma geçmelerini olanaklı kılmaktadır. Ne var ki, çoğu insan, şu ya da bu nedenle böyle bir düzeye erişemediği gibi, algılama sırasında sanatsal değerleri ortaklaşa yaratabilecek, genel insansal bir yeteneği işletebilmekten de yoksun bulunmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, böyle bir yetenek, her insanda aynı ölçüde gelişmemiştir. Bunun için Stanislavski, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda, istidatlı izleyiciler de (okuyucular ile dinleyiciler de) vardır demiştir.

İnsanların sanat yapıtlarından aldıkları estetiksel haz, gerçek yaşamdaki nesnelerle görünüşlere ilişkin böyle bir duyumsamadan farklılıklar gösterir. Birincisi, sanat algısında, haz, karmaşık ve çok-katlı bir psikolojik sürecin **yalnızca bir katı**'nı oluşturur; ikincisi, sanatın bize verdiği sevinç duygusu da iki-katlı bir yapı taşır kendi içinde; burda, **sanatçının** büyük ustalığına duyduğumuz hayranlık ile onun yaratımındaki bilmeceyi **kendi yeteneğimiz**'le çözmüş olmaktan, onun başlatmış olduğu şeyi sürdürerek, yaratımını kendi hayalgücümüzde yeniden inşa etmiş olmaktan dolayı duyduğumuz doygunluk bu sevinç duygusu içinde, birbiriyle kaynaşmıştır.

Sanat algısının başlıca aracı olarak beğeninin işleyişine ilişkin bir kısır döngüye düşülmemesi için, şunu vurgulayalım ki, her çözümlemede olduğu gibi burda da, algının psikolojik varlık bütünlüğünü tek tek kendi katmanlarına ayırarak incelememiz ge-

rekmektedir. Bu katmanlar, **görece** bir bağımsızlık içinde; karmaşık bir psişik eylemler sisteminin alt-sistemleri olup, bir eşleşme ve ters eşleşme ağı içinde oldukları kadar, karşılıklı bir iletim ağı içinde de birbirleriyle bağıntılıdırlar. Örneğin, insan dilini bilmediği bir yapıttan haz alamaz. (Burda, Lenin'in biçimci yapıtlarla olan ilintisini nasıl kesin bir biçimde belirttiğini anımsayalım: «Anlamıyorum onları. Hoşlanmıyorum.» (42) Bir sanat yapıtının estetiksel olarak değerlendirilişinin bir başka vazgeçilmez önkoşulu da, o yapıtın içeriğinin kavranmasıdır; bu olmaksızın, yapıtın biçiminin iç örgütleniş yasası algılanamaz. İçeriğe giden yol, hem bir işaret sistemi olarak, hem de uyumlu bir konstrüksiyon olarak, doğrudan doğruya biçimin algılanışından geçer. İçeriğin özümlenişi, bilgice ve değerce belirlenmiş yorumsal bir bakış açısından geçerek, bilincin, bu kendi içinde kapalı bir süreç halinde, sanat yapıtının içine işleyişiyle mümkündür ancak.

Yine de, sanat algısı sisteminin her katmanı, belli sınırlar içinde, bağımsızdır; bütünün yapısı içinde her alt-sistemin kendi özgül ağırlığının bütünle olan ilintisinin değişimlere uğraması bize bunu gösterir. Sanat algısı dinamik bir sistem olduğu için, çeşitli etkenlerin etkisi altında değişime uğrayabildiği için, böylesine değişimler mümkün olabilmektedir.

Somut bir sanat algısı, herşeyden önce, algılanan yapıtın **hangi tarza, hangi cinse, hangi sanatsal yönteme** ilişkin olduğuna bağlıdır; nedenine gelince, sanat yapıtının hangi yanlarının geri planda kalacağını, dolayısıyla, sanat algısının yapısının ne türden olacağını belirleyen parametreler bunlardır. Algının bilgisel etkinliği, Balzac'tan bir toplumsal psikolojik roman okurken ya da Cooper'dan bir serüven hikâyesi okurken, Aleksandır İvanov'un bir resmine ya da mitolojik temalı bir resme ya da bir manzara çalışmasına bakarken, farklı roller oynar. Lermontov'dan «Zamanımızın Bir Kahramanı»nı ya da lirik bir şiirini okurken, Bach'tan klasik bir füg ya da Liszt'ten romantik bir sonat dinlerken, beğeninin entelektüel ve coşkusal enerjisindeki ağırlık

farklıdır. Shakespeare'in bir tragedya ya da komedyasını algılarken, Raffael'in «Sikstine'li Madonna»sını ya da arabesk süslemeleri algılarken, alınan estetiksel haz ile duyulan iç yaşantı arasında büyük bir fark vardır.

Sanatsal beğeni, her zaman, **sanat yapıtının somut yapısına uygun** düşmeli; sanat yapıtındaki tarz, cins ve yöntem yasalarının gerekliliklerini gözönüne almalıdır; yoksa, sanatçı ile izleyici kitle arasında bir bağın kurulması olanaksızdır, çünkü, o zaman, bu ilişki sistemi içinde yollayan da, alan da ayrı tellerden çalıyor demektir. Böyle bir şeyin olmaması için, sanat algısının ilk aşama içinde, **ordaki yapıtla «aynı dalgada olması»**, yani, **orda zorunlu olan** yere **bağlanması** gerekir.

YATKINLIK

Tıpkı yeti gibi, beğeni de nasıl bireyin doğuştan psişik, doğal, kendine vergi bir yeteneğinin gelişmesi ise, sanat algısına yatkınlık da, tıpkı sanatçının ustalığı gibi, kişinin kendi yetişimi ile deneyimini öylesine çalıştırıp geliştirmesinin bir ürünü olarak görülmelidir. Nasıl ustalık, bilek gücü, araya girmeden, yeti sadece bir yetenek, potansiyel bir güç olarak kalırsa, beğeninin de olanakları ancak alıcının çalıştırılıp geliştirilmiş yatkınlığının yardımıyla öyle gerçekleştirebilir. Aslında, her insan, sanat dilini daha çocukluğunda, ister istemez, farkında olmadan, ne olduğunu anlamadan, sanki böyle bir yetenek ona, görme işitme yeteneği gibi doğuştan, doğaçtan veriliymiş gibi alıp öğrenir. Bununla birlikte, modern psikoloji (örneğin, A. Bodalev ile daha başka bilim adamlarının yapmış oldukları araştırmalar), gündelik yaşamda bir insanın başka bir insanı algılayışının, sırf öbür insanın, dıştan algılanabilecek tüm belirtilerini öylesine görüp kapması olmadığını, algılayan kişinin yaşam deneyimine

ve daha birçok etkene bağlı şekilde, algılanan kişinin çok belirli çizgilerinin bir seçimi olduğunu saptamış bulunmaktadır. Bir algı, ne denli çok nedenlere bağlı olarak bir karmaşıklık gösteriyorsa, kendi tüm özgül genellendirme sistemi ve iki-katlı, nesnel-öznel içeriği içinde, gerçekliğin sanatsal olarak o denli bir yansımasını oluşturur.

Sanat algısının, insanın sanat dilinden anlıyabileceği, gelişmiş bir yeteneğine bağlı oluşu, yetişkinlerin sanat algısı ile çocukların sanat algısı arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar. Çocuklar, bir peri masalındaki fantastik buluşları yaşamın kendisi saymakla, ilk kez tiyatroya gittiği zaman, sahnede oynanan oyunu gerçekmiş sanıp, sahneye laf atmakla, oyuna doğrudan doğruya karışmakla işe başlar. Ancak aile içinde çocuk bahçesinde, daha sonra da okulda, «sanat eğitimi»nin ilk temel öğelerini özümledikten sonra, sanatsal modeller ile gerçek olaylar, etmenler ve şeyler arasındaki farkı görüp öğrenir, yani, sanat dilini «sökme»ye, sanat dilinin işaretlerinde barınan sanatsal anlam kapsamını kavramaya başlar. Günlük düz konuşmadan asli farklar gösteren şiir biçiminin koşullarına, dans, şarkı ve tiyatro biçimlerinin koşullarına alışır gittikçe. Çok ilginçtir ki, geri kalmış gelişme düzeyindeki bir Afrika halkının bir takım üyelerine ilk kez Avrupa resmi ve sineması gösterildiği zaman, gerçekliğe yakından bağlı kalmış yapıtların bile sanatsal anlamı anlaşılamamıştır. Yağlı boya resimlerdeki yanılsallık onlarda şaşkınlık yarattığı gibi, aksiyonun zaman ve mekan içinde ordan oraya değişen filmin kurgusal yapısı da, bütün bu olup bitenlerden hiçbir şey anlamamalarına yol açmıştır. Ama, bu halkların danslarında, şarkılarında, heykellerinde ve takılarındaki sanatsal anlam da Avrupalılar için aynı şekilde bir bilmece olarak kalmıştır. Bu harika sanatın kendine özgü «kod»unu, koşulların getirdiği sistemi kavrayamamışlardır.

Sanatın bizim onu anlamamız gereken bir dille konuştuğunu, günlük bilincimizde ancak arada bir farkederiz. Örneğin, senfonik müzikte durum böyledir; bu müziğe «zor» sanat denir, çün-

kü, çok açıktır ki, senfonik müziğin algılanması özel bir yetişim ister. Uzak çağlardan kalma bir sanat yapıtı, bir Antik Yunan tiyatrosu ya da arkaik Meksika heykeli, karşısında; ya da, kendi ulusal kültürümüzden temelli farklı sanatsal kültür yapıtları olan bir Çin tiyatrosu ya da Hint müziği karşısında; ya da, bir takım karmaşık modern sanat fenomenleri olan, Joyce'un bir romanı, Ingmar Bergman'ın bir filmi, Picasso'nun bir resmi, Brecht'in bir oyunu karşısında da durum böyledir. Ama, bu gibi ve buna benzer durumlar arasında aslında ilke olarak hiçbir fark yoktur. Farklı olan tek şey, **belli bir işaret sistemi'ni özümleme derecesi'**dir. Çin'de halk tiyatrosunun dili, okuyucu ya da izleyici kitlesi için anlaması ne denli kolay bir şeyse, Avrupa tiyatrosunun dili de Ruslar, Almanlar ya da Fransızlar için anlaması o denli kolay bir şeydir. Öte yandan, örneğin, müzelerde verilen dersler ya da gezerken yapılan açıklamalar da o güne kadar Orta Çağ sanatından ya da geç-izlenimci resimden hiçbir şey anlamayan insanlara, bu kendine özgü yaratımların dilini «sökme»lerine yardım ederek, sanatsal olarak yetişmelerine minimum bir katkıda bulunurlar.

Demek ki, nesnel olarak, «zor», ya da «kolay» sanat yoktur. Her tarzda ve her uslupta sanat, kişinin, toplumsal bir grubun ya da geniş bir kitlenin **sanatsal deneyimi içindeki yerine bağlı olarak,** az ya da çok, algıya açıktır; tıpkı sözcüklerle konuşmanın anlaşılabilmesinin, o kimsenin sözcüklerle konuşmaya egemen oluşunun derecesine bağlı oluşu gibi.

Bunun için Marx demiştir ki, «Sanattan haz alabilmesi için insanın sanatsal kültüre sahip biri olması gerekir.» (43) Sanatsal eğitimlilik, alimlik değildir; ama, her şeyden önce, sanat dilini rahatça, kolaylıkla anlamayı, böylelikle, bu gibi ifade edilmiş şiirsel bildirimin içine girmeyi sağlayacak, sanatsal-imgesel işaretlere ilişkin, çok çeşitli tarz ve uslup sistemlerini bilme'dir. Burda, «rahatça ve kolaylıkla» demek, o içeriği salt akılsal bir şekilde «açmak», herhangi bir «sanatsal bilmece»yi çözmek demek değil; tıpkı insanın çocukluğundan beri konuştuğu dili ya

da iyice hakim olduğu bir yabancı dili algılayışı gibi, sanattaki görüntüsel işaretlerin anlamını, bilinçsiz **olarak, doğallıkla, hiç zorlanmadan** kavrayacak derecede sanat diline hakim olmak demektir.

Bu açıdan baktığımızda, niye sanat «sözlüğü»nde, sanat «dilbilgisi»nde ve sanat «sözdizimi»nde yer alan değişikliklerin, insanlar üzerinde hep bir anlamazlığa, psikolojik olarak bir yabancılığa, hâtta, kızgınlığa yol açtığı da anlaşılacaktır. İzleyici kitle yeni sanat dilinin «norm»larını kapmaya başladıkça, bu yeni temele oturan yaratımlar da gittikçe sevilmeye başlar. Sanat yapıtlarını algılama düzeyinin, hep belli bir şekilde, çağdaş sanattaki yeni bulgulamaların gerisinde kaldığına sanat tarihinde çok kereler tanıklık etmişsizdir; kendi çağdaşlarının Rembrandt'a, Beethoven'e, Stendhal'e, van Gogh'a, Mayakovski'ye, Ayzenştayn'a, Meyerhold'a, Brecht'e, Le Corbusier'ye nasıl bir tavır takındıklarını anımsayalım burda. Sanatsal kültürün diyalektik gelişmesi içinde kaçınılmaz bir durumdur bu. Bu yasallık uyarınca hep yeni bir kipin ortaya çıkıp bir başka kipin yerini alışına rastlarız. Buna bağlı olarak Marx'ın şu sözlerini anımsayalım «Üretim... yalnız özne için bir nesne yaratmakla kalmaz; ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır»; bunun için, bir sanat nesnesi, «sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir kitle» doğurur. (44)

Bununla birlikte burda şunu da görmemiz gerekir ki, karşımızda salt psikolojik bir fenomen değil; ama **hem psikolojik, hem de toplumsal mahiyette** bir fenomen vardır; çünkü, sanat algısı ile sanatsal yaratımın gelişmesi arasındaki kopukluğun çabuk mu, yoksa yavaş mı, dramatik gerilimle mi, yoksa sürtüşmesiz mi, dar toplumsal boyutlar içinde mi, yoksa geniş toplumsal boyutlar içinde mi aşılacağı, toplumsal tarihsel düzende etkenlerin varlığına bağlıdır. Sanatın sosyolojik olarak çözümlenişi şunu göstermiştir ki, her yeniliği nefretle karşılayan, düşünce tembelliğini sanat beğenisinin mutlak silahı haline getiren, atıl ve edilgen bir sanat algısı, **ancak belirli toplumsal ko-**

şullar altında bir norm oluşturup, hakim bir görünüş haline gelmektedir. «Estetiksel olarak» böylesine militan bir «mızraklı burjuva» tutumun aşılabilmesi ve toplumun bütün üyelerinin sanat eğitimi ve özeğitimi yoluyla, kitlelerin sanat algısı yeteneğinin sürekli olarak mükemmelleştirilmesi yoluyla böyle bir durumun yokedilmesi ancak ileri düzenlerde mümkündür ve zorunludur.

Ne var ki, sanat algısına yatkınlığı, sadece sanat dilini anlamakla sınırlı tutmak da yanlıştır. Nasıl ustalığın yapısı yetinin yapısını kendinde yineliyorsa, sanat algısına yatkınlığın yapısının da sanat beğenisinin yapısını öylesine yinelemesi gerekir. Sanatsal eğitimlilik, insanlara şunları öğretir: a) çeşitli sanat dillerinden anlamayı, b) sanatsal bir görüntünün, bir sanat yapıtının «dokusu»nun ne yollardan kurulduğunu, ve c) imgesel modellerin kuruluş tarzı ve şeklini doğru olarak değerlendirmeyi, d) sanat yapıtlarının bilgice kapsamını kolaylıkla özümlemeyi, ve son olarak da e) yapıtın içinde barınan sanatsal bildirimi organik bir şekilde özümlemeyi. Algının bütün bu saydığımız anları, derin ve yoğun bir sanatsal ortak - yaşantının ve sonradan - yaşantı'nın kapılarını ardına kadar açar. Bu sonradan yaşantı, izleyicinin, okuyucunun, dinleyicinin, bakanın kişiliğinin tüm manevi dünyasının içine girer ve sanatın kişiler üstündeki etkinliği sürecinin son noktası olduğunu bizlere gösterir.

ALGILAYICI KİŞİLİK

Sanatı algılayan insanın kişiliği, sanatsal bildirim sürecinin son noktasıdır. Bu nedenle, sanatsal bildirim, kişiden kişiye uzanan, sanatçı kişi ile onun yapıtına yönelik sayısız kişi, sayısız insan arasındaki özel bir ilişki şekli ve tarzıdır. Sanatın amacı, kişi olarak insanlara işlemek, kişi olarak insanlara bildirimde

bulunmak, kişileri şekle sokup dönüştürmeye çalışmaktır. Bu nedenle sanat algısı, sadece yönlendirme sistemlerine, algılayan kişinin beğenisine ve yatkınlığına değil, ama aynı zamanda, kişi olarak manevi dünyasının tüm zenginliğine de bağlıdır. En açık şekilde, sanat algısı sürecinde barınan yorumlama anı'nda kendini belli eder bu. Bu an, bilimsel, teknik ya da daha başka algılarda bulunmaz; çünkü, kişi olarak insana yönelik değildir bunlar; oysa, böyle bir an, sanat algısında zorunlu ve kaçınılmaz olup doğrudan doğruya kişiye yönelik karakterinden gelir. Bir sanat yapıtının algılanışı, o yapıtın içinde ki değerlendirme sistemlerinin basit şekilde bir özümlenişi olamaz. Sırf bu nedenle, yani, sanat yapıtında yansımış olan yaşam, o yapıtı algılayan kişinin sırf kendi yaşantısı dolayısıyla anlaşılacağından, yapıttaki yaşam deneyimlerini o kişi kendine alırken, kendi içinde bulunduğu değersel konumu da kendi başına gözden geçirir. Hiç değilse, kişinin edineceği böyle bir deneyim sanatçı tarafından düzene sokulmuştur; öyle ki, sanatçı, üstü açık ya da kapalı bir şekilde, hep kendi değerlendirmelerini, gerçeklikle olan kendi ilintisini algılayan kişiye önermeye çalışır hep. Ne var ki bu çaba, daha başından çok ciddi bir engelle karşılaşır: okuyucu, izleyici, dinleyici ya da bakan kişinin yaşamla olan **kendi** ilintisi, **kendi** dünya görüşü, **kendi** dünya tablosu, ideali ve değerlendirme sistemi. Çok büyük bir önem taşır bu; çünkü, sanattaki yaşam deneyimleri, **sanat algısı ister istemez o kişinin gerçek yaşamdan edinmiş olduğu kendi deneyimleriyle düğümleşir,** onunla ölçülüp biçilir.

Dar anlamda alırsak, yazarın kendi kahramanlarını nasıl değerlendirdiği, okuyucu ya da izleyiciyi hiç ilgilendirmez; çünkü, görüntüleriyle ve tipleriyle önüne konmuş dünyanın içine girdiği zaman, karşısına çıkan kişilerin davranışları, karakterleri ve özlemleriyle ilgili olarak ahlaksal, siyasal ve estetiksel değerleri okuyucunun **kendisi** belirler. Yazarın kendi kahramanlarını övüşü ya da yerişi şeklinde araya karışması, algılayan kişiye kendi değerlendirmelerini zorlayışı, okuyucunun vereceği yargıların

kesinliğine güvenmeyişi, kural olarak, okuyucuda sadece kızgınlık yaratır; çünkü, okuyucu ya da izleyici, sanat algısının kendi bir gereği olarak, sanatçının kurmuş olduğu tiplerle görüntüler dünyasının içine **kendi başına** girmek ister; yazarın değerlendirmelerini hazırdan hap gibi almak istemez. Buna bağlı olarak, Engels'in şu sözünü anımsayalım : «Tez, işaret edilip gösterilmeksizin, durumun, aksiyonun kendinden ortaya çıkmalıdır, benim görüşüme göre.» (45) Hâttâ, Engels, bir yazarın, kendi canlandırdığı bir toplumsal çatışmaya ilişkin olarak her zaman için yan tutması gerekmediği görüşünü bile öne sürmüştür.

Bu konuya bağlı olarak şu da anlaşılıyor ki, aynı bir sanat yapıtını algılayan herkes onu kendine göre yorumlayacaktır. Dahası, aynı bir insan, yaşamının değişik evrelerinde, aynı bir yapıtı, değişik şekillerde algılayabilir; çünkü, her keresinde o yapıtı **yeni** deneyimlerle, **yeni** bir yaşam bilgeliğiyle, varlığın değerine ilişkin **yeni** tasarımlarla yani, değişmiş, daha zenginleşmiş çağrışımlarla ele almaktadır. Ama, tıpkı gerçek yaşam fenomenlerini algılarken olduğu gibi, sanat algısı sırasında da çağrışımlar, hiç istemeden, insanın iradesi dışında ortaya çıkar hep. Aradaki fark şurdadır, kendiliğinden oluşan yaşam deneyimi, kişinin bilincindeki çağrışımsal ilişkilerin önceden kestirilip planlanmasına dayanmaz; oysa, sanatta, yaşam deneyimi, sanatçı tarafından, **amaçlı bir şekilde örgütlendirilip, belirli** çağrışımlar uyandırması için önceden hesaplanır. Örneğin, Lermontov'un «Yelken» i ile Levitan'ın «Vladimirka» sı gibi yapıtlar, yapıtın anlam içeriğinin büyük bir kısmına zarar vermeden, okuyucuda ya da izleyicide, doğrudan doğruya siyasal çağrışımlar uyandırmaya çalışırlar. Aynı şekilde, Şastakoviç'in 11. Senfonisi de, programlı başlık aralarıyla («1905 Yılı», «9 Ocak», vs.) ve müziğin dokusu içindeki eski devrimci havalarla, vb. algılamadaki çağrışımsal enerjiyi **kesin belirli bir doğrultuya** sokmaya çalışır.

Ama bu arada dikkat edilmesi gereken bir başka şey de, her okuyucu, dinleyici ya da izleyicinin, «bu çağrışımcı çağrılar»a

tam bir tepki gösterecek durumda olmayabileceğidir. Bir kimse, sonsuz bir sokak olan Vladimirka'nın, geçmiş tarih içindeki önemini bilmiyebilir, Rus havalarını daha önce hiç dinlememiş olabilir, «1905 Yılı» ya da «9 Ocak» gibi kavramlar kendisinde gerekli çağrışım zincirini tamamlayabilir.

Bütün bu ayrımları gözönüne almakla birlikte, rahatlıkla şu sonuca varabiliriz ki, her sanat algısı edimi, kendi gereğince, bir **yorumlama ve çağrışım süreci**'dir. Sanat yapıtını algılayan bir kişinin hayalinde biçimlenen bir görüntü, o yapıtı algılayan kişinin sanatsal deneyimi ve hayat deneyimiyle, kendi karakteri ve dünya görüşüyle, çıkarları ve idealleriyle, o yapıt arasındaki **karşılıklı etkinliğin bir sonucu**'dur.

Her oyuncunun Hamlet tipini **kendine göre** yorumlayışı, her resimleyicinin Anna Karenina'yı **kendince** çizişi gibi, herkes kendi içinde **kendi** Hamlet'ini, kendi Anna Karenina'sını taşır. R. C. Rappoport'un çok yerinde bir şekilde, «sanat algısında çok - çeşitli değişkenlik» dediği olay ortaya çıkar böylece.

Tıpkı sanatsal yaratım gibi, sanat algısı da, sanatçının kişiliğini topluca kuşattığından, her iki durumda da bu süreç, kişiliğin yapısına göre işler. Bu demektir ki, alıcının yorumsal etkinliği, uyanacak çağrışımların karakteri, ortak - yaşantı ve sonradan - yaşantı yeteneği, sanat dilinden anlayabilme, bütün bunlar, okuyucunun, izleyicinin ya da dinleyicinin kişiliğinin içeriğine ve şu beş potansiyelinin birden gelişmesine bağlıdır: 1) yaşamdan ne anladığına, doğayı, toplumu, insanı, kendini ve yaşamı nasıl bildiğine; 2) yaşamı nasıl ve yaşamda neyi değerlendirdiğine; 3) kendi yaratıcı faaliyetini hangi doğrultuda ve nasıl gösterdiğine; 4) kendi iletişimsel potansiyelini, son olarak da; 5) kendi sanatsal gereksinimlerini, ilgisini, beğenisini, sanatsal kültür düzeyini nasıl edindiğine. Alıcının kişiliğinin bütün bu yanları, sanat yapıtlarının algılanışının karakterini doğru etkilerken, o sanat yapıtları tarafından da etkilenirler; insanın sanattaki yanılsal yaşamından edinilen deneyimler sayesinde, bu yapıtlar, algılayanda kendi izlerini bırakırlar, algılamanın içeriği-

ni şu ya da bu şekilde değişime uğratırlar.

Böylece, sanat algısının çözümlenişi, nesnel şekilde varolan bir sistem olarak sanatın işlevlerinin oynadığı toplumsal rolü kavramamıza olanak verir.

SANATIN İŞLEVSELLİĞİ
ÇOK İŞLEVLİ SİSTEM OLARAK SANAT

Sanatın kökenlerini araştırırken vardığımız sonuçlar şunu saptamamıza olanak tanımaktaydı : İnsanoğlu, sanatı, kendi fiili yaşamsal faaliyetinin bir yansısı, kazandığı belli bir «ikinci» yaşamsal faaliyet olarak ortaya koymuştu; ki bu, insanın pratik yaşamdan edindiği, kendiliğinden oluşan deneyimlerinin daha da ileriye doğru götürülmesi ve buna karşılık, etkin bir şekilde örgütlendirilen «sanattaki yaşam» deneyimleriyle bütünleştirilmesi olmaktaydı. İnsanoğlunun bu benzersiz bulgusu, hızla açıklık ve geniş bir yaygınlık kazanan toplumsal iş bölümü sürecine bakılmaksızın, tüm kültürel gelişme yolları içinde toplumsal ölçülerde bir yararlılık da taşımaktaydı.

Bilindiği gibi, bu sürecin anlamı, çeşitli maddi ve manevi faaliyet biçimlerinde uzmanlaşma yoluyla, insanın doğayla savaşında olduğu kadar, kendi toplumsal yaşamını örgütlendirme savaşında da maksimum bir randımana ulaşma çabasında kendini belli etmekteydi. Bu iş bölümü süreci içinde, faaliyet biçimlerinin birbirinden ayrılarak bağımsızlaşması sonunda, işlevler de gelişerek ayrışıma uğramıştı : dünyayı pratikte dönüştürme işlevi (emek); dünyanın nesnel yasalarının bilgisi (bilim); bütün yaşamsal faaliyet alanlarında insanların birbirleriyle alış verişi ve anlaşması (dil); çeşitli yönleriyle, insanların toplumsal örgütleyici faaliyeti (ahlak, din, hukuk, siyaset); bu toplumsal örgütleyici faaliyet için gerekli değer - yönlendirme sisteminin oluş-

ması (etiksel, dinsel, siyasal, hukuksal ideoloji biçimleri); yeni yetişen kuşakların eğitimi (pedagoji); insanların vücutça gelişmesi (spor) gibi işlevler, vs. Yalnız sanat, gittikçe derinleşen toplumsal iş bölümü dolayısıyla, bütün bunların etkinlik alanları dışında kalmakta, **dar bir uzmanlaşma** içine girmemekteydi. Daha çok, öbür faaliyet biçimlerinin «ikinci» bir kendine özgü halini kazanmasına yardım ediyordu: örneğin, bilime benzer şekilde ve bilimin yanısıra, yaşamın bilinebilmesi amacına hizmet ediyordu; ideolojiye benzer şekilde ve ideolojinin bütün görünüş biçimleri içinde, bir değer-yönlendirmeler sisteminin oluşmasına ve bütün bu oluşmuş değerlerin sürekli bir şekilde dönüşüme uğramasına yol açıyordu; dile benzer şekilde ve dille birlikte, insanlar arasındaki karşılıklı alış verişe ve insanların birbirleriyle anlaşabilmesine araçlık ediyor, bunun için de, tüm özgül sanat dillerini, örneğin, müzik, şiir, koreografi, dillerini, vs. kendinde taşıyordu; emekle birlikte ve emeğin yanısıra, doğal verileri dönüşüme uğratıyor, «ikinci bir doğa»nın yaratılmasına yol açıyordu; pedagojiyle birlikte insanları değişime sokuyor, toplumsal eğitim süreci içinde etkinlik yaratıyordu; oyunla birlikte ve oyunun yanısıra, boş zamana bir anlam kazandırıyor, insan yaşamını, sevinçdolu bir özfaaliyet olarak tamamlıyordu.

Kısacası, toplumsal iş bölümü sisteminde, kendi, özgül belirlenişi içinde, sanat, özelleşmiş her insansal yaşam faaliyeti alanında ortaya çıkmakta olan ne varsa, **hepsini** kendine göre yineleyebilmekteydi. Bunun için kuramcılar hep sanat ile bilim ya da ideoloji ya da emek ya da dil ya da oyun ya da din ya da pedagoji arasında bir ilişki ve yakınlık kurmaya çalışmışlardır. Sanat, kendi içinde ayrımlaşmış toplumsal işlevlerin hem hepsiydi, hem de özel olarak hiçbiriydi. Hayretler verici bir çok-yanlılık gösterdiği kadar, amaçlı bir şekilde örgütlenmiş toplumsal yaşam içinde istisnai bir yer aldığı da görülmüyordu. Bu nedenle, bir takım kuramcıların, sanatın bu evrenselliği karşısında, dayanamayıp, sanatı bütün öbür özelleşmiş faaliyet biçimlerinin üstüne koymaya çalışarak, uyumlu insanı yetiştirmenin biricik ara-

cı olarak sanatı görmelerine; buna karşılık, başka kuramcıların da sanatı yararcı ve pratik bir açıdan yargılayarak, sanatın ölmeye mahkum olduğunu, akılcı bir yapıda, toplumsal bir organizma içinde hiçbir geleceği olmadığını kanıtlamaya kalkışmalarına hiç şaşmamak gerek.

İnsanoğlunun binlerce yıllık bütün kültür tarihi boyunca, sanat, **evrensel bir işlevselliğin** dışında ve, özelleşmiş maddi ve manevi üretim biçimlerinin **tek-çizgili işlevsellik**'lerinin yanında, kendini korumuş olduğuna göre ve bu arada, çağımızda sanatın ölümüne değgin hiçbir fiili belirtiye rastlanmadığına göre, şu sonuca varabiliriz ki, sanatın çok-işlevselliği, aslında, «gayretkeşlik»ten kendisine yüklenen «yabancı» işlevlerin basit bir toplamı olmayıp, daha kendi kökeninden içinde barındırdığı ve bütün öbür tek-işlevli faaliyet biçimlerinin ortaya çıkıp gelişmesinden hiçbir eksiklik göstermeyen derin bir anlamı içermektedir. Çünkü, sanatın anlamı, toplumsal insanın fiili yaşam deneyimini sürdürmek, genişletmek ve derinleştirmek üzere, kendi kapalı bütünlüğü içinde yaşamı yeniden yaratmayı içerir. İnsanların, sanatsal imge ve şekillerden imgesel bir dünya halinde, «bütünlendirici bir yaşam» ortaya çıkarabilmelerine olanak sağlamış olan şey budur işte. Buna bağlı olarak şu da çok önemlidir ki, sanat, hayvanların yaşam faaliyetinde hiçbir örneğine rastlanmayan, biricik insan faaliyeti ürünüdür. Gerçi, Darwin'den Souriot'ya kadar, bir takım doğa bilimcileri ile estetikçiler, hayvanlarda görülen bazı davranış biçimlerini, örneğin, kuşların şakımasını ve çiftleşme dansını, «hayvanların sanatı» olarak tanımlamışlardır. Ne var ki, böyle bir formüllendirme ve sınıflandırma, tutarsız ve yanlıştır; çünkü, hayvanlarda görülen faaliyet biçimleri, cinsel ilişkilerin, iletişim yollarının, oyun ya da «inşaat faaliyeti»nin belirli şekilde ayarlanışıdır sadece, ki bunlar da biyolojik eylemlerin ötesine geçmeyen şeylerdir. Biyolojik yaşam faaliyetinde, kelimenin tam anlamıyla, sanatın zerresine bile rastlanmaz; çünkü, bireyin davranışları, kendisine doğuştan verili jenotip programla öylesine eksiksiz bir şekilde belirlenmiş-

tir ki, kendi cinsinin deneyimlerini bir başka şekilde yeniden elde edip sürdürmek için hiçbir zorunluluk ve gereksinim duymaz. Buna karşılık, insanda, kalıtımla geçen davranış programının önemi, minimuma indirilmiş olup, insanda toplumsal bir kültürel mirasın oluşması ve insanın, toplumsal olarak bir değer taşıyan ve zorunluluk gösteren deneyimlerini kendine özgü mekanizmalarla başkalarına iletebilme gücüne sahip oluşu, insanoğlunun en anlamlı ve en önemli bulgularından biri olan sanatsal faaliyete bir gereksinim duymasına yol açmıştır. Sanat, **insanın yaşamsal faaliyetinin imgesel modeli** olarak işlerlik kazanmıştır. Kökence dinin altında yer alışından kurtulması ve dinin insan bilinci üstündeki egemenliğinin ortadan kalkması ölçüsünde, sanatın da kendi değeri açığa çıkmış ve insanın mükemmelleştirilmesinin etkin ve yinelenemez bir aracı olarak kabul edilmiştir. Dinsel - sanatsal bir mithos'la değil, sanatın kendisiyle insan gittikçe gerçek bir ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Çünkü, sonlu, zaman ve mekan olarak sınırlı yaşam deneyiminin, tasarımsal, imgesel bir yaşamdan, örneğin, bir Dürer'in, Lessing'in, Wagner'in, Feuchtwanger'in, Brecht'in, Chaplin'in, vb. «dünyaları»ndaki bir yaşamdan edinilecek, ilke olarak, sınırsız deneyimlerle bütünleşmesi, tikel kişinin ampirik varoluş sınırlarını ölçülemiyecek derecede açmıştır. Sanat, kişiyi geçmişe ve geleceğe «götürmüş», başka ülkelere «taşımış», insanın başka bir insan «kılığına girmesi»ne yol açarak, onu Spartakus ile Sezar'ın, Wilheml Tell ile Werther'in çağında yaşatmış, kendini İsa ya da şeytan'ın yerine koymasına yol açmıştır. Yetişkin bir insanı çocuklaştırmış ya da kocatmış; bir insanı kendi gerçek yaşamında daha önce hiç görüp tanıyamıyacağı birisi gibi duyabilip, kendini öyle görebilmesine olanak vermiştir. Ne var ki, böylesine bir sanatsal - imgesel modelin duyumsanabilmesi için, gerçek yaşamla arasındaki bütün farklılığa rağmen, o modelin kendi aslıyla yapısal bir benzerlik göstermesi, canlı gerçeklikle eşbiçimli olması gerekir.

Kuramsal olarak şunu saptayabiliriz ki, insanın toplumsal

özü içinde, yaşamsal faaliyetinin özgül yapısı şu dört temel öğeden oluşmaktadır: **pratik dönüştürücü faaliyet** (emek ve dönüştürücü praksis); **bilgi faaliyeti, değer-yönlendirme faaliyeti** ve **karşılıklı alış veriş, karşılıklı anlaşma faaliyeti.** Bu açıdan, sanatın işlevsel yapısı da açıklığa kavuşmaktadır. İnsan yaşamının gerçek modeli olabilmesi için sanatın farklı işlevsel belirlenmeleri kendinde bağdaştırması; yani, nesnel dünyada hem bir **karşılıklı anlaşma aracı,** hem nesnel dünya üstüne belirli bir **değer-yönlendirme aracı,** hem nesnel dünyaya ilişkin bir **bilgi-edinme aracı,** hem de nesnel dünyayı **pratikte-manen dönüştürme aracı** rolünü oynaması gerekmektedir. Sanatın işlevlerinin bu şekilde birbiriyle kenetlenişi, tıpkı insanın gerçek yaşam faaliyetinin temel doğrultuları arasındaki ilişkiler gibi, devingen ve esnek olma durumundadır.

O halde, sanatın kendine özgü hali ve görece bağımsızlığı içindeki bu her bir işlevinin baştan sona bir çözümlenişine geçebiliriz artık.

SANATIN İLETİŞİMSEL İŞLEVİ

Sanat ile dil arasındaki işlevsel yakınlık, estetikte, daha 18. yüzyılda farkedilmiş (Vico, Lessing, Herder), 19. ve 20. yüzyıllarda ise, farklı tarzlarda olmakla birlikte, özellikle etkin bir şekilde tartışılmıştır (Lev Tolstoy, Potebniya, Croce). Günümüzde ise, sanat ile dil arasındaki bu yakınlığın, **semiotik**'in gelişmesiyle, sağlam kanıtlara dayandığını görmekteyiz. Bu bilim, sanat gibi, dilin de, bildirimin çeşitli şekillerde saptanmasına, korunmasına ve iletilmesine hizmet eden bir işaret sistemi tarzı içinde yer aldığını açık seçik ortaya koymuş bulunmaktadır. Pek tabii, sanat, dilden ve bütün öbür sanatsal işaret sistemlerinden («kodlar»ından) birçok asli bakımlardan ayrılır. Bir çok kereler

de vurgulamış olduğumuz gibi, sanat sadece bir işaret sistemi olarak görülemez hiçbir zaman; çünkü, sanatın semiotik nitelikleri, daha başka niteliklerle, (Morris'e göre) aksiyolojik ya da (Lotman'a göre) modellendirici niteliklerle içiçe geçmiştir. Ne olursa olsun, sanatın iletişimsel işlevi, kendi bir toplumsal faaliyeti ile etkinliğinin görünüş biçimleri içinde birincil olanı ve en çok göze çarpanıdır.

«Alman İdeolojisi»nde, Mark ve Engels, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmasının temelinde yatan şey olarak dilin mahiyetinin tam bir tanımını yaparlar: «... dil, aynı zamanda başka insanlar için varolan, pratik... gerçek bilinç **olup**, tıpkı bilinç gibi, insanların birbirleriyle alış verişte bulunma gereksinimi ve zorunluğundan doğmuştur.» (46)

Bu formüllendirmeyi aynen sanat için de kullanabiliriz. Sanatçılar, bunun bilincinde olsun olmasın, ister kendi bulundukları faaliyeti, öbür insanlara belirli bir bildirimi iletme olarak, ister iletişimi belirlemiyen, salt bir kendini ifade etme olarak alsınlar, iletişimsel türden bir faaliyet olarak sanat, **nesnel** şekilde doğup varolur. Tıpkı dil gibi, kendini imgesel olarak ifade etme şekli ve tarzı da, «... aynı zamanda başka insanlar için varolduğu kadar, kendimiz için de ilk kez varolan, pratik gerçek bilinç olup», tıpkı dil gibi, sanat da «öbür insanlarla karşılıklı bir alış verişte bulunma gereksinimi ve sorunluğundan doğmuştur.»

Demek ki toplumsal bir fenomen olarak sanatın varlığının anlamı, tikel bir insanın kendinde biriktirmiş olduğu manevi deneyimleri **toplumsal** manevi iyilik haline getirişinden, yani, bu deneyimlerin, insandan insana, kuşaktan kuşağa geçişinden de gelmektedir. Sanat, insanlar arasındaki karşılıklı alış verişin en mükemmel şekilde örgütlendirilmesi isteğinden doğmakta ve bu birincil amacına ulaşır ulaşmaz, tüm bir insanlık tarihi boyunca insanoğlu için vazgeçilmez bir zorunluluk haline gelmektedir. Demek ki, sanat, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak bir düşünce, duygu ve özlem alış verişinde bulunabilmelerinin özgül bir «bağlayıcı kanal»ı olarak, bireysel manevi yaşamın toplum-

sallaştırılması işlevini görmektedir.

Sanatın iletişimsel işlevi, böylelikle, bütün öbür işlevlerinin gerçekleşebilmesinin **koşulu** olmaktadır. Sanatsal yaratım üstüne ne düşünürsek düşünelim, yani, sanatın, bize yeni bilgiler, yeni yaşantılar, yeni değerlendirmeler, yeni iradi tepiler de getirme olanağına sahip olduğunu düşünelim, sanattan bizim bütün bunları alabilmemiz, sanat yapıtlarının içinde kendine özgü görüntüsel işaretler halinde barınan ve anlamını kavrayıp, «kodunu çözerek», özümleyebileceğimiz bir sanatsal bildirimin varlığına bağlıdır ancak. Böylelikle, bireyin yaşamı içinde olduğu kadar, toplumsal yaşam için de sanatın rolü açıkça ortaya çıkmaktadır. Tek tek her insan için bir değer taşır sanat; çünkü, her insanı, başka bir insanın manevi faaliyetinin içine sürükler, ki o insan da dünyayı, kendisi gibi, özel sağduyusuyla, kesinlikle ve şiirsel bir derinliğe inerek verebilme yeteneğine sahiptir. Bir başka deyişle, sanat, her birimizin, bir Shakespeare, bir Rembrandt, bir Beethoven gibi bir dahinin erişmiş olduğu yere erişebilmemizi ve bunun yardımıyla, daha zeki, daha ince görüşlü ve manen daha zengin olabilmemize yol açar. Bu yüzden sanat korkunç bir toplumsal değer taşır; çünkü, toplumsal kılma, yani, tek bir bireyin deneyimlerinin genel manevi iyilik haline dönüşmesi, **tüm toplumun** ileriye doğru hızla gelişebilmesindeki çıkarlara karşılık verir.

Burda, bir iletişim aracı olarak sanatın özelliklerini bir kez daha toplu halde göstermek istiyoruz:

Birincisi; Sanat, dilin iletişimsel olanaklarındaki sınırlılığı aşar. Dil, insan toplumunun ancak kendi içinde o dili anlayan bir kesimine, örneğin, belirli bir aşiretin, belirli bir halkın, belirli bir ulusun kendi içinde kalan bir bildirimde bulunabilir ancak. Bu sınırların aşılabilmesi, bir dilin bir başka dile çevrilmesindeki teknik zorluklara bağlıdır. Buna karşılık, sanat, pek tabii, her zaman, kendine özgü ulusallığı taşımakla birlikte, bütün insanlığa açık bir «dil» ortaya koyar. (Edebiyat bunun dışında kalır, çünkü, edebiyatın malzemesi ulusal dildir).

İkincisi : Dil, kendine yüklenen bildirimi insanlara iletir, kendisini belirleyen asli yan budur; oysa, sanatın amacı, kendi içinde barındırdığı manevi kapsam yoluyla, insanları harekete geçirmektir. Sanatsal bir imgenin coşkusal kapsamı, kendi biçiminden dışarıya dağılarak, sanatı algılayan insanın ruhuna işler. Bunun için, bir karşılıklı anlaşma aracı olarak sanatın etkinliği dilin etkinliğinden kıyaslanamıyacak kadar yüksektir.

Üçüncüsü : Bir sanat yapıtının içeriğini upuygun verebilmek olanaksız olduğu için, bu içeriğin, başka hiçbir işaret sisteminde yer almayan, bunların dışında, belli bir sanatsal - imgesel sistem içinde, yani, müzik ya da resim ya da dans ya da bir başka sistem içinde yer alan nitelikler göstermesi gerekir. Bu niteliklerin ne türden olduğunu daha sonra açıklayacağız; yalnız burda şunu söyleyebiliriz ki, karşılıklı bir anlaşma aracı olarak sanatın işlevi, ancak genel manevi iyilik haline gelebilecek manevi süreçler ile manevi ürünleri cisimlendirebilme yeteneğiyle belirlenir. Bir başka deyişle, sanat, ne dille ne de herhangi başka bir kodsal iletişim yoluyla erişilemiyecek, başka hiçbir iletişim kanalıyla ulaşılamıyacak manevi bir düzeyde insanların birbirine yakınlaşıp biraraya gelmelerini sağlar.

Demek ki, sanatın toplumsal değeri, sadece bir karşılıklı anlaşma aracı olmasına değil, ama aynı zamanda, ilettiği özgül bildirimin değerine de bağlıdır. Böylece, sanatın iletişimsel işlevi ile aydınlatıcı, eğitsel işlevi arasında bir bağıntı doğmaktadır.

SANATIN AYDINLATICI - YAPICI İŞLEVİ

Sanatın aydınlatıcı - eğitsel işlevi, herşeyden önce, sanatın, **yaşam üstüne** belirli tür bir **bilgiyi** kendi içinde taşımasından, böylelikle de, insanların **aydınlatılması ile eğitimi**'nin önemli bir biçimi olarak işlev görmesinden gelir.

Sanatın bu işlevinin anlamını, herkes, daha önce zihninden bir kere olsun geçirip çözümlemiştir. Düşünelim bir, eğer Sica ile Santis'in filmlerini izlememiş, Pratolini ile Moravia'nın roman ve hikayelerini okumamış, Eduardo de Filippo'nun sahne uygulamalarını görmemiş, Renato Guttuso'nun resimlerine bakmamış olsaydık, bugünkü İtalyan halkının yaşamı üstüne ne bilebilirdik ki? Gazete haberleri, sanatın bize verebileceğinden çok az bilgiler verebilir ancak. Hele tarih ufkumuz, okuldaki tarih derslerinden edindiğimiz bilgilere dayanacak olursa, kimbilir ne denli sınırlı kalır. Örneğin, Babel'in, Furmanov'un, Şolokhov'un, Serafimoviç'in romanlarını okumamış, Vişnevski'nin, Vsevolod İvanov'un, Lavranyev'in, Bulgakov'un oyunlarını izlememiş, Deyneka ile Grekov'un resimlerini, Moor'un, Deni'nin ve Mayakovski'nin afişlerini görmemiş, kahramanlık dönemlerinin marş ve türkülerini dinlememiş olsaydı, bir insanın Burjuva Savaşı üstüne bilgisi kimbilir ne denli soyut ve cılız kalırdı!

Burda şu sonuca varabiliriz ki, sanatın gerçeklik üstüne edindiği geniş bilgi, gerek tek tek her bireyin manen yetişmesi açısından, gerekse tüm toplumun ileriye doğru gelişmesi açısından son derece değer taşır. Bu bakımdan, sanatın aydınlatıcı etkinliğini maksimuma çıkarmaya çalışan ilerici toplumsal güçler ile egemenliklerini halk kitlelerinin bilgisizliği ile eğitimsizliği üstüne kuran tutucu ve gerici güçler arasında bir ayrım oluşuna şaşmamak gerek. 19. ve 20. yüzyıllarda, Rusya'daki «sanat sanat içindir» havarilerinin, sanatçıyı yaşamı aydınlatan bir kişi, bir «hayat öğretmeni» olarak görmeye yanaşmamış olmalarının nedeni budur. Bu kimseler, sanatın görevini, sanatın haz verme (hedonist) işlevine indirgerken; devrimci demokratik-estetik, özellikle de Çernişevski ile Dobrolyubov'un yazıları, sanatın aydınlatıcı yapıcı işlevine büyük değer vermiştir. Çernişevski, edebiyatı olmayan bir halkın cahil bir halk olduğunu ve edebiyat ne denli verimli gelişirse, halkın da o denli bilgili, yetişmiş bir halk olacağını söylemiştir. Bu sözleriyle, Çernişevski, bu estetik sorunun **toplumsal-siyasal önemini** derinden göstermekteydi, ki bu-

güne kadar hiç değişmemişti bu. Bu soruda da, bilimsel maddeci estetik ile burjuva estetiği arasında derin ve aşılmaz bir uçurum vardır.

İnsanların eğitiminde ve yetişmesinde sanatın rolünü gösterebilmemiz için, sanatın bu işlevi ile bilimin aydınlatıcı - yapıcı işlevi arasındaki özlü ayrımı da her zaman için gözönünde bulundurmak zorundayız. Sanatın bu işlevini yerine getiriş şekli ve tarzını çözümleyecek olursak, böyle bir ayrımı da anlamlı bir şekilde ortaya koymuş oluruz. Antik Yunan filozofları, sanatın haz vererek öğrettiğini söyleyerek, bu soruna bir çözüm bulmaya çalışmışlardır. Safdilli (naiv) karakteri bir yana, bu tanımlama, estetikte, 18. yüzyıla kadar geçerliğini korumuştur. Sanatın bu özelliğini Çernişevski de gözönüne alarak, sanatın bir yaşam dersi olduğunu ve herkesin bu «ders»ten hoşlanması gerektiğini, yoksa, ders alamıyacağını söyler. Gerçekten de, sanatın görüntü dili karakteri ve coşkusal etkinlik yaratma gücü, sanat yapıtlarından bilgi edinme sürecini, herkes için daha kolaylaştırdığı gibi, bu bilginin, insanın kendi «hayal belleği»nde, «gönül belleği»nde kalıp yerleşmesine de yol açmaktadır. Ayrıca, insan, sanat yapıtıyla başbaşa kalıp, o sanat yapıtının hazzına varırken, **hiç farkında olmadan, hiç zorlanmaksızın,** dünyayla ilgili yeni bilgilerde edinir. Bunun için, insanın sanat yardımıyla bir şeyler öğrenmesi ve kendini yetiştirmesi hep hoş ve özlemi çekilen bir şeyken; bilimsel yapıtlardan bir şeyler öğrenebilmesi için insanın «kafa patlatması» gerekmektedir.

Ama aradaki en önemli fark bu değildir. Daha az farkedilen, asıl fark, sanatın insanlara ilettiği **bilgisel bildirimin kendi türü**'dür. Hiç kuşkusuz, sanat yapıtlarından aldığımız bilgiler, çoğu zaman, sanata özgü bilgiler olmayıp, bunları, bilimsel yapıtlardan, gazete haberlerinden, anılardan, belgesel filmlerden de edinebiliriz, Friedrich Engels, Fransız toplumunun tarihini «ta ekonomik ayrıntılarına kadar», «o zamanın meslekten tarihçilerinden, iktisatçılarından ve istatistikçilerinden» çok, Balzac'ın romanlarından okuyup öğrenmiş olduğunu söylemiştir. (47)

Ne var ki içinde insan psişe'sinde, bireyin manevi dünyasında yer alan en karmaşık süreçlerin açığa çıktığı bildirimleri sanatın alıp yaygın hale getirmesi kıyaslanmıyacak kadar daha önemlidir. Kişinin psişe'sinin, duygu, düşünce ve istemlerinin karşılıklı etkileşmesinin, Çernişevski'nin deyimiyle, insandaki karmaşık «ruhun diyalektiği»ni derinden ve ince bir şekilde anlamayı, insanoğlu, sanata, herşeyden önce sanata borçludur. Hiç kuşkusuz, insan psişesi üstüne bilim de bize bilgi verir; ne var ki, insanın psişik faaliyetinin genel yasallıklarını anlatır sadece; bunun için de, sanatın bilgi faaliyetinin başladığı yerde o biter. Çünkü, sanatsal çözümleme, her insanda bireysel olarak kendine özgü tarzda oluşup işleyen ve, insanların gerçekten somut olarak kavranabilmesi, yani, insanın fiili varoluşunu belirleyen **genel'in, özel'in ve tikel'in diyalektiği**'nin kavranabilmesi için bilinmesi gerekli olan, psişe'nin en ince ve en ayrıntılı mekanizmalarının içine girilebilmesini sağlar.

Böylece, sanat, herkes için yalnız öbür insanların bilgisini edinmenin bir aracı olmakla kalmamakta, kişinin **kendinin - bilgisi**'ni edinmesinin bir aracı da olmaktadır. Sanat, son gelişi, bir Pierre Besukhov'un ya da bir Emma Bovary'nin bilincinde yer alan en gizli süreçleri bize açarak, kendi ruhsal devinimlerimizi tanımamıza ve bu süreçleri görüp öğrenmemize olanak verir; öyle ki, sanatın «röntgen ışınları»nın yardımı olmaksızın, bunları hiçbir zaman farkedip bilincine varamayız. Sanat, aynı zamanda, büyülü bir aynadır; bu aynaya baktığında insan yalnız **hayalî bir başka** insanı görmez, o insanda, **fiili bir tarzda kendini de görür,** kendisiyle ilgili, kendi özüne değgin son derece önemli şeyler de öğrenir.

Daha ilerde, sanatın bu özelliğinin nerden geldiği üstünde özel olarak duracağız. Burda yalnız şunu belirtmek ve eklemek istiyoruz ki, sanatsal bilginin bir başka özelliği de, doğa bilimlerinin boş bıraktığı bir yeri doldurmasından, insandan çıkarak doğayı içine almasından gelir. Fizik ile kimya, botanik ile jeoloji, insana maddi dünyanın nesne varoluşu ile nesnel gelişme yasa-

larını iletirken; Tiyutşev ile Yesenin'in, Bunin ile Prişvin'in, Levitan ile Roerich'in, Saryan ile Niski'nin yapıtları, doğanın insan için taşıdığı önemi üstüne bilgi verir, doğa ile insan arasındaki karşılıklı ilişkileri doğru bir şekilde anlamamızı sağlar. Burda, yalnız kendisi ilginç olmayıp, sanatın aydınlatıcı - yapıcı işlevinin nasıl sanatın **eğitsel işlevi** haline geldiğini anlamamıza yardımcı olacak şekilde, sanatın özgül toplumsal değerinin bir başka yönü daha yer almaktadır.

EĞİTSEL İŞLEVİ

Sanatın bu işlevi çoğu zaman ya tek - yanlı bir şekilde ya da basitleştirilerek yorumlanmaktadır. Sanatın eğitsel etkinliği, didaktik olarak yani, öğreti, vaaz, talimat olarak ortaya konduğu zaman, basitleştirilmekte, estetiksel eğitime, ya da insanın yeteneğini «temrinler»le geliştirmenin, yaratıcı hayalgücünün, duygu kültürünün bir «temrinini yapma» şeklinde bir bulgulama (heuristik) sürecine indirgendiği zaman da, tek - yanlı alınmaktadır.

Hiç kuşkusuz, **fabl**'da, mesel'de, konuşma sanatı'nda, sanat, didaktik'e eğilim gösterir; yalnız, şu da var ki, sanat için bu ne başlıca, ne de biricik yoldur. E. İlyenko'nun yazılarında, sanatın insan psişesi üstündeki etkisi, estetiksel - heuristik açıdan çok inandırıcı bir şekilde çözümlenmiştir. Sanat, aslında, bilincin bütün mekanizmalarının «açılıp çalışması»nın en etkin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnız, şunu da eklemek gerekir ki, sanatın, insan psişesini biçimlendirebilmesi yeteneği, olduğundan çok daha kapsamlı, çok daha somut ve çok daha toplumsal etkinliktedir.

Sanat, bize doğrudan doğruya olgular ile nesnel yasallıkların bilgisini ilettiği ölçüde değil, varlığın taşıdığı **anlam**'ın, var-

lığın **bilinişi**'nin ve **değer**'inin bilgisini, dünya ile insan arasındaki **gerçek ilişkiler**'in bilinişini bize ilettiği ölçüde, bizim dünyaya belirli bir bakış açısından bakmayı isteyip istemeyişimize bir yön verir, yani, bizim **dünyayla olan** estetiksel, etiksel, siyasal **değer ilintimizi** yönlendirir. Okuyucu, izleyici, dinleyici, konsere giden, ya da bir resme bakan, bir sergiyi gezen bir kimse, dünyaya sanatçı gözüyle bakmaya, sanatçının yaşama olan tavrı neyse o tavrı takınmaya başlar.

Bilim ile sanatın insan üstündeki etkisi arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman, insanın değer-yönlendirici ilişkilerinin oluşması mekanizması da ortaya çıkacaktır, ki sanatın eğitsel etkisine özgü bir olaydır bu. Bir bilim adamının düşüncesinin bilgiye ilişkin faaliyetinin sonuçlarını ortaya koyan bilimsel çalışma, alınan bu sonuçlar içinde, o bilim adamının düşüncesine yöneliktir. Buna karşılık, bir sanat yapıtı, hem **düşünce**'ye, hem de **duygu**'ya yönelir; yalnız kendi anlayış gücümüzle değil, kendi psişik güçlerimizin tüm canlı birliği içinde, bütün zihnimizle, gerçek yaşamı nasıl algılıyorsak öyle, hem bir **anlayış gücü,** hem de bir **yaşantı** bekler bizden. İnsanın gerçeklikle ilintisi, kendi dünya görüşü ve dünya tablosu, böylece, sanatın işlerlik alanı içine girerek, etkin ve amaçlı bir şekilde biçimlenmiş olur.

Sanatın eğitsel işlevi, doğrudan doğruya, insanlara **yaşantı** verişi üstüne kuruludur; yani, sanatın eğitsel gücü, kişinin kendi yaşamı ile bir olay, bir fenomen, bir etki arasında bir ilişki kurulmasına dayanır, ki sonunda, psikologların dediği gibi, bir **biyografik olgu** haline gelir bu. İnsanın pratik yaşam faaliyeti içinde, yer alan herhangi bir gözlemin, etkinin, olayın etkinlik gücü, bu fenomenlerden her birinin içimizde uyandırdığı yaşantının ölçüsüyle, yani, psişemizin coşkusal kesimini ne denli uyardığıyla ölçülür. Eğer ortada yaşantı yoksa, o zaman, gördüğümüz ya da işittiğimiz herhangi bir şey, şu ya da bu nedenden, **sadece** görülüp işitilmiş bir şey olarak, hâttâ, **sadece** anlaşılmış, bilincine varılmış, akıldan özümlenmiş bir şey olarak kalır ve ne ruhumuzda, ne karakterimizde, ne de dünya tablomuzda her-

hangi bir iz bırakır. Oysa, herhangi bir ayartı, bir fenomen, bir etki, gerçekten yaşanırsa, o zaman, bilincin derinliklerine işler, yaşamla coşkusal, derinden kişisel bir ilişki oluşturur, bilincin faaliyetinde uzun zaman kendini koruyan bir uyarma haline gelir.

Demek ki, sanat, insan bilincini kendi bütünselliği içinde, biçimlendirip dönüşüme uğratabilmektedir. Buysa, görüler ile psikoloji'nin, dünyagörüşü ile dünya'yı çizimin, kanılar ile karakter'in birliği içinde olmaktadır. Böylece, sanat, yalnız anlamanın bir yolu ve yetişmenin bir aracı olarak değil, aynı zamanda, toplumda öngörülmüş çıkarlar doğrultusunda insanın **yaşam deneyimlerini ilerletmesi ve zenginleştirmesi**'nin de bir şekli ve tarzı olarak işlemektedir. Sanat, kişinin biyografisi çerçevesi içinde uzandığı sürece, yabancı bir deneyimi «o kişinin kendinin» deneyimi haline getirmekte, o deneyimi «benim kendimin» edinmesine yol açmaktadır. Ernest Hemingway, bunu o kendine özgü yalınlığı ve şaşmazlığı içinde şöyle formüllendirir: «... sanırsınız, bütün bunların hepsi sanki sizin başınızdan geçmiş, sanki içinizde hep öyle kalacak.»

Demek, insanları eğitmenin en etkin araçlarından biri olarak sanattan söz edildiği zaman, burda sözkonusu olan şey, ahlak ya da siyaset cümleleri kurulması; iyi şudur kötü budur, şu gerekir bu gerekmez diye bir tartışma yapılması değildir. Sanatın eğitsel işlevi, mantıksal kanıtlar, bakılacak örnekler getirme yoluyla değil, daha çok, **insanların fiili yaşam deneyimlerinin amaçlı bir doğrultuda ilerletilmesi** yoluyla gerçekleşir; çünkü, sanat, insanın fiilen yaşamı içinde duyup yaşayamayacağı şeyleri duyup yaşamasını sağlar.

Hiç kuşkusuz, kişinin toplumsal eğitimi içinde, **fiili** yaşam deneyimleri baş rolü oynar, sanat onun yerini alamaz. Ne var ki, insanın pratik yaşam faaliyeti içinde edindiği deneyimler çok geniş ve bir yere sığmayacak «miktarda»dır. Kişisel deneyimler sonludur bir kere, zaman ve mekanla sınırlıdır. İşte sanat burda yardımımıza koşar. Yaşamı kendinde imgesel olarak modellen-

dirdiği için, bizim kendi deneyimlerimizin sınırlılığını aşmamızı sağlayarak, aslında yaşayamamış olduğumuz şeyleri, bizim kadar bütün çağdaşlarımız ile bizden sonrakilerin de yaşayabilmesine olanak verir. Sanat sayesinde, Spartakus'la, Garibaldi'yle, Çapayev'le omuz omuza savaşırız, Kolomb ve Nansen'le yeni kıtalar keşfederiz, Roerich gibi, Himalayaların eşsiz güzelliğini tadarız; Natalya Rostova ile Aksinya'yı sever acırız; Taras Bulba ve Soya Kosmodemyanskaya'yla birlikte kahramanca ölürüz.

Bir başka bakımdan da «sanattaki yaşam» deneyimi, fiilen yaşam deneyiminin yardımına koşar. İnsan yaşamı, kişinin biyografisindeki birçok durumların salt rastlantısal şekilde birbirine geçişine bağlıdır. Oysa, sanat, garip rastlantıları ortadan kaldırarak, sanatçının öngördüğü, **amaçlı** bir şekilde tasarladığı deneyimleri getirir doğrudan doğruya. Tolstoy, bizi Anna Karenina ve Katyoşka Maslova ile birlikte aynı yaşam yolundan yol aldırır; artık bu yoldan ne çıkabiliriz, ne de sapabiliriz. Fellini, «Tatlı Hayat» filminde, filmi izleyenlerin bu «tatlı hayat»a, filmdeki kahramanların adi «eğlenceleri»ne katılmalarına, böylece de, onbin kişilik bir yüksek azınlığın yaşadığı bu «tatlı hayat»ın getirdiği, sırf fiziksel, öldürücü cansıkıntısını kendilerinde duymalarına yol açar. De Sica da «Bisiklet Hırsızları» filminde, bizi, bir İtalyan işsizin kederli yaşamını paylaşmaya, onunla birlikte hırsızlık yapmaya ve filmin sonundaki o aldatıcı çözümü, kişisel olduğu kadar, toplumsal olarak da trajik olan çatışmayı birlikte duymaya götürür.

Genç Lenin Çekhov'un «Altıncı Koğuş» hikâyesini okuduktan sonra, yaşantısını şu sözlerle dile getirir: «Sanki altıncı koğuşa tıkılmış gibi oldum.» (48)

Zaten Çekhov da bizde bu etkiyi uyandırmaya, yani, okuyucunun kendisini «Altıncı Koğuş»a tıkılmış gibi hissetmesine ve bu deneyimden belirli sonuçlar çıkarmasına çalışmıştır. Çekhov, sanat yaratımının şu en genel yasalarından birini çok iyi anlamıştır; der ki, «bizim ölümsüz, ya da iyi dediğimiz, bizi şaşırtan yazarların hepsinin ortak ve çok önemli bir özelliği vardır: Öy-

le bir yerlerden bize seslenirler ki, tıpkı görünmeyen ama hayalen insanı rahatsız eden Hamlet'in Babası gibi, belirli bir amaçla seslendiklerini, yalnız anlayış gücümüzle değil, tüm benliğimizle duyarız.» (49)

Bu amacın ne tür bir amaç olduğunu ve sanatçının bize nerden seslendiğini, sanatçının kendi bilincini oluşturan, kendi yaşamına ilişkin tasarılarını ona veren **toplum** belirler. Sanatçı, toplumsal fikirlerin bir taşıyıcısı olduğunu, toplumsal çıkarların bir temsilcisi olduğunu bilsin bilmesin, ister istemez, insanları oraya, o kendi yardımıyla toplumun onları götüreceği yere doğru götürür. Bu bakımdan, sanat, insanların **toplumsal eğitim**'inin de bir aracı olmaktadır; çünkü, sanatın, insan ruhu, bilinci ve istemi üstündeki etkisi, her zaman için, **somut - tarihsel sınıfsal** bir doğrultu gösterir. Ünlü psikolog, L. S. Vigotski, çok yerinde bir şekilde formüllendirir bunu: «Sanat» der Vigotski, «toplumun kullandığı bir silahtır; öyle ki, sanatın yardımıyla, toplum, bizim en gizli kalmış, en kişisel yanlarımız ile toplumsal yaşam alanı arasında bir ilişki kurmuş olur. Sanat, bizim geleceğe karşı tavrımızın, ileriye ilişkin amaçlarımızın örgütlenişidir.» (50)

Bu sorunlar, mimarlık ve uygulamalı sanatlar gibi kendine özgü sanatsal yaratım biçimleri içinde de kendine göre bir çözüme ulaşır. Bu sanatların amacı da, insanların pratik ihtiyaçlarını karşılamak ve insanın yaşamını güzelleştirmek değildir sadece, aynı zamanda, yaşamı **fikirsel - coşkusal** olarak da örgütlendirmektir. Kendilerinde insanlara yayılacak şiirsel bir kapsam taşıdıkları zaman da bu başarıya ulaşmış olurlar. Bu sanatlara ilişkin nesneler, belirli bir «şiirsel anlam» taşıyacak şekilde yaratılmışlarsa eğer, o zaman, bu nesneleri kullanan insanlarda da buna karşılık veren bir ruhsallık uyandırırlar, o kimselerin psişeleriyle kendilerine göre bir uygunluk içine girerler. Çünkü, insanın her yaşamsal faaliyet «tarzı», bu faaliyete katılan kişiden o faaliyetle ruhsal bir uygunluk içinde olmasını ister. İnsan evde, iş yerinde, tiyatroda, dükkânda, kültürevinde ya da

konser salonunda, **farklı hisseder** kendisini. Bunun için, bir binanın mimarisinden, mobilyası, ışıklandırması, ev eşyası, alet edavatı, süs takımlarıyla bütün iç dekorasyonundan orda iş gören insanların giyim kuşamına kadar bütün nesnel ortam, hep insanın kendisini **organik bir şekilde duyumsamasına,** o ortamda **doğal bir şekilde davranmasına** yardım edecek, böyle bir duygu ve düşünce yapısını onda uyandıracak şekilde belirlenir.

Richard Hamann'ın çok yerinde bir deyişine göre, «dekoratif sanat... insanın kendi görevlerini unutmaksızın, yaşamda rahatça vakit geçirmesine yarar.» (51) Bu kendine özgü sanat grubunun, insanların eğitimine; karakterinin, dünya görüşünün ve dünya tablosunun oluşmasına katkısı şöyle olur. Mimarlık ile uygulamalı sanatlar, insanların tanrıya inancını pekiştirmek üzere, kiliseye katkıda bulunuyorsa; silahların, bayrak ve üniformaların gözalıcı, sanatsal dizaynı, askerlerin, savaşı güzel ve yüce bir şey olarak görmelerine yol açıyorsa; feodal beylerin yaşadıkları yaşama, alımlı çalımlı, sanatsal bir düzen verilişi, «yüksek kişi olarak doğmuş kişiler»le «aşağı kişi olarak doğmuş kişiler» arasındaki toplumsal eşitsizliği vurguladığı kadar, estetiksel olarak da bize açıklıyorsa; siyasal kurumların sanatsal olarak dizaynlanışı, devletin gücünü ve büyüklüğünü kutsallık katına çıkarıp ululaştırıyorsa, o zaman, burda, **yalnız coşkusal değil, ama aynı zamanda ideolojik de** bir etkinlik ve eğitsellik varolduğu gibi, böyle bir eğitsel etkinlik de her zaman belirli bir **toplumsal** tez taşır kendi içinde.

Bunun için her toplum sanata büyük bir ilgi gösterir. Her sınıf, her devlet, her din, sanattan yardım bekler. Bunun için de tüm bir insanlık tarihi boyunca, sanatın insanları hangi doğrultuda, yani, ilerici mi, gerici mi, insancıl mı, insana düşmanca olan bir doğrultuda mı eğiteceği, ne gibi karakter özellikleri göstereceği, yaşama ilişkin ne gibi tasarımlar getireceği, ne gibi kanılar taşıyacağı, hangi bakımdan insanları yozlaştırıp baskı altında tutacağı üstüne sürekli bir savaş yer almıştır.

HAZ VERME İŞLEVİ

Demin yukarda değindiğimiz «günlük yaşamı daha güzel kılma» sözü, özellikle dikkate değer bir sözdür. Pek tabii, bu yalnız, mimarlık ve uygulamalı sanatlar için söylenmiş bir söz olmayıp, tüm sanatları içine alır; çünkü, tüm sanatsal yaratımlar, insanlara güzellik getirir, insanın yaşamını güzelleştirir, zengin estetiksel bir sevincin kaynağı olur.

Sanatın aydınlatıcı - yapıcı işlevini çözümlediğimiz zaman, bu sorunsaldan da söz etmiştik; sanatın bu işlevi, onun **haz verici** dediğimiz **işlevi**'nden, yani, sanatın aydınlattığı ve eğittiği kişilerde aynı zamanda estetiksel bir haz duygusu da uyandırışından ayrılmaz, sımsıkı bağlıdır ona. Sanatın bu gücü, insanları sanata doğru çeken bir «mıknatıs»tır; öyle ki, ideolojik ve bilgice belirlenmiş nitelikleri ne olursa olsun, o olmaksızın sanat da insanlara boşmuş gibi gözükür. Ne var ki, sanatın haz verici işlevinin anlamı, salt bu «hizmet özelliği»yle bitmez.

Daha önce insanların «güzelliğin yasalarına göre» faaliyeti üstüne söylediklerimizden ve estetiksel faaliyet ile sanatsal yaratım arasındaki bağlantıdan yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: **Sanat bize haz verir, çünkü, bir sanat yapıtının biçimi, bu biçimde ifade edilmiş içeriğin özelliklerini karşılayan, yüksek dereceden bir iç düzen, yetkin bir iç örgütlülük gösterir.** Dolayısıyla, sanatta güzellik, gerçekten varolan şeylerle, hem benzerlik, hem de benzemezlik gösteren, bir takım yeni «şeyler»i gerçekliğin malzemesi içinden ortaya çıkaran «üretici», «emeksel» enerjinin, yani, sanatsal faaliyetteki yaratıcı enerjinin doğrudan doğruya bir sonucudur. Bu sanatsal yaratımlar, daha önce de belirttiğimiz gibi, hem bir iletişimsel, hem bir eğitsel, hem de bir bilgisel işlev görmekle birlikte, bunların yaratılış şekli ve tarzı, bu yaratımlara estetiksel bir değer kazandırarak, buna ilişkin bir başka

işlev görmesine de, yani, insanın **estetiksel duygular**'ının «jeneratör»ü işlevini görmesine de yol açar.

Fiili yaşamda, insanların emeksel faaliyetinin temelinde yatan şey, hiç kuşkusuz, estetiksel olarak değil, yararsal olarak ölçülür; manevi hoşlanma duygusu yaratma derecesine göre değil, pratik yararlılık derecesine göre ölçülür. Ne var ki, yaşamın sanatsal olarak modellendirilişi, bu yararsal amaçlardan özgür olup, fiilî değil, imgesel nesneler ortaya koyduğu için, estetiksel bir duygunun uyandırılışı, insanın yaratıcılık gücü ile manevi olarak karşı karşıya gelmekten alınan bir sevinç duygusu, sanatsal - yaratıcı faaliyetin doğrudan doğruya bir işlevi olmaktadır.

Sanatın haz verici işlevi, sanatın yalnız **özgül bir sanatsal bildirim** değil, ama aynı zamanda, bu yüksek dereceden örgütlenmiş biçimi yaratmış olan, kendinde taşıyan ve başkalarına ileten, yaratıcı istidata ve ustalığa ilişkin, **özgül bir estetiksel bildirim** oluşundan da gelir. Lenin, bu durumu, harika bir şekilde dile getirmiştir; Beethoven'in «Appassionata»sını dinlerken kendi duyumsadığı şeyler üstüne şöyle demiştir bir keresinde : «Harika, insanüstü bir müzik! Belki de saf bir gururlanma, ama, hep içimden gururlanarak derim ki, görün işte, ne harika eserler yaratabiliyor insanlar!» (52)

Gerçekten de, her hakiki sanat yapıtı bir «harika»dır, yaşamın yaratıcı bir şekilde yeniden yaratılması harikasıdır. Bunun için, böylesine yapıtlarla karşılaşmaktan duyulan sevinç, aynı anda, izleyicinin, okuyucunun ya da dinleyicinin, o yaratıcılığın, kendine özgü, coşkusal bir şekilde bilincine varışına, yaratıcılığın o büyük gizindeki fantazinin yanına yaklaşabilmesine yol açar.

Burda da, sanatın haz verici işlevinin görece bağımsızlığıyla ve yüksek dereceden toplumsal değeriyle karşılaşmaktayız. Sanat, insanlara bir hoşnutluk ve bir haz verişiyle, insanları kendinde barındırdığı bilgi ve fikir kapsamına doğru çekmekle kalmaz, insanların yaratıcı yeteneklerini de biçimlendirerek, yara-

tıcı potansiyellerini yükseltir, böylelikle de insanları mükemmelleşmeye doğru götürür.

Bunun için her büyük sanat, her zaman için, ölümsüzlüğe hak kazanır. Homer'in şiirleriyle, Novgorod'un kiliseleriyle, Raffael'in resimleriyle aramızda ne denli tarihsel ve ideolojik bir uzaklık olursa olsun, bu yapıtların güçlü yaratıcı etkisi, bugün için de bizlere çarpmakta, herkesi imgesel düşünceye ve bu dahi sanatçıların ustalığına daha da yaklaştırmakta, herkesin kendi yaratıcılık gücünü daha da geliştirmektedir.

Kapitalist toplumlarda, ayrıcalıklı kesimler, yaşamdan alınacak haz kadar, sanattan alınacak estetiksel hazzı da kendi bir ayrıcalıkları haline getirmeye çalışırlar. Buysa, kuramsal olarak, sanattan haz almanın sadece seçkinlerin, aristokrasinin ya da yüksek bir aydın azınlığın harcı olduğunu söyleyen öğretilerde ifadesini bulmaktadır. Buna karşılık, maddeci estetik, herkesin böyle bir yeteneğe sahip olduğunu kanıtlar; yeter ki, kurulu bir düzende, sanat anlayışı ile sanat sevgisi herkese verilmiş, herkesde gelişmiş olsun, o insanın sanat sevgisi ile sanat anlayışını köstekleyip boğmasın.

Bunun için, sanatın, hem insan yaşamını estetiksel bir hazla zenginleştirişine, hem de aynı zamanda geniş bir toplumsal değer taşıyışına büyük bir önem vermemiz gerekir. Kısacası, «milyonlarca insan için bir sevinç ve hayranlık kaynağı olmalıdır sanat.»

KÜLTÜREL İŞLEVİ

Sanatın, kişinin beşinci, yani, sanatsal potansiyelini etkilediğini özel bir kanıtla göstermeye gerek yoktur herhalde. Bu, sanatın beşinci işlevi olup, insanın sanatsal olarak eğitilmesinin en önemli araçlarından biridir.

Sanatsal eğitimin, eğitsel faaliyetin en önemli ve özgül doğrultularından biri olduğu söylemiştik daha önce. Burda, yalnız, insanın sanatsal olarak eğitilmesinde sanatın rolünden söz edeceğiz. Burda, emek, sanat çalışması da karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki, böyle bir emek, geniş bir toplumsal önem taşıdığından, sanatın toplumsal temel işlevi sayılabilir rahatlıkla.

Hemen şunu da belirtelim ki, ister izleyici olarak, ister sanatçı olarak, kişinin sanatsal potansiyeli çeşitli yollardan biçimlenip gelişebilir. Çeşitli sanatların tarihi ve kuramı alanına ilişkin bilgi yoluyla, kişinin kendini sanatsal olarak yetiştirmesi ve sanatsal olarak yetişme, böyle bir amaca hizmet eder. Somut sanat yapıtlarını, sanatçıların yaratımlarını, çeşitli uslup, akım ve yaratım yöntemlerini kişinin değerlendirmesine yardım ederek, sanat eleştirisi de böyle bir amacı üstlenebilir. Son olarak da, sanatın kendisi böyle bir amaca kendisi hizmet eder. Kendi çevresi içinde, insan, ancak doğrudan doğruya bir deneyim sonucu, sanatın «madde»si ile karşı karşıya gelişiyle, böylesine bir bilgiyi özümleyebilme ve böylesine bir değer eleştirisinde bulunabilme olanağını elde eder.

Sanıyoruz ki, kişinin sanatsal potansiyelinin biçimlenebilmesinin başlıca yolu da budur. Bütün öbürleri, ya yardımcı yollardır ya da ek yollar. Ayrıca, doğrudan doğruya deneyimin, sanat algısının kendisi dışında, hiçbir bilimsel kitap, yazı, ders ya da vaaz, ne insanda sanata bir gereksinim uyandırabilir, ne de insanda sanatsal bir beğeni oluşturabilir. Marx'ın şu çok yerinde söylenmiş sözlerini anımsayalım, «... önce müzik insanda müzik duyusunu uyandırır...» (53) Daha önce bir başka yere bağlı olarak değindiğimiz Marx'ın şu sözlerini burda bir kez daha yineleyelim: «Sanatın nesnesi, bütün öbür ürünler gibi, sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitlesi doğurur. Dolayısıyla, üretim, yalnız özne için bir nesne değil, ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır.» (54)

Bu demektir ki, sanatsal olarak yetiştirmenin ve insanın kendisini yetiştirmesinin en iyi biricik yolu, insanın içinde bulun-

duğu kendi sanatsal çevresidir; müzelere, sergilere, konserlere, tiyatro gösterilerine, kitap konuşmalarına düzenli bir şekilde gitmesidir, vb.

Kişinin sanatsal potansiyelinin oluşması ve gelişmesi, yalnız kendisi için değil ama tüm bir toplum için de büyük bir önem taşır. Son olarak da, ancak sanat, yaşamın içinde merkezî bir yer alınca, insanlar kendi sanatsal deneyimlerini hep sürekli olarak geliştirmek ve derinleştirmek üzere organik bir gereksinim gösterdikleri zaman, toplumda, insanların etiksel, siyasal ve dinsel (ateist) olarak yetişmesinde sanattan etkin bir şekilde yararlanılabilir ancak. Ne var ki, toplumda insanların böyle bir gereksinim duymalarına ve bu gereksinimi karşılamalarına yine ancak sanat cevap verir. Bunun için, kişinin sanatsal potansiyelinin gelişmesinde sanatın işlerliği, sanatın başlıca toplumsal işlevi haline gelmektedir.

SİSTEM OLARAK ÇOK-İŞLEVSELLİK

Gördük ki, sanatın fiili işlevlerinin çözümlenişi, genel-kuramsal biçimde saptamış olduğumuz şu yasallığı olumlamaktadır bütünlükle: **Sanatın işlevsel yapısı ile insanların yaşam faaliyetinin işlevsel yapısının birbirine uygunluğu.** Şunu da belirtelim ki, bu her iki halde de yapıdan söz etmeye hakkımız vardır; çünkü, insan yaşamında olduğu gibi, sanat yaşamında da çeşitli işlevsel çabalar, organik şekilde birbiriyle bağlantılı olup, bütünsel, bölünmez bir sistem oluştururlar. Nasıl insanın fiili yaşamı, şu ya da bu ölçüde, emek, bilgi, değer-yönlendirimi ve iletişim doğrultusunda kendini belli ediyorsa, her sanat yapıtı da, her sanatsal şekillenme, az ya da çok belirlenmişliği içinde, bir haz verici, bir aydınlatıcı-yapıcı, bir eğitsel ve bir iletişimsel işlev görür. Böylelikle de sanat, insanlara, «ikinci bir yaşam» kazan-

dırma, tıpkı aslı gibi bütünsel ve çok - yönlü olan, yanılsal bir yaşam kazandırma olanağını verir. Dolayısıyle, sanatın çok - işlevselliği, çeşitli toplumsal işlevlerin karmakarışık, kendinden rastlantısal şekilde bir yığışması olmayıp, tüm kendi karmaşık yapısı içinde, organik bir sistemi oluşturur.

Bu açıdan bakıldığında, sanatın toplumsal belirlenişini tek - yanlı yorumlayan anlayışların metafizik kısıtlılığı da ortaya çıkmaktadır. Bir takım estetikçiler, sanatta, bilgiyi genişletmenin, eğitimin ya da anlayış gücünün tek bir yolu ve aracı olduğunu düşündükleri zaman, kaçınılmaz bir şekilde, yararsalcılığı gözeten bir kabalığa düşmekte; sanatı, bilimin, etik'in, siyasetin ve dinin hizmetine koşmakta, bu arada da, sanatın estetiksel bir haz verebilme,. «çekici» olabilme yeteneğini de unutmamaktadırlar. Buna karşılık, başka kuramcılar da, sanatın aydınlatıcı, eğitsel ve iletişimsel işlevini görmezlikten gelerek, sanatın biricik amacının estetiksel hoşlanma duygusu yaratma olduğunu söylemekte, böylelikle de, sanatı korkunç yoksullaştırarak, salt estetizme gömülmesine yol açmaktadırlar.

Bu konuda da, 20. yüzyıl burjuva sanat görüşündeki gelişmeler bize ilginç sonuçlar getirmektedir. 1909'da yayınlanmış olan «Estetikle İlgili Değinmeler» adlı kitabında, Roger Fry, sanatın coşkusal etkinliğinin taşıdığı estetiksel değeri bütün bütüne yadsımamakla birlikte, sanatta, coşkuların «sonuçtaki etkisine göre» değil, «kendinde ve kendisi için» değerlendirilebileceğini kanıtlamaya çalışmaktaydı. Burdan çıkarak da şu sonuca varıyordu, sanat yapıtları, «yaşam üzerindeki etkileri açısından» değerlendirilemezdi. Tolstoy'la giriştiği bir tartışmada da, sanatın yaşantıyı dile getirmesi ve yaşantı vermesi gerektiğini, ama, bu yaşantının insan faaliyeti üstünde bir etkisi olmamasını, sadece, insanların «yaşantıyı tasarlamak»tan (55) bir haz alabilmelerini sağlaması gerektiğini öne sürüyordu Fry.

Daha sonra da, Clive Bell, «Sanat» adlı yazısında, şöyle diyordu : «... Bir sanat yapıtını duyumsayabilmek için, yaşamdan hiçbir şey almamız, yaşam fikri ve yaşam olgusu üstüne herhan-

gi bir bilgi edinmemiz, yaşamın uyandırdığı herhangi bir şeyle yakınlık kurmamız gerekmez. Sanat, bizi, yorucu bir uğraş içindeki dünyadan bir vecd dünyasına götürür.» (56) Sonra da şunları ekliyordu sözlerine Bell, ancak, «... belli şekilde biraraya getirilmiş, çizgi ve renkler ile belli biçim ve biçim bağıntıları bizde estetiksel bir duygu» uyandırabilir. Birkaç yıl sonra da, «İnsanın Sanattan Kovuluşu» adlı, acıklı şekilde ünlenmiş çalışmasında, Ortega y Gasset, Beethoven ile Wagner'in, Chateaubriand ile Zola'nın yaratımları kadar, geçmişin tüm klasik sanatının da, aslında, «ancak kısmen sanat yapıtları, birer sanat eşyası» olduklarını öne sürüyordu. Bunlardan haz alabilmek için de, «insanın acıları ile sevinçleri karşısında duyarlı ve iyi niyetli olmak yeterli»ydi... Hans ile Gretel'in ya da Tristan ile Isolde'nin gözyaşı dolu kaderi ne olacak diye manevi bir duyarlık göstermek sanat yapıtının işi değildir. Ortega'nın niye 20. yüzyıl modernist sanatına sanatsal olarak değerli ve nitelikli gözüyle baktığına hiç şaşmamak gerekir; çünkü, Ortega, «... sanat yapıtında, insanı içeriğin hemen hemen ortadan silineceği bir noktaya ulaşma(ya)» çalışıyordu. Ortega y Gasset, böylesine insansızlaştırılmış bir sanatın insanoğlu gözünde hiçbir işe yaramıyacağını çok iyi biliyordu tabii, onun için de, açık açık bir kynisizm'le şunları söylüyordu : «Bu sanat, 'sanatçılar' için bir sanat olacaktır, kitleler için değil; bir kast sanatı, halk sanatı değil.» (57)

İşte, burjuva estetik, insanoğlunun sanatsal - yaratıcı deneyimleriyle zenginleşmiş tüm sanatsal mirası, bir kalemde geçmekte ve sanatı, salt biçimden haz almaya indirgemektedir. Çok açıktır bunun nedeni : sanatın, deneyim gücü yoluyla, insanın fiili yaşam deneyimlerini ilerletip zenginleştirmesi, böylelikle de insanın pratik faaliyetteki amacını etkilemesi korkusu. Bu eğilim, mantıksal sonucunu soyutçulukta bulmuştur.

Maddeci estetik kuramı, bütün bu biçimci, kaba, estetizmci ve yararsalcı anlayışların karşısına, sanatın diyalektik ve sisteme - yönelik çok - işlevselliği yorumunu koyar. Bu yorum, ay-

nı zamanda, bu sistemin **dinamik** (devingen) **karakter**'ini de ortaya koymalıdır. Sanatın çeşitli işlevleri arasındaki karşılıklı ilinti, hiçbir zaman aynı şekilde kalmaz. Tam karşıtı, morfolojik olarak değişim gösterdiği kadar, tarihen de değişime uğrar. Böylece, bir takım sanat tarzlarında ve sanat cinslerinde, sanatın haz verici işlevi önplana çıkarken, öbürlerinde, aydınlatıcı - yapıcı işlevi önplana çıkmaktadır, vb. Buna göre de, bir sanat yapıtıyla ilişiklik, bazen bizde en önce bir hoşlanma ve haz alma duygusu uyandırırken, bazen de en önce ruhsal bir sarsıntı yaratmaktadır. Çoğu zaman, söz gelişi Gustav Mahler'in bir senfonisini dinlemek üzere bir konsere gittiğimiz, ya da yeni bir varyete programını izlemeye, ya da sirke ya da tiyatroya gittiğimiz zaman, sanattan ne beklediğimizi önceden biliriz. Çünkü, deneyimler bize der ki, Shakespeare'in tragedyaları ile komedyalarında asıl amaç aynı değildir, Raffael'in «Sikstine'li Madonna»sı ile süslemeli boyama locaları insanda ayrı ayrı etkiler uyandırır.

Öte yandan, sanatın işlevleri sistemi, oldukça esnek olup, çeşitli sanat akımlarının güttükleri programlı amaç uyarınca, kendi konumunda değişikliğe de uğrar. Klasikçiliğin eğitsel yönlendirimi, rokoko'nun apaçık haz verici yönlendirimiyle böyle bir çözüntüye uğramıştır. Romantik sanatın kendine özgü bilgice özlemleriyle eleştirel gerçekçiliğin bilgice özlemleri arasında böylesine bir fark vardır. Usta şarkıcılardan Gryphius'a, Hoffmannswaldau'dan Schiller'e, Goethe'den Heine'ye, Rilke'den Bechet'e kadar tüm şiirsel yaratımlarda, işlevsel olarak ağır basan yan hep böyle değişime uğramıştır.

Ne var ki, sanatsal kültürün tam verimli bir şekilde gelişmesi için, tüm işlevlerini özgürce ve kısıtsız bir şekilde görebilmesi; yani, sanatın **işlevlerinin birbiriyle çatışması değil, birlikte uyum içinde iş görmesi** gerekmektedir. Gerçek sanatsal kültürün kurulmasının yolu bu olmalıdır.

Dördüncü Bölüm

Sanatsal Gelişme

TOPLUMDA SANATSAL GELİŞME

Dünyayı sarıp sarmalayan sanat tarihi süreci, bize neyi göstermektedir? Nesnel yasallıklarla mı belirlenmektedir, yoksa rastlantının oyununa mı terkedilmiştir? Kim harekete geçirmektedir bu süreci, ender sayıda dehalar mı, yoksa sanatın günbegün hareketine damgasını vuran büyük bir usta kitlesi mi? Bu hareket içinde değişime uğrayan şey ne, sanatsal faaliyetin kendi özü mü, yoksa sadece dış belirtileri mi? Nasıl olmaktadır bu değişim, uslup dediğimiz birkaç sabit durumun döngüsel bir değişimi halinde mi, yoksa hiçbir zaman «kendi merkezi»ne dönmeksizin, geçmişle hiçbir benzerlik göstermeksizin, hep bir yenileşme halinde mi? Bu değişimlerin kendi taşıdığı değer nedir, yani, sanat tarihi, daha aşağı biçimlerden, daha yukarı biçimlere doğru bir ilerleme halinde mi hareket etmektedir, yoksa acıklı bir iniş, karşı koyulmaz büyük bir düşüş mü göstermektedir? Belki de sanat tarihinde haraket yoktur hiç, her zaman kendi basamağında aynen kalmaktadır, kendi döneminin sanatı olmaktadır sadece?

İşte bütün bu ve buna benzer sorular, sanatın tarihsel olarak hareket halinde bulunduğunun ve değişime uğradığının, 18. yüzyılda ortaya çıkmasından bu yana estetiği de harekete geçirmiş ve yoğun bir şekilde tartışma konusu olmuştur. Bu yüzden de, bu soruların **kuramsal** olarak çözümlenişi, hep bu soruların **tarihsel olarak geleceğine** ilişkin düşüncelerle birlikte ele alınmıştır. Bu gibi düşüncelerden de yeni bir estetik bilimi dalı, yani, **sanat tarihi felsefesi** doğmuş ve ilk kez, Hegel estetiği çerçevesi

içinde karşımıza çıkmıştır.

Diyalektik maddeci düşüncenin klasiklerinin, Hegel'in estetik kuramına ne denli yüksek bir değer biçtiklerini biliyoruz; ne var ki, Hegel'in bu girişimlerini daha da ileriye götürerek, kendi içinde kapalı ve ayrıntılı bir sanat tarihi süreci anlayışını ortaya koyma olanağını bulamamışlardır. Aslında, sanatın tarihsel gelişmesine **insanoğlunun sanatsal gelişmesi** olarak bakmak, kitabımızın bu bölümünün hemen başında ortaya koyduğumuz bu soruların büyük bir bölümüne belli bir tarzda cevap vermiş olacaktır.

SANATSAL KÜLTÜR

Kendi fiilî varlığı, kendi işlevselliği ve kendi gelişmesi içinde, sanat, «toplumun sanatsal kültürü» olarak tanımlayabileceğimiz bir sistemin ana öğesini oluşturur. Bu bakımdan, sanatın gelişme yasaları, ancak bu sistemin, bütün öbür bileşkenlerle bir bağlantı içinde olan ve onlarla birlikte değişime uğrayan bir bileşkeni olarak kavrandığı zaman anlaşılabilir. Toplumun sanatsal kültürü nedir o halde?

İlk bakışta, sanat yapıtlarının yaratılması, korunması, yaygınlaştırılması, algılanması, incelenmesi ve değerlendirilmesi süreçleri içinde olmak üzere, toplumdaki tüm sanatsal yaşamı kuşatan kültür alanı olarak tanımlanabilir bu. Ne var ki, bu tanımlama, ne sanatsal kültürün temel bileşkenlerini, ne de kendi iç yapısını açığa kavuşturur. Tam bir tasarımda bulunabilmemiz için, insan faaliyetinin yapısına ilişkin, daha önce genelde formüllendirmiş ve ele almış olduğumuz şu beş temel faaliyet biçimi anlayışından yola çıkmamız gerekir : dönüştürücü faaliyet, bilgi faaliyeti, değer - yönlendirme faaliyeti, iletişimsel faaliyet ve sanatsal faaliyet. Buna göre, sanatsal kültürde bu her faaliye-

tin görünüş biçimini bulabiliriz.

Dönüştürücü faaliyet, sanatsal kültürde, sanatsal bir üretim olarak, yani, sanatsal değerlerin yaratıldığı alan olarak girer. İnsanların iletişimsel faaliyeti (karşılıklı manevi alış veriş), sanatsal kültürde, izleyici kitle ile sanatçı arasındaki alış verişi gerçekleştiren sanatsal tüketim olarak yer alır. Bilgi faaliyeti, sanatsal kültüre, tüm kendine bağlantılı süreçlerle birlikte sanatın bilimsel olarak araştırılışı şeklinde girer. Değer - yönlendirici faaliyet, sanatsal kültürde, sanat eleştirisi olarak yer alır. Son olarak da, sanatsal faaliyet, sanatsal kültürün bütün öbür öğelerini kendi içinde barındıran, kendi nesnel şekli, yani, sanat yapıtı olarak girer sanatsal kültüre. (1)

Pek tabii, toplumun fiilî sanatsal yaşamında, sanatsal kültürün bütün bu öğeleri, içiçe geçmiş ve farklı şekillerde olmak üzere bir birleşim içindedirler. Böylece, estetik, sanatta bilimsel yaklaşım ile eleştirel - ideolojik yaklaşımın bağıntısını kurup, yazar dernekleri ile yazarları, eleştirmenleri ve edebiyat bilimcilerini biraraya getirirken, müzelerde de sanatın kendisinin algılanışı ile incelenişini biraraya getirir. Ne var ki, bütün bu bileşimlerin temelinde, insanın sanata yönelik dört faaliyet biçimi yer aldığı gibi, toplumun sanatsal kültürünün varolması için gerekli olan bu faaliyet biçimleri de, işlevleri ve gelişmeleri açısından kendi içlerinde kapalı bir bütünlük oluştururlar. Ancak bu sistem içinde, bu sistemin ana öğesi olan sanatın fiilî varlığı ve tarihi doğru olarak kavranabilir.

SANATSAL GELİŞMEDE GEÇİCİ - OLAN İLE KALICI - OLAN

Toplumda sanatsal gelişmeden söz edildiği zaman, burda söylenmek istenen şey, herşeyden önce, sanatın ve bir sistemin tüm

bileşkenlerinin **dinamik karakteri**'dir.

Yüzyıllar boyuncaki sanat-tarihsel sürecin araştırılıp çözümlenişi bize şunu göstermektedir ki, gerek kendi öğelerindeki değişmeler yoluyla, gerekse kendi ilişki ve bağlantılarının yapısındaki değişmeler yoluyla, bu sistem sürekli bir değişim içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla, sanatın içeriği ile biçimi, sanatsal üretim ile tüketimin karakteri, yaratım yöntemleri ile beğeni, sanatçı ile izleyici kitle arasındaki ilişkiler, sanat ile öbür kültür alanları arasındaki ilişkiler, çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzları arasındaki bağıntılar, bütün bunlar, hep sürekli bir değişim içindedir. Gerek ilkel toplumun, gerekse Antik Çağ'ın ya da Orta Çağ'ın sanatsal kültüründeki birçok asli özellikler, 20. yüzyıl insanına biraz garip, tuhaf görünmekte; bu tarihsel veriler ile koşullar, bugünkü sanatsal kültürün görünümünden bir farklılık göstermektedir. Daha, geride bıraktığımız yüzyılların sanatsal kültürüne ilişkin öylesine ilginç ve çeşitli değişimler yer almaktadır ki, 19. yüzyılın klasik sanatına duyduğumuz bütün hayranlığa ve yakınlığa rağmen, bu sanatın ilkeleri, birçok bakımlardan, bugün, ne bizim zihnen ilgimizi çekmekte, ne de beğenilerimize karşılık vermektedir. Bu arada şunu da belirtelim ki, sanatsal kültür tarihinde, eskiyi yaşatmak üzere birçok girişimlerde de bulunulmuştur; örneğin, klasikçiliğin antik mirasla olan ilintisi. Ne var ki, bütün bu gibi girişimler hep fiyaskoyla sonuçlanmıştır; çünkü, sanatsal kültürün hiçbir aşaması yinelenemez. Antik Yunan sanatının kendine özgü çekiciliği, diyor Karl Marx, «ayrılmaz bir şekilde», kendi ortaya çıktığı toplumsal koşullara «bağlıdır» ve bu sanatın «ortaya çıktığı ve ancak o zaman ortaya çıkabileceği, henüz olgunlaşmamış toplumsal koşullara bir daha geri dönülemiyeceği...» (2) için, o çağda ortaya konmuş olan sanatsal kültür sistemi de hiçbir zaman geriye gelmez.

Bu bakımdan, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile bilimsel ve teknik gelişmesi temelde birbirinden ayrılır. İnsanın bilimsel ve teknik faaliyet alanında, zorunluluk anında, geçmiş bir

gelişme aşamasını yeniden yaratmak üzere, tarihsel anlamda daha yüksek, yeni bir aşamaya geçilir. Günümüz insanı, hiç zorlanmadan, geçmiş zamanlara ait bir bilimsel keşfi yeniden yapabileceği gibi, herhangi bir çağda bulunmuş bir aygıtı ya da bir makinayı da yeniden yaratabilir; ama, ne Pindar gibi şiir yazabilir, ne de Phidias gibi heykel yapabilir. O yaratım sırları kaybolup gittiği için değil; sanatta o bilinç değiştiği için. Bu yüzden, günümüz insanı, istese de, dünyayı geçmişte olduğu gibi algılayamaz, duyamaz, düşünemez. Geçmiş sanatları ancak teknik deneyimlerle yeniden yaşatabilmeye çalışır; anıtları kopya edebilir, onarabilir, ya da taklit edebilir, vs. Ama böylesine deneyimler, sanatsal-yaratıcı faaliyetin sınırları dışında kalır. Bir sanatçı, geçmişin sanatına öykünmeye, geçmiş sanatı kendince «usluplaştırma»ya kalkıştığı zaman, sanat değil zanaat yapmış, sanatı elişine dökmüş, teknik bir oyun haline getirmiş olur.

Pek tabii, sanat-tarihsel süreçte yer alan değişimler, derinlilik ve kapsamlık açısından temelde farklı olabilir. Örneğin, Orta Çağ ile Rönesans arasında böyle bir değişim, 16. yüzyıldan 17. yüzyıla geçiştekinden çok daha kesin ve temel bir değişim olmuştur. Aynı şekilde, 20. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında yer alan değişim, 19. yüzyıl ile Aydınlanma Çağı arasındakinden çok daha keskindir. Ne var ki, bu farklar bir yana, **sanatsal kültürün tüm alanlarının sürekli hareketi içinde sanat tarihinin genel, kaçınılmaz ve nesnel bir yasası** yer alır. Sanat tarihini, insanoğlunun **sanatsal gelişmesi** olarak görmemize olanak veren ilk çıkış noktası da budur.

Bununla birlikte, tam bu noktada, Karl Marx'ın formüllendirmiş olduğu şu soru karşımıza çıkar: «Zorluk, Yunan sanatının ve epos'un belli bir toplumsal gelişme biçimine bağlı oluşunun anlaşılmasında değil. Zorluk, bunların bize hâlâ bir sanatsal haz verişinden, bir bakıma, bir norm ve erişilmez bir örnek oluşundan gelir.» (3)

Gerçekten de, eğer sanatsal kültür sürekli bir değişim içindeyse, o zaman, sanat yapıtlarının kendilerinden sonraki çağla-

ra kalışını, bambaşka dünya görüşü ve beğenisi olan ilerki kuşaktan insanlarca anlaşılıp beğenilişini nasıl açıklayacağız?

Bu sorunun yanıtı şudur; (sanatsal, toplumsal ve her türlü) gelişme, geçmişle hiçbir ortak bağ yokmuşçasına bir durumun batıp, bir başka durumun ortaya çıkışı şeklinde kavranamaz. Eski'nin bütünlükle göçüp gidişi, yerine yeni'nin gelişi olarak görülemez. Gelişme, **kalıcı - olan ile kendini yenileyen'in, zamanla geçen'in ve değişime uğrayan'ın çelişik bir birliği**'ni sürekli olarak kendi içinde taşır. Toplumcu düzen insanı, tüm kendi maddi ve manevi yaşam yapısı içinde, köleci toplum insanından, feodal toplum insanından ve burjuva toplum insanından ayrılır. Ne var ki, bir takım asli bakımlardan, kendi geçmişleriyle bir benzerlik gösterir. Ama aynı zamanda, toplumsal varlık ve toplumsal varlığın kendine özgü toplum tarihsel yapısı, mutlak olmayıp, görecedir. Örneğin, dinen kendini feda etme ideolojisi ve psikolojisi bize yabancıdır; ne var ki, Orta Çağ Hıristiyan sanatından örnekler, bizim için hem anlaşılır olan, hem de anlaşılmaz örneklerdir. Aslında, şövalyelikteki onur ahlakı, bugün bizler için korkunç, barbarca bir şeydir; ama, biliriz ki, burda, onur, yüreklilik ve kahramanlık, vatanın onurunu kurtarmak için yapılmıştır, onun için Prens İgor'un tragedyasını kendimizde duyar, bir Roland tipine hayranlık gösteririz. Eğer, bir sanat yapıtı ölmezliğe erişmişse, bunun nedeni, o yapıtta cisimleşmiş olan duygu ve düşüncelerin, **kendi değişimleri içinde kalıcı** oluşundan, hep yeniden aşılarak, daha sonraki kuşakların bilincinde yaşamaya devam edişinden gelir.

Sanatın tematik dağarcığında, her çağda ortaya çıkıp, sonra yitip giden temaların yanısıra, ebedi dediğimiz temaların oluşunun nedeni de budur. İlkel toplum sanatında bulgulanmış olan insanla doğanın birliği teması, bütün bir sanatsal kültür tarihi boyunca sürmüş olduğu gibi, hiç kuşkusuz, kendi yüksek manevi - sanatsal kapsamını ilerde de koruyacaktır. Çeşitli çağlarda bu tema çeşitli tarzlarda ele alınmış olup, hiçbir zaman aynı kalmamış, sanat yaratımlarında «yaşamış»tır hep; çünkü, insanın

doğayla olan ilintilerinin uğradığı tüm toplumsal değişimlere rağmen, hem toplumsal, hem de kişisel olarak **insan varoluşunun çok önemli, fiilî bir sorunu** olarak kalmıştır. Aynı nedenden, aşk teması da sanat sahnesinde her zaman için boy göstermiştir; iki aşık insanın birbiriyle ilişkisi, insan yaşamının en karmaşık varoluş sorunlarından biri olarak kalmıştır hep. Bu temanın somut çözümü sonsuz çeşitli şekiller almıştır; Philemon ile Baucis, Leyla ile Mecnun, Tristan ile İsolde, Romeo ile Juliet, Othello ile Desdemona, Onegin ile Tatyana, Grigori ile Aksinya gibi unutulmaz adları anımsayalım yeter. Her çağda sanat, toplumsal verileri içinde değişen insan duygularını verebilme gücünü göstermiştir. Çok çeşitli çıkarlar, özlemler ve gereksinimler uyarınca aşk psikolojisinin de nasıl hep değişime uğradığını, ama buna rağmen, **geçici - olan ile kalıcı - olan'ın çelişkinbağlantısını, kendi toplumsal varlığı içinde insanda geçici - olan ile kalıcı - olan'ın diyalektiğini yansıtan** «ebedi bir tema» olduğunu bizlere göstermiştir sanat. G. Gaçev, bu diyalektiği sanat - tarihsel süreçlerde belirli bir değişmezlik gösterdiği kadar, değişen yaşamın içeriği ile toplumsal bilinçte belirli bir ölçüde hep yeniden yaratılan, cins ve tarz gibi sanatsal yapılar içinde irdeliyerek ele almıştır.

Geçici - olan ile kalıcı - olan'ın canlı, fiilî diyalektiğini kendi manevi içeriği içinde tam olarak kavrayabilmek ve yoğun bir şekilde cisimlendirebilmek için, gerçekliğin imgesel olarak özümlenişi yöntemleri ile kendi içeriğinin maddileştiği sanatsal biçimleri sürekli şekilde değişime uğratmak zorunda kalmıştır sanat. Yine de, yaratım biçimleri ile yöntemleri alanındaki değişmeler mutlak değildir. Her çağda, daha önce ele alınmış olan sanatsal dil bir yana atılıp, yerine bütünlükle yeni bir dil konulmuş olsaydı, geçmiş çağların sanatı, ilerki kuşaklar için bilmeceli, anlaşılmaz bir şey haline gelirdi; ve yine her çağda, eğer daha önceden üstünde çalışılmış, dünyayı sanatsal olarak özümleme yöntemleri bütün bütüne yadsınıp, yerine yepyeni yöntemler uygulanmış olsaydı, sanatsal deneyimlerdeki başarılar, us-

talık ve kültür, yitip gitmiş olurdu. Dolayısıyla, burda, **geçici-olan ile kalıcı-olan'ın çelişkin bir birliği**'nden söz etmek gerekir, ki sanatsal içeriğin evrimini bize gösteren şey de budur.

YASAL-OLAN İLE RASTLANTISAL-OLAN

Sanatsal kültürün bütün bileşkenlerinin sürekli bir değişim içinde olduğu söylendiği zaman, böylesine değişimlerin yasalara uygun değişimler mi olduğu, yoksa hiçbir iç zorunluğa bağlı olmadan, sırf rastlantılar sonucu mu olduğu üstüne herhangi bir şey söylenmemiştir daha. Ama ancak böyle bir iç zorunluluk verili olduktan sonradır ki, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin temellendirilişinden söz edilebilir; çünkü, her gelişme, kendinden önceki değişimlerin zorunlu bir sonucu olup, kaçınılmaz şekilde yasalara bağlı bir süreçtir; rastlantısallık karmaşasından nesnelde ayrılır.

Burjuva sanat bilimine egemen olan metafizik metodoloji, yasal-olan ile rastlantısal-olan'ın karşılıklı ilişkisindeki kutuplardan kâh birini, kâh ötekini mutlaklaştırır. Bu aşırı uçlardan biri, ampirik-pozitivist konumdaki sanat tarihçilerinin yazılarında savunulur. Bu tarihçiler, birbirinden kopuk, olsa olsa dıştan bir bağıntısı olan, sonsuz çeşitli olgu ve fenomenin, tam anlamıyla, sadece bir tasvirini yapmaktadırlar (örneğin, bir sanatçının bir başka sanatçı üstündeki etkisinin ya da bir sanatçının bir başka sanatçıyla giriştiği tartışmanın anlatılışı gibi). Sanat-tarihsel fenomen ve süreçlerin açıklanışı ise, burda, son kertede, hep sanatçının istemi ya da sezgisi, kendi bireysel psişik özü, kendi varlığının özellikleri, yani, toplumun ve kültürün genel gelişme yasaları karşısına konan bir takım etkenler olmaktadır. Öbür aşırı uç ise, sanat-tarihsel süreçlerin, maddi ya da manevi, psikolojik, teknolojik ya da ekonomik mahiyetteki belirli soyut güç-

lerin bir etkinlik alanı olarak tasvir edilişine dayanır; öyle ki, burdaki bu soyut güçler, sanatçının kişiliğini, yazgısal şekilde önceden belirlenmiş uslup değişmelerinin ve uslupların kendi iç evriminin, edilgen bir uygulayıcısı durumuna düşürür. Sanat tarihinin yasalara uygun hareketine ilişkin olarak bu sözünü ettiğimiz ilkeyle yakınlık gösteren, birçok başka yorumlar daha vardır; Örneğin, Taine'nin, Semper'in, Worringer'in, Riegl'in, Cohn - Wiener'in, Hausebstein'in ve daha başkalarının sanat tarihi anlayışları.

Maddeci diyalektik yöntem, sanat - tarihsel süreçlerin metafizik bir şekilde yorumlanışını bu nokta da aşar. Marx ve Engels'in genel tarihsel - felsefî anlayışları ile toplumsal gelişmenin yasalara uygun karakteri anlayışının organik bir şekilde, şu tez içinde birbirine nasıl bağlandığını anımsayalım: «... ancak gerçek fiilî insandan ve onun gerçek yaşam sürecinden çıkılarak, bu yaşam sürecinin ideolcjik yansı ve yankıları ortaya konabilir.» (4) Diyalektik maddecilik, «... gerçek canlı bireyden» yola çıkar ve «**onun** bilincini bilinçten sayar.» Bu birey de ancak toplumsal olarak somut ve somut toplumsal - tarihsel koşullar altında pratikte hareket eden insan olarak anlaşılabileceği için, «... tarih, gerek hâlâ soyut ampirikçilerin düşündüğü şekilde, ölü olguların bir toplamı olmaktan çıktığı kadar, idealistlerin düşündüğü şekilde de, yüksek kişilerin yüksek eylemleri olmaktan çıkar.» (5)

Bu temel düşünceler, diyalektik maddeci sanat felsefesi için de aynı ölçüde geçerlidir. Diyalektik maddeci sanat felsefesi de, sanatsal faaliyetin, tüm kişisel kendine özgü yapısı ve tüm kendi benzersizliği içinde, «gerçek canlı birey»in, «gerçek fiilî insan»ın yaratımı olduğu anlayışından yola çıkar. Daha önceki derslerimizde de ortaya konduğu gibi, sanat algısının özelliklerini, kendi kişiliğinin yapısına göre, her somut insanın kendisinden yola çıkarak tanır. Ne var ki, bütün bunlarla birlikte, diyalektik maddeci estetik **bireyin benzersiz yaratım ve algı ediminin sonsuz çeşitliliğinde kendini ortaya koyan sanat - tarihsel süreç-**

lerin nesnel yasallıklarını kendi içinde barındırır.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, dahi bir sanatçının ortaya çıkışı, tarihte bir rastlantı olup; bilincinin ve karakterinin, bireysel yapısı, iniş çıkışlarla dolu yaratıcı yaşamı, bir çok bakımlardan rastlantısaldır. Bununla birlikte, ki hesaba alınması gereken ilk noktadır bu, dahi bir sanatçı, her öbür insan gibi kendi çağının bir üyesi olup, bilincinin tüm içeriği ve yapısıyla birlikte kendi çağına sımsıkı bağlıdır.

Örneğin, Kafka'nın kişiliği, yaşamının akışı, yapıtlarının yazgısı, hayretler verici bir rastlantı zinciri halinde görünür bize. Yine de, Kafka'nın yapıtlarında, 20. yüzyıl insanının toplumsal yaşama koşullarının fantasmagorik bir şekilde yapıtlarında yansıdığını hissetmesi için, insanın «mutlak estetik duygusu»na sahip olması gerekmez. Kafka'nın estetiği, E. T. A. Hoffmann'ın estetiğine, belki de biraz Gogol'ün «Burun» ya da «Nevski Manzaraları» adlı öykülerine benzer. Ne var ki, Kafka'nın yaratımlarının bunlardan başlıca farkı, herşeyden önce, kendi sanatsal düşüncesinin bireysel özelliklerinden değil, kendi yaşamış ve yansıtmış olduğu **toplumsal gelişme evresi**'nin kendisinden gelir. İnsanın kaskatı anlamsız varlığının, toplumsal koşullar ile kişi arasında amansızca düşmanca bir durumun böyle acımasızca bir çizilişi, kapitalist toplumdaki toplumsal organizmanın kendi bir karakteristiği olmak üzere, insanlar arasındaki ilişkilerde işleyen güçlerin bütün bütüne değerini yitirdiği bir çağda mümkün olabilirdi ancak. Bunun için, Kafka'nın yazılarına bir parçacık olsun, mizah girmemiştir hiç; oysa, Gogol'de ve Hoffmann'da böyle bir mizah, okuyucunun, orda gözlemlenen varlığın anlamsızlığı üstüne çıkmasına ve özlenmeye değer yaşam biçimleri üstüne düş kurmasına olanak vermiştir. Ama, Kafka, mutlak, trajik bir ciddiyet içindedir. Franz Kafka olarak kendisi ile kendi roman kahramanı Josef K. arasında hiçbir fark yoktur. Bunun için de, «Dava» romanı, otobiyografik bir roman olarak görülmelidir. Gelgelelim, Gogol ile Albay Kovalev'i özdeşleştirmek kimin aklına gelir ki!

Aslında, toplum, dahi sanatçıların ortaya çıkışını ayarlamaz; üretim faaliyeti koşullarının elverişli olup olmamasıyla, onları etkiler. Doğuştan ne denli güçlü, çarpıcı ve belirgin bir imgesel düşünce yeteneği olursa olsun, kişinin yaratıcılığı, en sonunda, toplumun kendi tarihi içinde yaratılmış **toplumsal durum**'a bağlıdır. Sanatçının imgesel düşüncesi, toplumsal varlığın özüne ne denli derinden inerse, haksızlıkların sürdüğü bir yaşamın çelişmelerini o denli keskin bir şekilde görür, yaşamın genel - insansal, demokratik içeriğini o denli kapsamlı bir şekilde ortaya koyar, bu da ayrıcalıklı kesimler için o denli makbul bir şey olmaz, böyle bir içeriğin bu kesimlerin bencil çıkarları ve idealleriyle uzlaşması o denli zorlaşır. Bu yüzden, birçok sanatçının yaşamı genellikle trajik geçer; tıpkı örneğin, anlaşılmamış bir Beethoven'in, sürülmüş bir Rembrandt'ın, kovulmuş bir Chaplin'in, ya da nerdeyse toplum tarafından katledilmiş bir Puşkin'in yaşamı gibi.

Bir sanatçının yapıtının değerinin o yapıtta sanatçının kendi yaratıcı kişiliğini yaratmış oluşuna bağlı olduğu hallerde, unutulmamalıdır ki, sanatçının o yapıtında **kendinin ifadesi**'nin ölçüsü, tüm zamanlar için geçerli olacak şekilde, hiç değişmeyen, soyut bir büyüklük değildir. Bu büyüklük, sanat tarihi boyunca sürekli değişmiştir. Kültür gelişmesinin ilk aşamalarında ve folklor'da, sanatsal yaratımın kollektif, **kişisel - olmayan** bir karakteri vardı. Köleci toplumda ve feodal düzende ise, egemen olan uslup, bir takım istisnalar dışında, sanatçının kendi estetiksel özgürlüğünü, **kişisellik - üstü** normların altına koyuyordu. Ancak 19. yüzyılda, sanatçı, **özgün kişilik** olarak kendisini ifade edebilme hakkını kazanmış, böyle bir ödevi üstlenebilmiştir. Çağımızda ise, **kişisel - olan ile genel - olan'ın** (halka yakınlık'ın, sınıfsallık'ın ulusallık'ın, genel - insansal - olan'ın) **ilintisi,** burjuva kültür ile toplumcu kültürde bütünlükle birbirinden farklıdır. Kendinden de kolayca anlaşılacağı üzre, sanatçı kişinin kendini ifade edişinin, yaratım özgürlüğünün, buna bağlı olarak da, sanatın gelişmesindeki rolünün taşıdığı estetiksel değerin sürek-

li değişkenliği, kişinin toplumsal yaşam içindeki yerinin tarihsel dinamiğini yansıttığı kadar, birey ile toplumsal kollektif arasındaki ilişkilerin, insanın dünyadaki özgürlüğünün gelişmesini de yansıtır.

Büyük bir sanatçının, insanoğlunun sanatsal gelişmesini kendinden sonra da sürekli olarak etkileyebilmesi hali, soyut bir gözle, bir **olasılık** olarak görülebilir ancak. Böyle bir şey gerçekleşse bile, örneğin, bir Caravaggio'nun, bir Stendhal'in ya da Wagner'in yaratımlarının, sanatın doğrultusunu hangi yönde ve ne şekilde etkileyeceği, sanatçının kendisine değil, sanatçının önüne, kendisine tam uygun ya da tam karşıt düşen ideolojik - estetik tezler çıkaran **toplumsal koşullar**'a bağlıdır. Nitekim, pek çok önemli sanatsal buluş vardır ki, hiçbirinin sanat tarihi süreci üstünde etkisi olmamıştır. Örneğin, 17. yüzyılda, Hollanda'da toplumsal yaşam koşulları, «Küçük Hollandalı» denilen bir resim akımı için elverişli koşulları oluştururken, bu ülkenin resim sanatı üstünde Rembrandt'ın bir etki bırakmasını önlemiştir. Shakespeare ile Stendhal'in de, Batı Avrupa edebiyatı üstünde, ancak öldükten çok yıllar sonra etkileri olmuştur.

Bütün bu düşünceler bizi şu sonuca götürmektedir ki, sanatçı kişinin sanat tarihindeki rolüne ne denli yüksek bir değer biçersek biçelim, hiçbir zaman için, sanat tarihini, birtakım rastlantıdan sanatsal istemlerin karmakarışık bir biçimde üstüste yığıştığı bir keyfilik alemi olarak göremeyiz. Bir Raffael'in, Leonardo'nun, Tizian'ın, Mikelanj'ın, Boccaccio'nun, Petrark'ın kişilikleri ne denli yinelenemez şekilde kendine özgüyse, yani, belli bir derecede tarihsel olarak aynı zamanda rastlantısal ise de, **hepsi de Rönesans'a aittir;** yani, insanoğlunun sanatsal gelişmesi içindeki o evreyi kendinden öncekiler ile sonrakilerden ayıran o döneme ait manevi içeriğin ve sanatça ustalık düzeyinin kendi **bireysel çeşitlemeleri**'ni temsil ederler.

Dahası, sanat tarihinde, Orta Çağ'dan Rönesans'a, ordan da 17. yüzyıl sanatına geçiş, çeşitli durumların basit bir değişimi değil, **bir durumun öbürüne dönüşmesi, evrilmesi** süreci'dir. Bur-

da yer alan değişmeler, sanatsal kültürün daha önceki durumunun olumsuzlanarak ileriye doğru çevrilmesidir. Rönesans sanatına karşı klasikçiliğin, Barok'un ve manyerizm'in, Gotik sanata karşı da Rönesans'ın yenilikçiliği, aynı zamanda, bir süreklilik; birikmiş deneyimlerin birbirine sürekli bağlanışı, «aşılması», belli geleneklerin yeni bir doğrultuda ileriye doğru gelişmesi olmuştur. Aynı şekilde, klasikçiliğe karşı militan bir tavır almış olan Rus romantizmi, aynı zamanda onun doğrudan ileriye doğru götürülüşü de olmuştur. Dekabrist şairlerin yaratımlarında, Brüllov'un resimlerinde ve Nadeşdin'in estetik anlayışında görülebilir bu. Öte yandan, romantizme karşıtlık oluşturan eleştirel gerçekçilik, doğrudan doğruya romantizmden ortaya çıkmıştır. Puşkin'in, Gogol'ün, Lermontov'un, Belinski'nin yaratımlarını belirleyen ve ona damgasını basan şey budur.

Demek ki, insanoğlunun bir sanatsal gelişmesinden rahatlıkla söz edebiliriz. Bu gelişmenin temelinde yatan yasallıklar, **her yeni aşamanın bir öncekine diyalektik bir şekilde bağlanışı**'nda kendini belli eder. Sanatın tarihsel olarak hareket mantığını estetik düşüncesi tarihinde ilk kez Hegel keşfetmiştir. Sanat tarihsel süreçlerin temel aşamaları ile bu aşamaları belirleyen ve birbirine bağlayan yasallıklara ilişkin bugünkü modern tasarımlarımız, Hegel'in idea'larından asli bakımdan ne denli ayrılsa da, bizim estetiğimiz, tarihsel bir durumun bir ötekinden çatışma halinde çıkarak gelişmesi olarak bu süreç anlayışını bütünlükle kabul ettiği gibi, bunu, uzlaşmaz uslupların döngüsel bir değişimi olduğunu ileri süren burjuva sanat tarihi anlayışlarındaki şematizm ile boş ampirsizmin karşısına koyar. Maddeci sanat tarihi felsefesi anlayışı, sanat - tarihsel süreçlerin **toplumsal olarak koşullanmışlığı** ile **göreceli bağımsızlığı** arasındaki diyalektik bağlantı'yı kabul edip olumlayışıyla da, tüm idealist ve pozitivist kuramların tam karşısında yer alır.

SANATIN GELİŞMESİNDE TOPLUMSAL BELİRLENME

20. yüzyıl burjuva edebiyat ve sanat biliminde elde edilmiş sonuçlar ve deneyimler bizlere açıkça şunu göstermektedir ki, sosyolojik bir kanıtlamaya gitmeksizin, sanat - tarihsel süreçlerdeki itici güçleri toplumsal alan dışında arayarak, bu süreçlerin aydınlatılmaya kalkışılması, sonuçsuz kalmaktadır. Bu bakımdan, son on yıllarda, Schücking ile Hausenstein'den Hauser'e, Read'e, Goldman ile Francastel'e kadar, burjuva bilimcilerin sosyolojik yöntemlere (hâttâ, bu arada diyalektik maddeci yönteme de!) sıksık başvurmalarının nedeni, asli sanat - tarihsel süreçlerin başka türlü açıklanamıyacağını kavramış olmalarından gelir.

Gerçekten de, tüm toplumsal bilincin bütün gelişmesi ve manevi üretimin bütün alanlarında görülen gelişmeler, ikincil olup, bunlar insanın toplumsal yaşamının kendi gelişmesinden türemişlerdir. Karl Marx ile Friedrich Engels, bu sorunsalı derinlemesine bir şekilde ele alıp, şöyle formüllendirmişlerdir, toplumda manevi faaliyetin «... kendi bir tarihi, kendi bir gelişmesi (yoktur); toplumdaki maddi üretim ve maddi ilişkilerle gelişen insanın kendisi kadar, kendi düşüncesi ile düşüncesinin ürünleri de bu maddi üretim ve maddi ilişkilerle birlikte değişime uğrar.» (6)

Diyalektik maddeci felsefenin bu çok önemli tezi, dünya sanat kültürü tarihinin araştırılışı için de bütünlükle geçerlidir. Bu tarihte atılan hiçbir adım, toplumsal yaşamın hareketinden ayrı tutulamıyacağı gibi, son kertede de **ancak bu hareketle** açıklanabilir. Kaldı ki, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişinin kendine özgü yanı da, **sanatın kendi yapısıyla, sanatsal yaratımın ve sanat algısının özellikleriyle** belirlenir; çünkü:

a) Sanat, varlığın değer bilgisinin bir biçimi olduğundan, **sanatsal bilginin nesnesi**'nin, toplumsal praksiste oluşan değer sisteminin, toplumun gerçek tarihi içindeki değişimine bağlıdır.

b) Sanat, belirli değer - yönlendirmelerinin olumlanması ve

yerine yenilenenin gelmesinin bir şekli ve tarzı olduğundan, doğrudan doğruya, **toplumsal bilinç**'teki değişmelere, toplumun her gelişme aşaması içinde sanatçının ne tip bir dünya tablosunun bilincinde oluşuna bağlıdır.

c) Sanat, kendi sanatsal içeriğini, yaşamın İmgesel modelleri halinde maddi olarak cisimlendirmek zorunda olduğundan, doğrudan doğruya, **üretici güçlerin, tekniğin ve insanın pratik olanakları**'nın gelişmesinin, kendisine ne gibi üreticilik gücü kazandırdığına bağlıdır.

d) Sanatta biçim, özgül bir işaret sistemi işlevi gördüğünden, kendi içinde barınan, «kodlaştırılmış» bir sanatsal bildirimi topluma iletmek zorunda olduğundan, yine, insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alış veriş koşulları'nın sürekli şekildeki değişmesine ve her gelişme evresi içinde toplumdaki **iletişim** araçları'nın durumuna bağlıdır.

e) Sanatın kendi çerçevesinin dışına çıkıp da, sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımızda görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tüketiminin somut karakteri, doğrudan doğruya, **ekonomik, toplumsal, siyasal, ve dinsel** ilişkilerdeki değişimlerle, **toplumdaki manevi kültürün, ahlakın ve ihtiyaçların** evrimiyle belirlenmektedir

Toplum tarihi, insanoğlunun sanatsal gelişmesini işte böyle, yüksek dereceden **karmaşık, çok - yanlı ve çok - boyutlu bir şekilde** etkilemektedir. Bu çok - boyutluluk iki şekilde ele alınabilir; bir, toplumsal yaşamdaki çeşitli alanların, ekonomi, teknik, siyaset ve dinin, vb., sanat üstündeki etkileri sistemi olarak; iki, sanatsal kültürün değişik öğeleri yoluyla, sanatın çeşitli yanları yoluyla, bu etkilerin yansıması olarak. Her iki durumda da, birbirinin işlevini gören bir «güç parelelogramı» ile karşılaşmaktayız.

Bu arada şunu da gözönünde tutmalıyız ki, sanatın gelişmesini koşullandıran toplumsal etkilerin bütünselliği içinde, bileşkenler arasındaki karşılıklı ilintiler, her dinamik sistemde olduğu gibi, hareketli ve esnektir. Örneğin, bir dönemde, teknik ilerleme ya da ideolojik ilerleme çok etkin olabilir; bir başka dönemde ise, etkisi hiç farkedilmeyebilir. Bu nedenle, sanat - ta-

rihsel sürece bağlı etkenler arasındaki karşılıklı somut ilintiler, **sürekli değişim** içindedir. Şöyle ki, bu ilintiler, 17. yüzyılda, Orta Çağ'dakinden başkadır; çağımızda da, Aydınlanma Çağı'ndakinden nitel olarak farklıdır. Dolayısıyla, her etkenin işlevi ve öteki etkenlerle karşılıklı ilişkisi de değişiktir; örneğin, sanatsal kültürün belirli bir alanının, edebiyat ya da mimarlığın, resim ya da müziğin, sinema ya da uygulamalı sanatların belirlenişinde durum budur. Buna göre de, estetik kuramının, toplam toplumsal etkenlerin her sanatta nasıl biraraya geldiğini gözönünde tutması; söz gelişi, edebiyatın ya da mimarlığın toplumsal olarak belirlenişini gösteren özellikleri, bütün bir sanatsal kültüre aktarmaması gerekir.

Sanatsal kültür üstüne, son yüzyılda çok değerli şeyler ortaya koymuş olan bilimsel araştırmalar, sanat tarihinin akışını, toplumdaki sadece dinsel ya da fiziksel ya da teknik ya da hâttâ sadece siyasal evrimle açıklamaya çalışan bütün girişimlerin ne denli yetersiz kaldığını bizlere göstermiştir. Böylesine girişimler, olsa olsa, sanat - tarihsel süreçlerin ancak bir takım yasallıklarını açığa çıkarabilirler. Öbür toplumsal etkenlerin etkisiyle ortaya çıkmış birçok olgu ve fenomen ise, burda, hiç anlaşılmadan kalacağı gibi, önerilen şemanın da dışında kalırlar. Öte yandan, sanat tarihinin kaba sosyolojik yorumlar'ından edinilen deneyimler de, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişini, sırf ekonominin etkinliğine indirgemenin ne denli tekyanlı bir tehlike olduğunu bize yeterince kanıtlamış bulunmaktadır.

Burjuva bilim adamları, böylesine bir ekonomik belirlenmeciliği (determinizm'i), diyalektik maddeci metodoloji yerine koyarlar. Federal Alman bilim adamı Hans Sedlmayr, «Sanat ve Hakikat. Sanat Tarihi Kuramı Ve Yöntemi Üstüne» adlı yazısında (1958) «diyalektik maddeci görüş'teki sanat tarihi kategorilerinin,... üretim ilişkileri, malzeme ve teknik...» (7) olduğunu öne sürer. Sorbonne profesörü Raymond Bayer de, «Estetik Tarihi» kitabına koyduğu özel bir bölümde, yani, «20. Yüzyılda SSCB'de Estetik» adlı bölümde şöyle der: «diyalektik maddeci estetikte, insanın duyguları, yaşam koşullarıyla belirlenir; duygular, ekonomik varoluşumuzun bir yansımasından başka bir

şey değildir.» (8) Ayrıca, bu Paris'li profesörün ne denli âlim bir kişi olduğu, toplumcu gerçekçilik kuramını, Jhandanov'un 1. Yazarlar Kongresi'ndeki konuşmasına indirgeyişinde (9) ve 19. yüzyıl Rus slavcı estetiğinin başlıca temsilcisi olarak Çernişesvki ile Venevidinov diye birini (!) gösterişinde kendini belli etmektedir. (10)

Amerikan modern estetiğinin babası, Thomas Munro ise, Seldmayr ile Bayer'den çok daha fazla güvenmektedir diyalektik maddeci literatüre. Bunu da «Sanatların Evrimi» adlı kitabından öğreniyoruz. Munro burda diyor ki, Engels, toplumdaki manevi gelişme üstünde ekonominin etkilerine ilişkin kaba ve tekyanlı yorumları bir yana atarak, çeşitli üstyapı öğelerinin birbirleri üstündeki karşılıklı etkisinin araştırılması gerektiğini kabul etmiştir. Ama bundan sonra şunu öne sürüyor Munro, «Dar anlamda, 'diyalektik maddeci' tanımı, ekonomik belirlenmeciliğin (determinizmin) en aşırı noktasına yaklaşmış olmayı gösterir.» (11) Munro'ya göre, diyalektik maddecilik, sanatta, insanın kendi doğasından ve kendi genel insanî eylemlerinden ve çıkarlarından gelen yanları olumsuzlamakta (12); sanatçı kişinin rolünü, uslupların gelişmesindeki iç anları, sanatsal geleneklerin bir sonraki gelenekler üstündeki doğrudan etkisini boşlamaktadır. «Batılı bilim adamlarına göre diyalektik maddeci eleştiriciler, tarihi iyice basitleştirmekte, toplumsal mücadelenin sanatın gelişmesi üstündeki etkisini abartmaktadırlar.» (13)

Böylesine önermeler, diyalektik maddeci metodolojinin gerçekten de **kaba sosyolojik bir çarpıtılışı** olup, ne sanat-tarihsel süreçte kişinin rolünü, ne uslupların gelişmesindeki iç mantığı, ne de geleneğin kendi etkileri içinde, sanatsal gelişmenin görece bir bağımsızlığı olduğunu yadsıyan gerçek bilimsel maddeci estetik'le hiçbir ilgisi yoktur. Yalnız, bilimsel maddeci estetik metodolojisi ile bir Munro ya da Taine'nin metafizik plüralizmi arasında temelli bir ayrım vardır. Munro, Taine'nin anlayışını, maddeci eleştiriye karşı savunarak, kendi metodolojik görüşlerini şöyle formüllendirmektedir : «Taine'nin plüralizmi, nedenselliğin

açıklanışında, tarihsel belirlenmeciliğin (determinizmin) dogmatik, tekyanlı şekillerinden kaçtıkça zamana ayak uydurmakta ve burda çok çeşitli değişken etkenleri, bu arada, fiziksel, biyolojik, psikolojik, toplumsal ve kültürel etkenleri açıklamaktadır bize... Diyalektik maddeci kuramcılar ise, plüralizm gerekçesiyle, Taine'yi eklektik ve yüzeysel sayarlar. Onların savına göre, Taine, toplumsal - ekonomik etkeni yeterince vurgulamamaktadır.» (14)

«Olgulara kapsamlı bir şekilde bakılması», hiç kuşkusuz, her türlü darkafalı tekyanlılığın ötesindedir; ama, sanatın gelişmesini rayına oturtan güçlerin çok çeşitli oluşu, bizi mutlaka plüralizme götürmez. Bu yüzden plüralizm metodolojisi hatalı ve yanlıştır, eklektiktir çünkü. Gerek Taine'nin, sanatsal gelişmenin başlıca belirtenleri olarak gösterdiği «çevre, iklim, ırk» üçlüsü, gerekse Fransız estetikçi, Marc Ickowicz'in, tarihsel - sanatsal süreçlerin hareketine ilişkin diyalektik maddeci görüşlerle Freud'un görüşlerini bileştirmeye çalıştığı tutum, biri «toplumun sesi», öbürüyse, ondan bütünlükle bağımsız, salt bireysel «iç ses» olmak üzere, sanatçının «iki sesi» olduğu görüşüne dayanmaktadır. Aynı şekilde, Herbert Read ile Arnold Hauser gibi bilimcilerin görüşlerinde ve Munro'nun demin anlattığımız tezlerinde de biyolojik ve psikolojik güçler, toplumsal etkilerle salt mekanik bir şekilde tamamlaşacak, bir takım toplumsallık dışı etkenler olarak aynı pozitivist şekilde yorumlanmaktadır. Bütün bu görüşlerde, uslupların kendi içinde gelişmesi, kendi kendine yeterli bir şey olarak; biçimsel ve toplumsal bir belirlenmezlik taşıyan bir hareket olarak ortaya konmaktadır.

Diyalektik maddeci estetik, bütün bu etkenlerin birbirleri üstündeki karşılıklı etkinliğini **diyalektik** bir şekilde kavrar. İlkin, sanatın gelişmesi üstündeki biyolojik ve psikolojik etkileri, ebedi, değişmez, toplumsallık dışı tepiler olarak değil, **toplumsal (sosyo) - biyolojik** ve **toplumsal (sosyo) - psikolojik** etkiler olarak görür. Sanatçının kişiliğinde, **bireysel - olan ile toplumsal - olan**'ın, bir benzersiz - olan ile toplumsallığı temsil - eden şeyin, rastlantısal - olan ile toplumsal yasal - olan'ın kendi bir diyalek-

tik birliğini görür; bunu, toplumsal etkilere kapalı bir bilinçaltı ile toplum tarafından biçimlendirilmiş bilincin mekanik bir bağı olarak görmez. İkincisi, diyalektik maddeci estetik, sanat - tarihsel süreçleri belirleyen güçler bütününü, **içten çelişmeli ama kapalı** bir etkiler sistemi olarak, yasalar uyarınca örgütlenmiş, yasalar uyarınca yapıca değişime uğrayan ve son kertede, tüm toplumsal yaşamın, maddi üretimin temel karakteri ve gelişmesiyle koşullanmış bir etkiler sistemi olarak kavrar. Üçüncüsü, diyalektik maddeci estetik, iç bütünlükten ve birlikten yoksun toplumsal organizmanın tüm kültür tarihi boyunca, sanatın çelişmeli tepiler gösterdiğini, çelişmeli gereksinimleri üstlendiğini, böylelikle de çeşitli doğrultularda gelişmiş olduğunu saptar. Bu diyalektik gözönüne alınmadıkça; yani, biri, tarihsel eşgüdümün (koordinat'ın) kendisi, öbürüyse, tarihsel evrimin her evresinde, kültürdeki ulusal ve sınıfsal ayrımlaşmaları gösteren eşgüdümlerin (koordinatların) kendisi olmak üzere, toplumsal gelişmenin sanatsal gelişme üstündeki bu **iki boyutlu** etkisi, birlikte içiçe ele alınmadıkça, sanat - tarihsel süreçlerin toplumsal olarak belirlenişinin araştırılabilmesi de olanaksızdır. Dördüncüsü, diyalektik maddecilik, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığının kendi anlarını tanırken, bunların mutlak değil, ama görece olduğunu kanıtlar. Bu anlar ile sanatın toplumsal olarak belirlenişinin arasındaki bağlantı ise, mekanik bir şekilde biraraya gelme olarak değil, **diyalektik şekilde bir kenetleşme ve karşılıklı etkinlik** olarak anlaşılmalıdır.

Ne yazık ki, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığı sorunu, estetik kuramımızda hemen hemen hiç araştırılmamıştır. En çoğu, ideolojinin gelişmesinin görece bağımsızlığı üstüne Friedrich Engels'in ünlü sözlerine (15) anıştırma yapılarak bu etkenin varlığından söz edilmiştir. Bu sorun, estetik kuramı içinde somut bir şekilde ortaya konarak ele alınmayı gerektirdiği kadar; bütün öbür ideolojik öğelerin gelişmesinden farklı olarak **sanatsal gelişmenin özgüllüğü** üstüne de yapılacak bir temellendirmeyi gerektirmektedir. Dolayısıyla, bu sorunun doğru olarak

yanıtlandırılması, sanatsal - yaratıcı faaliyetin özgül yapısını bizim nasıl tasarladığımıza bağlıdır.

Bu yapı üstüne bu kitabımızda ele aldığımız ve temelliendirmeye çalıştığımız görüşlerden yola çıkarak şu sonuca varabiliriz ki, sanat - tarihsel süreçlerin göreceli bağımsızlığı, tıpkı bu süreçlerin toplumsal olarak belirlenişinde olduğu gibi, bir **etkenler sistemi**'ni oluşturur. Yaşam bilgisinin bir biçimi olarak, sanat, **her bilgi faaliyetinin kendi ölçüsü içinde bir özerklik** taşır. Bir değer - yönlendirme biçimi olarak, sanat, bütün öbür ideoloji ürünleriyle birlikte, **gelişme içinde özgün bir bağımsızlık taşır.** Öte yandan, yaratıcı bir faaliyet olarak, sanat, **tıpkı teknik yaratım gibi, kendi sanatsal «teknik» ve «teknoloji»sini yetkinleştirebilme, kendi içinde hareket edebilme gücüne** sahiptir. Kendine özgü işaret sistemi olarak da, sanatın, **tıpkı dil gibi, kendi bir iç gelişme mantığı** vardır; kendi içinde değişime uğrayan toplumsal durumların itkisinden görece bir bağımsızlık taşır. Bir sanat yapıtının sanatçı ile izleyici kitle arasında bir bağlaç işlevini gördüğü tüm iletişim sisteminin çözümlenişine baktığımız zaman da şu sonuca varırız ki, bu sistem, belli sınırlar içinde, kendi başına işleyen bir sistemdir (örneğin, sanatsal yetişim ve sanat eleştirisi mekanizmasında olduğu gibi). Demek ki, **görece** olarak **bağımsız bir sistemdir** bu.

Tüm bu etkenleri, önümüzdeki bölümlerde tek tek temelinden ele almamız gerekecektir. Burda yalnız şunu belirtelim ki, ancak sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişi ile göreceli bağımsızlığı arasındaki özgün karşılıklı etkinliğin doğru bir şekilde anlaşılmasıyla, bu gelişmedeki ilerleme ve gerileme'nin yasallıklarının kendine özgü yansımaları kavranıp açıklanabilir.

SANATSAL GELİŞMEDE İLERLEME İLE GERİLEME

Sanat - tarihsel süreç bir gelişme sürecidir. Dolayısıyla, «ilerleme» ve «gerileme» kavramlarını da bu süreç için uygulayabi-

lir, her bir gelişmenin kendi doğrultusu ile etkililiğini belirleyebiliriz.

Çağımızda, burjuva felsefesi, sosyolojisi, tarih yazarlığı ve estetiği, insanoğlu toplumunda, kültür ve sanatının gelişmesindeki her türlü ilerlemeyi yadsıyışında kendini belli eder. 18. ve 19. yüzyıl felsefi - estetik düşüncesinin klasikleri tarafından temelleri atılmış ilerleme fikrine karşı yürütülen savaş bugün farklı biçimler almış bulunmaktadır. Buysa, insanoğlu tarihinde her türlü yasallığın yadsınışında; tarihi, «yerinde sayan», döngüler halinde kendini yineleyen bir şey olarak açıklama çabasında, hâttâ, toplumsal ve sanatsal gelişme yasasının ilerleme değil, gerileme olduğunun bildirilişinde ifadesini bulmaktadır.

Maddeci estetik bilimi, burjuva ideolojisinin çıkış noktalarını ve vardığı sonuçları temelinden reddeder; sanatsal kültür tarihini, bilimsel maddeci toplumsal ilerleme kuramı açısından, insanoğlu toplumunun bu en önemli gelişme yasasının açısından çözümleyip tanımaya çalışır. Lev Tolstoy'un yapıtları sayesinde, insanoğlunun tüm sanatsal gelişmesinin ileriye doğru bir adım atmış olduğundan söz ettiği zaman, Lenin, sanat tarihine de sanatsal ilerleme açısından bakmış oluyordu. Ne yazık ki, bu alanda, bilim adamlarımızca hiçbir, esaslı araştırma çalışması yapılmamış bulunmaktadır; ama, şunu olumlu bir nokta olarak rahatlıkla değerlendirebiliriz ki, bugün için, bilimsel ve teknik ilerlemeye ilişkin yasallıkların, sanat tarihine mekanik bir şekilde aktarılması işi aşılmıştır artık.

Pek tabii, bu süreçler arasında belirli bir ortak yan vardır. Sanat, eğer, dünyayı bilmenin bir şekli ve tarzı ise, o zaman, bilimsel bilgi gibi, sanatın da, Lenin'in söylediği şekilde, birinci derece hakikatlerden ikinci, üçüncü, vs. derece olanlara doğru ilerlemesi ve tanımakta olduğu nesnenin çekirdeğine, özünün içine hep daha derinden inmesi gerekir. Dünya sanat tarihine bu açıdan bakıldığında kolaylıkla görülecektir ki, sanatsal bilgi gerçekten kendisini böylesine derinleştirmektedir. Örneğin, antik sanatta, ne epos'ta ya da tragedya'da, ne lirik'te, ne de heykel'de,

kişinin manevi yaşamının karmaşıklığı ve iş çelişkenliği hesaba katılmıştır; oysa, çağımızın sanatı çoktan bilmektedir bunu. Engels, insan ruhunun bilinişinin yeni bir evresinin Shakespeare adına bağlı olduğunu söyleyerek Lassalle'ın dikkatini çeker bu konuda: «**Antik** karakterleşmeler artık yetmiyor bugün için, burda da, sanıyorum, dram sanatının gelişmesinde Shakespeare'in öneminin biraz daha hesaba katılmasında hiçbir sakınca olmasa gerek.» (16)

Aynı türden bir yasallığa öbür cins sanatların tarihinde de rastlanabilir. Orta Çağ resim sanatında, insanın ruhsal durumu, önceden hiç görülmedik bir yoğunlukta canlandırılmıştır; ama gerek bir Leonardo da Vinci'nin Jakond'unun o akıl sır ermez gülüşünde, gerekse bir Rembrandt'ın ya da bir Velazquez'in dramatik derinlikteki portrelerinde görülen, psikolojik karakteristikte bir inceliğe ve karmaşıklığa rastlamak olanak dışıdır burda. Bu tür bir karakteristikleştirme, kişinin sanatsal bilgisi üstüne edinilmiş, çok büyük, **ileriye doğru bir başarı** demektir. 19. ve 20. yüzyıllarda, çeşitli sanat türleri, insan psişesinin daha önce bilinmedik yanlarına inmekte daha da yol almıştı. Bu çağlarda, sanat, yalnız bilinç süreçlerini değil, bilinçaltı süreçlerini de modellendirmeye başlamıştır. Lev Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Hemingway ile Proust'un romanlarında, Çekhov'un oyunlarında, Antonioni'nin filmlerinde, Mahler ile Şostakoviç'in senfonilerindeki derin psikolojik çözümlemeleri anımsarsak, sanatsal bilginin, insanın manevi dünyasının ne denli derinliklerine girmiş olduğunu görürüz.

Bilinçleşme süreçleri'nin, insanların karakter ve davranışlarının kavranışı bakımından da sanat tarihinde ilerlemeler az değildir. Eleştirel gerçekçiliğin büyük bir buluşu, kişi ile toplumsal çevre arasındaki doğrudan ve tersine ilişkilerin modellendirilişi olmuştur. Stendhal'in «Kırmızı ve Siyah»ında, Balzac'ın «Kaybolan Hayaller»inde, Dostoyevski'nin «Suç ve Ceza»sında, Gorki'nin «Artamonov'un İşleri»nde, Rolland'ın «Büyülenmiş Ruhlar»ında, Steinbeck'in «Gazap Üzümleri»nde rastladığımız şekil-

de, bu gibi bir bağlantıya ilişkin bir bilgi düzeyine, ne antik sanatta, ne Rönesans'da, ne Aydınlanma Çağı'nda nede 19. yüzyılın başlarındaki romantik sanatta rastlarız. Toplumcu gerçekçi sanat, toplumsal bilgi olanaklarının daha da uzayıp, derinleşmesini getirmiştir. **Toplumsal varlığın yeni yönleri**'ni; yani, kitlelerin devrimci mücadelesini, yaratıcı emeğini ve toplumsal-örgütsel faaliyeti'ni açığa koymuş; bu arada, toplumculuk çağında kişi ile toplum arasında oluşan **yeni ilişkiler** de sanatsal olarak ele alınmıştır.

İnsan ile doğa arasındaki karşılıklı ilişkilerin kavranışında da, sanatsal bilginin ileriye doğru gelişmesi yasası yer alır. Özellikle de, resim sanatı tarihinde görülür bu. Kendi ilk gelişme evresinde, yani, ilkel toplum kültüründe, resim sanatında, manzara canlandırılışı yoktu. Daha sonra, manzara, bir olayın geçtiği en yakın yeri belirtmek üzere, (örneğin, Eski Doğu ve Orta Çağ duvar resminde) arka-plan olarak, ya da (örneğin, Pompei fresklerinde) mimarî dekor öğesi olarak girmiştir resim sanatına. Rönesans resminde bile, başlı başına bir tarz olarak manzara resmi bağımsız bir şekilde varolmamıştır; daha çok, mitolojik temalı resimlerde ve portrelerde, doğanın canlandırılışı, vazgeçilmez bir öğe haline gelmiştir. Bu arada, Rönesans sanatı, daha önceki sanatlarda bilinmeyen şekilde, doğanın görsel varlığındaki **somutluğu**, güzelliği, büyüklüğü ve insansılığı açığa çıkarmıştır. 17. yüzyılda, bu doğrultuda bir adım daha atılmıştır. Resim sanatında doğaya duyulan ilgi öylesine yoğunlaşmıştır ki, sonunda, güzel sanatlarda özel bir tarz olarak manzara resmi ortaya çıkmış ve «manzara sorunu», sanatsal bilginin en önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu gelişmenin doruk noktası, daha önceki sanat tarihinde ilk kez doğayı duyusal algı yönünden kavrayan izlenimci (empresyonist) sanat olmuştur. Ne var ki, toplumcu sanat, burda, daha da ileriye doğru bir adım atmıştır; örneğin, Saryan'ın ve Niski'nin yapıtlarında büyük ölçüde görüleceği üzere, sanatsal bilginin daha önce hiç el atılmadık bir alanında, yani, **insan emeğiyle dönüşüme uğratılan doğa** alanına

girmiştir.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuca varabiliriz ki, sanatın bir bilgi aracı haline gelişi **ölçüsünde**, ilerleme de, bilimsel gelişmenin olduğu kadar, sanatın tarihsel gelişmesinin de bir ölçütü olmuştur. Bu bakımdan sanatsal ilerlemenin kendine özgü yanı, ancak sanatsal bilginin nesnesinin özellikleriyle belirlenişinden gelir. Burda kendini derinleştiren bilgi, kendinde varlığın nesnel yasalarının bilgisi olmayıp, dünya ile insan, **nesne ile özne arasındaki toplumsal - tarihsel ilişkilerin kendi yasası'nın** bilgisidir. Sanat tarihindeki ilerlemeler ile bilim tarihindeki ilerlemelerin, her zaman birbirine koşut olarak gitmiş olmasının nedeni de budur.

Örneğin, insanoğlunun bilimsel gelişmesi içinde feodal Orta Çağ'da, önce ilerici değil, gerici bir evre yer almıştır. Her şeye gücü yeten din, dinsel inancın ve mistik safsatanın uzlaşmaz bir düşmanı olan bilimsel bilginin boy atıp serpilmesini önlemiştir. Buna karşılık, sanat, Hıristiyanlık'ın bir karşıtıyken, müttefiki ve desteği haline gelmiştir. Kilise ile teolojinin sanata ilişkin tasarımları, bütünlükle şekil değiştirmişti. Pek tabii, sanattan hiçbir zaman gerçek dünyanın bilgisini istememiştir din; tanrının ve insanların tanrı özleminin imgesel olarak cisimlendirilmesini istemiştir sanattan. Ama, bu görevin yerine getirilebilmesi için de, sanatın, daha önce bilinmeyen insan psişesinin derinliklerine, iyi ya da kötü, inmesi gerekiyordu. Buysa, insanların sanatsal olarak kendinin bilgisinin tarihsel olarak gelişmesinde Gotik resim ile heykelin ilerici bir önem kazanmasına yol açmıştı.

Öte yandan, çağımızda burjuva dünyasında şaşırtıcı bilimsel ilerlemeler yer alırken, sanatsal bilgide, ondan aşağı kalmayacak derecede şaşırtıcı gerilemeler görülmektedir. Sanatsal bilgi, 20. yüzyıl burjuva ideolojisi eliyle gittikçe gerçekçilikten koparılmış, gittikçe kararlı bir şekilde, toplumsal olarak genel - olan'ın dışında sınırlandırılmış, gittikçe genel - olan'dan kopuk bir şekilde bireysel - olan'ın üstüne gidilmiştir. Sanatçılar, kendilerini ifade etmeyi, otomatik olarak, kendi yaratımlarının anla-

mı ve amacı olarak görmeye başlayıp; **yasal - olan ile rastlantısal - olan'ı, genel - olan ile bireysel - olan'ı, asli - olan ile de asli - olmayan'ı** birbirinden ayırarak, vurgulamaya çalıştıkları ruhsal kapsamın içinde ele alınca, yaratımları da, gerek dünyanın bilgisi olmaktan, gerekse kendi kendilerinin bilgisi olmaktan çıkmıştır. Böylesine bir «kendi kendini canlandırma» şeklinin, sanat yaratımı alanına girip girmeyeceği kuşku götürür.

Sanat tarihinde ilerleme sorunu, bir başka açıdan da bakmayı gerektirmektedir. Sanat yaratımları, yalnız gerçeklik bilgisinin bir şekli ve tarzı değil, ama aynı zamanda, özgün bir pratik faaliyet biçimi de olduğu için, sanatsal gelişme, ayrıca, ilerlemenin ölçütü olarak, **sanatın teknik olanakları açısı**'ndan; sanatın kendi ifade edilişi araçlarının çok - çeşitliliği, hareketliliği, esnekliği ve zenginliği açısından da, sanatta ustalık düzeyine göre de ölçülebilir. Böyle bir şey, özellikle, bilimsel - teknik ilerlemelerin her zaman yeni yaratım yolları ve yeni ufuklar açtığı, mimarlık ile uygulamalı sanatlarda açıkça görülebilir. Ahşap bina konstrüksiyonunun yerini tarihte taş bina, sonra tuğla, daha sonra da çelik beton konstrüksiyonun alışı, yakın bir gelecekte ise suni malzemenin alacağı, tıpkı uygulamalı sanat dünyasında, elle üretimden endüstriyel üretime, doğal malzemeden sentetik malzemeye geçiş gibi, sanatsal yaratım biçimlerinin **itici gücü**'nü bize gösterir. Bu açıdan bakıldığında, konstrüktivist mimari ya da modern dizayn, hiç kuşkusuz, **insanoğlunun teknik gelişmesinde olduğu kadar sanatsal gelişmesinde de ileriye doğru bir adım** olmuştur.

Sanatın biçimsel - teknik yanındaki ileriye doğru gelişmeler, öbür sanat yaratımı alanlarında da gözlemlenebilir. Her tür sanatta, yaşamın imgesel olarak modellendirilmesi, belirli malzemenin ve belirli bir «teknoloji»nin yardımını gereksindirdiğinden, ne gibi bir içeriği cisimlendirdiğine bakılmaksızın, «teknoloji» deki mükemmelleşmeler, ilerici bir süreci gösterir. Çoğu Hollywood filminin içeriği, hiç kuşkusuz, adi ve gericidir; ama böyle bir şey, kural olarak bu filmlerin yapıldığı biçimsel - teknik us-

talığı iyice değerlendirmemizi; son yıllarda, burjuva sinema sanatındaki anlatım araçlarının ileriye doğru gelişmesini görüp tanımamızı engellemez. Buna benzer çelişmeleri, 20. yüzyıl burjuva kültürünün, edebiyat, tiyatro, resim, müzik ya da dans alanındaki gelişmelerinde de görebilmekteyiz. Demek ki, sanatsal biçimin ve tarihsel gelişmesinin görece bağımsızlık içinde oluşu, sanatsal fenomenlerin biçimsel - teknik değeri ile ideolojik - içeriksel değerinin **özdeşlik içinde olmayabileceğini** de ortaya koymaktadır.

Sanat tarihinde ilerleme, bir başka çelişme daha taşır kendi içinde. Şöyle ki, sanatta, gnoseolojik an ile aksiyolojik an, dünyanın yeniden yaratılışı ile insanların dünyayla olan ilişkilerinin ifadesi, birbiriyle kaynaşmıştır. İnsanlığın bilimsel ve teknik gelişmesinde olduğu gibi, sanatın tek - çizgili bir ilerleme mantığı izlememesinin nedenlerinden biri de budur.

Marx, «Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş»te, bilimsel ve teknik açıdan, 19. yüzyıldaki gelişme düzeyinin, antik köleci düzendeki gelişme düzeyini fersah fersah geçtiğini; oysa, antik sanat yapıtlarının, 19. yüzyılda hâlâ, «bir bakıma bir norm ve erişilmez bir örnek oluşturduğu»nu (17) yazar.

Peki, o halde, Karl Marx'ın bu sözleriyle, Antik yaratımlara karşıt, kişinin manevi dünyasına kıyaslanmayacak derinlikte inen Shakespeare'in daha önce değindiğimiz görüşleri arasında bir çelişme yok mudur burda? Yani, Marx'ın bu sözleri, önünde sonunda, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilerici değil, gerici bir süreç olduğunu bize burda göstermiyor mu?

Hiç kuşkusuz, böyle bir anlam taşımaz Marx'ın sözleri. Marx'a göre, sanat alanında ilerleme, **mutlak değil, görece**'dir; «... ilerleme kavramını, alışılageldik bir soyutlama içinde ele almamak» gerekmektedir. Aslında, sanatın tüm kendi gelişme süreci içinde, olanakları sadece genişlememiş, daralmıştır da. Sanat, hep bir şeyler keşfetmiş, bir şeyler kazanmış, ama kaçınılmaz bir şekilde, bir şeyler de yitirmiştir. İşte bu kaçınılmaz, üstesinden gelinmez çelişme nedeniyledir ki, insanoğlunun sanat-

sal gelişmesi ile bilimsel ve teknik gelişmesi birbirinden temelde ayrılır.

Antik Yunan bilim ve teknik düşüncesinin bugün bizler için «bir norm ve erişilmez bir örnek» olarak önemini koruduğuna ilişkin bir formüllendirme herhalde anlamsız kaçar. Orta Çağ, Rönesans, 17., 18. ve 19. yüzyıllar bilimi bakımından da böyle bir sav aynı şekilde anlamsızlık taşır. Ama, antik sanat bakımından Karl Marx'ın söylemiş olduğu sözler derin bir hakikat payı taşıyan sözlerdir, ki bunları bir anlamda Orta Çağ sanatı, Rönesans sanatı, hâttâ **gentil** toplum sanatı için de söyleyebiliriz. Çünkü, bütün çok - çeşitli ideolojik - sanatsal başarı ve kazançlarına rağmen sanatın ileriye doğru gelişmesine baktığımız zaman şunu görürüz ki, artık ne, Homeros şiirlerinin epik yüceliği, ne Orta Çağ Kilise resminin anıtsal etkisi, ne Orta Çağ karnavallarının kozmik neşe ve sevinci, ne bir Leonardo'nun, Raffael'in, Giorgiona'nin, ya da Tizian'ın yapıtlarında olduğu gibi, gerçek - olan ile ideal - olan'ın uyumlu şekilde biraraya gelişi, ne halk masallarında görüldüğü gibi, fantastik - olan'ın varlığına safça bir inanç ne de ilkel toplum sanatının çok karakteristik bir yanı olarak, toplumsal kolektiv'deki pratik yaşam faaliyetinin kendi bütün görünüş biçimleri ile sanatsal yaratımın arasında içiçe bir kaynaşma vardır; **fiilen** ortadan kalkmıştır bunlar.

Sanatsal gelişmedeki paradoks, daha doğrusu, hakiki diyalektik, sanatta «hiçbir şeyin karşılıksız» kalmamış oluşundan gelir. Şöyle ki, Bernini'nin, Houdon'un, Şubin'in, Rodin'in yapıtlarındaki psikolojik derinlik, heykel tarihinde ileriye doğru elde edilmiş korkunç başarılar demekti; ama, Doğu Adaları sanatının kendine özgü plastik işlerini ya da Eski Meksika sanatının minyatür biçimli, yüce ve anıtsal heykelini düşünecek olursak, heykel sanatının kendi ilk gelişme evrelerinde yer alan plastik genellendirmedeki yücelikten çok şeyler yitirilmesi pahasına bu başarılara ulaşılmış olduğunu görürüz. Eski Mısır heykelleriyle kıyaslıyacak olursak, klasik Yunan heykeli, sadece çok şeyler kazanmamış, ama çok şeyler de yitirmiştir. Klasik Yunan heykeli,

canlı, soluk alan, kendi içinde hareket eden insan vücudunun güzelliğini keşfetmiş, ama, Doğu sanatında, fikrin ebediliğinin, hareketsizliğinin ve mutlaklığının cisimlendirilişine hizmet eden plastik genellendirme ölçüsüne hiçbir zaman ulaşamamıştır. İzlenimcilik, doğanın kendi yaşamında akıcı, ansal ve canlı olan'ın güzelliği algısını zenginleştirmiş, ama karşılığında çok şeyler ödemiş, dünyanın imgesel görünüşündeki epik genişliği yitirmiştir; Gauguin'in, Derain'in, Roerich'in, Saryan'ın hep izlenimcilikten kaçmaya çalışarak, resim sanatına, yeniden sanatsal bir genellendirme kazandırma yollarını aramış olmalarının nedeni budur. Çekhov'un oyunlarında izlediğimiz, kişinin manevi yaşamına ilişkin korkunç ince, kuyumcu gibi işlenmiş, psikolojik çözümlemeler; aynı zamanda, büyük, güçlü, kapalı karakterlerin, kahramansı anların, romantik dokunaklılığın yitirilmiş oluşuna da diyalektik şekilde bağlıdır.

Demek, sanat tarihi, yalnız **başarı ve kazançlar**'ın bir tarihi değil, ama aynı zamanda, **kayıplar**'ın da bir tarihidir. Bu yasanın işleyişini aşmak ve sanatın daha önceki yeteneklerini korumak üzere yapılmış bütün girişimler sonuçsuz kalmıştır. Marx, Yeni Çağlar'da, antik epos'u yeniden yaşatmak üzere üstlenilmiş bütün girişimlerin verimsiz kalmaya mahkum olduğunu açıkça söylemiştir. Dünyayı sanatsal olarak bir takım özümleme biçimlerinin, «ancak sanatın gelişmesinin henüz geri kalmış bir aşamasında mümkün olabileceği»ni (18) belirtmiştir; çünkü, antik Yunan fantazisinin, dolayısıyla, antik Yunan sanatının temelinde yatan mitolojik dünya görüşü, bilimsel bilginin boy atıp serpilişiyle ve teknik olarak yüksek düzeyde gelişmiş bir üretime geçişle, ortadan silinecektir. Onun için, «barut ve kurşun» çağında bir Akhilleus olanaksızdır; matbaanın ortaya çıkışıyla birlikte, «şarkı ve söz de kesilmiş, Musalar susmuş... zorunlu olarak, epik şiir için gerekli koşullar... kalkmıştır ortadan.» (19)

Bu türden yıkımlara sık sık rastlanmıştır sanat tarihinde. Ne Orta Çağ resmindeki yüksek dinsel dokunaklılığına kapitalizm çağında yeniden dönülebilir, ne de Nasıralılar ile Aleksander

İvanov, sanatta böylesine bir dokunaklılığı yeniden yaratabilir artık. Bir zamanlar feodal toplum kültüründe yaşamış halk sanatlarını yeniden yaşatmak ya da o zamanki kahramanlık türküleri biçimini çağımızın halk sanatlarında korumak için girişilmiş böylesine safyürekli çabalar boşa çıkmıştır hep.

Burda, sanat yaratımı alanında filojenetik süreçler ile ontojenetik süreçler arasındaki benzeşimle karşılaşmaktayız bir kez daha. Marx'ın, Antik Çağı «insanoğlunun tarihteki çocukluğu» olarak tanımlayıp, tıpkı bireyin yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de **çocukluğun yinelenmiyeceği**'ni vurguladığı zaman, (20) böyle bir kıyasa başvurmuş olması nedensiz değildir. Bu benzeştirme şurda daha da doğrulamaktadır kendisini; yetişkinlerin yaratıcılık olanakları, çocuklarınkilere açıkça üstün olmakla birlikte, bir çocuğun sanatsal yaratımlarının, kimi ustaların yapıtlarından üstün olabildiği durumlar da ortaya çıkabilmektedir. Bunun için, nesneleri, tıpkı çocuk gibi, o aynı tazelikte ve keskinlikte görüp duyan bir sanatçının çalışmaları bir hayranlık uyandırır bizde ve her zaman övgüye hak kazanır. Çocuğun dünyayı keşfederken ve bakarken algısında yaşattığı saflık ve tazeliğin, çocuksu duyumlardaki şiirselliğin, doğayı manevileştirme ve insansallaştırmadaki saflığın korunabilmesinin ölçüsü, yetişkinlerde, daha az olduğu gibi, çok doğal olarak, daha da değişik ölçülerdedir. Bir çocuk yazarının sanatsal düşüncesi hiçbir zaman çocuğun düşüncesi ile özdeş değildir. Ancak çok ender hallerde, aklımıza Niko Pirosmani geliyor burda, buna benzer bir şeye rastlanabilirse de, gene de olağanüstü bir durumdur bu; şöyle ki, Pirosmani, örneğin, hiçbir sanatsal eğitim görmemişti, kendi kendine öğrenmişti. Resimlerinin çekiciliği, o kendi mutlak organik, deyim yerindeyse, «folklorvari» dünya görüşünden geliyordu. Oysa, bugün için, bir takım sanatçılar, dünyayı çocuk gibi duymak ve düşünmek gibi yapay bir girişimde bulundukları zaman, yapıtları sırf bir usluplaştırma olmanın ötesine geçememektedir.

Çocuksu yaratımlar, tıpkı retrospektif, taklit halk sanatı gi-

bi, tıpkı taklit antik epos, taklit romantik şiir ya da taklit Peredvişniki resmi gibi, gerçek sanatın çok uzağındadır. Yüksek gelişmiş bir kültürde geçmiş imgesel düşünce yaratım tiplerinin **yinelenmezliği,** her zaman için kabul edilen bir şeydir; ne denli güzel olursa olsun, geçmişin arkeolojik bir şekilde yeniden onarımına kalkışmak, olanaksız sonuçlar getirir.

Sanat tarihinin her aşamasının yinelenemez ve daha üstesine çıkılamaz oluşu bize şunu da gösterir ki; insanoğlunun sanatsal gelişmesi, **daha aşağı biçimlerden daha yüksek biçimlere doğru bir yükselme olmadığı gibi, bir zamanki yükseklikten bugünkü yoksunluğa doğru geriye bir iniş de değildir.** Sanat tarihinin her aşaması, bir öncekinden bir bakıma üstesinde olduğu gibi, bir bakıma da gerisindedir. Her bir aşama, kendi etkinliğini ileriye taşıdığı kadar kendi zayıf olan noktasını, kendi sınırlılığını ileriye taşır. Ortadaki bu güçlü durum kadar, bu güçsüz durum da, sanatsal yaratımın üstünde yükseldiği somut tarihsel toplumsal zemine dayanır. Burda Marx'ın sözlerini bir kez daha anımsayalım; şöyle ki, antik sanatın çekiciliği, antik sanatın kendi tarihsel sınırlılığından gelen bir şey olup, «içinde boy atıp serpildiği o gelişmemiş toplum aşamasıyla kendi arasında bir... çelişme yaratmaz; onun kendi bir sonucudur daha çok.» (21) Demek ki, bu bakış açısından, yani, ilerleme ve gerileme açısından, insanoğlunun sanatsal gelişmesi, bütün o kendi görece bağımsızlığına rağmen, son kertede, toplumsal gelişmenin yasalarıyla da bağımlıdır.

Son olarak bu sorunla ilgili bir başka noktaya değinelim burda. Toplumda sanatsal yaşam, sanatsal değer üretimi ile sanatsal değer tüketimi arasında karşılıklı bir bağlantı oluşturur. Bu bakımdan, insanoğlunun sanatsal gelişme düzeyleri yalnız o çağda yapılmış sanatın nitelikleriyle değil, ama aynı zamanda, **sanat tarihinde yoğalmış sanatsal değer hazinesinin o toplumda ne denli yoğun ve kapsamlı bir şekilde özümlenmiş oluşu'**yla da belirlenir. Bu yönüyle de, kültür tarihi, yine diyalektik olarak çelişmeli bir süreç gösterir.

Şunu kabul edelim ki, kültür tarihinin en erken gelişme aşamasında, sanatsal yaratım ürünleri herkesin manevi sahipliği altındaydı. Toplumsal eşitsizliğin gelişmesiyle birlikte, profesyonel sanat üretimi alanında yaratılmış yapıtların büyük bir bölümü bütün bir halkın tüketimi dışında kalmıştır.

Öte yandan, şunu da kabul edelim ki, sanat yaratımlarının tüketimi alanındaki ilerleme, **salt nicel bir boyut** taşımaz. İzleyici kitlenin **genişliği,** ilerlemenin bir çapıdır yalnızca, ki bir başka, **nitel** bir çapla, yani, okuyucunun, dinleyicinin, izleyicinin, sanat yapıtlarının kapsamına **nüfuz edebilmesindeki derinlik**'le çelişmeli bir ilişki içindedir. Bir başka deyişle, burda söz konusu olan şey, yalnız her çağda sanatın alınışına katılanların sadece **sayısı** değil, ama aynı zamanda, içinde bulundukları estetiksel gelişme **düzeyi**'dir de.

Soruna bu açıdan bakıldığında, bugün kapitalizmin «kitle kültürü» aracılığıyla yoluna koyduğu, sanatın yaygınlaştırılması sürecindeki sözde ilerleme de kolayca görülür. Çünkü, sanatın, «kitle sanatı» ve «seçkinler sanatı» olarak ikiye bölünüşü, bize halkın, genel beğeni düzeyini yükseltecek, geliştirecek ve yetkinleştirecek yerde, kitlelerin estetiksel olarak geri kalmışlığını sürdürmeye yarayacak, sanat yerine konmuş düşük nitelikteki işlerle beslendiğini göstermektedir.

Kapitalizmden ileriye doğru geçiş çağında, sanatsal kültürün demokratikleştirilmesiyle, sanatsal değerleri tüketecek genel yüksek düzeyde bir kitlenin estetiksel olarak varlığının **hemen** kurulamayacağı arasında bir çelişme vardır, ki buna gözleri kapalı kalamıyacağımız gibi, amaçlardan biri de bu çelişmeyi ortadan kaldırmaktır. Kafa ve kol işçiliği arasında kopukluk sürdükçe, toplumun bütün üyeleri aydın düzeyine ulaşmadıkça, sanat yapıtı tüketiminin nitel ve nicel yanları arasındaki ayrılıklarda kaçınılmazdır. Ama **geçici mahiyette**'dir bunlar. İlerde bu tür ayrılıklar da ortadan silinecektir. İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi, **herkesin, bütün** sanat hazinelerine özgürce el atabileceği, **herkesin** estetik kültürünün **maksimum derecede** gelişeceği bir aşa-

maya ulaşacaktır. O zaman, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilerici karakteri, bütün sonuçlarıyla ve doluluğuyla insanoğluna kucak açmış olacaktır.

Böylece, bütün iç çelişme ve çatışmalarıyla birlikte, **toplumda sanatsal gelişme süreci** olarak sanatsal kültür tarihinin genel karakteristiklerini kapamış bulunuyoruz. Şimdi toplumlarda sanatsal kültürün varlığı ile gelişmesini belirleyen sanat - tarihsel süreçlerin temel mekanizmasının incelenişine geçebiliriz artık.

SANATSAL GELİŞMEDE TOPLUMSAL ETKENLER

Sanatsal kültür tarihinin toplumsal olarak belirlenişi, **çok-yanlı, sisteme-bağlı, dinamik** bir koşullanma olarak kavranmalıdır. Estetik kuramı, sanatsal kültürün toplumsal olarak koşullanmış gelişmesi içindeki tüm akışını izleyemez; izlerse eğer, o zaman, bir başka bilim haline, yani, dünya sanat kültür tarihinin bilimi haline gelir. Böyle bir bilim henüz yoksa da, hiç kuşkusuz, birgün ortaya çıkacak ve sanat-bilimsel disiplinler dönencesi içinde önemli bir yer alacaktır. Estetik kuramına burda düşen görevler şunlardır: a) sanatsal kültürün gelişmesi üstünde **toplumsal etkide bulunan** bütün **kaynaklar**'ın açığa çıkarılması; b) bunların **işlerlik alanları**'nın belirlenmesi, sanat-tarihsel süreçlere girme olanakları arasında bağlar kurulup yönlendirilmesi; c) çeşitli sanat türleri ve cinsleri açısından olduğu kadar, sanatsal kültür tarihinin değişik aşamaları açısından da bu etkiler sisteminin açığa çıkarılıp açıklanması.

Bu işlere başlamak gerekiyorsa, o zaman, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilk, asli kaynağı olan **maddi üretim**'den başlamamız gerekir.

MADDİ ÜRETİM VE SANATSAL ÜRETİM

Bu bağımlılığın çözümlenişi, diyalektik maddeci sanat tarihi felsefesi anlayışının çıkış noktasıdır; çünkü, çok iyi bildiği-

miz gibi, bu düşünce, maddi üretim tarzının, ekonomik alt yapının, toplumsal iş bölümü sisteminin ve ürünlerin dağılımı sisteminin, tüm toplumsal manevi yaşamdan, üst yapıdan ve kültürden **önceliği**'ni kanıtlamış bulunmaktadır. Estetiğe düşen şey, tüm sanatsal kültürün üretici temelini oluşturan özgül manevi üretim alanı karşısında bu önceliğin nasıl işlediği sorusunu yanıtlandırmaktır.

Marx ve Engels, «manevi üretim» ve «sanatsal üretim» terimlerini, sadece bir iktisatçı olarak düşündükleri için değil, ama aynı zamanda, bütün özgüllüğüne rağmen, manevi değer yaratımının, **insanın üretici faaliyetinin bir biçimi** olduğunu, dolayısıyla, maddi üretimle olan ilişkisinin incelenmesi gerektiğini ortaya koymak için kullanmışlardır. «Artı - Değer Üstüne Kuramlar»da, şöyle yazar Marx : «Belirli bir maddi üretim biçiminden, belirli bir toplumsal ayrışma doğar, bu bir; ikincisi, insanlarla doğa arasında bir ilişki kurulur; insanların, gerek varlıkları, gerekse manevi görüşleri, dolayısıyla, kendi manevi üretim şekilleri de, bu iki şeyle belirlenir.» (22) «Manevi üretim ile maddi üretim arasındaki bağlantıyı görebilmek için, her şeyden önce, bu ikincisini, bir genel kategori olarak değil, **belirli bir tarihsel biçim** olarak almak gerekir. Yani meselâ, kapitalist üretim tarzı, Orta Çağ'daki üretim tarzından başka bir manevi üretim şekline karşılık verir.» (23)

Bu söylenenlerin doğrudan doğruya sanatsal yaratımla da ilişkisi vardır; çünkü, sanatsal yaratım, manevi üretimin bir dalıdır. Aslında ekonomi politiğe bağlı olan emeğin estetik sorunuyla Marx'ın sistematik bir şekilde niçin uğraşmış olduğu da burda açıklığa kavuşmaktadır; ki, maddeci estetik için çok önemlidir bu tema.

Sanatsal üretimin maddi üretimle bağımlılığını somut olarak nerde görebiliriz o halde? Bunu ilkönce, sanatsal yaratımın hakim ekonomik sistemle belirlenişinde, **toplumsal iş bölümünün ve dağılımının kendi karakteriyle** belirlenişinde; ikinci olarak da, sanatsal yaratımın, **tekniğin gelişme durumu**'na bağımlı olu-

şunda görebiliriz. Sorunu bu iki yönüyle birlikte inceleyelim.

Dünya sanatsal kültür tarihi birçok önemli farklar gösteren, bir takım tiplere ayrımlanabilir. Ne var ki, bütün bu farklılıklar, yine o **sanatsal kültür tipi**'nin üstünde yükseldiği ekonomik alt yapının özelliklerine dayanır.

Bu tiplerden **ilki,** ilkel toplum kolektif kültürüdür. Bu sanatın asli çizgilerini folklor korumuştur. İlkel toplum sanatında, profesyonel olarak yürütülen, hemen hemen hiçbir sanatsal faaliyet olmamıştır; bu kültürün kendiliğinden bir karakteri olup, üretim sürecine katılan **herkesi** içine alıyordu. Av ve savaş dansı, çalışma türküleri ve dansları, herkesce yapılıyordu. Mithos, efsane ve menkıbeler kadar, el işlerinin de söylenip yapılışına herkes katılıyor, onu devam ettiriyordu. sanatın, **toplumsal yaşam faaliyetinin en önemli biçimlerinden biri** haline gelmesini sağlayacak şekilde, toplumun bütün üyelerinin yaratıcılık yeteneği bu yoldan gelişmiş bulunuyordu. Sanat, **geneli ilgilendiren ve toplumsal önemde** bir içerikle doluydu.

Sanat, pratik faaliyetle karşıtlık oluşturan özel bir «sanat dünyası», güzellik alemi, bir iyileşme, eğlenme, düş dünyası olarak görülmüyordu; çalışma, dinsel tören, savaş faaliyeti, töresel - eğitsel faaliyet gibi birçok başka yanları da gerektirecek şekilde, **fiilî yaşam sürecinin bir yanı**'ydı. İş görmeye (ava ya da toplayıcılığa) hazırlık; (taş, kil, kemik, tahta, ağ, metal ya da benzer şeylerden yapılma) iş aletleri ile öbür gerekli şeylerin hazırlığı; savaş işi şeyler, dinsel törenler, gündelik törenler ve kutlama törenleri, bütün bunların hepsi, o çağda insanların toplumsal eylemlerinin randımanını arttıracak, sanatsal - imgesel bir biçim taşıyordu. Tüm insanlık tarihi boyunca, sanatın toplumsal yaşam içinde bu denli önemli yer aldığı bir dönem olmamıştır bir daha.

Sanatsal öğenin işlevi ilkel toplum insanınca ne denli mistik bir şekilde çarpıklaştırılarak yorumlanmış da olsa, kendi deneyimleri dolayısıyla ona şunu göstermekteydi ki, böyle bir şey, kendisi için verimli olduğu kadar, doğayla tarihsel olarak karşı

karşıya kalışında ve toplumsal ilişkilerinin pekiştirilmesinde de kendisi için zorunluydu. İlkel toplumda sanatsal yaratımın kendine özgü karakteri de burdan gelir işte. Bu sanat, «uygulamalı» sanattı; yani, çeşitli pratik faaliyetlerle bağlıydı, onların altında yer alıyordu, onlarla yürüyordu. Buysa, toplumdaki tüm pratik yaşamsal faaliyetin, sanatsal özümlemenin nesnesi haline gelmesine yol açmıştı.

Bu çok şaşırtıcı ve hayretler verici sanatsal kültür tipinin kendine özgü çizgileri ve ona bağlı bir sanat tipi nerden kaynaklanıyordu o halde? Böyle bir şeyin kaynağı, **toplumsal iş bölümünde ve ona tekabül eden ürünlerin dağılımı sistemindeki gelişmemişlik'ti.** Manevi üretim, ki bunun bileşken bir yanını sanatsal faaliyet oluşturuyordu. Marx ve Engels'in belirttikleri gibi, maddi praksis'le içiçe geçmişti, bu yüzden de burda «sanat üretimi diye bir şey»den söz edilemezdi. (24)

Toplumsal iş bölümünün ortaya çıkışıyla birlikte, toplumdaki sanatsal gelişme de altüst olmuştu. **İkinci tip sanatsal kültür** başlamıştı. Sanatsal yaratımın, toplumsal iş bölümü çerçevesi içinde yer alışı; meslekî, özel bir insan faaliyeti alanına dönüşmüş olması ve bu arada, toplumun üyelerinin büyük bir bölümünün, sanatsal değer tüketicileri durumuna düşmüş, «müstehlik» haline gelmiş olması, bu sanatsal kültürün özelliklerindendi. Bu arada, Marx ve Engels'in belirttikleri gibi, «sanatsal yetinin tek tek kişilerde yoğalımı ve bununla birlikte, geniş kitlelerin ezilmesi» (25) olayı ortaya çıkmıştı; öyle ki, bu kişiler, yaşamca gerekli malların üretimiyle uğraşmakta, gördükleri bu işle, profesyonel sanatçıların varoluşunu güvence altına almaktaydılar.

Maddi ve sanatsal üretimin kökenindeki birliğin bu şekilde tarih içinde, bozularak parçalanması, ki bu sanat-tarihsel gelişmedeki diyalektik mantığın bir başka yönüdür, sanatın gelişmesi üstünde **yalnız olumsuz değil, ama aynı zamanda olumlu** bir etki de yapmıştır. Şöyle ki, sanatsal yaratımın meslekî olarak yürütülüşü, sanatın ileriye doğru gelişmesinin de bir itici gü-

cü olmuştur. Doğal istidata sahip kişilerin, sanatsal faaliyetle başbaşa kalarak, maddi üretime katılmaktan kurtulmaları, sanatsal yaratımın gittikçe yetkinleşmesi için gerekli koşulları da birlikte getirmişti. Böylesine bir sanatsal yaratım, gittikçe meslekten usta sanatçı olmaya başlayan, tüm faaliyetini buna ayırabilen yetili insanların gücünü ve enerjisini soğurmuş; kitlelere kapalı duran uygarlığın başarılarını tanıyıp öğrenme olanağına sahip sanatçıların yüksek düzeyde kültürel ve entelektüel bir gelişme göstermelerini sağlamıştı. Böylece, meslekî sanat, bir iki bin yıl içinde önemli bir yol almış; bu arada, dünyanın sanatsal olarak özümlenişine ilişkin amatör sanatça ve folklor yaratımlarınca bilinmedik yollar ve yöntemler ortaya konmuş, bu yöntem ve yollarla da yüksek manevi değerler yaratılmış; Goethe ile Brecht'in, Puşkin ile Mayakovski'nin, Bach ile Mussorgski'nin, Rembrandt ile Surikov'un, Stanislavski ile Ulanova'nın, Ayzenştayn ile de Fellini'nin yapıtları gibi, ancak «bilgece sanat»ın el atabileceği yöntem ve yollar olmuştur bunlar.

Sanatsal yaratımda profesyonellik, hiç değilse, üç yönden olumsuzluk taşımıştır. Birincisi, kitleler, sanatsal yaratımın dışında, kendi çevreleri içinde kısılı kalmış; sanatsal değerlerin sırf «tüketimi»yle yetinme zorunda bırakılmışlardır. Buysa, kitleler ile özel bir toplumsal meslekten sanatçı grubu arasında bir uzaklığın, birbirini karşılıklı olarak anlamamanın, daha sonra da, değişik şekillerde ve sürekli yer alan bir çatışmanın doğmasına yol açmıştır. İkincisi, bu özel toplumsal grubun kitlelerden ayrışması, bu grup ile kitleler arasında, sadece, yaratılmış olan sanat yapıtlarının, ister istemez «tüketim»i açısından bir ilişkinin yürümesine yol açmakla kalmamış, ama, sanatçıların, **toplumsal kitleyle toplumsal kolektif**'le, onun yaşamıyla, çıkarlarıyla ve idealleriyle olan ilişkileri içinde hiçbir şekilde yer almamalarını, toplumsal koleftif'e içinden değil, dışından, kendi bulundukları yerden bakmalarını da getirmiştir. Böylelikle de, sanatın içeriği ile toplumdaki fiilî yaşamsal faaliyet arasında, sanat için trajik bir uçurum açılmaya, sanatsal içerik ile toplum sorunsalı arasında derin-

leşen bir uzaklık yer almaya başlamıştır. Sanatsal faaliyetin **sınırlanışı,** sanatın kendi içinde, profesyonel, «salt estetiksel» çıkarlar çemberi içinde kalışı, sanat için öldürücü bir estetiksel tez hazırlamıştır. Üçüncüsü, böyle bir durum, sanatçı aydınların, doğrudan doğruya, ayrıcalıklı kesimlere **bağlı kalma**'larını birlikte getirmiştir; çünkü, kendi dolayımsız varoluşu için gerekli maddi malları üretemiyen sanatçı, böyle bir şeyi, kendi yaratmış olduğu sanatsal değerleri mübadele yoluyla sağlamak zorunda kalmıştır.

Meta üretiminin düşük olduğu ilk uzlaşmaz sınıflı toplum aşamasında, sanatsal üretim de kendi alanında çok düşük olmuştur. Çoğunlukla, sanat yapıtları satın alınmamış, kişilerce ya da kurumlarca **el konulmuş**'tur; ki bu kişi ve kurumlar, sanatçının geçimini üstlenebilecek durumda olanlardı: firavunlar, çarlar, prensler, asılzadeler, malikane sahipleri ve kiliseler. Pek tabii bu ilintiler içinde, **yaratım özgürlüğü** hiçbir zaman söz konusu olamazdı; köleler, serfler, papazlar gibi kapıkuluydu sanatçılar; **kendi** manevi - estetiksel beğeni ve isteklerini **değil,** efendilerinin beğeni ve isteklerini yerine getirmek durumundaydılar. Ancak, ender hallerde, sanatçılar kendilerine verilen görevi fikirsel olarak kendilerince dönüştürebiliyorlardı, tıpkı saray palyaçoları gibi, ya da Velazquez'in Papa X. Ennosans resminde, ya da Şubin'in I. Pedro resminde yapmış olduğu gibi. **Özetlersek, sanatsal üretimin toplumsal işbölümü ve mübadele sistemi içindeki yeri, sanatı, ayrıcalıklı kesimlerin siyasal, dinsel, etiksel ve estetiksel taleplerine bağlı kılıyordu.**

Sanatın kapitalizm çağında nasıl geliştiğini anlayabilmek için, yine sanatın toplumsal üretim ve mübadele sistemi içindeki yerine bakmak gerekir. Kapitalizm, meta üretimini, toplumdaki ekonomik yaşamın **evrensel ve herşeyi içine alan** biçimi haline sokmuştur. Marx'ın da kanıtlamış olduğu gibi, meta üretimi ile meta dağılımı, kapitalist üretimden daha eski olmakla birlikte, birbirinden farklıdırlar, çünkü, kapitalist üretimde, «bütün ürünler ya da ürünlerin çoğu, meta haline gelirler...» (26) Manevi,

özellikle de sanatsal üretim, **acımasızca, meta üretimi alanına girmiştir** artık. Böylece, sanatçı tarafından yaratılmış olan ürün, satışa çıkmış bir **meta,** sanatçı da meta üreticisi olmuştur; öyle ki, burda, sanatçının çalışması, tüm öbür işlerde olduğu gibi, aynı ölçülerle, yani, **artı - değer üretme** yeteneğiyle ölçülüdür.

Dolayısıyla, sanatçının emeğinin verimliliği, kendi taşıdığı fikirsel - sanatsal niteliklere, etik - estetiksel değere göre değil, pazar konjüktürüne bağlı **mübadele değeri**'ne göre ölçülmektedir artık. Kapitalizmde emek, **«doğrudan doğruya kapital ile mübadele edildiği»** (27) sürece üreticidir; **«üretici emek,** emeğin ortaya koyduğu kendi **belirli içeriği**'yle, özel yararıyla ya da kendine özgü kullanım değeriyle hemen hemen hiçbir ilişiği olmayacak şekilde emeğin bir belirlenişidir.» (28) Sanatsal yaratımın tüm paradoksu ve derin trajik sonuçları şöyle gösterilebilir; «meselâ, Yitik Cennet'i **5 l'ye** yapan Milton, **üretici - olmayan bir emekçi**'ydi... Milton, 'Yitik Cennet'i, ipek böceğinden ipek üretir gibi üretmiştir. **Onun kendi** bir gereğiydi bu. Daha sonra, ürününü **5 l.ye** satmıştır. Ama, basımevinin yönetimi altında kitap... imal eden Leipzig'li işçisi, **üretici bir emekçi**'dir; çünkü, onun ürünü, daha önceden kapitalizmin içine, onun kullanımı altına girmiştir.» (29)

Dolayısıyle, kapitalist toplumda, «bir yazar, fikir ürettiği sürece değil, yazılarını basıp yayınlayan kitapçıyı zengin ettiği sürece, ya da bir kapitalistin ücretli emekçisi olduğu sürece, üretici bir emekçidir.» Marx'ın kanıtladığı gibi, bu yasa, sanatsal yaratımın öbür alanlarında da, örneğin, oyuncunun, soytarının ya da şarkıcının emeğinin geçtiği sahne sanatında da acımasızca işler. Şöyle ki, «kendi hesabına şarkı söyleyen bir şarkıcı, **üretici - olmayan bir emekçi**'dir. Ama, para kazanmak için ona şarkı söyleten bir menajer tarafından angaje edilmiş olan aynı şarkıcı, **üretici bir emekçi**'dir artık; çünkü, kapital üretmektedir.» (30)

Daha 18. yüzyılın sonlarında, ince görüşlü düşünürler, burjuva düzeninin sanatsal yaratıma karşı düşmanca olduğunu açıkça hissetmeye başlamışlardı. Schiller ile Hegel, Proudhon ile Rus-

kin, Herzen ile Tolstoy, Kramskoy ile Stasov bu konuda bir şeyler yazıyorlardı. Ama, burjuva yaşamının kendi temelinde, yani, kapitalist **üretim tarzı**'nda yatan bu önlenmez çatışmanın nedenlerini bulup gösteren Marx olmuştur: «Kapitalist üretim, belli manevî üretim dallarına, meselâ sanata ve şiire düşmancadır.» (31)

Modern kapitalist dünyada sanatsal üretimin durumu, sanatın, kapitalist meta üretimi yasalarına daha da sıkı, daha içli dışlı ve daha dallanmış budaklanmış olarak bağlı oluşunda kendini belli eder. Ressamlar, sanat tüccarları tarafından sömürülürler; öyle ki, onlar olmaksızın, sanat sergilerinin düzenlenmesi, sanat yapıtlarının satışı, reklamı ve toplumda kabul görmesi olanaksızdır. Film yapımı, kapitalist üretimde genel geçer yasaların işlediği güçlü bir endüstri dalıdır. Televizyon ve yayıncılık endüstrileri kadar, kitle sanatına giren oyalayıcı müzik ve dans gibi eğlence endüstrisi de, kapitalist çıkarlar uğruna, sadece, estetiksel değil, her türlü etiksel ölçütleri de zedelemekte, sanatsal kültürü, insan ruhunu erdemsizleştirmenin bir aracı haline getirmektedir. Pek tabii, aşırı ahlak-dışı şeylerin, suç işlemenin, sınırsız zorbalığın, bayağı pornografiye varan kaba erotiğin propaganda edilişi, burjuvazinin siyasal çıkarlarına olduğu kadar, ideolojisine de uygun düşmekteyse de, aslında, burjuva sanatın bu yönde gidişinin temelinde yatan derin neden, kazançtan başka, artı-değer peşinde koşmaktan başka amaç tanımayan, sermaye arttırımı için hiçbir engel ve yasak tanımayan kapitalist üretimdeki **ekonomik yasalara sanatın bağlı kılınışı**'dır. Bu yüzden kapitalizmin sanata karşı düşmanca oluşu, **her şeyden önce**, ekonomik ilişkiler alanında ve ancak ondan sonra da, siyasal, ideolojik ve psikolojik alanlarda kendini belli etmektedir.

Amerikalı sanat bilimcisi Lewis Mumford çok yerinde bir şekilde formüllendirmiştir bu durumu: «Burjuva anlamda, beğeni, paralı şöhret demektir sadece.» (32)

Kapitalist toplumda, sanatçı, kilisenin iktidarına ya da kili-

sedışı iktidara doğrudan doğruya bağımlı olmadığı için, feodal toplumda olduğundan daha özgür görünmesine rağmen, kapitalizm, sanatsal yaratım özgürlüğünü, köleci toplumda ya da feodalizmde olduğundan çok daha sert ve çok daha korkunç bir şekilde felce uğratır. «Burjuva yazarın, sanatçının, oyuncunun özgürlüğü, maskelenmiş (ya da ikiyüzlüce gizlenmiş) bir bağımlılıktan; para kesesine, ahlak bozukluğuna ve müteşebbise bağımlılıktan başka bir şey değildir.» (33)

Lenin'e göre, sanatın gelişmesinde toplumsal devrimin oynayacağı en büyük rol, hiç kuşkusuz, sanatsal yaratımın, meta üretiminden kurtuluşuydu. Clara Zetkin ile konuşmasında şöyle diyordu Lenin : «Özel mülkiyete dayalı bir toplumda, sanatçı, piyasa için meta üretir; alıcı arar. Bizim devrimimiz, bu çok adi durumun baskısını sanatçının üstünden kaldırmıştır. Onun koruyucusu ve iş vereni Sovyet devletidir artık. Her sanatçı ve kendini sanatçı gören herkes, bir şeye yarasın yaramasın, kendi idealine göre özgürce yaratma hakkını kendine kazanmıştır.» (34)

Toplumsal üretim sisteminin toplumcu düzende uğradığı değişim, sanatsal üretimin tarihsel yazgısı üstünde geniş bir etkide bulunmuştur. Böylece, yeni, **üçüncü bir sanatsal kültür tipi** oluşmaya başlamıştır. Bunu ana çizgileriyle şöylece gösterebiliriz.

Birincisi : Toplumcu üretimde başlıca amaç, artı - değer'in elde edilmesi değil, toplumun bütün üyelerinin maddi ve manevi gereksinimlerinin karşılanması olduğu için, sanatsal üretim, nesnelde, aynı başlıca amacı, yani, **tüm toplumun fikirsel - estetiksel gereksinimlerinin karşılanması** amacını üstlenir. İkincisi : Toplumcu düzende, sanatçı, piyasadan bağımsız olup, sanatçının emeği, kâr getirme ölçüsüne göre değil, **yaratılan ürünün fikirsel - sanatsal nitelikleri**'ne, göre ölçülür. Üçüncüsü : emeğin yeni toplumsal örgütlenişinden doğan ideoloji, sanatçı aydınları, uzun yıllardır yitip gitmiş olan, **toplumla birlik** bilincini yeniden edinmeye; sanatta, **toplumun fiilen neyi harekete geçirdiğinden,** neyin acısını çektiğinden ve ne gibi özlemler içinde olduğundan **söz etmeye** götürür. Dördüncüsü : Halk sanatlarında ve amatör-

ce yaratımlardaki atılımlar, meslekten sanat ile halk kitlesi arasında salt tüketim çıkarlarına dayanan ilişki düzeyini, **ortak - yaratıcı sanat algısı ve alımı** ile **kendinden etkin yaratım** arasında yer alan bir ilişki düzeyine çıkaracak şekilde, **meslekten sanat ile halk kitlesi arasında büyük bir yakınlaşmanın doğması**'na yol açar. Böylece, yüksek azınlık için, yüksek anlayanlar için yapılan «yüksek», ince bir sanat ile bayağı, dümdüz «kitle kültürü» arasındaki burjuva toplumuna özgü düalizm etkin bir şekilde aşılır. **Sanatın halkçı karakteri,** toplumsal üretimin kendi bir gelişme yasallığını yansıtacak şekilde, toplumcu sanatsal kültürün asli özelliklerinden biri haline gelir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatsal kültürün her somut alanında, sanatın gelişmesinin, maddi üretime bağımlı olup, onunla koşullanmış oluşu, çeşitli, kendine özgü şekillerde belli eder kendini. Böyle bir bağımlılığın, yararsal denilen sanatlar alanında özel bir şekilde ele alıp gösterilmesi, verimli sonuçlar getirecektir bizlere.

Kültür tarihinin erken aşamalarının bir karakteristiği olmak üzere, sanatsal şekillerin iş aletlerinde devam ettirilişi, uzlaşmaz sınıflı toplumlarda kesilmiştir; bu toplumlarda, mekanik bir şekilde yürütülen, yiyip bitirici çalışma, insanları köleleştirmişti. Kırsal çalışma araçları, bir dereceye kadar sanatsal olarak şekillendirilmekle birlikte, yani, artık köylünün kendisine kalmış şekilde, üretilen ürünün izlerini kısmen kendi üstünde taşıyacak şekilde imal edilirken (ki bu da köyde ziraatin ölçüsüne bağlıdır); endüstriyel çalışma aletleri kadar, üretim takımları ile iş giysileri de, sanatsal olarak şekillendirme alanının bütünlükle dışında bırakılmış bir şekilde, sırf **yararsallık ve teknik ereklilik** taşıyan bir şey haline gelmiştir. «Sanat alemi»nin sınırları gittikçe daralmış; (özel yaşam alanının şekillendirilişi halinde) günlük yaşam alanı içinde, (dinsel törenlerin şekillendirilişi halinde) kültsel alan içinde, (devlet kurumlarının şekillendirilişi halinde) siyasal eylemlilik alanı içinde gittikçe sığışıp kalmaya başlamıştı. Ama, sanat, bu alanda bile, teknikle olan ilintisinden «utanmış», bunu gizlemeye, üstünü örtmeye, konstrüktif olarak an-

lamsız, «elle yapma» dekorlar içinde saklamaya çalışmıştır. 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında, hiçbir güzellik taşımayan bir çalışma alanı, çalışma ortamı ile öbür maddi - sanatsal üretim alanlarında görülen süsleyicilik, dekoratiflik ve gösterişlilik arasındaki çatışma doruk noktasına varmıştı; hapishaneye benzer, tuğla duvarlarla örülmüş, kirli fabrika yapıları ile Yeni Uslup'ta (**Jugendstil**, art **nouveau**) döşenmiş evlerle, içi dışı dekoratif plastik biçimlere, ayak ve sütunlara, fresk süsleme ve madalyonlara, mozaik şekillere, vitraylara batmış burjuva binalarını gözümüzün önüne getirelim.

Mimari ile uygulamalı sanatların, abartılmış, zevksiz dekorlar içinde, yanlış bir yolda gidişi kadar, çalışma çevresi ile çalışma araçlarının estetiksel olarak şekillendirilişine bağlı öbür sanatsal yaratım dallarının yıkıma uğrayışı, kapitalizm çağında çarpıklaşmış toplumsal varlığın kendi yapısından ileri gelen bir şeydi. 20. yüzyılların ortasında, dizayn, endüstri tasarımı, kapitalizm de yeniden yaygın bir halde gelişmeye başlamışsa da, örneğin makineler ile iş araçlarının, aletlerin, vs. estetiksel olarak şekillendirilişi, gittikçe bir gelişme göstermişse bunun nedeni, burjuva üretimin gelişmesine bağlıdır yine; yani, bir yandan, işçilerin üreticiliğini arttırmak üzere hep yeni yeni araçların bulunması yoluna gidilirken, öte yandan, makineler de dahil olmak üzere, her türlü metaya, alıcıyı çekecek, rekabeti kızıştıracak bir dış görünüş verilmesine çalışılmaktadır.

Toplumcu düzende maddi üretimin bütün yapısı, **çalışma ile sanatsal yaratım arasında bulunan kopuk bağın yeniden kurulmasını ve üretici çalışmaya sanatsal bir öğenin katılmasını** gerekli kılar.

Şimdi de, sanatsal üretimin maddi üretime bir başka çizgideki bağımlılığına geçerek, sanat tarihinin, toplumsal üretici güçlerle, toplumsal emeğin **teknik donanımı**'ndaki değişimlerle ne gibi bir bağlantı içinde olduğunu açıklayalım.

TEKNİK VE SANAT

Şiirsel fikrin maddileştirilişinde, sanat yaratım, nesnel olarak, sanatın üretici güçlerinin gelişme düzeyinin kendisine sunduğu maddi - teknik olanaklarla bağımlıdır. Belli bir cins sanatta bu bağımlılık bir başka sanatta olduğundan daha az ya da çok olmakla birlikte, tüm sanatsal gelişme içinde asli bir rol oynar.

Gerek mimarinin, gerekse uygulamalı sanatların, teknik gelişmelere ne denli bağlı olduğundan daha önce de sık sık söz etmiştik. Maddi üretimin teknik olanakları, burda, **hâttâ, sanatsal biçimin şekillendirilmesi**'ni bile koşullandırır. Bu açıdan, elle üretimden fabrika ölçüsünde üretime geçişin sanat için ne gibi bir önem taşıdığını rahatlıkla görürüz. Bu bağlantı içinde önemli olan şeyse, yüksek bir üretkenliğe ve seri üretime yol açan makine emeğinin, el emeğinin yerini alarak, onu çözüntüye uğratışı değil; daha çok, toplumun sanatsal kültürünün temelinden, o güne kadar görülmedik şekilde, **altüst** olmasıydı.

Makine tekniği, herşeyden önce, el tekniğinin sınırlı biçim verme olanaklarını sonsuz genişletmişti. Nasıl enstrümantal müzik, titreşim, tempo, ritm ve iniş çıkışlar bakımından insan sesinin sınırlı olanaklarını asli bakımdan aşıyorsa makine de öyle, insan eliyle mümkün olmayacak biçimlerin şekillendirilebilmesine izin veriyordu. Makineyle dokunmuş kumaş ile elörmesi ürünler, endüstriyel yöntemlerle yapılmış binalar ile el imalâtı olanlar, endüstriyel biçimde yapılmış ulaşım araçları ile el imalâtı vagonlar, kızaklar ya da kayıklar arasında bir kıyaslama yapıldığında açıkça ortaya çıkar bu fark. Makine tekniği, el imalâtı için hiçbir zaman mümkün olamıyacak şekilde, milyonlarca insanın kendi çevresini saran şeyleri, sanatsal olarak şekillendirebilmesi ihtiyacına karşılık veriyordu. Tekniğin, mimari ve uygulamalı sanatlar alanında yol açtığı en önemli sonuç ise, **sa-**

natsal yaratım sürecinin kendi karakterinin kökten bir değişime uğraması kadar, nesnelerin sanatsal yapısının da dönüşüme uğraması olmuştur.

El imalâtçısının yaratımları, tıpkı, örneğin, bir ressamınki gibi bireysel bir edimdi; bir farkla ki, el imalâtçısı, kendi sanatsal önerisini, kendi sanatsal konstrüksiyonunu, nesnelerin sanatsal yapımını hep kendisi yürütüyordu. Yapım süreci sanatsal bir önem taşımıyordu artık; tıpkı bir yazarın yazılarını elindeki malzemeyle saptayan dizgicinin faaliyeti gibi, sanatsal fikrin mekanik bir şekilde yürütülmesi oluyordu bu. Sanatsal yaratım, bir binanın ya da bir uygulamalı sanat konstrüksiyonunun kağıt üstünde, taslak halinde kalmasıyla sınırlanmıştı; yani, fiilî alanda değil, **düşünce** alanında, gerçek yaratım alanında değil, **fikirsel** alanda kalmıştı. Böyle bir sanat yapıtı, kendi gerçekliğini, kendi hakiki varlığını, mekanik, makineli, hâttâ, otomatik üretim sürecine borçluydu artık.

Böylece, nesnenin bir kereliği, canlı yaratım sürecinin dıştan izlenebilen çizgileri, yani, sanatsal değerin, değişmez kaçınılmaz belirtileri, taşıdığı anlam, bütün bunlar ortadan kalkmış, nesnelerin estetiksel niteliklerinin bir işareti olmaktan çıkmıştı. Onun yerini, daha başka, estetiksel parametrenin tam karşıtı olan, makine üretiminin getirdiği nitelikler almış; yani, yüzlerce ve binlerce, bir örnek, **ideal dakiklikte ürünler** çıkmıştı ortaya. İnsanoğlu, nesnelerin dışyüzünde, artık, **bir kerelik, yinelenemez - olan'ı**, sanatçının **özgür** elini değil, makineler ile makina aksamının getirdiği, **eldeğmemiş dakikliği, matematiksel şaşmazlığı** benimsemeğe başlamıştı. Eski bir Rus kilisesinde, dış yüzeyi pürüzlü bir kil testi ya da bir tahta sıra, dizi dizi süslemelerin kendi içinde yaşayan bir takım eğrilikler, bizde estetiksel bir çekicilik uyandırırken, modern mimaride ya da endüstriyel sanat ürünlerinde, böylesine özellikler, kusur olarak, dikkatsizlik ya da yetersizlik olarak görülüyordu artık.

Dolayısıyla, sanat yaratımı alanına makineli üretimin girişi, aynı sanatsal biçimler üstündeki yöntemlerde varolan yatkınlık-

larında değişmesini getirmiştir ve kolay olmamıştır bu. Pek tabii ki, insan faaliyetinin her alanında olduğu gibi, burda da, yeni - olan bir şey, kendi özgün olanaklarını hemencecik ortaya koyamamış; uzun bir süre, eski - olan şey karşısında «utandırılmış», taklit etmek zorunda bırakılmıştır. Böyle bir şey, zamanımızda, el işçiliği ürünü olan şeylerin makine işçiliğiyle taklitlerinin yapılması şeklinde; makineli üretimden çıkma sanatsal ürünlere elden çıkma biçimlerin verilmeye çalışılmasında görülmektedir. Bu gibi «yaratıcılık» ilkelerinin, estetiksel tutarsızlığı ve görüş yoksunluğu, açıkça ortada olduğu gibi; bu ilkeler modern sanat dizeyni alanından da hızla silinip gitmektedirler.

Mimaride ve uygulamalı sanatlarda, **sanatsal yaratım süreci**'ndeki teknik ilerlemeler de, bütünlükle değişmiştir; öyle ki, bu alanlardaki yaratımlar, artık bir ressamın ya da dekoratörünkü gibi bir yaratım şekli olmaktan uzaklaşmış, bir yazarın yaratım şekline yaklaşmıştır. Dizgi ve baskının gelişmesiyle, kitap da, el yazmasının taşıdığı özgül sanatsal özellikleri yitirmiştir. Ama, baskı kitap, **yeni,** tipografik teknik olanaklara dayanan, el yazmasında görülmedik estetiksel ayrıcalıklar kazanmıştır. Şimdi, sanatçı, kendi kitabının estetiksel olarak yapımını, kapak dizaynını, önsayfa düzenini, resimlenmesini, kendi fikirlerinin bir örnek bir baskı içinde teknik olarak çözümünü önerebilmektedir. Burdaki estetiksel değer, el yazması sayfaların **benzersizliği**'nden değil, sanatçının imgesel fikrinin **eksiksiz bir şekilde teknik olarak saptanışı**'ndan gelmektedir. **Tekniğin estetikleştirilmesi** vardır burda; çünkü, burda teknik yazarın ve kitap dizayncısının sanatsal fikrinin bir taşıyıcısı haline gelmektedir.

Bununla bağlantılı olarak da, bir kitabın çok sayıda örneklerinin çoğaltılışı, **kültürün demokratikleştirilmesi**'ne de katkıda bulunan, önemli bir etken olmaktadır. Azınlık için belirlenen yapıt, herkese açık bir değer haline gelebilmektedir. Dahası, kitabın bu şekilde baskılı biçimi, ağızdan söz sanatıyla anlatılamıyacak içeriksel ayrıcalıkları da kendinde barındırabilmektedir. Sözlü yaratımın koşuksal bir karakter taşıyışı, oysa yazılı edebiyatın, düz-

yazı tarzına geniş olanaklar açışı rastlantı değildir; şöyle ki, söz, yazı halinde saptanmaya başlayınca, müzikle olan eski bağıntısından kopmuş, şarkıya karşıt, sanatsal bir hikâye aracı haline gelmiştir. Roman eğer Avrupa edebiyatında bu denli ısrarlı bir gelişme göstermişse, bunun nedeni, matbaanın ona gerekli zemini hazırlamış olmasıdır.

Tekniğin gelişmesi, yalnız mimarlık ile uygulamalı sanatlar üstünde değil, tüm öbür sanatsal yaratım biçimleri üstünde de büyük bir etki göstermiştir. Yağlı boya resim ve fresk, emaye mozaik ve her türlü baskı grafiği, seramik ve tunç heykel, bütün bunlar, teknik gelişmenin sonuçlarıdır.

Burda sözkonusu olan şey, sadece, **yeni sanatsal** anlatım araçları'nın ortaya çıkması değil, ama aynı zamanda, sanatın kendine **yeni içeriksel alanlar** bulmasıdır da, ki bu araçların ortaya çıkması sayesinde bu yeni alanlara girilebilmiştir. Örneğin, Callot'nun, Rembrandt'ın ya da Goya'nın gravürde elde ettikleri, dünyanın anlamına ilişkin bir anlatım, tahta oyma tekniğiyle elde edilemezdi. Tahta oymanın anlatım olanakları, Jacques Callot'nun yaptığı gibi, telkâri şekillendirmeler için elverişli değildi, çok daha sert ve kaba kalıyordu. Rembrandt'ın uğraştığı şekilde, ince ayrıntıların aktarılmasına da gelmiyordu. Modern muşabba baskı (linol oyma), tekniği ise, ne gravürde ve akvatint'te, nede tahta oyma (baskı) ya da taş - baskı'da (litografi'de) mümkün olabilecek bir soyutlamaya, lakonik bir anlatıma ve sert açıklı koyulu karşıtlıklara (kontrastlar'a) olanak vermektedir.

Müzik tarihinde bu yasallık çok daha belirgin bir şekilde ifadesini bulmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, en eski çalgılar, doğrudan doğruya iş görme aletlerinden ortaya çıkmıştı. Daha sonra, teknik ilerlemeler, çalgıların gittikçe yetkinleşmesine ve zenginleşmesine yol açmıştır. Çok açıktır ki, bir keman ya da bir piyanonun yapımı, yüksek bir teknik düzeyi gerektirir. Bu anlamda diyebiliriz ki, tüm klasik müzik, kendi varoluşunu teknik ilerlemelere borçludur; elektronik çalgıların yetkinleş-

mesi de, bugünden sanatsal değerini düşünemiyeceğimiz, yeni anlatım olanakları yaratacaktır ilerde. Teknik ilerlemeler sonucu film ortaya çıktığı zaman, bu buluşun sanat tarihinde ne gibi bir rol oynayacağını kimse kestiremezdi. Oysa, kısa bir zaman sonra, bu teknik temellere dayanan, çağımızın en güçlü sanat dallarından biri ortaya çıkmıştır. Bu arada, şurası da özellikle ilginçtir ki, bu elli yıl içindeki teknik ilerlemeler boyunca, sinema sanatı da adım adım ilerlemiş, yeni anlatım araçları kullanmaya başlamış; sesli, renkli, panaromik, streoskopik ve stereofonik filmler sırasıyla ortaya çıkmıştır. Her teknik zenginleşme, sinema sanatının sanatsal anlatım olanaklarını biraz daha genişletmiştir. Radyo ve televizyon gibi teknik başarılar da, modern sanatsal kültürün gelişmesi üstünde önemli bir etkide bulunmuştur. Sanatın içeriksel yönünün gelişmesi ile tekniğin gelişmesi arasında nasıl bir bağlantı varsa, örneğin, tekniğin sanat biçimleri üstündeki etkisi gibi; sanatın içeriğinin bilgi - yönlendirici tematik ve ideolojik değer yönleri ile de, **toplumsal bilincin gelişmesi** arasında öyle bir bağıntı vardır. Bu etkenler, sanat tarihini belirlediği ölçüde, sanat algısını, sanat ihtiyacını, sanat beğenisini ve sanat yargısını da tarihte yine aynı ölçüler içinde belirlemiştir.

TOPLUMSAL VARLIK VE SANATSAL KÜLTÜR

«Toplumsal varlık» kavramının içeriği bakımından farklı görüş noktaları hâlâ sürmekle birlikte, şurası kesindir ki, bu kavram, maddi üretim'den çok daha geniş bir yaşam görünüşleri çemberini kuşatmaktadır. Toplumsal varlık, siyasal ve hukuksal faaliyet alanında, çalışma alanında, günlük yaşam alanında, vs. **tüm çok - katmanlı ve dallanmış görünüş biçimleri içinde, insanın topluca pratik yaşam faaliyeti**'ni kapsar. (Bu maddi - pratik

karakteri, maddi varlık alanını, toplumsal bilincin manevi alanından ayırır.) Toplumsal pratiğin tarihsel dinamiği, sanatın **canlı kapsam**'ının, **tematik**'inin, yaşamdan aldığı **sorunlar**'ın sürekli bir şekilde değişime uğramasına yol açmıştır. Burjuva praksisinin oluşması, örneğin, daha önce feodalizmde sanatın tanımadığı soruları sanatın önüne koymuştur. «İlâhi Komedya»nın yerine, «İnsanlık Komedyası»nın; «Nibelungen Menkıbeleri»nin yerine, «Forsyte Menkıbesi»nin; kutsal efsanelerin yerine de «Klim Samgin»in gelişi böyle olmuştur. Kapitalizmin, gerçek insan yaşamının en önemli sorunlarından biri haline getirdiği, insan ile para arasındaki ilişkiler teması sanata böyle girmiştir.

17. yüzyılda, Fransız gerçekçi yazar ve gerçekçi sanat kuramcısı, Charles Sorel, paranın kişinin alınyazısı üstündeki rolünü yazarların o güne kadar dikkate almamış olmalarına şaşıyordu. Bu tema, ilk kez, Shakespeare'in ve Molière'in oyunları ile Sorel'in ve Furetière'in romanlarında sanatsal olarak şekillendirilmiştir. Ne var ki, 19. ve 20. yüzyıllarda, hiçbir gerçekçi yazar, bu tematiğe bir daha dönmemiştir. Emeğin özgürleştiği ve insanın kendini olumlayışının başlıca aracı haline geldiği bir çağda, yeni bir toplumsal varlık tipinin oluşması, hiç kuşkusuz, aynı bir yasallık olarak, sanatsal kültür üstünde kökten bir etki gösterecekti. Yaşamın sanatsal olarak bilinişinin bir parçası olarak, özgürce, kahramanca çalışma teması, ki o güne kadar dünya sanat tarihinde hiç bilinmeyen bir şeydi bu; sığ mistik yaratım çemberini kırarak, sanatın Herakles ya da Mikula Selyaninoviç gibi masalcı - fantastik tiplerden kurtulmasını sağlamıştı. Öte yandan, paranın gücünün canlandırılışı önplana alınan, trajik bir tema olmaktan çıkıp, komik bir tema haline dönmüştür (örneğin, Ilf'in ve Petrov'un yergisel diyalogları). **Toplumsal varlık** değişmiş, sanatın **içeriği** de değişmişti.

Bu da bize, sanat tarihinin, ancak toplumsal varlık tarihinin yansıması olarak kavranabileceğini göstermektedir; **imgenin yaşamı, insanın yaşam tarzı**'na bağlıdır çünkü. «İmgenin yaşamı» sözünden, burda, yalnız imgenin yaratılması ve şekillendirilme-

sini değil, ama aynı zamanda, imgenin gördüğü işlevi, yani, sanatı algılayan kişilerin bilincinde yer edişini, yaratıcının kendi deneyim ve çıkarlarını olduğu kadar, sanatı algılayan kişilerin de deneyim ve çıkarlarını oluşturarak, onları değiştirişini anlıyoruz. Bu bakımdan görülüyor ki, toplumsal varlık, kısmen doğrudan, kısmen de, **toplumsal bilinç**'in ara mekanizmaları aracılığıyla, sanatsal - iletişim sisteminin tüm öğelerini aynı ölçüde biçimlendirmektedir.

TOPLUMSAL BİLİNÇ VE SANATSAL YARATIM

Maddeci düşünce bize, toplumsal bilincin karakterini toplumsal varlığın belirlediğini öğretir. İnsanların yaşam tarzlarında yer alan değişmeler insanların düşünce tarzında da değişmelere yol açmaktadır. Sanatsal **yaratımda** bulunanlar kadar, sanatsal **alımda** bulunanlar için de geçerlidir bu.

Sanatçının kendi yaratımında yansıtmış olduğu kendi yaşam anlayışının ve değer - yönlendirme sisteminin, toplumsal bilincin bireysel - kendine özgü bir anlatımı olduğunu saptamıştık daha önce. Sanatçı kendi yaratımında, yalnız kendisini değil, ama aynı zamanda, içinde yaşadığı, duygu ve düşüncelerini canlandırdığı toplumu da temsil eder (bunun farkında olsun olmasın). Böylece, toplumsal bilinçte yer alan, büyük ya da küçük, kalıcı ya da geçici, devrimsel ya da evrimsel, bütün değişimler sanat yapıtında yansır. Nasıl toplumsal varlık, sanatın **gerçeklik kapsamı**'nı sürekli bir değişime uğratıyorsa, toplumsal bilincin evrimi de sanatın **fikirsel - coşkusal içeriği**'ne öylesine dinamik bir karakter kazandırır. Daha önceki çağlarda yaşamış insanların dünya görüşleri ile dünya duyumlarını, çıkar ve ideallerini, düşünce ve duygularını, o insanların kendi sanatlarıyla yargılayabilmemizin nedeni de budur. Bazen de geriye, tezkere, anı, ya

da siyasal yazı gibi hiçbir belgenin kalmadığı hallerde erken çağların manevi yaşamını anıtlardan öğreniriz; bizler için bir çeşit tarihsel belge, bitmez tükenmez bir kaynak oluşturur bu sanat anıtları. Yine de, bu gibi tanıtlar o çağın sanatsal yaratımlarının içerdiği bildirimin yerini alamazlar. Örneğin, eski Rusya'daki toplumsal yaşam, hiç kuşkusuz, «İgor türküleri»nde ya da kahramanlık türkülerinde olduğundan çok daha kesin bir şekilde tarih tezkerelerinde saptanmış bulunmaktadır; ne var ki, bu çağın tüm toplumsal bilinç yapısını, söz sanatının sanatsal anıtlarında, mimaride ve uygulamalı sanatlarda, asli bakımdan çok daha somut ve eksiksiz bir şekilde görmek mümkündür.

Sanatın kendi çağıyla olan ilişkisi, ne genellikle sanıldığı gibi, sadece o günkü yaşamın canlandırılış biçimiyle, ne de biçimsel yargılara sahip sanat bilimcilerinin sandıkları gibi, o zamanlar kullanılan sanatsal araçların özgünlüğüyle belirlenir. İlerisi için çok uzak kalan bir tarihsel geçmişi yansıtan Tolstoy'un «1. Pedro»su ile Stanislav Lem'in fantastik öyküleri, toplumcu anlamda yorumlar getirmeyen, arkaik ve mizraklı burjuvaca yorumlar olmakla birlikte, 1930'lar ile 1950'lerdeki Sovyet halkının yaşamını anlatan birçok romandan, asli bakımdan, çok daha **çağdaş** yapıtlardır. Çağdaş motiflerin başlıcalıkla **geçmişteki temalar**'la canlandırıldığı tarihsel dönemler olmuştur; örneğin, 18. yüzyıl sonu Alman klasikçiliği, Walter Scott'un ya da Vasili Surikov'un yaratımları. Öte yandan, **çağdaş - olan** şeyin, büyük bir dikkatle **canlandırıldığı** belirli toplumsal - tarihsel durumlar da vardır; örneğin, 17. yüzyıl Hollanda resmi, 19. yüzyıl Fransız, İngiliz ve Rus gerçekçi romanı, 1930 - 40'ların yeni - gerçekçi İtalyan sinema sanatı.

Bu örnekler de bize göstermektedir ki, sorun, herşeyden önce, sanattaki **fikirsel dokunaklılık**'ın kendi çağıyla ne ölçüde bağıntılı olduğudur. Sanatçının çağdaş yaşamı sürekli imgelendirişi anlamında değil, daha çok, o çağdaki toplumsal bilinci ve insanların toplumsal psikolojisini sanatçının cisimlendirişi anlamında toplumsal yaşamın bir aynasıdır sanat. Lenin, «Rus ihti-

lâlinin aynası» demiştir Tolstoy için ve onu böyle takdir edişinin nedeninin, ihtilâlin getirdiklerini canlandırdığı için değil, ki böylesine görüntülere Tolstoy'un yaratımlarında rastlanmaz zaten; ama, «Rusya'da burjuva ihtilâli'nin çıktığı sıralarda, milyonlarca Rus köylüsü arasında yer alan fikirleri ve Rus köylülüğünün ruhsal durumunu dile getirdiği» için onu böylesine takdir ettiğini özellikle belirtmiştir. İşte bunun gibi, toplumun manevi yaşamındaki kaçınılmaz değişimler, sanatsal yaratımın manevi - coşkusal içeriğini de dinamik bir hale getirmekte, sürekli bir değişim içine sokmaktadır. Böyle bir şey anlamak için, sanat tarihini özel olarak incelemek gerekmez; büyük bir müzeye, örneğin, Ermitage'a, Louvre'a ya da Dresdner Galeri'ye gidip, asılan resimlerin kronolojik akışına bakmak yeterlidir. Herakleitos'un ünlü özdeyişi, «herşey akar, herşey değişir; insan aynı ırmağa iki kez giremez» sözü, bu alanda da geçerlidir. Şöyle ki, sanat tarihi «ırmağı» da kendi manevi yatağını sürekli değiştirmekte, gözler önünde akıp gitmektedir, burda da insan aynı «ırmağa» iki kez giremez; müzelerin açılan her yeni bölümünde, dünyaya ilişkin yeni düşünceler, yeni duygular, yeni idealler keşfedilir hep.

Toplumsal bilincin gelişmesiyle sanatın manevi içeriğinin değişime uğraması, sanat - tarihsel süreçlerdeki yasaların işleyişinin genel bir ifadesidir. Bunu daha derinden ve daha somut bir şekilde kavrayabilmemiz için, toplumsal bilinci, yalnız fikirsel kapsamıyla değil, ama aynı zamanda, **yapı**'sıyla birlikte ele almamız gerekir. Çok iyi biliyoruz ki, kendi yapısı gereği, toplumsal bilinç, çok - şekilli'dir; siyasal ve hukuksal görüşleri olduğu kadar, etiksel, estetiksel, dinsel ve felsefî görüşleri de kapsar (ki, genellikle, toplumsal bilinç biçimleri diye adlandırılır bunlar). Bu yüzden, toplumdaki manevi yaşamın gelişmesi **iki doğrultu**'da yol alır, iki boyutludur; şöyle ki, toplumsal bilinç, kendi içeriğini, yani, insanların doğayla ve tüm toplumsal kurumlarla olan ilintisini kuşattığı **kadar, kendi yapısını da**, yani, siyasal, dinsel, felsefi, vs. görüşler arasındaki bağlantı ilkesini de kuşatır.

Orta Çağ'da, bütün öbür bilinç biçimleri üstünde alabildiğine ağır basan bilinç biçimi dinsel toplumsal bilinç olmuştur. Felsefe, etik ve estetik, «teolojinin uşağı»ydı. Toplumun alt kesimlerinin siyasal hareketleri bile dinsel bir karakter taşıyordu. Afaroz edilmişlerdi. Ama, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, insanların dinsel çıkarları da geri planda kalmaya başlamış, toplumculuk çağında ise iyiden iyiye yitip gitmiştir. Buna karşılık, son yüzyılda, toplumsal bilincin siyasal yanı güçlenmiştir.

Toplumsal bilincin bu ikili - karakteri, sanatsal kültürün gelişmesine de belirli bir şekilde kaymıştır. Sanat, özne ile nesne'nin, dünya ile insan'ın, doğa ile toplum'un karşılıklı bağlantısının tarihen - somut biçimini modellendirdiği için; sadece, insan bilincinin şu ya da bu yanını değil, **bütünselliği içinde** insanın manevi yaşamını cisimlendirdiği için, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, toplumsal bilinçte, gerek içerik olarak, gerekse yapı olarak yer alan bütün değişimlere çok hassas bir şekilde cevap vermektedir.

Örneğin, Giotto'dan Leonardo da Vinci'ye, ondan Rembrandt'a, ondan da Delacroix ile Daumier'ye, Repin ile Surikov'a kadar Avrupa resmindeki fikir kapsamının kendi içinde geçirdiği evrimi anlamak için, ilkin, insanların, bir çağdan öbür çağa, dünyaya, doğaya ve toplumsal yaşama ilişkin **görüşlerin**'in nasıl bir değişime uğradığını, sonra da, dinsel, siyasal, ahlaksal ve estetiksel görüşlerle arasındaki **karşılıklı ilinti'sinin** nasıl bir değişimden geçtiğini açığa çıkarmak gerekir. Şunu da kabul etmeliyiz ki, Rembrandt'ın etik idealleri, nasıl Rönesans'ın, hele Orta Çağ'ın çok uzağında kalıyorsa, Daumier'in resimleri ile litografileri'nin (taş - baskıları'nın) toplumsal - eleştirel ve devrimci - demokratik yanı da Giotto'nun, Leonardo da Vinci'nin ya da Rembrandt'ın çağı açısından o denli uzakta kalan bir şeydir, tıpkı Surikov'un yapıtlarındaki tarih anlayışına o zamanlar hiç akıl erdirilemiyeceği gibi. Öte yandan da şuda var ki, nasıl Giotto'nun duvar resimlerinde ağır basan dinsellik Leonardo da Vinci'nin yapıtlarındaki etik - hümanist sorunsal karşısında güç-

süz kalıyorsa Rembrandt'ın resimlerinde de, aslına bakarsak, biçimsel - konuya bağlı anlam, etik - psikolojik temalar karşısında öylesine güçsüz kalmaktadır. 19. yüzyılın büyük sanatçılarında, dinsel temalar, açıkça anakronik bir karekter taşımaktaydı; etiksel dokunaklılık, siyasal karakterdeki fikirlerin üstüne çıkıyordu.

Bununla birlikte, çeşitli toplumsal (siyasal, dinsel, felsefi, etik, estetiksel) görüşlerin birbirine içiçe geçişi olarak toplumsal bilinç anlayışı, bize, toplumsal bilincin karmaşık yapısının ancak bir yönünü verir. Sanat - tarihsel süreçlerin yasallıklarını anlamakta aynı şekilde önemli bir başka yönü daha vardır. Bunu, toplumsal bilincin, iki düzeyde uzanan, **iki - katmanlılığı, iki - anlamlılığı** şeklinde tanımlayabiliriz; şöyle ki, bu, biçim açısından bakılarak, olağan bilinç, kuramsal - formüllendirici bilinç olarak belirlenebilir; içeriksel açıdan bakılınca da, **toplumsal psişe** olarak, **ideoloji** olarak karşımıza çıkar.

Toplumun her üyesinin, kendi yaşamının akışı içinde, dünyaya görüşlerinden, kanılarından, coşkusal reflekslerinden, istemsel özlemlerinden ve ideallerinden oluşan belki bir tasarımı vardır kafasında. İnsanın bu **olağan bilinci,** toplumsal bilincin kökensel, alt tabakasını oluşturur; çünkü, kişinin manevi yaşamı, toplumsal içeriğin bireysel yansısından başka bir şey değildir. Olağan toplumsal bilinç, insanın gerçeklikle coşkusal ilintisini olduğu kadar, entelektüel ilintisini de kapsar; insanın dünya duyumu ile dünya görüşü bu bilincin içinde kaynaşmıştır. Marx'ın «manevi üretim» dediği her özgül insan faaliyeti alanında, olağan bilinç, çeşitli türden kültürel değerler halinde kendi nesnelleştirir. Burda, toplumsal bilincin, toplumdaki **kuramsal düşünce**'nin sonuçlarını ve **sanatsal yaratım**'ı temsil eden yüksek tabakası ile karşılaşırız.

Ne var ki, olağan bilincin kuramsal düşünce ile sanat yaratımlarıyla olan ilintisi özdeş değildir. Olağan toplumsal bilinçteki ideolojik öğeler, gelişmemiş ve sistemleşmemiş bir karakter taşıdığı için, burda onu toplumsal psişe'den ayırmak ola-

naksızdır. Çünkü, kuramsal düşünce, mümkün olduğunca sağlam, sistemleşmiş, bilimsel temellere dayanan bir ideolojiye yönelerek, sistemleşmiş, kapalı, temellendirilmiş bir öğreti oluşturmaya çalışır (ki burda gerici anlayışlar da bilimsel bir karakter taşıyormuş gibi görünür). İnsanın toplumsal-pratik faaliyeti ile olağan bilinci üstünde çok güçlü bir etkide bulunur bu.

Sanat da temelde aynı türden bir iş görür. İnsana dünyayı tanımasında, yaşamdaki yerini kavramasında, belirli toplumsal ideallerini gerçekleştirebilmesinde yardımcı olmak için, **olağan bilincin kapsamını tanımaya, irdelemeye ve mümkün olduğunca sağlam bir şekilde geliştirmeye çalışır.** Bu anlamda, sanata, toplumun «sanatsal ideoloji»si denebilir. Bu tanımlama, pek tabii, mecazidir; çünkü, sanat, insanın dünya görüşünü, soyut-mantıksal şekilde değil, imgesel şekilde canlandırır. Bu ayrım, sanat ile ideolojinin yalnız biçim özellikleri ve içeriğinin karakteriyle değil, ama aynı zamanda, burda onlara karşılık veren olağan bilincin «ham malzemesi»nin ele alınışıyla da ilgilidir. Çünkü, ideolojiden farklı olarak, sanat, olağan bilincin entelektüel katıyla sınırlamaz kendisini; onun içeriğinin **ayrımlaşmamış, psikolojik-ideolojik** doluluğunu da yüklenerek, zihnen içine girer, onu işler ve imgesel olarak modellendirir. Sanat, insanın dünya görüşünü, salt biçim olarak değil; insanın olağan bilincinin bir özelliği olan, dünya görüşü ile dünya duyumu'nun, kanıları ile düşünce şeklinin, tasarımları ile özlemlerinin topluca bir **birliği'ni** de cisimlendirir.

Bu yüzden, ideoloji tarihi, sanat tarihi gibi, toplumsal-psikolojik gelişmeye doğrudan bağımlı değildir. 17. yüzyıl ile 18. yüzyıl Fransız mutlakıyet dönemleri arasında toplumsal kuramlar açısından bir kıyas yapılacak olursa, Fransız soylusunun psişe'sindeki değişimlerden başka her şeyi bu kuramlarda görmek mümkündür; oysa, böyle bir kıyaslamayı, Poussin ile Boucher'nin yapıtları, ya da 17. yüzyıl klasikçiliği ile 18. yüzyıl rokoko'su arasında yapacak olursak, o zaman, böylesine bir psişik değişimi burda görebiliriz. Klasikçi sanat, gerek resimde, gerek

dram sanatında, gerekse mimaride, çok güçlü ve bilinçli davranmıştır çünkü, böylesine bir düşünce şekli ve böylesine enerjik bir amaçlılık, mutlakiyet döneminin boy atıp serpilme döneminde, soylulara özgü bir şey olmuştur. Ne var ki, mutlakiyetin derin kriz döneminde, soyluların da toplumsal psişesi değişmiştir. Mücadele istemini yitirmiş, zevk almaktan başka bir şey düşünmeyen bir sınıfın bu yeni toplumsal özduygusu, yapay, manen yüzeyde, aşırı incelmiş rokoko sanatı içinde çok plastik bir şekilde kendi ifadesini bulmuştur.

Sanatsal gelişme ile toplumsal psişe arasındaki bu bağımlılık keşfedilmediği sürece, burjuva sanat tarihinin asli yasallıklarını araştırmak da olanaksızdır. Bireyciliğin sanat yaratımları üstündeki etki gücü, yalnız ideolojik değil, ilkönce, toplumsal - psikolojik bir fenomendir. Bu ideoloji, pek tabii, kuramsal olarak da yerleşmekle birlikte, böyle bir toplumsal psişe tipi, en dolayımsız şekliyle, başlı başına, sanat yaratımlarında görülür; gerek sanatsal yaratımların kendi manevi kapsamında, gerekse kendi estetik ilkelerinde, Burjuva insanı, «herkesin herkesle savaşması» üstüne kurulmuş böyle bir toplumsal sistem içinde kendi hemcinsleriyle olan ilişkilerinin gevşekliğinin ve anlamsızlığının farkına vardıkça; «insan insanın kurdudur» ilkesinin hüküm sürdüğü bir dünyada kişinin ne denli yalnız kalmış olduğunu, tüm resmi kabul görmüş toplumsal değerlerin ne denli yanıltıcı ve yanlış olduğunu farkettikçe, kendi çıkarları ile ideallerini kendi varoluşuyla, kendi maddi ya da manevi yaşamıyla, kendi «ben»iyle o denli bencilce sınırlandırmak, kendi «ben»inin gelişmesini, o denli **mutlak, en yüksek değer** olarak görüp kabul etmek zorunda kalmıştır. Erken burjuva ideolojisinin hümanist dokunaklılığı, kişilik - üstü, genel - insansal bir değer olarak insanların inancında daha yaşamakla birlikte; kendi mikro - dünyası dışında, başka hiçbir sahici ideal olasılığı görmeyen kişinin, kendi bireyselliğiyle sınırlı, kendinin - duygusu, gittikçe yoksullaşmaktaydı.

Bu toplumsal psişe tipi, Albert Camus'nün «Yabancı» adlı

romanında çok imgesel bir şekilde ortaya konmuştur. Romanın kahramanı, ki varoluşçu düşünceleri olduğu anlaşılan, vasat bir insandır bu, öylesine yalnız hissetmektedir ki kendisini, ne annesinin ölümüne, ne sevdikleriyle olan ilişkilerinde, ne de hâttâ bir başka kimseyi öldürdüğünde, coşkusal herhangi bir tepki gösterebilmektedir. Kahvaltı eder gibi, ya da yoldan geçenleri izler gibi, anlatmaktadır bütün bunları, arada hiçbir uslup farkı gözetmeden. Aklından birtakım şeyler geçirirken ve düşünürken, mutlak bir ilgisizliğin tanıtı olan şöylesine sözler kendisine eşlik etmektedir: «aslında hiçbir şey farketmez benim için», «hiçbir anlamı yok», «ne anlamı varki, sonunda öleceksin», (Çevresiyle olan ilişkisi bütünlükle kopmuş bir kişi için, ölümün kaçınılmaz oluşunun bilinişi, hem yaşama anlamsız bakmanın temelinde yatan psikolojik bir güç, hem de bir terkedilmişlik olmaktadır burda).

Bireyci psikoloji, yalnız burjuva sanatının ideolojik kapsamını etkilemekle kalmamış, yaratıcılık sisteminin özelliklerini de etkilemiştir. Sanatçı, tıpkı kendi kahramanı gibi, kendisini yabancı ve çaresizlik içinde yalnız hissettiği için, sanatta, öbür insanlarla bir bağ kurulması gereğini, başka insanlarla arasında bir «dil» kurulması gereğini de duymaktadır. Toplumsal sorumluluk duygusundan kopmuş bir «yaratım özgürlüğü»nün, insanın aklına ne gelirse sanatta onu doğrulamaya kalktığı bir estetiksel keyfilik haline gelerek, soysuzlaşmasının nedeni budur.

Bu da bize şunu göstermektedir ki, toplumsal psişe'nin evrimi, yalnız sanatın manevi içeriğinde değişimlere yol açmakla kalmamakta, ama aynı zamanda, sanatsal biçimde, sanat dilinde, insanlarla ilintisi içindeki gerçekliğin yeniden yaratılış tarzı ve şeklinde de değişimlere yol açmaktadır. Çünkü, sanatta biçim, sanatçının, toplumsal psişe'si tarafından koşullandırılmış olup, onu temsil ve ifade eden deneyimleri ile duyumlarının yapısını, dünyayı kavrayış tarzını bize verir. Bu bakımdan, bir Rönesans resmi ile bir Barok resmin yapısı arasında, bir

Barok ve Rokoko heykelin yapısı arasında, klasikçi bir şiir ile romantik bir şiirin yapısı arasında, romantik müzik ile izlenimci müziğin yapısı arasında ve bir imparatorluk binası ile bir konstrüktivist binanın yapısı arasındaki ayrım, son kertede, değişik çağların toplumsal psişesinin kendi özelliklerinden, o çağdaki dünya duyumunun kendine özgü yanından ileri gelir. Biçimde görkemlilik ya da küçüklük, durağanlık (statiklik) ya da dinamiklik (devingenlik), mantıksal berraklık ya da akıldışılık, lakonizm ya da ayrıntılılık, enerjik gerilim ya da gerilimsizlik, bütün bunların hepsi, yalnız sanatçı kişinin kendi özelliklerini, kendi bireysel dünya duyumunu değil, ama aynı zamanda, **toplumsal** düşünce tarzının (zihniyetin) özelliklerini de yansıtarak, onun **toplumsal - psikolojik belirtenleri**'ni de açığa çıkarır. «Küçük» Hollanda'lı sanatçıların uslubu ile Rembrandt'ın uslubu, Turgenyev'in uslubu ile Dostoyevski'nin uslubu, Mayakovski'nin uslubu ile Severyanin'in uslubu arasındaki ayrım da burda açıklığa kavuşmaktadır. Bu sanatçılardan her biri, o günkü toplumun çeşitli kesimlerinin varlıklarında ve özlemlerinde yatan bir başka toplumsal psişe tipini sanatsal olarak saptamışlardır.

Wölfflin'in, Fry'ın ya da Riegl'in görüşlerindeki yanılgı, sanatsal gelişmeyi, «dünyayı görüş şekli ve tarzı»nın, «tasarımlama şekli ve tarzı»nın, ya da «sanatsal istem»in kendi bir evrimi şeklinde görmelerinden gelmemektedir; bu kategoriler, gerçekten de, toplumsal psişenin görünüşlerindendir. Yanılgıları, daha çok, «görüş», «tasarım», ya da «sanatsal istem görüş ve tarzı»nı, olağan toplumsal bilincin **somut, toplumsal - içerikli, toplumsal olarak belirlenmiş**, içeriksel bileşkenleri olarak değil, **soyut - psikolojik** yetenekleri olarak görmelerinden gelmektedir. Bu bakımdan, maddeci sanat bilimi, burjuva biliminin bu doğrultuda elde ettiklerini bir yana atıp bırakmamalı, ama, bu bulguları, toplumun manevi yaşamının gelişmesine ve sanat ile toplumsal - psikolojik evrim arasındaki bağlantıya ilişkin tarihsel - maddeci anlayışa dayandırması gerekir. Bu bağlantı açık-

lanmadıkça, önünde sonunda, Freud'un ve Jung'un konumuna benzer bir konuma düşülmüş olur, o zaman da, sanatın coşkusal içeriğinin toplumsal olarak belirlendiğini kabul etmek yerine, «kollektif - bilinçsiz» olanı ifade ettiği için, sanatçının cinsel enerjisini yüceltmek gerekir.

Hiç kuşkusuz, sanatçıların kendi yaratımlarında olsun, toplumsal psişe'de olsun, bilinçsiz tepilerin varlığı görmezlikten gelinemez. Olağan bilinç ile ideoloji arasındaki asli ayrım, olağan bilincin çok keyfî, bilinçsiz bir karakteri oluşundan, bu yüzden de, duyguların, ruhsal durumların ve coşkusal eğilimlerin çerçevesi dışına çıkamayışından gelir. Bu nedenledir ki, maddecilik, kollektif psişe'nin aynı zamanda **toplumsal psişe** olduğunu belirtir ve onu **toplumsal** bilincin bir katı olarak görür; çünkü, toplumsal olarak koşullanmışlığı dolayısıyla, insanın yalnız dünya görüşünü değil, ama aynı zamanda **dünya duyumu**'nu, yalnız düşünce tarzını değil, ama aynı zamanda, **duyumsama şekli**'ni de gösterir. Marx, bunu özellikle öne sürerek, şöyle der : «Değişik mülkiyet biçimleri üzerinde, toplumsal varolma koşulları üzerinde, duyumların, hayallerin, düşünce tarzlarının ve yaşam görüşlerinin değişik ve kendine özgü bir tarzda şekillendiği, bütün bir üstyapı yükselir. Kendi maddi temelleri üzerinde ve ona karşılık veren toplumsal ilişkiler içinde toplumsal kesimler ortaya çıkar ve şekillenir.» (35)

Lenin de, Tolstoy üstüne yazarken, Tolstoy'un ele alıp ortaya koyduğu şekilde, Rus köylülüğünün içinde bulunduğu ruhsal durumun, bu durumdan gelen en yalın «karşı koyuş ve hoşnutsuzluk» şeklinin (36) «dağ gibi yığılmış bir nefret ve kin» in (37), kapitalizm öncesi «ataerkil köydeki korkunçluğu», kısacası, tüm yanlarıyla «köylü kitlelerinin düşünce tarzı»nın, o zamanki somut - tarihsel durumdan doğmuş olduğunu ve birinci Rus ihtilâli sıralarında kökten bir değişime uğramaya başlamış bulunduğunu göstermiştir. Sanat ile toplumsal psişe arasındaki bağlantıya ilişkin böyle bir anlayış, genelinde, Plekhanov tarafından şöyle formüllendirilmiştir : «Her çağdaki sanatsal ya-

ratımın özellikleri, her zaman kendi bir ifadesi olduğu toplum tasarısıyla sımsıkı, nedensel bir bağlantı için bulunur.» (38)

Böylelikledir ki, sanat, her zaman için, toplumsal psişe'nin tepkilerini üzerinde taşımış; sürekli bir şekilde, ideolojinin etkisi altında kalmıştır. Bu etki, ideologların kuramsal olarak ele aldıkları (siyasal, dinsel, felsefi, ya da daha başka içerikli) öğretilerden başka, olağan toplumsal bilinçte içerili ideolojik öğelerden gelmektedir.

Bu iki ideolojik veçhenin sanata nüfuz edişi farklı yerlere dayanır; fark şurdadır ki, sanat yaratımları, kuramsal şekilde formüllendirilmiş fikirlerin bir görüntü diline aktarılması işi olmayıp; insanın olağan toplumsal bilinçte yansıyan dünyayla ilişkilerine **fikirsel - imgesel** bir şekilde, **manevi** şekilde nüfuz etme işidir. Sanatçı, ideologların görüşlerini resmetmez, kendince değişime uğratır onları, hâttâ, ideologlar ile kuramcıların doğrudan etkisi altında, sanatçı, onların fikirlerini işleyerek, kendi yaşam deneyimleriyle olan bağıntısını kurar. Bunun için, bir sanatçının yaratımı, hiçbir zaman, ideolojik öğretilerin basitinden popülerleştirilişine indirgenemez. Örneğin, Gogol'ün yaratımları, Slavcı ideolojinin propagandası olmadığı gibi, Kafka'nın yaratımları da Freud'un anlayışının bir göstergesi değildir. Sanatçı kişi ile ideolog kişinin aynı bir kişide birleşmesi halinde bile (örneğin, Lev Tolstoy'da ya da Sartre'da olduğu gibi), bir sanat yapıtının fikirsel kapsamı, hiçbir zaman, o yapıtta içerikli kuramsal, yani, felsefi, siyasal, dinsel ve etiksel görüşlere indirilemez. Bir sanatçının kendi yaratımının o sanatçının dünya görüşünden «daha geniş» olduğunu söylediği zaman, bunu demek istemiştir Gorki. İmgesel bir şekilde formüllendirilmiş bir «sanatsal ideoloji»nin bağımsızlığı, çoğu zaman, daha ideolojinin toplumdaki manevi çıkarları ve özlemleri tanımasına, herhangi bir fikre ulaşmasına fırsat vermeksizin, ideolojiyi geride bırakmasına, «havada dolaşmaya başlaması»na, ordan da kuramsal düşünceyi etkilemesine yol açar. Örneğin, hepimiz biliriz ki, 19. yüzyıl Rus gerçekçi edebiyatının, devrimci - demokrat ideo-

lojinin oluşması üstünde çok büyük bir etkisi olmuştur; ayrıca, Gogol'ün «Ölü Canlar»ının kendi fikrî gelişmesi üstünde ne denli bir rol oynamış olduğunu, Belinski'nin kendi ağzıyla söyleyişini de anımsayalım burda.

Sanatın gelişmesi üstünde ideolojinin etkisi, **o çağda olağan bilinç ile kuramsal şekilde formüllendirilmiş olan bilinç arasında** ne gibi bir **karşılıklı ilinti**'nin olduğuna ve bunun somutluk derecesine bağlıdır genellikle. Bu karşılıklı ilişki esnektir çok. Sınıflı - toplum öncesinde, toplumun manevi yaşamı, olağan bilincin çerçevesi dışına çıkamamıştı henüz. İdeoloji, ilk kez, rahiplerin faaliyetiyle ortaya çıkmıştır (Marx, bunlara, «ilk ideologlar» (39) der). Daha sonraları, ideolojinin anlamı ve etkinliği, gittikçe kılık değiştirerek biçimlene gelmiş; bu arada bilimsel - kuramsal bilginin oluşumu ve özümlenişi gittikçe daha geniş bir insan çevresi içinde yaygınlaşmaya başlamıştı. Böylece, ideolojinin etki alanı daha da genişlemiş, gelişme üstündeki etkisi gitgide artmıştı. Nitekim, toplumsal bilinç biçimi geliştikçe ve toplumun manevi yaşamı içindeki rolü arttıkça, ideolojinin sanat yaratımı üstündeki etkisi de o denli artar. Toplumsal bilincin ideolojik yanı ne denli gelişmiş, toplumun manevi yaşamı içinde ne denli yoğun bir şekilde kökleşmişse, ideolojinin sanat yaratımı üstündeki etkisi de o denli kapsamlı ve önemli bir hale gelir. 20. yüzyılın, felsefenin, sanat üstünde böylesine, şimdiye kadar görülmedik şekilde, büyük bir etkisi oluşu rastlantı değildir. Diyalektik maddecilik bilgisi ve gerçekliği bu açıdan kavrama çabası, toplumcu gerçekçi sanatın temel ilkelerinden biri olmuştur bugün. Öte yandan, burjuva sanatının temelinde de, çeşitli felsefi öğretiler yatar; örneğin, sezgicilik, var - oluşçuluk, Freud'culuk gibi. Hiç kuşkusuz, daha önceleri de felsefenin sanat üstünde etkisi olmuştur, ne var ki, 17. ve 18. yüzyıllardaki ya da 19. yüzyılın başlarındaki en önemli felsefi öğretiler, Bacon ile Spinoza'nın, Leibniz ile Locke'un, Hegel ile Feuerbach'ın görüşleri, sanat üzerinde somut anlamda derin etkiler bırakmamıştır. Kartezyenlik ile Fransız klasikçiliği ya

da Fichte ve Schelling'in öğretileri ile Alman romantizmi arasında oluşmuş yakın bağlar bile, bu fikirlerin sanatçılar tarafından doğrudan doğruya özümlenmiş olduğunu göstermez bize, daha çok, sanat ve felsefe yoluyla, toplumsal bilincin genel çizgileri arasında birbirine koşut bir cisimlenme vardır burda.

Sanatın sınırları dışına çıkıp da sanatın daha başka bileşkenlerine baktığımız zaman, sanatsal kültürün gelişmesini belirleyen tümel toplumsal - psikolojik ve ideolojik etkenler arasında bir ayrımlama yapmanın oldukça önem taşıdığını görürüz. Beğeninin gelişmesi, yani, sanat algısının fiili süreçlerinin gelişmesi, ideolojik bir sorun değil, **toplumsal - psikolojik** bir sorundur; oysa, sanat - tarihsel süreçler içinde sanat eleştirisinin işlevi, aynı anlamda, toplumsal - psikolojik değil, **ideolojik** bir sorundur. Bu ayrım, pek tabii, mutlak değil, görece bir karakter taşır. Halkın beğenisi, özellikle de, çağımızda, çeşitli ideoloji biçimlerinin etkisi altındadır. Öte yandan, eleştirel yargılar ideolojinin damgasını taşırken, eleştirel çözümlemeyle değerlendirmeler beğenisel yargılara bağlı kalmaktadır. Bununla birlikte, her iki durumda da, gerek toplumsal - psikolojik, gerekse ideolojik etkinliklerin varlığı kaçınılmazdır. Ancak bu etkiler gözönüne alındığı zaman, halkla profesyonel eleştiri arasında varolan karşılıklı ilişkiler içinde toplumun fiili sanat yaşamındaki birçok çatışmalar açıklanabilir. Halkın istekleri ile eleştirmenin istekleri birbirinden çok farklı olabileceği gibi, her zaman eleştirmen de haklı olmayabilir.

Böylece, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirleniş mekanizması, ta ekonomik altyapıdan, manevi üstyapının en yukardaki katlarına kadar, **tüm çok - katlı toplumsal ilişkiler sisteminin tümel bir etkinliği** olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü, toplumsal yaşamda, hiçbir düzey ve hiçbir etken yoktur ki, sanatsal kültürün kendi içinde yer alan harekette belli bir şekilde belirlenmemiş ve ondan bağımsız olsun. Sanat, toplumca, tarihsel olarak, insanın yaşam faaliyetini modellendirmekle, insanın yaşamsal faaliyetini ikinci bir faaliyet haline getirip onu

daha da ileriye doğru götürmekle yükümlü olup, kendi modellendirmiş olduğu gerçeklikte yer alan bütün değişimlere, en hassas bir şekilde tepki göstermek durumundadır. Bunun için, sanatsal gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki bağ, bütün öbür kültür alanlarında olduğundan çok daha yoğun, çok daha içten ve çok daha çeşitlidir. Burda beliren toplumsal eşgüdümler (koordinatlar) sistemi içinde, estetik, tüm sanatsal fenomenleri ele alıp inceler. Bu önemli sorunu bir sonraki bölümde göreceğiz.

TOPLUMSAL YAŞAMIN YAPISI VE SANATSAL GELİŞMEDEKİ ÇELİŞMELER

SANAT VE TOPLUMSAL KONUM

İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi toplumsal gelişmenin yasallıklarına bağlı olup; doğrudan doğruya toplumsal yaşamın yapısıyla bağımlıdır. Bu sorunun başlıca üç yönü vardır: birincisi, toplumsal kesimlerin, kesimlerarası farklılaşmanın ortaya çıkışının ve ortadan silinişinin, sanat tarihi üstündeki etkisi; ikincisi, sanatsal gelişmenin, **halkın** durumuna bağımlılığı; üçüncüsü de, uluslar arasındaki ilişkilerin tarihsel olarak değişiminin ve insanın yaşamı içindeki ulusal özelliklerin sanat-tarihsel süreçlerde yansıması.

SANATTA TOPLUMSAL KONUM VE EVRENSELLİK

İnsanoğlu tarihinin başlangıcında toplumsal bölünme diye bir şey yoktu. Toplumun daha sonraki kendi gelişmesi içinde kesimlere ayrılışı, kölecilik, feodalizm ve kapitalizm çağlarında toplumun yapısını da belirlemiştir.

Bütün bu toplumsal-tarihsel dönüşümler hiç kuşkusuz sa-

natsal kültürde de yansımasını bulmuştur. Kesimsel ayrılıkların varlığı ya da yokluğu, bunlar arasındaki çelişmelerin uzlaşan ya da uzlaşmaz karakterde oluşu, insanların yaşam ve düşünce tarzında, kendi varlığında ve bilincinde yansıdığı gibi, toplumsal gelişmenin değişik evrelerinde görülen sanatsal yaratım özelliklerini de, sanattaki **fikirsel tez** ile toplumdaki **sanatsal yaşamın yapısı** olmak üzere, iki açıdan belirler.

Toplumsal farklılaşmanın henüz ortaya çıkmadığı ilkel toplumda, birey, dünyayı sanatsal olarak özümlemeye kalktığı zaman, bütün aşiret - ortağı'nın bir temsilcisi olarak hissediyordu kendisini, gerçekten de böyleydi bu. Oysa, uzlaşmaz (antagonist) kesimleri birarada barındıran toplumda, sanatçı, **genel - olan'ı, genel - insansal - olan'ı** dolayımsız bir şekilde cisimlendirebilme olanağını yitirmişti artık. Toplumsal bilince işleyen ve sonunda kültürün «iki kültür» halinde bölünmesine yol açan, toplumsal yaşamın ayrımlı yapısı, **tüm toplum'un** düşünce ve duygularını kendi yaratımında ifade edebilme olanağını sanatçının elinden almıştı. Sanatın içeriğinde genel - insansal - olan, önünde sonunda, kaçınılmaz bir şekilde, **toplumsal konumca koşullanmış olan'a, tek - yanlı - olan'a** bırakmıştı yerini; çünkü, sanatçının dünya görüşü, dünya tablosu, ister istemez, bilerek ya da bilmeyerek, toplumsal konumca koşullanmış ve sınırlanmıştı. Gorki'nin de çok yerinde bir şekilde söylediği gibi, sanatçı, belirli bir kesimin «duyu organı» olmuş, belirli bir kesimin «gözü, kulağı, yüreği» haline gelmiş; böylelikle de, yapıtının fikir kapsamı **toplumsal konumca bir karakter** kazanmıştı.

Örneğin, şövalye romanı ile entrika romanı arasında bir kıyaslama yapılacak olursa, bu roman yazarlarının yaşama tam karşıt bir toplumsal konumdan bakıp değerlendirdikleri kolayca görülecektir. Bu romanların kahramanları (Arslan Yürekli Rişar ya da Lazarillo de Tormes) kadar, yazarın bu kahramanlara ilişkin tasarımları ile hikayenin içinde vardığı sonuçlamalar da, bütün bunların somut, **toplumsal konumlu** bir içeriği vardır.

Böyle bir içerik, krallarla prensleri yükseklere çıkaran klasik tragedya ile onlara savaş açmış olan 18. yüzyıl burjuva oyunu'nda açıkça görülebilir. Rönesans döneminin ünlü Flaman ressamı Pieter Bruegel'e o zamanlar «köylü Bruegel» adı takılmıştı; ister aşağılayıcı, isterse saygı gösterici bir tonda söylensin, bu söz, Bruegel'in yapıtlarının tam anlamıyla toplumsal konumca karakterini gösterir bize. Kasatkin'e de biz emekçi sanatçı deriz; sadece kendi yaratımlarında dağlı halkın yaşamını canlandırdığı için değil, ama herşeyden önce, emekçi insanların düşünce ve duygularını yansıttığı için, emekçilerin bir savunucusu ve sözcüsü olduğu için böyle deriz kendisine; ama, bir Aleksander Benois ile Konstantin Somov, gerek bilinç yapıları, gerekse yapıtlarının özü bakımından soyluların dünya görüşü ile dünya duyumuna bağlı kalmışlardır.

Hemingway, otobiyografik öyküsü, «Paris Bir Şenliktir»de şunları anlatır: Yazarın karısı ve çocuğuyla birlikte kaldığı otele yeni müşteriler gelir. Gelen kadınlardan biri, karısıyla dostluğu ilerletir, hem de kendisiyle evlenebilmek için karısından onu ayıracak kadar; karısıysa, «hiçbir şeyin farkında olmaksızın, hiç günahı olmadan, ne yazık ki» bu dostluğu yürütür. Hemingway'in yaşamı zehir olmuştur, tertemiz mutluluğu bozulmuştur... Herşey kendi içinde olağan, ufak tefek bir olaymış gibi gelmektedir; oysa, yazar, hiç beklenmedik bir yerden bakmaktadır bu olaya. Kendisine göre, çok yoksul insanlar çok da mutlu insanlardır aslında, seviyorlardır çünkü birbirlerini, güzelce geçinip gidiyorlardır; zengindirler, çünkü zengin insan, «her günü şenlikli geçen insandır ve bu zengin insanlar, yiyip içip gittikten sonra, heryeri öyle bırakırlar ki üstünden Attila'nın ordusu geçmiş gibi olur.» (40)

Hemingway'in çizdiği bu çarpıcı tablo kadar, Hemingway'in burda bir genellendirme yapan düşünce tarzı da, kendi bilinci ile psişe'sinin toplumsal konumca karakterini, kendisinde derinden yer etmiş olan bir duyguyu, yani, **yoksulların zenginlere karşı nefreti**'ni; bütün kötülüklerin zenginlerden geldiği inancı-

nı, zenginliğin insanları kötürüm bırakıp çarpıklaştırdığı inancını açığa sermektedir. Hemingway'in «Varlıklılar ile Varlıksızlar» romanını okuduğumuz zaman da, bu kendi inancının ve kendi psikolojisinin **tüm görüntü yapısı içinde**, romanda, hem romanın kişileri ile karakterlerinde, hem de romanın aksiyonunda, konusunda ve kompozisyonunda dile geldiğini görürüz; çünkü bu roman da, Hemingway'in bütün öbür yapıtları gibi, «varlıklılar»a karşı savaş açmış bir «varlıksız» insan tarafından yazılmıştır.

Ne var ki, çağımızın bu büyük sanatçısının toplumsal konumu, emekçilerin yanında yer almaya yol açacak kararlılıkta bir siyasal yön göstermemiştir. Hemingway'in dostu, ünlü Amerika'lı yazar Fitzgerald'sa «işsiz güçsüz takımına karşı her zaman bir güvensizlik ve düşmanlık» duyduğunu, ama bunun «bir ilericinin duyduğu inanç gibi değil, bir köylünün içinden duyduğu gizli nefret gibi» olduğunu söylemiştir. Kendi dünya görüşü ve dünyayı duyuşu derinden demokratik, bu yüzden de kesinlikle anti - burjuva olmuş, bütün yaşamı boyunca da öyle kalmış, yapıtlarının toplumsal konumca karakteri o yönde belirlenmiş olan Hemingway de kendisi için aynı buna benzer şeyler söyleyebilirdi.

Pek tabii, sanatın toplumsal konumca karakteri, farklı şekillerde açıklık kazanır. Örneğin, Puşkin Nekrassov'un, Mayakovski ya da Eluard'ın siyasal şiirlerinin toplumsal konumca karakteri, apaçık, berrak bir şekilde, ortaya çıkar. Ama, Puşkin'in Anna Kern'e yazdığı şiiri okuyalım; içine psikolojik olarak girince, bu şiirin genel - insansal bir içerik taşıdığını ve toplumsal yaşamın kesimlerarası çelişmeleriyle hiçbir bağlantısı olmadığını sanırız :

«Kapatıyorum gözlerimi;
Ve işte sen karşımdasın,
Som bir güzellik ideali,
Bir mucize gibi ansızın.» (41)

Bu harika dizeler içinde ifade edilmiş duygu dünyası, ruhsal yaşantıdaki psikolojik belirtiler, coşkusal kültür, söz ve üslupsal anlatım, bütün bunlar, Puşkin'in çocukluğundan beri içinde büyüdüğü toplumsal çevrenin, o ince aristokratizmin damgasını taşımıyor mu acaba? Hiç kuşkusuz, **genel - insansal** bir manevi içeriği var şiirin, ama bu genel - insansal - olan, burda, toplumsal konum **dışı**, ya da toplumsal konum **üstü** duran bir şey olarak değil; **Rus soylusunu karakteristikleştiren** toplumsal - psikolojik yapı içinde dile geliyor. Onun için bu gibi dizelere ne Kolzov'da, ne Şevçenko'da, ne de Nadson'da rastlarız. Köylülüğün ya da küçük burjuvanın toplumsal psikolojisinde, aşk duyguları, başka çizgiler taşır, başka şiirsel araçlar içinde cisimleşir.

Ayrı toplumsal konumda kişilerin yalnız düşünce tarzı bakımından değil, ama duyuş şekli bakımından, gizli psikolojik bilinç yapısı bakımından da bir farklılık göstermesi, gerçekçi sanatta insanların canlandırılış şeklinden belli olur. Bir yazar, bir oyun yazarı, bir ressam, bir besteci, bir yönetmen ya da bir oyuncu, bir kişiyi yarattığı zaman, onu tüm somutluğu ve benzersizliği içinde, belirli bir **toplumsal - psikolojik tip** olarak vermeye çalışır. Katya Maslova ile Nekhilyudov birbirlerinden farklı düşünüp duydukları için, birbirlerini hem anlarlar, hem de anlamazlar. Ne var ki, Tolstoy'un bu roman tiplerinde sanatsal olarak modellendirdiği toplumsal bilincin somut yapısı, kendi düşüncesine olduğu kadar, kendi psikolojisine de uygun düşer. Bir başka deyişle, Tolstoy, kahramanlarının bilincinde genel - insansal olan'la toplumsal konumca olan arasındaki diyalektik bağlantıyı canlandırmış olmakla kalmıyor, kendi bilincini karakteristikleştiriği için, bu bağlantıyı, kendi yapıtında da ifade etmiş oluyor.

Demek ki, genel - insansal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan, zihnin **ne yanyana, ne de birbirinden ayrı** katlarıdır. Genel - insansal - olan, ancak toplumsal konumca koşullanmış - olan'da, onun **yoluyla** dile gelir; ondan bağımsız ve ay-

rışmış bir şey olarak onun karşısında yer almaz. Bunun için ayrı konumda kesimlerin toplumsal bilinci, birbirini bağlayıcı çizgiler taşıdığı kadar, birbirini ayırıcı çizgiler de taşır; genel-olan'ı olduğu kadar, özel-olan'ı da içerir, ki özellikle, sanat algısındaki diyalektiği açıklayan şey de budur. Bir sanat yapıtı, kendi toplumsal konumca karakterini ne denli belli ederse etsin, öbür konumdan kişilerce anlayış görür, hâttâ, karşıt konumdan kişilerde hayranlık bile uyandırabilir («Potemkin Zırhlısı»nın burjuva ülkelerdeki büyük başarısını anımsayalım burda). Ama öte yandan, bir sanat yapıtının toplumsal konumca belirlenmiş-olan içeriği ile biçiminin kendine özgü yanı, öbür konumdan olanlar için bir yere kadar anlaşılabilir ancak. Belinski, Puşkin'e hayrandır; ama «Eugen Onegin»de Rus toprak sahibinin bakış açısını görür; hiç kuşkusuz, bir **rasnoçinski**'nin bilincine yabancı düşen bir bakış açısıdır bu. Pisarev ise, toplumsal konum ayrılığı yüzünden, bu büyük ozanın yaratımlarının değerini doğru dürüst anlayamamıştır bile.

Sanatta, genel-insansal-olan ile toplumsal konumca koşullanmış-olan'ın bağlantısı üstüne diyalektik anlayış, sadece bu ikisinin birbirinden **ayrılmazlık**'ının kabulünü değil, ama aynı zamanda, bu ikisi arasındaki karşılıklı ilişkilerin **değişebilirlik**'inin de keşfedilmesini öngörür. Sanatta ifade edilen içeriğin **genel-insansal anlamının ölçüsü** değişebilir her zaman. Burdaki yasallığı, genel bir biçimde, şöyle formüllendirebiliriz. Bir kesim, ne denli ilerici ise, o zaman, yalnız kendi çıkarlarını değil, bütün toplumun çıkarlarını da o denli kapsamlı bir şekilde temsil eder; o kesimin sanatında, genel insansal anlar, o denli derin ve zengin bir şekilde ifadesini bulur. Bir kesim de, ne denli bencil ve ne denli kendi çıkarları içine kapalıysa, o zaman, toplum kitleleri ile kendi konumundaki kesimlerin idealleri arasındaki uçurum da o denli derin olduğu gibi, o kesimin sanatsal olarak kendini ifade ettiği işlerin taşıdığı genel-insansal değer de o denli düşük olur. Bunun için bugün toplumcu sanat büyük bir kararlılıkla kendi genel-insansal karakterini vurgu-

larken; burjuva sanatsal kültürü, azınlığın, seçkinlerin kültürü olduğunu apaçık bir dille ifade etmektedir.

Buna bağlı olarak, kendi gelişmesinin çeşitli aşamaları içinde, burjuva sanatı ile soylu sanatının taşıdığı genel - insansal değerin niye bu denli değişime uğradığı da anlaşılacaktır. Ulusal devletlerin ortaya çıkışında soylular ilerici bir tarihsel görev yüklendikleri zaman, bu savaşın etkisi altında kalmış olan klasik sanat, o zamana kadar hiç görülmedik ölçülerde genel - insansal bir anlam kazanmıştı; ne var ki, aristokrasi toplumu karşısına alınca, Rokoko - uslup'un sanatsal anlatımı içinde, kendi toplumsal yalıtılmışlığını aramak zorunda kalmıştı.

Genel - insansal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan'ın diyalektiği, bir başka açıdan da estetik kuramı için önem taşır. Toplumsal konumca koşullanmış - olan ile genel - insansal - olan'ın somut ilintisi, değişik toplumsal bilinç katlarında, dolayısıyle, sanatın manevi içeriğinin değişik katlarında, birbirinden **farklı**'dır. Dünya görüşü ve dünya tablosu düzeyinde, ideolojik ve psikolojik alanda değişiktir bu ilinti. Bir sanat yapıtının içeriğindeki dünya görüşü öğeleri ne denli büyük bir rol oynuyorsa, ideolojiyle ne denli yakın bir bağlantı içindeyse, o sanat yapıtının toplumsal konumca karakteri de o denli kesinlik taşır. Bir sanat yapıtı da, toplumun siyasal çıkarlarından ne denli uzaktaysa, içi psikolojik sorunsalla ne denli doluysa, içeriğinde coşkusal anlatım gücü entelektüel anlatım gücüne ne denli ağır basıyorsa, o yapıtın toplumsal konumca karakteri o denli kesinsizlik taşır. Bunun için, toplumsal konumca koşullanmış - olan ile genel - insansal - olan'ın diyalektiği, değişik cins sanatlarda (örneğin, edebiyat ile müzikte olduğu kadar, değişik sanat tarzlarında (örneğin, tarihsel tarzda, manzara ya da natürmort tarzında), hâttâ, aynı bir sanatçının değişik yapıtlarında bile farklılıklar gösterir (örneğin, Puşkin'in «Dekabrist'lere Yollanan Elçi»si ile Anna Kern'e yazdıklarında, Serov'un «Arslan Askerler»i ile «Şeftali Yiyen Kız»ında, Levitan'ın «Vladimirka»sı ile «Mart»ında, Mayakovski'nin «İyi ve Güzel» şiiri

ile «Mart» şiirinde, Şostakoviç'in 8. ve 11. Senfonileri'nde).

Sanatın içeriğinin toplumsal konumca karakteri, her zaman **belirgin ve kesin** bir şekilde ortaya çıkmaz; onun için, şu sanatçı ya da şu sanat yapıtı burjuva bilincini dile getiriyor, ya da şu sanatçının yaratımı, kendi fikirsel karakteri gereği toplumcu bir yaratımdır diyemeyiz hemen. Bir sanatçının yaratımındaki dünya görüşünün rolünü çözümlediğimiz zaman görürüz ki, bu ikisi çoğu zaman bir **iç çelişme** içindedir. Bu sorunu burda yeni baştan ele almamız gerekir; çünkü, bu çelişme, toplumsal varlık ile toplumsal bilincin uzlaşmaz konumsal yapısına bağlıdır.

SANATÇININ BİLİNCİ İLE YARATIMI ARASINDAKİ ÇELİŞMELER VE TOPLUMSAL KONUMCA KOŞULLANMA

Balzac'ın yaratımlarını karakteristikleştirirken, Engels'in bu sorunu şöyle nasıl çözdüğünü anımsayalım: «Toplumsal konumca yakınlığı ve önyargıları dolayısıyla, bu büyük Fransız yazarını aristokrasinin bir havarisi sayabiliriz; ama aynı zamanda, Balzac, bayıldığı soyluların da göçüp gitmeye mahkum olduğunu (görmüş) ve onları öbür insanlarla aynı kaderi paylaşan insanlar olarak (çizmiştir)» (42)

Burdaki paradoks ise şurdan geliyor; romanlarında, Balzac, «en keskin yergiyi, en acı alayı, o kendi çok yakınlık duyduğu soyluları, soylu kadın ve erkekleri ele aldığı zaman göstermiştir», oysa, «en sert siyasal muhalifleri»nden, yani, halk kitlelerinin sözcüsü olan cumhuriyetçi devrimcilerden, «her zaman açıktan açığa hayranlıkla söz etmiştir», çünkü, onları Balzac, «geleceğin has insanları olarak» (43) görüyordu.

Burdan da şu sonuç çıkıyor ki, Balzac'ın yaratımlarının toplumsal konumca karakterini belirleyen şey, Engels'in yukar-

daki mektubunu sırf üstünkörü okumuş bir takım insanların öne sürdükleri gibi, hiçbir zaman feodal - aristokratik bir bilinç olmamış, hiçbir zaman bilinçsiz bir şekilde Balzac'ta yerleşmiş gerçekçi yöntemin sınırları içinde kalan, onu çürüten bir şey olmamıştır. Engels'in düşünceleri, herşeyden önce, yazarın bilincindeki **iç çelişme**'yi açığa çıkarmakta; ikincisi, yazarın kendi dünya görüşünde olduğu **kadar,** kendi ruhsal durumundaki (yakınlık ve soğukluk duyduğu şeylerdeki) çelişmeleri **de,** açığa sermekte; üçüncüsü, **aristokratik** tezlerle **demokratik** tezlerin çarpışması olarak yazarın bilincindeki çelişkenliği **toplumsal** şekilde **karakteristikleştirmektedir.** Bu gibi ve buna benzer daha başka tezlerin tüm karşıtlığı içinde yazarın bilincinde kesişmesinin nedeni, bunların **anti - burjuva** oluşundan gelmektedir.

Böylesine yüksek dereceden karmaşık durumlara, sanat tarihinde, özellikle de modern burjuva toplumu sanatsal kültüründe sıksık rastlanabilir. Bir sanatçının yaratımlarındaki toplumsal konumu, yazarın «toplumda geldiği yer» ve «toplumdaki durumu» gibi klişeleşmiş sorulara göre, ya da sanatçının ağzından çıkmış olan sözlere göre belirlemeye çalışan yöntemler ilkel yöntemlerdir. Bir Steinbeck'in, bir Ionesco'nun, bir Godard'ın siyasal temalar üstüne düşünceleri ne olursa olsun, bu kişilerin yaratımlarının **toplumsal konumca gerçek karakteri,** ancak bu yapıtların fikirsel içeriği iyice incelendikten sonra belirlenebilir; ki bu karakterin, tıpkı Balzac ya da Tolstoy'un yapıtlarında olduğu gibi, çelişmeli olduğu da açıktır. Bunun gibi, bir sanatçının yaratımının toplumsal konumca karakterini, söz gelişi, Molière ile Watteau'nun, Bunin ile Stravinski'nin bıraktıkları mirasın toplumsal konumca karakterini hemen bir çırpıda belirlemek olanaksızdır; çünkü, bu sanatçıların bilincinde ve yapıtlarında birbiriyle çarpışan karşıt fikirsel yönelimler, birbirinden konumca farklı bir toplumsal içerik taşırlar. Bu açıdan, Lunaçarski, Gerhart Hauptmann için tam kendisine denk düşen şu sözleri söyler: «Burjuvazi o okşayıcı sözlerle... Hauptmann'a istediği kadar övgüler yağdırsın; biz, ne yazık ki, 'O bi-

zimdir!' diyemiyoruz ama, vargücümüzle onlara şöyle seslenebiliriz: 'Yalan söylüyorsunuz, o sizlerin değildir!' (44)

Sanatçının bilincindeki iç çelişmeler, başka bir biçimde de ortaya çıkabilir. Sanatta içeriğin diyalektiğinden söz ettiğimiz zaman, bir yanda, besledikleri **kanılar** ile duydukları **yakınlıklar** arasında, öte yanda da, gerçeklikle olan **akılcı** ilişkileri ile **coşkusal** ilişkileri arasında farklar bulunan sanatçılara değinmiştik. Sanatçının toplumsal konumundaki böylesine aykırılaşmalar, bize şunu göstermektedir ki, toplumsal bilincin toplumsal - psikolojik katı, kendi ideolojik katından daha **kalıcı** olup; kişinin psişesinde kökleşmiş şekilde yatan, yatkınlıklar, alışkanlıklar, ahlaksal normlar ve ruhsal tepkilerle arasında daha sıkı bir bağıntı vardır. Dolayısıyla, sanatçının bilincinde ve yaratımındaki bu tip çelişmeler de, toplumsal konumca uzlaşmazlıklarla koşullanmış olup, **toplumsal konumca** belirli bir **içerik** taşırlar.

Ama ister istemez şu soru çıkmaktadır burda karşımıza: Sanatçının kendi bilincinde çatışmalı bir durumun ortaya çıkışını nasıl açıklayabiliriz o halde? Niye sanatçının dünya görüşü kendi içinde çelişmeli olabiliyor? Niye sanatçının toplumsal olarak yakınlık duyduğu şeyler ile siyasal idealleri arasında bir çelişme var olabiliyor?

İnsanın bilincinin toplumsal konumca karakteri, kaba sosyologların zannettikleri gibi, kişinin toplum içinde geldiği yerle, kişinin yetişme ve yaşam tarzıyla, körükörüne koşullanmış değildir. Aslında, manevi üretime etkin bir şekilde katılan insanın bilinci, olağanüstü dinamiktir. Dış etkilere korkunç duyarlı olduğu gibi, **toplumsal konumca yön değişimleri**'ne de kısmen, hâttâ, tamamen açıktır. Maddeci felsefenin ideologlarından hiçbiri bilindiği gibi, ne toplum içinde geldikleri yer bakımından, ne de yetişme ve yaşama tarzları bakımından emekçi kesimdendiler. Dahası, «Ne Yapmalı?»da, Lenin, bilimsel kuramın, işçi hareketine **dıştan,** kökence burjuva ya da soylu çev-

relerden gelme ideologlarca getirileceğinin altını çizer. Nitekim, 18. yüzyılda, burjuvazinin birçok ideologunun soylu çevrelerin içinden gelen kişiler oluşu bir rastlantı değildir.

Aynı şeyi, sanat alanında da görebiliriz. Lev Tolstoy gibi, Radişçev ile Nekrassov, Mussorgski ile Saltikov - Şçedrin de, toplum içinde geldikleri yer ve bulundukları toplumsal durum bakımından soyluydular, ama, köylülüğün çıkar ve ideallerinin sözcüsü olmuşlardır; buna karşılık, bir köylü çocuğu olan Mikhayl Lomonosov, aydınlanmacı monarşiye bağlı bir kişi ve onun sözcüsü olmuştur.

Onun için, bir ideolog ya da bir sanatçının zihince hangi kesime bağlı olduğu sorusu, biyografik olguların bir toplamıyla bitmez; o ideologun ya da sanatçının yaratımlarındaki **fikirsel kapsam ile doğrultu**'nun iyice incelenmesini gerektirir. Marx, «bir toplumsal kesimi **siyasi ve edebi alanda temsil eden kişi**'nin, temsil ettiği kesimle» ilişkisini gösterirken, örneğin, küçük burjuvazinin fikir temsilcisi olan kişilerin, toplum içindeki yerleri bakımından, mutlaka dükkan sahibi kişiler olmaları gerekmediğini söyler. «Kendi yetişimleri ve kendi bireysel konumlarıyla kendileri arasında dağlar kadar fark bulunabilir. Bu kişileri küçük burjuvanın temsilcisi yapan şey, kafalarındaki engelleri hayatboyu açıp çıkamayışları, bu yüzden de, maddi çıkarları ile toplumsal konumları onları pratikte nereye sürüklerse sürüklesin, kuramsal olarak hep o aynı sorunlara ve çözümlere sürüklenmeleridir.» (45) Manevi yaşamın bu yasallığı göz önüne alınmadıkça, **burjuva** toplumda **topluncu sanat**'ın ortaya çıkması ve gelişmesi de açıklanamaz. Halk kitlelerinin sanatsal yaratım tarihinde, köy folkloru ile bir işçi folkloru arasında bir ayrım yapılamaz; çünkü, işçi kesimleri, kendi yaşam koşulları içinde, köylülüğün sahip olduğu dolayımsız sanatsal anlatımdan yoksundu. Gerçi, köylü bilinci, yalnız köylülüğün kendi sanatsal yaratımlarında değil, meslekî sanatta da, Nekrassov, Mussorgski, Repin ve Tolstoy gibi sanatçıların yaratımlarında da kendi yansımasını bulmuştur. Aynı şekilde, işçi

sanatının oluşmasında da, Georg Weerth, ya da Maksim Gorki, Henri Barbusse ya da Louis Aragon, Wladimir Mayakovski ya da Pablo Neruda, Aleksi Tolstoy ya da Andersen Nexö, Bert Brecht ya da Hans Eisler gibi, işçilerin fikir ve ideallerini dile getirmiş; eleştirel gerçekçilik'ten ya da romantizm'den, fütürizm'den ya da gerçeküstücülük'ten, izlenimcilik'ten ya da dışavurumculuk'tan toplumcu gerçekçiliğe yükselmiş; soyluların, burjuvazinin ve küçük - burjuvazinin «kayıp evlatlar»ı olmuşlardır.

Farklı kesimler barındıran toplumların sanatsal kültüründeki bu fikirsel - estetik «kaymalar»ın nedeni şuna bağlıdır; her kesim, kendi fikirsel etkinliğini toplum içinde mümkün olduğu kadar yaymaya, bunun için de, öbür kesimden kişileri kendi saflarına çekmeye, bu kişileri kendi safları içinde eğitmeye ve onları kendi çıkarlarını savunacak, kendi ideallerini yayacak kişiler haline getirmeye çalışır. Pek tabii, bütün siyasal ve manevi baskı araçlarını elinde tutan egemen kesim, bu amaca, ezilen kesimlerden çok daha kolaylıkla erişir. Kaldı ki, bu mücadele boyunca, egemen kesim, kendi saflarını ideolojik olarak pekiştirmekle kalmaz, karşı saflarda da uyumsuzluk yaratarak, o safların en iyi temsilcilerini, bu arada, siyasal önderlerini, ideolog ve sanatçılarını kandırma yollarını arar.

Uzlaşmaz toplum formasyonlarında manevi yaşam, karşıt fikir ve çabaların acımasızca savaşa tutuştuğu böyle bir arenadır işte ve her sanatçının bilincide böyle bir atmosferde oluşup gelişir. Sonuçlar çok farklı olabilir. Bir sanatçı, içinde yetişmiş olduğu toplumsal çevrenin fikirsel ve psikolojik konumuna bağlı kalıp, düşmanca etkilere karşı bir çeşit bağışıklık kazanabileceği gibi; bir başka sanatçı da bu kendi konumundan sıyrılıp, kendi bağlı olduğu kesimle manevi bağlarını koparark, öbür kesimin dünya görüşü ve dünya duyumu içinde yer alabilir. Çok yaygın üçüncü bir durum daha vardır ama; bir sanatçının, kendi toplumsal çevresinden **kısmen** kopup, öbür toplumsal çevrenin tasarım ve fikirlerini **kısmen** özümleyişi. Bu durumda, top-

lumsal çatışma birden toplumsal bilincin makro dünyasından çıkıp, sanatçının bireysel bilincinin mikro dünyasına girer ve sanatçının bilinci, az ya da çok, keskin **iç çelişmeler**'le dolar.

Bireysel bilincin toplumsal dinamiklerinin incelenişi, bizi yine, toplumsal konumca koşullanmış - olan ile genel - insansal - olan arasındaki diyalektik bağıntı sorununa getirmektedir. Metafizik düşünce, (örneğin, kaba sosyologların düşüncesi), her kesimin bilincine, kendi içine kapalı bir alanmış gibi, sanki öbür kesimlerin bilincinden **bütünlükle kopuk**'muş, dolayısıyla onunla bir ilgisi yokmuş gibi bakar. Bu yüzden de, bir kişinin fikirsel ve psikolojik olarak bir kesimsel konumdan ötekine geçebileceği düşünülemez. Aslında, toplumsal bilincin değişik tipleri arasında kesinkes bir ayrılık yoktur. Mutlak, değil, **görece** bir karşıtlık içindedirler. İkisi de, **genel - insansal** tasarımların, duyguların, anlayışların ve özlemlerin **toplumsal konumca koşullanmış** kendine özgü bir **değişken**'idir; bunun için, kişinin manevi dünyasında, özellikle de, sanatçının dünya görüşü ve dünya duyumu içinde birbirilerini karşılıklı olarak etkilerler, birbirleriyle kesişerek, çelişkin bir şekilde birbirine geçişirler.

Bir kesim, sanatı manevi olarak ne denli destekliyorsa, sanatı kendi mücadelesinde bir silah olarak kullanmak için ne denli çaba gösteriyorsa, sanatçının bilincinin bütün kendi iç çelişmelerinden kurtulup, yaratımlarını **kendi içinde bütünsel, tutarlı, çelişmelerden arınmış** bir toplumsal konum bilinci ve duygusu temelleri üzerinde geliştirmesiyle o denli ilgileniyor demektir.

DEĞİŞİK TOPLUM YAPILARINDA SANATSAL GELİŞME EĞİLİMİ

Sanatın toplumsal konumca karakteri, sadece sanatta hangi fikirlerin ortaya konup toplum içinde yaygınlaşmış oluşuy-

la belli etmez kendini. Ortada konumsal ayrılıklarının olması ya da olmaması ile toplumsal kesimler arasındaki ilişkilerin karakteri, sanatsal yaratımın **estetiksel doğrultusunu** da etkiler.

Bütün dünya sanat tarihine bu açıdan bakıldığı zaman görülecektir ki, sanatsal gelişmenin her aşamasında, **sanatsal yaşamın yapısını toplumsal ilişkilerin yapısı** belirlemektedir. İlkel toplum sanatını alalım. Temelde yer alan bütün değişimlere rağmen, her kendi aşamasında, örneğin, paleolitik çağda, neolitik çağda, vs., ilkel toplum sanatı, kendi fikirsel - estetiksel eğilimini bir bütün halinde korumuştur. Hiçbir karşıt akım, hiçbir birbiriyle çelişen sanat ilkesi görülmez bu sanatta. Bunun nedeni, ilkel toplumun **gens** ve aşiret kollektivi içinde, hiçbir kesimsel katmanlaşma olmamasıyla açıklayabiliriz. İnsanların yaşam tarzındaki başlıca farklar, cinsiyete ve yaşa bakıyordu ve aşiretin bütün üyelerinin varlığında ve bilincinde yatan **asli ortaklaşalık,** dolayısıyle, sanatsal çabalardaki **ortaklaşalık** henüz bozulmamıştı.

Toplumsal organizmanın, birbirinin karşısında yer alan iki cepheye bölünüşüyle durum da değişmiştir. O zamandan bu yana, uzlaşmaz toplumda sanat, **farklı** ve birbirine **karşıt** fikirsel - estetiksel eğilimler almıştır; çünkü, ayrı kesimlerin kendi toplumsal varlığı ve kendi toplumsal bilinci içinde, sanat, iki ayrı yana çekilmiştir. 17. yüzyıl Alman edebiyatında ince - aristokratik edebiyat (örneğin, Hofman von Hofmannswaldau) ile kaba demokratik gerçekçiliğin nasıl birarada geçinmek zorunda kaldıklarını, ya da, 1920 - 30'larda, toplumcu sanat ile burjuva sanatı arasında açığa çıkan ideolojik karşıtlığı anımsayalım burda.

Toplumsal konumun sanat üstündeki etkisine iki açıdan bakılabilir; birincisi, her kesimin ideologları ile önderlerinin, sanatın gelişmesini, kendi kesimlerinin çıkarları doğrultusuna sokmaya çalışması; ikincisi, ideolojinin yardımı olmaksızın, her kesimin varlığı ile bilincinin, kafaca belirli bir kesime bağlı olan sanatçının yaratımı içinde yer alması, sanatçı bilincinde olsun

olmasın. Böylece, sanat, toplumsal mücadelenin güç alanı içine girmiş, kendi içinde gruplaşmış, öyle ki, **tek bir bütünlük** oluşturan bir yaratım metodolojisi ve bir sanatsal gelişme eğilimi olanağı ortadan kalkmıştır.

Pek tabii, ayrı fikirsel-estetiksel eğilimler arasındaki çatışma, uzlaşmaz toplum yaşamında, hep yüzeyde kalmamıştır. Bazen, açık seçik şekilde gün ışığına çıkmış, bazen de üstü örtülü kalmış, ancak temelinden incelendiğinde açık etmiştir kendisini. 18. yüzyılda Fransa'daki aristokratik Rokoko sanatı ile burjuva demokratik gerçekçilik arasındaki karşıtlık, ya da, 19. yüzyıl Rus resmindeki akademizm ile gezici ressamlar hareketi arasındaki kavga, ya da, 20. yüzyılda bütün avrupa sanatındaki burjuvaca çöküşme (dekadans) ile toplumcu gerçekçilik arasındaki uzlaşmaz çatışma, bütün bunlar, toplumun çelişmeli yapısının sanatsal kültür üstündeki etkisini bize gösterir. Örneğin, 17. yüzyılda, böylesine keskin çatışmalara, ne Rus, ne Fransız, ne de Hollanda sanatında rastlanır. Bunun için, birtakım bilim adamları, 17. yüzyılı, Fransız sanat tarihinin «klasik çağı» olarak, genel-Avrupa ölçeğinde ise «Barok çağ» diye tanımlayabilmişlerdir.

Ne var ki, incelendiği zaman görülecektir ki, Barok, 17. yüzyıl Avrupa sanat yaşamı içinde yer alan **birçok doğrultudan sadece biri** olduğu gibi; bütün güçlülüğüne rağmen, klasikçilik de, o çağdaki Fransız kültürünün **tek ve her şeyi belirleyen** sanat uslubu olmamıştır. Edebiyatta olduğu kadar tiyatroda, resimde olduğu kadar da grafik sanatlarda, klasikçilikten kesinlikle ayrılan, birçok bakımlardan onunla karşıtlık oluşturan ve kendine özgü toplumsal temellere yaslanan, gerçekçi sanat doğrultusu, bu çağda, klasikçiliğe koşut bir şekilde gelişmiştir. Sorel'in, Scarron'ın ve Furetière'nin, 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğini andıran romanları; Le Nain kardeşler'in ve birçok taşra ressamının, toplumun aşağı kesimlerini, hepsinden önce de, köylülüğü büyük bir dikkat ve paylaşma duygusuyla canlandıran resimleri; Jacques Callot'nun, varolan toplumsal düzene karşı

alay dolu grafikleri, bütün bunlar, klasikçiliğe karşı çıkan sanatın en önemli görünüş biçimlerini oluşturmaktaydı. Pek tabii, böyle bir sanat, o zamanlar için klasikçiliğin ciddi bir rakibi sayılamazdı; çünkü, klasikçilik, herşeye gücü yeten devletin, egemen kesimin siyaset ve ideolojisinin desteğini görmekteydi. Ancak yüz yıl sonra, Aydınlanma Çağı'nda, burjuva - demokratik devrime el atıldığı zaman, gerçekçilik klasikçiliği yakalamış ve Fransa'da sanatsal gelişmenin **itici gücü** halinde gelişmiştir. Ama, daha 17. yüzyılda gerçekçilik kendi doğrultusunda ilk adımlarını atmaya başlamış, hâttâ, kendi toplumsal, fikirsel ve sanatsal temel ilkelerini işlemeye koyulmuştu. Bu anlamda, Charles Sorel ile Abraham Bosse'un estetik çalışmaları oldukça ilginçtir. Daha sonra Diderot estetiğinin temellerini oluşturacak ve klasikçiliğin estetik programını sert bir şekilde eleştirecek olan birtakım fikirlerin içinde formüllendirilmiş olduğu bu yapıtlar, 17. yüzyıl Fransız sanatının, ne praksiste, ne de kuramda, tek bir **uslup** taşımadığını göstermektedir. Molière'in yaratımlarındaki iç çelişmeler de bunun bir tanıtı değil midir? Öyle ki, Molière'in yaratımları klasikçiliğin çerçevesi dışına da taştığı için, hem soylular, hem Kral, hem de o dönemin estetik yasalar koyucusu Boileau tarafından ikircikli duygularla karşılanmıştır.

17. yüzyılda, Fransa'da, değişik sanat doğrultuları arasındaki mücadelenin, 18. yüzyıldaki kadar açık seçik ve etkin bir biçim almamış olmasının nedeni, mutlakiyetçiliğin boy atıp serpilme dönemi ile kriz döneminde toplumsal güçlerin farklı ilintiler içinde oluşuyla açıklanabilir. Ama her iki dönemde de, tıpkı insanlık tarihinde olduğu gibi, toplumsal kesimlerarası çelişmeler, toplumun sanatsal yaşamının yapısında kendi bir yansımasını bulduğu gibi, **kendi doğrultuları içinde farklı** fikirsel ve sanatsal eğilimlerin birbiriyle çatışmasına da yol açmıştır. Uzlaşmaz toplum tarihinin sanatsal gelişmesinde **tek bir** üslup'un ve **tek bir bütünsel** doğrultu'nun olduğu hiçbir ülke ve hiçbir dönem olmamıştır. Bunun için, burjuva sanat ve bilim adamlarının yaptığı üzre, herbiri belirli bir dönemi karakterize ede-

cek şekilde (örneğin, antik - klasik - romantik - Gotik - Rönesans - Barok, vs., diye, ya da, klasikçilik - romantizm - gerçekçilik diye), dünya sanat kültürünü, üslupların kendi içinde bir değişmesi olarak ortaya koyma çabası, sanatsal gelişmenin kendi hakiki yasallıklarını kabaca çarpıtmaktan başka bir şey değildir. Bir başka, daha da büyük bir çarpıtma, «kendi içinde bir birlik oluşturan akım» kuramının, çağımızın sanatsal kültürü içine de uygulanmaya çalışılması, örneğin, sanatta bir birlik gösteren bir «modern üslup»un, hem kapitalist, hem de toplumcu ülkeler için ya da sadece burjuva sanat dünyası için tanıtlanmaya kalkışılmasıdır. Aslında, yaşadığımız dönemde, değişik doğrultular, yöntemler ve üsluplar arasında geçen mücadele, hiç şimdiye kadar görülmedik şekilde öylesine sivrileşmiştir ki, «tek bir üslup» kuramının mistikliğini hiç şimdiye kadar olmadık şekilde ortaya çıkarmıştır.

Yalnız şunu da belirtelim ki, toplumcu bilim adamlarından kimileri, «birlik oluşturan akım» ve «üslup şubeleri» kuramına karşı verdikleri kavgada, bir başka aşırılığa düşmekte ve 19. ve 20. yüzyıllardaki sanatsal yaşamın yapısını karakteristikleştiren bir takım özellikleri, **bütün** bir sanat tarihine uzandırmaktadırlar. Dünya sanat tarihini, gerçekçilik ile anti - realizm arasındaki sürekli bir mücadele şeklinde gören anlayış son yıllarda gerçekten eleştirilmekle birlikte, etkisini henüz yitirmiş değildir. Burda yalnız şunu belirtelim ki, sanatta kesimlerarası çelişmelerin yansıması, mutlaka gerçekçilik ile anti - realizm ilkeleri arasındaki bir mücadele şeklinde kendi ifadesini bulmayabilir, ya da, mücadele biçimi, sanat doğrultularının **kendi başına gelişmesi** şeklinde olmayabilir.

Eski Mısır'da, Eski Yunanistan'da ve Eski Roma'da, hiç kuşkusuz, kölelerin de kendi duygularını, kendi ruhunu, kendi acı ve umutlarını doğrudan doğruya dile getirdikleri bir köle sanatı olmuştur. Ama, köleci toplumun sanatsal kültüründeki bu doğrultu, çok sınırlı olmuş; «kendi içinde kalmış» ve egemen kesime hizmet eden sanat üstünde hiçbir etki gösterememiştir.

Kaldı ki, kölelerin kendi başına yaratımlarının fiili yaşam koşulları, anlaşıldığı kadarınca, sadece şarkı ve dans biçimi ile sınırlı kalmıştır. Bu sanatın bugün niye izine bile rastlanmadığını anlıyoruz; zaten bu yüzden, köleci toplumun sanatsal kültürü, tarihçilerin gözünde, kendi içinde kapalı, bir bütün oluşturan bir doğrultu ve üslup olarak görünmektedir; oysa, aslında, bu sanatsal kültür aşırı derecede «iki - katlı» olup, her birinin toplumsal konumca bir karakteri vardır; ayrıca, Doğu'da, Afrika'da ve Avrupa'daki köleci devletlerde, egemen kesimin kendi içinde de, gerici ve demokratik güçlerin kavgasını yansıtan, çok sert çatışmalar patlak vermiştir; örneğin, Eski Yunan polis'inde durum böyleydi. Sanat da bu kavganın içinde yer almış ve önemli bir rol oynamıştır. Platon'un, Helenistik sanatın kendiliğinden - gerçekçi eğilimine karşı öylesine öfkeli davranışı, bu sanatın demokratik köklerini açıkça görüp, bunun karşısına, Doğu köleci devlet despotizmi sanatının fikirsel - estetiksel ilkelerini çıkarması; buna karşılık, Aristoteles'in, Atina demokrasisinin toplumsal fikirlerine uygun düşen kendi öğretisinin siyasal ve estetiksel programını öne sürmesi boşuna değildir.

Erken feodalizmin sanatsal kültürü de genellikle kendi içinde kapalı; bütünsel bir fikirsel - estetiksel eğilim olarak görülür. Oysa, bu da, tarihsel malzemenin yetersizliğinden böyledir. Aslında, o zaman da, Kilise'nin feodal şatoların ve prens saraylarının koruyuculuğu altında gelişmiş, resmi, «yüksek» sanatın yanısıra, bir de **halk** sanatı, yani, köy folkloru var olmuştur. Orta Çağ'daki sanatsal yaşamın genel karakteristiklerini dikkate almamak bağışlanmıyacak bir şeydir; şunu görmemiz gerekir ki, Orta Çağ'da, folklor, sanatsal kültürün, dar sınırları içinde kalmış, öncelikle de amatör bir sanatsal katı olmakla birlikte, feodal toplumda emekçi kesimin sanatsal yaratım olanakları, kölelere oranla çok daha elverişli olmuş, bu yüzden de sanat tarihinde çok daha önemli bir rol oynamıştır. Buysa, Orta Çağ sanatsal kültürüne, estetiksel olarak **bir bütünlük oluşturan** bir kültür gözüyle bakamıyacağımız demektir; Gotik hey-

kel'in, şövalye romanı'nın ya da trubadur liriği'nin karakteristiklerini, bu çağın bütün bir sanatsal özellikleriyle, yöntem ve üslup çizgileriyle bir tutamayız.

Ne var ki, zamanla, toplumsal kesimlerin birbirinden farklılık gösterişinin feodalizm sanatında yansıyışı bir başka veçhe kazanmıştır. Şehirlerin gelişmesi ve «şehirli kesim»in ortaya çıkışı, ki Engels hemşehrilik der buna, gittikçe «yüksek» bir sanatın oluşması üstünde etkide bulunmuş ve onu soylular ile ruhanilerin eline vermeye başlamıştır. İşte bu karmaşık ve çok çelişmeli temel üzerinde Rönesans'ın sanatsal kültürü boy atıp serpilmiştir. Rönesans'ın fikirsel - estetiksel **birlik'i** ardında farklı, hâttâ, **karşıt** eğilimlerin gizliden gizliye var oluşuna şaşmamak gerekir bu yüzden. Biri gerçekçi, öteki idealleştirici; biri duyumsalcı, öteki akılsalcı; biri dünyasal, öteki dinsel; biri demokratik, öteki aristokratik; biri iyimser, öteki kötümser eğilimlerdi bunlar. Ne var ki, Rönesans sanatında, birbirine karşıt ve birbiriyle çatışan **bağımsız sanatsal doğrultular** yoktu henüz. Bu doğrultular ilk kez 18. yüzyılda billurlaşmış ve burjuvaca ilişkilerin hızla gelişip, her türlü toplumsal çelişmenin keskinleşerek, feodal güçler ile kapitalist güçler arasında bir çatışmanın kopmasıyla, birbiriyle kapışmaya başlamıştır. Rönesans sanatında, her birinin belirli bir toplumsal kökeni olan, **farklı** fikirsel - estetiksel çabaları açık seçik görmek için, Boccaccio ile Petrark'ın, Raffael ile Mikelanj'ın, Rabelaist ile Ronsard'ın yaratımlarını karşılaştırmak yeterlidir. Yani, Rönesans'ın sanatsal kültürü, bütün kendi yapısı gereği, Orta Çağ'ın sanatsal kültüründen olduğu kadar, 17. yüzyıl'ın sanatsal kültüründen de farklıdır; çünkü, bu dönemdeki kesimlerarası çelişmeler ile toplumsal mücadele, özel bir tarzda şekillenmiş olduğu gibi, her kesimin sanatsal gelişmenin fikirsel - estetiksel eğilimin üstünde etkide bulunabilme olanağı da birbirinden farklı idi.

Belirli bir kesimin kendisini etkin bir şekilde sanatsal olarak ortaya koyup doğrulamaya çalışması, belirli maddi ve manevi koşulları gerektirir. Bu koşullara ise herşeyden önce ege-

men kesimler sahiptir; bunun için, **egemen** fikirler'in her zaman için **egemen** kesimlerin fikirleri olduğu üstüne tezler bütünlükle sanat tarihi için de geçerlidir. Çünkü, sanat, ancak toplumun sanatsal kültür sistemi içinde fiilen varolabilir. Böyle bir şeyse, herşeyden önce, çeşitli **sanatsal düzenlemeleri** içine aldığı kadar; yeni sanat yaratımcısı kuşakların yetiştirileceği yerleri (yüksek okulları, atelyeleri, meslek okullarını, konservatuvarları, akademileri); yaratıcı süreçlerin geçtiği yerleri (tiyatroları film stüdyolarını, televizyon stüdyolarını, klüpleri); sanatçı ile halkın karşı karşıya alış verişte bulunduğu yerleri (konser salonlarını, filarmonileri, tiyatroları, sinemaları, müzeleri); sanat incelendiği ve gelişme doğrultusunun programlandığı yerleri (bilimsel araştırma kurumları ile akademileri); sanat yaşamının gidişine doğrudan doğruya bağlı olan yerleri (bakanlıkları, devlet kurumlarını, yörel sanat yönetim organlarını) içine alır.

Bu düzenlemeler, estetik biliminin nesnesi ile dosdoğru hiçbir ilişkisi olmayacak, estetik alanı dışında kalacak şekilde, dümdüz işleyebilir. Ama, toplumdaki sanat yaşamının örgütlendirilmesi içinde bu dümdüz işleyen düzenlemeleri göz önüne almazsak, o zaman, söz gelişi, 17. yüzyıl Fransa'sı ile 18. yüzyıl Rusya'sında klasikçiliğin hızla gelişmesi, ya da, bugünkü burjuvazinin sanatsal kültür içindeki gücü ve onu kendi etkisi altına alışı gibi, Yeni Çağlar'ın sanat tarihinde yatan, son derece önemli ve derin süreçleri de kavrayamayız.

Şunu da eklemek gerekir ki, egemen kesimler, sanatçının yaratımlarını çok çeşitli yollardan teşvik edecek, çok geniş maddi ödüllendirme olanaklarına da sahiptir (armağanlar, ödüller, sanat eleştirisi aracılığıyla «kamuoyu»nu örgütlendirme, sanat yaratımlarının reklamı, vs.). Öte yandan, egemen kesim, siyasal, hukuksal, dinsel ve ekonomik baskı yoluyla, sanatsal olarak kendinden başka türlü düşünenlere karşı kullanabileceği olanaklara da sahiptir. Eğer, dıealist estetiğin yaptığı şekilde, sanata soyut bir gözle değil de, sanatsal kültürün fiili sosyolojik bağlamı

içinde bakarsak, o zaman, egemen kesimlerin sanat-tarihsel süreç içindeki rolünün ne denli büyük olduğunu görürüz. Nitekim, toplumun sanatsal gelişmesi içinde emekçi kesimlerin rolünün çeşitli dönemlerde farklı oluşu da çok doğaldır.

Maddeci estetik, toplumsal uzlaşmazlıkların tarihsel-sanatsal süreçler üstündeki etkisini görmezlikten gelen burjuva bilim metodolojisini olduğu kadar, kaba sosyolojinin toplumun konumca yapısı ile sanatsal kültürüne ilişkin ilkel tasarımını da reddeder. Maddeci literatürde yaygınlık kazanmış bu gibi tasarımlar, örneğin, modern kapitalist dünyada iki uzlaşmaz sınıf olduğu, buna göre de iki ideoloji, iki kültür olduğu ve biri burjuva, ötekiyse toplumcu olmak üzere, **sadece iki** sanat doğrultusu var olduğu savına yol açmaktadır.

Böyle bir gerekçeyle de, toplumcu gerçekçiliğin dışında kalan ve emekçi kesimlerin dünya görüşüne doğrudan bağlı olmayan tüm sanatsal olaylar, örneğin, izlenimcilik ile yeni-gerçekçilik, Böll'ün ve Faulkner'in, Carné ile Fellini'nin yaratımları, vs., «burjuvaca» olarak, yani, toplumcu sanata düşmanca olarak, çöküşmüş, fikirsiz, biçimci sanat olarak ortaya konulmaktadır. Bu gibi vargılar, aslında, bu sanatsal olayların **hakiki** fikirsel **ve** estetiksel karakteriyle çelişmekle birlikte, kapitalist toplumda iki kültür ve iki ideoloji olduğuna değgin öğreti açısından biricik olası görüş olarak ortaya sürülmektedir. Burda, bu öğreti çok basitleştirilmekte, dolayısıyla yanlış yorumlanmaktadır. Aslında, her ulusal kültürde iki ideoloji ve iki kültür bulunduğundan söz edildiği zaman, bu onun toplumsal konumca karakterini **hiçbir şekilde, kendi içinde bir birlik oluşturuyor** anlamında söylenmemiştir. Bu kültürlerden biri, salt bir burjuva kültürü değil, ama, örneğin, «toprak sahiplerinin, papazların, burjuvazinin kültürü», bir burjuva (ve ayrıca çoğu zaman koyu-gerici ve klerikal) kültür, bir «Purişkeviç, Guçkov ve Struve kültürü»dür; öbür kültür ise, «Çerniçevski ile Plekhanov adlarıyla karakterize edilebilecek», salt işçi kültürü anlamında değil, ama, «demokratik ve toplumcu kültürler» arasında, top-

lumsal temeli «emekçi kitleler»e dayanan «demokratik ve toplumcu görüş» arasında çok daha geniş bir birliği oluşturan bir kültür anlamındadır.

Demek ki, bu görüş aslında, 19. ve 20. yüzyıllardaki burjuva toplumunun kültüründe, toplumcu sanat'la burjuva - çöküşmüş sanat **karşısında yer alan,** çok sayıda ve çok çeşitli sanatsal görünüşlerin hakiki toplumsal kökenleri ile toplumsal konumca hakiki karakterinin belirlenebilmesine olanak vermektedir. Burda söz konusu olan, **küçük - burjuva ara - katları**'nın örneğin, zanaatkarların, küçük tüccarın ve memurun, aydınların, hâttâ köylülüğün kendine özgü yaşam koşulları ile bilincinde ortaya çıkan sanatsal hareketlerdir. Marx, «küçük - burjuvazinin, karşıt kesimlerin çıkarlarının aynı anda uç verdiği bir **geçiş - tabakası...»** olduğunu söylemiştir. Gerçekten de, küçük - burjuvazinin toplumsal varlığı **iki - uçlu, iç çelişmeli**'dir. Bir yandan, maddi ve manevi değerlerin yaratılmasına doğrudan doğruya katılan ve burjuvazi tarafından baskıda tutulan emekçi kitle tabanı içinde yer alır; öte yandan da, küçük mülkiyet sahipleri çoğunluğu olarak, emekçi kitleden farklı bir şekilde, az ya da çok burjuva toplum yaşam tarzı içinde yer alır. Küçük - burjuvazi'nin bu toplumsal varlığının, kendine özgü ve temelinden derin çelişmeli bir toplumsal bilinç tipi doğurmasına şaşmamak gerekir; öyle ki, bu bilinç tipinde, hakiki - olan ile sahte - olan, gerçek - olan ile yanılsal - olan, ilerici - olan ile de gerici - olan birbirine karışmıştır. 19. yüzyılın çeşitli ütopik toplumculuk biçimleri ile 20. yüzyılın sosyal - demokrasi anlayışı ve ne kapitalist, ne de toplumcu bir «üçüncü yol» bulma çabaları hep bunun sonuçlarıdır.

Bu «geçiş - sınıfı»nın varlığı kadar, toplumun manevi ve toplumsal gelişmesi içinde oynadığı büyük rol de, hiç kuşkusuz, sanatsal kültür tarihi üstünde kendi etkisini göstermiştir. **Çeşitli** tarihsel ve ulusal koşullar altında, küçük burjuvalık, sanatsal gelişmeyi **çeşitli** şekillerde etkilemiş olup; ancak somut bir çözümleme, niye küçük burjuvalığın kendini fikirsel - este-

tiksel olarak, kâh romantizm kâh eleştirel gerçekçilik, kâh izlenimcilik, kâh da dışavurumculuk içinde kendini fikirsel-estetiksel olarak doğrulamaya kalkıştığını bize gösterebilir. Ne var ki, bütün bu durumların, son iki yüzyılın sanat tarihi içindeki toplumsal gücü ve rolü göz önüne alınmadığı takdirde, o zaman, kapitalist toplumdaki sanatsal kültürün karmaşık yapısı da doğru dürüst anlaşılamaz; öyle ki, bu yapı içinde, gerçekçilik ile sadece emekçi kitlelerin toplumcu bilinci arasında değil, ama aynı zamanda, küçük burjuvalık ile köylülük bilinci arasında da bir bağıntı yer almış olduğu gibi; dışavurumculuk da sadece burjuvazinin hasta dünya duyumu ile değil, ama aynı zamanda, küçük-burjuva demokrasisinin devrimci çabaları ile de bağıntılı bir şekilde yer almıştır.

Böylece, sanatsal yaratımın toplumsal konumca koşullanmışlığının çözümlenişi, bizi, ona diyalektik bir şekilde bağıntılı olan, **sanatta halka** bağlılık sorununa getirmiş bulunmaktadır.

SANAT VE HALK

SANATTA TOPLUMSAL KONUM ÖZELLİKLERİ VE HALKA BAĞLILIK

«Sanat ve toplumsal kesimler» sorunu ile «sanat ve halk» sorunu arasındaki bağlantı, sadece toplumcu sanatsal kültürün gelişme yasalarının incelenişinde göstermez kendini. Sanatın toplumsal konumca **karakter**'i ile sanatta **halka bağlılık,** geçmiş tarihle de diyalektik bir şekilde bağıntılıdır.

Maddeci felsefeye göre, halk, tüm maddi ve manevi değerlerini yarattığı ulusun bir kısmıdır. Halkın yalnızca **maddi** ürünlerin doğrudan yaratıcısı olan kısma girdiğini söyleyen kaba ve ilkel görüşlere katılmak olanaksızdır. Homer ile Fidyas, Andrey Rubliyov ile Dürer, Kopernikus ile Newton, en azından köleler, zanaatkârlar, köylüler ve işçiler kadar **halktandırlar ve halkı temsil ederler.** Dolayısıyla, «halk» kavramı, **emekçi kitleler**'i ve manevi üretime katılan teknik, bilimsel ve sanatsal aydın kesimini de kapsar.

«Halk» kavramının, her zaman, **toplumsal konumca somut bir içeriği** vardır. İnsanlık tarihinde, halkın toplumsal bileşimi kadar, halkın karşısına dikilen toplumsal güçlerin konumca mahiyeti ile halkın oluşturduğu toplumsal bileşkenler arası ilişkiler de değişir.

O halde, maddeci felsefe, sosyoloji ve estetiği, «toplumsal

konum» kavramı yanısıra bir de «halk» kavramıyla işlem görmeye iten zorunluluk nedir? Maddi ve manevi değerlerin yaratılmasına katılan ve birçok bakımlardan farklılıklar taşıyan kesimler ile toplumsal tabakalar arasında aynı zamanda çok asli bir ortaklaşalık da vardır. Ama, uzlaşmaz toplumlarda, toplumsal konumca ortaklaşalık; kafa ve kol emeğiyle yaşayan **bütün** insanların, faliyet, çıkar ve ideallerindeki ortaklaşalık, büyük bir önem taşır. Bu insanların birleşik çabaları, üretici güçlerin, teknik ve kültürün ileriye doğru gelişmesini sağlar; kendi **ortak** çıkarları, onları mücadeleye sokar; toplumsal varlıklarındaki **benzerlik,** kendi ortamları içinde ortak ideallerin oluşmasına, özgürlük, insanlık ve kardeşlik idealinin doğmasına yol açar. Bunun için, tarihteki ilerici hareketler hiçbir zaman bir kesimin kendi çerçevesi içinde kalmamış, onun dışına çıkarak, **daha geniş bir toplumsal cephe** içinde gelişmiş; köleler ile plepleri, köylüler ile alt tabaka şehirli halkı, **«tiers état»**nın bütün kesimlerini, şehirli ve kırsal emekçiler ile demokratik küçük burjuvalığı içine almıştır. Buna bağlı olarak, egemen kesimlerin kültürü karşısında yer alan halk kültürünün karmaşık bir şekilde toplumsal konumca koşullanmışlığı sorusu üstüne maddeci yaklaşımı burda anımsayalım. Şöyle ki, burda söz konusu olan şey, her ulusta, içinde bulundukları yaşam koşullarının önünde sonunda demokratik ve toplumcu bir dünya görüşüne yol açacağa bir emekçi kitlenin varlığıdır.

Sanatsal yaratımın ve sanatsal gelişmenin yalnızca toplumsal konumca varlığın ve onun bilincinin **özellikleri**'ne değil, ama aynı zamanda, **birden çok kesimlerin** ortak çıkar ve ideallerini içine alan, ondan daha kapsamlı bir toplumsal etkene de bağlı olduğunu estetik biliminin görmüş olması çok önemlidir hiç kuşkusuz. Böyle bir ortaklaşalık, insanlık tarihinde, emekçi kesimlerin toplumsal konumlarında, psikoloji ve ideolojilerindeki asli benzerliklerin bir ifadesi olarak bütünlükle nesnel bir şekilde ortaya çıkar. Gerek köylülük'ün, gerekse işçi kesimlerinin kendine özgülüğü, kendini ne denli belli ederse etsin, ara-

larındaki farklılıklar, **emekçi** kesimler olarak kendi toplumsal varlıkları ile bilinçlerinde yatan derin birliği, uyuşmayı, benzerliği ortadan kaldırmaz. Bu benzer nedenlerdendir ki, burjuvazi ile soylular arasındaki tarihsel çatışma da bazı hallerde barışçıl çözümlere uğramıştır; örneğin, «görkemli devrim»iyle adı geçen bu iki sınıf arasındaki tavize klasik örnek oluşturan İngiltere'de. Ama, 18. yüzyılda, Fransa'da, burjuvazi ile aristokrasi arasında «ortak bir dil» kurulamayınca, burjuvazi ile **«tiers état»** kesimleri arasında genel bir anti-feodal cephe oluşturacak şekilde, bir ihtilâlin patlayışı kaçınılmaz bir hal alınca, bilindiği gibi, aristokrasi ile burjuvazi arasındaki böyle bir ittifak uzun sürmemiş; halk kitleleri ile onu ezenler arasındaki kaçınılmaz toplumsal uzlaşmazlık karşısında, sömürücü kesimler arasındaki çelişmeler, 19. yüzyıldaki devrimcilik mücadelesiyle geri planda kalmıştır.

Demek ki, maddi ve manevi üretim alanında olduğu gibi, toplumsal mücadele alanında da, toplumun ileriye doğru gelişmesi, tarihsel gelişmenin her aşamasında, tarihsel süreklilik ve birlikte çalışma yoluyla birbirine bağlı olan **çeşitli** kesimlerin **birleşik** çabalarının bir sonucu olmuştur. Bunun için, maddeci sosyolojide «toplumsal kesimler ve toplumsal mücadele» sorunu, «insanoğlu tarihinde halk kitlelerinin rolü» sorununa dönüşmüş; bu aynı nedenden dolayı, bilimsel maddeci estetik, sanatta halka bağlılık sorununu, sanatsal yaratımın toplumsal konumca karakteri sorunuyla **diyalektik bağıntısı** içinde ele almıştır.

Kaba sosyolojinin ciddi yanılgılarından biri de, bu diyalektiği görmezlikten gelişi ve bütün sanat sosyolojisi sorunsalını, sanatın toplumsal konumca koşullanmışlığına indirgemeye kalkışmasıdır. Bir sanat yapıtının geçmeyen değeri, genel-insansal önemi, doğrudan doğruya, o yapıtın **halka bağlılık**'ına bağlıdır. O halde, bir estetik kategorisi olarak «sanatta halka bağlılık» nedir? Ne tür bir somut içeriği vardır bu kavramın?

Maddeci kuramsal ve eleştirel literatürde, çoğu zaman, sanatta halka bağlılığın tekyanlı bir yorumuna rastlanır. Bazen, hal-

kın yaşamından elde edilen şeylerin canlandırılışına; bazen, profesyonel sanat ile folklorun bağıntısına; bazen, sanat yapıtlarının emekçi kitleler için açık oluşuna, sanatın genelce anlaşılırlığına ve halkça sevilişine indirgenir. Hiç kuşkusuz, bütün bu anlar, incelenen bu kategorinin anlaşılmasında büyük bir önem taşımaktadır; ne var ki, **kendi başına alındığında,** bunlardan hiçbiri bu kategorinin kendi özünü yaratıcı bir şekilde açıklayamamaktadır.

Sanatta halka bağlılık, sanatın, halk kitlelerinin varlığı ve bilinciyle olan ilintisi'ni ifade eden niteliğidir.

Bu ilinti çok - katlı olduğu için, «sanatta halka bağlılık» kavramının da karmaşık ve çok - yanlı bir içeriği vardır. Halk ile sanat arasındaki karşılıklı ilişkiyi kavrayabilmek için, ilkin, **toplumun sanatsal gelişmesinde halk kitlelerinin rolü'**nü açığa çıkarmak; ikinci olarak, **halkın fikirsel - estetiksel gelişmesinde sanatın rolü'**nü incelemek; üçüncü olarak da, **halkın yaşamının sanatta nasıl yansıdığını ve halkın bilincinin sanatta nasıl cisimlendirildiği'**ni belirlemek gerekir. Pek tabii, halk ile sanat arasındaki bütün bu bağlantı biçimleri, **tarihte değişime uğrar;** çünkü, halkın toplumsal varlık koşulları ile sanatın toplum yaşamı içindeki yeriyle bağımlıdırlar.

SANATSAL KÜLTÜRÜN KİTLELERLE BAĞINTISI

Kökeninde, sanatsal kültür, her bakımdan **bütün halkın** kültürü idi. Daha önce de gördüğümüz gibi, ilkel toplum sanatının kendi niteliklerinden doğmaktadır bu sonuç. Aşiret topluluğunun, her üyesinin sanatsal değerlerin yaratılmasına doğrudan doğruya katılışını, ve o çağda yaratımın, kural olarak, bireysel değil, ama kollektiv oluşunu anımsayalım. İlkel toplum sanatı, tam anlamıyla, bir **halk yaratımı** idi; ki burda da

Gorki gibi şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatı tarihte yaratan **halk**'tır.

Bundan başka, kültür tarihinin ilk aşamalarında, sanatsal değer tüketimi de bütün halkın işiydi. Sanat, **herkesce herkes için** yapılıyordu; bunun için, toplumun her üyesinin anladığı ve içeriğine herkesin ulaştığı bir dili konuşuyordu sanat. Bu nedenle de, bütün toplumsal kolletiv'in fikirsel - estetiksel gelişmesinde büyük bir rol oynuyordu. Demek, bu bakımdan da, en eskilerdeki sanat, **hakikaten halka bağlı** olmuş bir sanat olarak tanımlanabilir.

Kitlelerin pratikteki yaşam faaliyetinin ana içeriğini imgesel olarak şekillendiren ilkel toplum sanatının içeriği de bunu bize kanıtlar: doğayla mücadele; soy, sop, ve aşiret ilişkilerini ayarlayan ve sağlamlaştıran toplumsal - örgütsel faaliyet; aşiretler arası düşmanca ayrılıklar gibi.

Ne var ki, bütün bunlarla sınırlı kalmak, en eski sanatın halkın yaşamıyla olan ilişkisini idealleştirmek demektir; çünkü, daha en başından bu ilişkiler kendi özünden dinsel bilinçle ve dinsel törenle sınırlıdır. İlkel toplum insanının mistik - fantastik tasarımları, kendi yaratımlarının ürünleri karşısında bir çeşit «dinsel yabancılaşma»ya yol açıyordu. Çok çeşitli şekillerde kendini belli ediyordu bu mithoslarda ve masallarda, gerçek yaşamın yerini tanrılarla hayvan - totemlerinin yaşamının alışında, doğanın «mana»laştırılmasında; sanat yapıtlarında gerçek insana değil, büyüye, yakarıya, ritüel eylemlere yönelik gizli güçlere yer verilişinde; bu nedenle, birçok sanat yapıtının, bütün halkın estetik tüketim alanından alınarak, ordaki ilgili, geçici mağara kovuklarına gizlenişinde; hâttâ, ölülerle birlikte mezarlara ebediyen gömülüşünde olduğu gibi.

Din, böylece, sanatı halka yabancılaştırmış, bu yüzden de sanatsal yaratımın tarihte, halka bağlılık özelliğini kazanışı, daha ilk anlarından başlayarak iç çelişmelerle yüklü olmuştur.

Bu çelişmeler, sanatsal kültürün uzlaşmaz topluma doğru gelişmesi içinde daha da keskinleşip derinleşmiştir. Ne var ki,

bu aşamada da, yeni çelişmeler ortaya çıkmış, sanatsal yaratımı halkın yaşamına yabancılaştıran yeni biçimler gelişmiştir.

Bu türden ilk çelişme, sanatın, **halk sanatı** ve **profesyonel sanat** diye ikiye bölünüşünde yatar. Böylece, sanatsal kültürün yaratıcısının eskisi gibi halk oluşu görünüşte kalmıştır; çünkü, daha önce de söylediğimiz şekilde, halk, maddi olduğu kadar manevi değerlerin de yaratıcısıdır. Kaldı ki, sanatçı aydınların, çoğunluğu, egemen sınıfa ekonomik ve fikirsel - psikolojik bakımdan bağımlı olduğu için, ister istemez, yaratımları da onların çıkarlarına hizmet etmiştir. Bu çıkarların, geniş halk kitlelerinin çıkarlarıyla bağdaştığı hallerde, örneğin, soyluların ya da burjuvazinin, toplumun ileriye doğru gelişmesine önderlik ettiği hallerde, aristokrat sanat ya da burjuva sanatı, halka karşıt düşmemiş, tam tersine, demokratik bir karakter kazanmıştır. Örneğin, kendi içinde **burjuvaca sınırlı** olmayan Rönesans sanatında, ya da 17. yüzyıl Hollanda burjuva gerçekçiliği'nde durum buydu. Öte yandan, «yüksektekiler» ile «aşağıdakiler» arasında keskinleşen çatışmanın, egemen kesimlerin ikiye bölünmesine yol açtığı dönemlerde, sanatçı aydınlar da ikiye bölünmüştür. En iyi kesimi, ilerici güçlerin yanında yer alarak, dar bir kastın çıkarlarını değil, bütün halkın çıkarlarını savunmuştur. Platon'un nefret ettiği bir gerçekçi akım olan demokratizmin antik sanattaki etkisinin; ya da, mutlakiyete ve mutlakiyet ideolojisine düşmanca olan ihtilâlci romantizmin, demokratik kapsamı dolayısıyla, 1920 - 30'larda, Rusya'daki etkisinin nedeni budur. Şunu da aklımızdan çıkarmayalım ki, birçok büyük sanatçı, egemen kesimlere manen bağımlı olmanın üstesinden gelerek, az ya da çok, ama kararlı bir şekilde, ezilen halk kitlelerinin yanında yer almışlardır; Velazquez ile Goya, Nekrasov ile Tolstoy, Brecht ile Aragon gibi.

Ne var ki, profesyonel sanatın elde ettiği büyük demokratik başarıları, halka yakınlaşmaya çalışmış ilerici sanatçıların bütün soylu çabalarını göz önüne alsak bile, şunu saptamamız gerekir ki, uzlaşmaz toplum tarihinde, profesyonel sanatın ge-

niş halk kitlelerine yabancılaşması **gittikçe artmıştır.** Kapitalizm döneminde, profesyonel sanat, öncelikle eğitili insanlar için yapılan, halkın büyük bir bölümünce anlaşılmayan bir sanat olmuştur. Toplumun alt kesimleri, Rembrandt'ın resimlerini, Stendhal'in romanlarını, Puşkin'in şiirlerini, Çaykosvki'nin operalarını, Petipa'nın balelerini, Çekhov'un oyunlarını, hele tuval resmini, senfonik müziği, tiyatro sanatını, haliyle anlayamazdı. Geçen yüzyılın ortalarında, Çernişevski, Rus köylülüğünün kendi estetik ihtiyacını yine kendi yaratımlarıyla karşılayabileceğini söylemiş; 20. yüzyılın başlarında da, Lenin, Tolstoy'un yapıtlarının «Rusya'da bile ancak gözle görülmeyecek bir azınlık tarafından bilindiği»ni vurgulamıştır. Puşkin, halkın kendisini birgün benimseyeceğini düşlemişse de, «... soycak onurlu Slavların, Finlilerin, Sibirya Mogollarının, ve bozkırdaki Kalmukların» kendisini ancak çok ilerde tanıyıp, kendisine değer verebileceğini çok iyi biliyordu. Kendi yapıtlarının içeriği gereği, köylülüğün yaşamı ile bilincine yakın düşmesi gereken, devrimci demokrat şair Nekresov bile, Rus köylüsünün, Belinski ile Gogol'ü ve kendisini «pazarda bulacağı» günleri düşlemiştir. Gorki de, 20. yüzyılın başlarında, «Okuyucu Sorunu»nu çok acı ve sert bir şekilde ortaya koymuştur; şöyle ki, ilk Rus devrimci sanatçısı olarak yapıtlarına konu edindiği işçiler, ya hiç ya da yarı okuryazar olduğu için, kendi yapıtlarının **gerçek** okuyucusu, başlıcalıkla, eğitili ya da yarı eğitili küçük burjuvaydı, ki Gorki'nin en çok aşağıladığı ve yapıtlarında acımasızca açığa serdiği kitle de buydu.

Bugün'de, kapitalist dünyadaki egemen kesim, yüksek sanatı halktan her türlü şekilde uzaklaştırma uğraşı içindedir. Bomboş müzelere, mostralık klasik yayınlara, birçok tiyatro ve müzik topluluğunun trajik sonuna bakacak olursak, burjuvazinin bu amacına ulaşmış olduğunu görürüz. Sanatın insanları manen etkileme gücünü çok iyi bildiği için burjuvazi, özellikle «plebler» için geçerli olacak bir başka sanat dalı istemektedir. Kapitalist kentlerdeki emekçi ve yarı-emekçi nüfusun artışı ora-

nında, «kitle kültürü», sanatsal «kitle ihtiyaç emtiası» da artmaktadır; öyle ki, köylülükten farklı olarak, bu nüfusun, kendi estetiksel ihtiyaçlarını kendi sanat yaratımlarıyla karşılaması olanağı yoktur. Bu bulvar edebiyatı, müziği ve sinema sanatında, aşırı derecede yüzeyde ve gerici bir içerik, ilkel, anti-sanatsal bir biçimle biraraya gelmiştir; kendinden de anlaşılacağı üzre, bu gibi yapıtların halkça sevilmesi (popülerliği), hiçbir zaman halka bağlılığın bir tanıtı olamaz.

Burjuva sanat üretimindeki bu ayrımlaşmadan, modern Batı Avrupa ve Amerika kültürünün ilerici temsilcileri, derin bir kaygıyla söz etmektedirler. Örneğin, Avusturya'lı besteci Marcel Rubin şöyle yazmaktadır bu konuda: «Bugünkü gelişme aşaması içinde, burjuvazi, kendi egemenliğine karşı ayağa kalkacak insanların direnme gücünü ve istemini felce uğratmak için, beyinleri yıkayacak iki yöntem kullanmaktadır. Birincisi, anlatılmaz ahmaklıkta sözleri ve vıcık vıcık müziği olan, seri plak üretimi. Pikap ve radyolarda milyon kere çalınacak bu plaklarla kitlelere işlenecektir. Öbür yöntemse, saçma, modern sanat üretmek, ki bunun da amacı, küçük ama etkili bir aydın ya da insan çevresinin, böyle olmaya can atan bir çevrenin beynini yumuşatmak.» Sahici sanat ise, halkın yaşamını yansıtabilmek için, aşılması çok zor engellerle karşılaşmaktadır sömürücü toplumlarda. Dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, aslında yaşamsal faaliyetin tüm alanlarına girmiş olmasına rağmen; toplumsal yaşamın temelleri, halkın emeği, toplumsal gelişmenin itici gücü, yani, kitlelerin ilerici mücadelesi, bir ölçüde «estetik tabu» olarak ilan edilmiştir çünkü. Uzlaşmaz toplumun sanatsal kültür tarihine göz atılacak olursa, rahatlıkla görülecektir ki, büyük bir hevesle ve vazgeçilmez bir ilgiyle, kadın ile erkek, anababa ile çocuklar, kişi ile devlet, insan ile de tanrı arasındaki ilişkiler incelenmiştir hep; sanatsal yaratımın «ebedi temaları» olmuştur bu sorunlar. Sanat, ayrıca, hep doğaya da dönmüş; ama, çoğunlukla estetiksel görüşün bir nesnesi olarak bakmış; emeğin bir nesnesi olarak görmemiştir doğayı. Emek

teması ile ileriye mücadele teması ancak ender hallerde gire-bilmiştir sanata; demokratik akımların öbür Avrupa ülkelerinden daha da güçlü olduğu 19. yüzyıl Rus sanatı için de geçerlidir bu. Nitekim, Belinski, niye o günkü ilerici Rus edebiyatının, öncelikle toplumun yüksek kesimine yöneldiğini, halkın yaşamını canlandırmadığını, böyle bir şeyin edebiyatta kendini doğruladığını ve yasallaştığını özellikle açıklamaya çalışmış; halkın yaşamına yönelmeleri ve edebiyat dünyasına köylü tiplerini sokmaları için Rus yazarlarına çağrıda bulunmuştur. (46)

Bu çağrı yankısını bulmakta gecikmemiştir. Turgenyev'in «Bir Avcının Notları»yla birlikte, Rus edebiyatında da halkın yaşamından görüntüler yer almaya başlamıştır gittikçe. «Aşağılananlar ile horlananlar»ın, şehirli «yoksul halk»ın yanısıra, «köylü», daha sonra ayak takımı, en sonunda da işçi edebiyata girmiştir. Egemen kesimlerin çıkar ve isteklerine karşıt, sanatçı aydınların en iyi temsilcileri, halkın yaşamının çeşitli yanlarını canlandırmışlardır. Bu çerçevedeki temaların, insanlığın «estetik kullanımı»na girişi, çok büyük bir anlam taşımış; Radişçev'in «Petersburg'dan Moskova'ya Seyahat»ı, Gogol'ün «Taras Bulba»sı, Glinka'nın «İvan Susanin»i, Repin'in «Volga Mahkumları», Nekrasov'un «Kim Mutlu Yaşıyor Rusya'da»sı, Tolstoy'un «Harp ve Sulh»u («Savaş ve Barış»ı) gibi büyük sanat yapıtlarını insanlığa armağan etmiştir. Bu anılan yapıtların fikir anlayışındaki bütün sınırlılıklara ve çelişmelere rağmen, bu yapıtlar, halkın büyüklüğü ve yoksulluğu karşısında insanlığın gözünü açmış; halkın gücüne dikkati çekmiş, halka yakınlık duymayı ve ona inanmayı getirmiştir; öyle ki, bu getirilen yeni şeylerin yalnız toplumsal-siyasal değil, ama aynı zamanda, özgül-estetiksel bir önemi de vardı. Sanat, halkın yaşamındaki kahramanlığı ve trajikliği kavradıkça, o güne kadar erişilmemiş yüksekliklere ulaşmıştır. İvan Sussanin ile Taras Bulba tiplerinin estetiksel büyüklüğü, bu ikisinin de **sonsuz halk kitlesi**'ni cisimlendirmelerinden; düşünceleriyle ve yaptıklarıyla, **halkın vatanseverliği**»ndeki fedakarlığı billurlaştırmalarından gelmek-

tedir. Mussorgski'nin «Savaş ve Barış» adlı operası ile Surikov'un resimlerinde, genelleştirilmiş halk tipleri de böylesine ilk estetiksel bulgulardandır. Yalnız Rus sanatı değil, bütün Avrupa sanatı da böylesine toplumsal uzantıda görüntülere tanık olmamıştı daha.

Bu Rus sanatındaki fikirsel - tematik demokratikleşme sürecine ne denli yüksek bir değer verirsek verelim, şu iki durumu gözden kaçırmamamız gerekir.

Birincisi, önceden olduğu gibi, roman ve şiirlerin, resim ve oyunların çoğunluğunda, toplumun yüksek kesiminin, yani mülkiyet sahipleri ile memurların, burjuvazinin, subay ve ruhbanların yaşamı canlandırılmaktaydı yine.

İkincisi, sanatsal olarak canlandırmanın nesnesi olsa bile, halkın yaşamı, çoğunlukla, kitlelerin emeği ve toplumsal - ilerici faaliyeti açısından değil, günlük yaşamı açısından veriliyordu. Hiç kuşkusuz, emek, o günkü koşullar içinde edebiyatın baş «kahraman»ı olamazdı; ama, edebiyatta, halkın çok zengin kurtuluş mücadelesi tarihi de ele alınmamıştı. Bolotnikov, Rasin, Pugaçov ayaklanması, ülkeyi saran 19. yüzyıl köylü ayaklanmaları, «Narodnaya Volya» adlı gizli dernek üyelerinin eylemleri üstüne bu gibi temalar, Rus edebiyatında, «Eugen Onegin»in, «Ölü Canlar»ın, «Savaş ve Barış»ın, «Fırtına»nın ve «Martı»nın sanatsal gücüne kıyasla hiçbir iz bırakmamıştır. Bütün ülkeyi sarsan, 1905'deki ihtilâl mücadelesi bile, kendine yakışır bir şekilde cisimlendirilmemiştir sanatta.

Öbür cins sanatlarda da buna benzer bir görüntüyle karşılaşırız. Rus resmine Venezianov yoluyla köylü temasının girişi, hiç kuşkusuz, büyük bir önem taşımaktaydı; ama, gezici ressamların ortaya çıkışına kadar, tematik **temel eğilim** hep aynı kalmıştır. Gerçi, gezici ressamlar, köylülüğün yaşamını, Venezianov'a özgü bir şekilde canlandırmayı reddetmişlerse de, yaptıkları işler, başlıcalıkla, kırsal **yaşam tarzının eleştirel bir çizimi** olmuş sadece; ancak ender hallerde, yaşam tarzının üstündeki perdeyi aralayarak bakmışlar, köleliğin tragedyasını, ve

Rus halkının kurtuluş mücadelesindeki kahramanlığı aydınlatmışlardır; örneğin, Repin'in «Volga Mahkumları», Surikov'un «Stepan Rasin», Yaroşenko'nun «Ateşçi», Kasatkin'in «Dağ İşçileri»nde olduğu gibi. Hele heykel tiyatro ve müzik sanatında bu soruna hiç değinilmemiştir bile.

Sert sansür koşullarıyla açıklanamaz bu. Rus sansürünün despotizmini yaşamamış, Fransa, Almanya ve İngiltere'de de, aslına bakıldığında, durum değişik değildi. Bu ülkelerde, emek temasını işleyen yapıtlar enderdi çok; bu ülkeler de yer alan büyük kitle eylemleri, örneğin, Orta Çağ köylü savaşları, 18. ve 19. yüzyıl burjuva - demokratik ihtilâlleri, son olarak da Paris Komünü, kendi Shakespeare ile Rembrandt'ını, Balzac ile Verdi'sini bulamamıştı.

Ne var ki, bu yukarda sözlediklerimize bakarak, bir sanat yapıtının içeriğinde halka bağlılığın ancak halk kitlelerinin yaşam faaliyetinin canlandırılmasıyla belirleneceği sonucuna varmak yanlıştır. Şurdan yanlıştır, çünkü, herşeyden önce, sanatçı, halkın yaşamının herhangi bir yanını verdiği zaman, herhangi bir tema içinde, karşı bir açıdan da bakabilir. Sanat tarihinde, halkın yaşamının güzelleştirildiği ya da nefretle aşağılandığı örnekler az değildir. Öte yandan, bir sanatçı, halkın yaşamını değil, efendilerin yaşamını canlandırdığı zaman da halk kitlelerinin düşünce ve duygularını dile getirebilir. Uzlaşmaz toplumda ilerici sanatın kendi bir karakteristiği bu olmuştur zaten. Shakespeare ile Rembrandt, bir insanın büyüklüğü ile güzelliğinin kendi toplum içindeki yerinin bir sonucu olmadığını göstermişlerse; David ile Beethoven, insanların fedakarlığını ve dayanışmasını, insanî erdemleri ve özgürlüğü işlemişlerse eğer, o zaman bu yaratımlar, bütün halkın çıkarları ile özlemlerine **nesnel olarak** karşılık verdiği gibi, toplumun sömürücü yüksek tabakasının ideolojisiyle de çelişme yaratır.

Demek ki, sanat, Venüs'ü ya da İsa'yı, Danimarka'lı Prens Hamlet'i ya da Kral Lear'ı ya da soyut ideal insanı bile canlandırsa, **kendi fikir kapsamı gereği, halka bağlı** olmaktadır. Ege-

men kesimlerin anlamsız ve doğal - olmayan yaşam tarzından ne denli çok söz etmişse, eleştirel gerçekçi sanatın içeriğinin demokratik ruhu o denli kesin ve açık seçik şekilde kendi ifadesini bulmuştur. Gogol'ün «Ölü Canları» ya da Fellini'nin «Tatlı Hayat»ı anti - aristokratik ve **anti - burjuva** yapıtlar oluşları ölçüsünde, bu yapıtlardaki fikir kapsamı, **halka bağlılık** niteliğini elde etmiştir; halka karşı olanlarla mücadelenin manevi bir silahı haline gelmişlerdir çünkü. Ne var ki, uzlaşmaz toplumda sanatın dramatik durumda oluşu, egemen kesimlerin sanata demokratik fikirler sızmasına karşı etkin bir şekilde mücadele edişinden gelir; zaten bu yüzden feodal ya da kapitalist toplum kültüründe ancak ilerici sanatçıların yani çok önemsiz bir azınlığın yaratımları içerikçe halka bağlı olabilmektedir.

PROFESYONEL SANAT VE HALK YARATIMLARI

Uzlaşmaz toplumdaki profesyonel sanatta halka bağlılığın sınırlı oluşu, yalnız sanatsal **içerik** alanında değil, sanatsal **biçim** alanında da kendini belli eder. Profesyonel sanat, teknik ve estetik bakımdan kendini geliştirecek, kendini zenginleştirip yetkinleştirecek geniş olanaklar bulmuştur. Emekçi kitlelerin katı ve ezici yaşam koşulları ile aşağı kültür düzeyiyle çok dar bir şekilde sınırlı kalmış olan halk yaratımlarının durumundan başka bir durumu vardı profesyonel sanatın. Bu yüzden, folklorda, eski çağların sanatsal yaratım biçimleri değişmeden kendini korurken, örneğin, sözlü şiir, türkü, halk dansları, ritüel danslar, el işleri; profesyonel sanat, hızla gelişmiş, dünyayı sanatsal olarak özümlenişine ilişkin yeni yeni deneyimler ve araçlar elde etmiştir. Roman ve öykü, tuval resmi ve portre heykel, senfonik müzik ile oda müziği; dramatik, müzikli ve koreografik oyun, endüstri dizaynı ve endüstriye dayanan mimari bina, bü-

tün bu profesyonel sanat yaratım ürünlerinden hiçbiri halk yaratımında kendi karşılığını bulmamıştır. Buysa, profesyonel sanat «dili»nin folklor «dili»nden gittikçe uzaklaşmasına yol açmıştır. Bunun sonunda, örneğin, Goethe'nin şiirini, Cézanne'ın resmini, Skriyabin'in müziğini anlamak, **özel bir estetiksel yetişim'i** gerektirmiş, böylelikle de sanatsal olarak eğitili insanların bir ayrıcalığı haline gelmiştir.

Uzlaşmaz toplumda, profesyonel sanatsal kültürün etkinlik alanı, böylece, **olağanüstü daralmıştır.** Her dürüst sanatçı bunu sanatın büyük bir tragedyası olarak alır. İşin özü de şurdadır ki, ezilenlerin manen geri kalmışlığı ezenlere bir üstünlük sağladığı için, toplumsal eşitsizliğe dayanan bir toplumda bu tragedya **aşılamaz.**

«Yüksek» sanat ile geniş halk kitleleri arasındaki uçurum, **tarihsel olarak** ortaya çıkmış olup, burda suç, burjuva toplumda seçkin sanatı savunanların boşuna kanıtlamaya çabaladıkları gibi, insan bilincinin kendi «doğa»sında değil, uzlaşmaz toplumun kendi yasasındadır. Bunun içindir ki, maddi ve manevi eşitliği ortadan kaldıracak şekilde, toplumun dönüşüme uğratılması, bu uçurumun aşılması yolunu açmıştır.

Şu da var ki, sanatı halktan ayıran uçurum ne denli derin olursa olsun, egemen kesimler, kitlelerin etkisi sanatsal kültüre **tastamam** girip yerleşsin istemezler. Her şeyden önce halkın amatörce yaratımları bunun tanıtıdır. Elverişsiz koşullar altında, profesyonel sanatın deneyim ve kazançlarından kopuk bir şekilde gelişmek zorunda kalmış olan halk yaratımları, doğrudan doğruya, emekçi kesimlerin bilincinin, psişesinin ve ideallerinin cisimlendirilişi olmuştur. Bu yaratımlarda, kitlelerin dünya görüşünün güçlü olduğu kadar güçsüz yanları da yansımıştır; yaşam sevgileri ile dinsel önyargıları, özgürlük özlemleri ile yanılsamaları, kendi erdem duyguları ile kendi efsanevi kahramanlarına kurtarıcı gözüyle bakmaları gibi. Burda bile derin bir iç **çelişme** yatmaktadır. Folklorun içeriği, emekçilerin **gerçek** çıkarlarına **karşılık veren** fikirler ile güdüleri oldu-

ğu kadar; yalnız bırakılmışlıklarını, umutsuzluklarını ve siyasal kayıtsızlıklarını güçlendirecek şekilde, halkın çıkarlarıyle **nesne olarak çelişen** güdüleri de barındırır.

Bir başka çelişme de, halk yaratımlarının estetiksel değer biçiminde içerilidir. Yüzyıllanmış katı, inatçı gelenekselcilik ve tutuculukları, şöyle diyelim, olumsuz estetiksel sonuçlar getirmiştir; ki, profesyonel sanatta her zaman için durum böyle olmuştur. Bununla birlikte, halk yaratımları alanında, sanatsal biçimin bu özelliklerinin **tam karşıtı, olumlu** bir işlerliği de olmuştur. Bu paradoks durumun nedeni şurdadır ki, folklorik yaratımın kendi kollektiv karakteri dolayısıyla, birçok kuşakların estetiksel deneyimleri yoluyla, biçim'de noksan, çirkin ve anlatımı olmayan ne varsa hepsi, **elenip gitmiş**; sanatsal biçimde süzülüp kalan her öğe, her görüntü yapısı, her deneyim kendi içinde **derlenerek, yetkinleşebilme** olanağını bulmuştur. Aynı zamanda, her anlatıcının, türkücünün, dans yapanın, el sanatlarıyla uğraşanın ve yapı ustasının yaratımındaki kollektivlik, kuşaktan kuşağa iletilerek billurlaşan sanatsal çözümlerin **çeşitlenebilmesine, bireysel olarak bir kerelik olan** yaratıcı edimdeki canlı soluğu içine çekebilmesine yol açmıştır. Bu nedenledir ki, folklorda estetiksel değerde yapıtların payı, meslekî sanattakinden çok daha yüksektir.

Estetiksel yetkinliği dolayısıyla, halk kitlelerinin sanatsal yaratımlarının, profesyonel sanatın gelişmesi üstünde verimli bir etkisi de olmuştur. Folklora yönelme, folklordaki deneyimlerin, sanat ilkelerinin, ve «dili»nin özümlenmesi, halka bağlılık niteliğini kazanabilmenin bir yolu olarak gözükmüştür profesyonel sanata. Özellikle de müzik tarihinde açık seçik belli olur bu. Türkü folkloru, halk ezgilerindeki tonlama, burda büyük bir rol oynamıştır; Glinka'nın şu ünlü sözlerini anımsayalım: «Müziği yaratan halktır, biz müzikçiler onu düzenliyoruz sadece.» Yalnız şunu da göz önünde tutmak gerekir ki, halk sanatı yaratımlarının meslekî sanat üstündeki etkisinin ölçüsü şu iki etkenle belirlenir:

Birincisi, «eğitimli» sanatın herhangi bir doğrultusunda görülen **demokratik** ya da **anti - demokratik** eğilimle. Örneğin, klasikçilikte, folklorik sanatsal deneyimlerin hiçbir değeri yoktu; kabasaba **«avam»** yaratımları olarak görülüyordu bunlar. Boileau, Molière'in birkaç oyununda, halk tiyatrosunun «sokak» geleneği etkileri olduğunu farkettiği zaman, bu büyük komedya yazarında gördüğü bu gibi sapmaları, «yüksek» sanat ilkeleri açısından, çok sert bir dille yargılamıştır. Ama, 18. yüzyılda, Aydınlanmacılar, klasikçiliğin aristokratik tutumuna karşı tavır alınca, çok doğal olarak ve kalıcı bir şekilde, folklorun estetiksel saygınlığı da yeniden tanınmıştır. Herder'in bu alandaki çalışmaları, sanatsal kültür tarihine büyük hizmetler olarak geçmiştir. Birkaç on yıl sonra buna benzer bir süreç de, Rusya'da; Puşkin ile Glinka'nın, Gogol ile Kolzov'un, resmi estetik doktrine karşı çıkışlarında ve müzik ile şiire Rus, Ukranya ve Sırp folklor geleneklerinin alınışı için mücadele edişlerinde görülmüştür.

Halk sanatı yaratımlarının profesyonel sanat üstündeki etkisinin ölçüsünü belirleyen ikinci etken ise, bunun, **ayrı sanat cinsleri ile sanat tarzlarında çok farklı** şekillerde oluşudur. Şöyle ki, demokratik anlayıştaki profesyonel sanatçıların bilinçli bir şekilde folkloru destekleme çabaları, ancak kendi seçtikleri sanat cinsinin halk sanatı yaratımlarıyla ortak bir nokta oluşturması ölçüsünde başarıya ulaşabilmiştir. Bunun için şiir sanatı ile müziğin, her zaman için, halk masalları, halk türküleri ve folklor ezgilerinin tonlama yapısıyla doğrudan doğruya bir bağıntısı olmuş; oysa, bir romancının, oyun yazarının ya da ressamın yaratımları, folklorda bunlarla benzerlik gösteren yaratım biçimlerine, kural olarak, rastlanmadığı için, böylesine bir olanağı edinememiştir. Pek tabii, burda da dolaylı etkiler olmuştur; Rabelais'nin romanları ile Gogol'ün öykülerini, Gozzi'nin pericelik oyunlarını, Vasnezov ile Vrubel'in resimlerini, Konyonkov'un tahta heykellerini anımsıyalım yeter; ne var ki, folklorun bu cins sanatlara etkisi ile şiir sanatı, müzik, dans ve uy-

gulamalı sanat tarihine etkisi kıyas bile edilemez. Bu bakımdan, Glinka'nın buraya aldığımız sözlerinin bir bestecinin ağzından çıkmış olmasına şaşmamak gerekir; ne bir romancı, ne bir ressam, böyle bir şey söyleyebilirdi.

Burda bir durumu daha ortaya koymak gerekiyor. Halk sanatı yaratımları ile profesyonel sanat yaratımları en sonunda öylesine uzaklaşmışlardır ki birbirilerinden, «eğitimli» sanatın folklor deneyim ve geleneğiyle estetiksel olarak verimli bir şekilde buluşabilmesi, ancak halkın **sanat düşüncesindeki temel ilkeler**'i özümleyerek dile getirişiyle mümkündür. Böyle bir şey özümlenmeden, halk sanatı biçimleri, deneyimleri ve «dili»yle buluşabilme çabası, estetiksel açıdan organik-olmayan sonuçlar getirdiği gibi, önünde sonunda, halk sanatının üsluplaştırılışına, dıştan taklidine de yol açar. Rus mimarlık tarihinde bu tür yeterinden çok örnek vardır. Yalnız 19. yüzyıl sonundaki sahte-Pedro üslubu değil, ki Petersburg Başkilisesi'ni gözümüzün önüne getirelim burda; ama, büyük Başenov'un Çarlık Külliyesi bile yanlış bir sanatsal çözümdür, tıpkı, kahramanlık türküleri, ağıtlar, elişi tahta oymalar ve boyalı ya da kakma bezekli uygulamalı sanat işlerindeki sanatsal biçimleri ile 20. yüzyıl sanatsal kültürü arasında bir ilişki kurma çabalarında olduğu gibi.

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürüyor ki, halk sanatı yaratımlarının profesyonel sanatın gelişmesi üstündeki etkisi sorunu çok dikkatli ve çok somut bir şekilde incelenmeyi gerektirdiği gibi, profesyonel sanatta halka bağlılık da folklorik öğelerin içerili oluşuyla **sınırlanamaz**. Puşkin'in masallarına karşı Belinski'nin şüpheci tutumunun haklı olup olmadığını bir yana bırakalım, şurası kesindir ki, böyle bir şey, bu büyük ulusal şairin yaratımlarındaki halka bağlılığın başlıca kanıtı değildir. Yine şurası da kesindir ki, Puşkin, o büyük yapıtlarında, «Eugen Onegin»de, «Boris Godunov»da, «Belkin Hikayeleri»nde, kısa tragedyalarında, siyasal ve içli liriğinde, geleneksel folklor biçimlerini haliyle kullanamazdı. Mayakovski de, o görkemli sanat-

sal işlerinde böyle bir çözüme varamamıştır, ama, örneğin, Demyan Bedni'nin şiirleriyle bile kıyaslasak, Mayakovski'nin yaratımlarındaki halka bağlılığın ölçüsünden hiçbir şey azaltmaz böyle bir şey.

Uzlaşmaz toplumda, sanatta halka bağlılık, önünde sonunda, şu ya da bu bakımdan, **sınırlı, güdük ve tekyanlı**'dır; çünkü, sanat ile halk arasındaki ilişkiler, **aşılmaz iç çelişmeler** barındırır. Bu çelişmelerin ortadan kalkması, ancak kapitalizmden sosyalizme geçiş döneminde, halk kitlelerinin toplumsal konumu ile toplumda sanatçının yerinin temelinden değişmesiyle mümkündür.

SANAT VE ULUS

Sanatsal yaratım ile toplumsal yaşamdaki çok çeşitli ulusal biçimler arasındaki bağlantı sorusu, estetik kuramı tarihinde daha bir geç ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın sonuna kadar, estetik, sadece, çeşitli ülkelerin sanatında ortak olan sanatsal yaratımların yasallıklarıyla ilgilenmiştir. **Her** halkın kendi sanatsal kültür özelliklerine, insanoğlunun bütünsel, **uluslarüstü** sanat yasalarından sapmalar olarak görmüştür. Ulusların ve ulusal bilincin daha pek gelişmemiş oluşuyla olduğu kadar, felsefe ile de estetiğe metafizik metodolojinin egemen oluşuyla açıklanabilir bu.

En önemli Avrupa ülkelerinde kapitalist ilişkilerin zaferini yansıtan, burjuva ulusların oluşumu kadar, halkların ulusallık bilincinin gelişmesi ve felsefe ile estetikte diyalektik yöntemin ortaya çıkışı, estetik kuramının sanatta ulusallık sorununa bakışını temelinden değişime uğratmıştır. Böylece, 19. yüzyılın başlarında, Almanya, Fransa ve Rusya'daki romantik estetik, bu soruyu ortaya atarak, sanatta **ulusal-olan ile genel-insansal-olan arasındaki diyalektik bağlantı**'yı izlemeye koyulmuştur. Sanatta ulusal özgünlük sorununa öğretileri içinde önemli bir yer veren Rus devrimci demokratlar, bu doğrultuda daha da ileri doğru yol almışlardır.

Toplumsal gelişmenin gerçek yasalarını bilemeyecek durumda olan bilimsel maddecilik-öncesi estetiğin burdaki olanaklarının da sınırlı olacağı doğaldır çok. Maddeci ulus öğretisi, bu sınırlılığın aşılmasına ve sanatta, sadece, **ulusal-olan ile genel-**

insansal - olan'ın diyalektiği'ni değil, ama aynı zamanda, **ulusal - olan ile toplumsal konumca belirlenmiş olan'ın diyalektiği** ile **ulusal - olan ile halka - bağlı - olan'ın diyalektiği**'ni ve insanoğlu toplumunun sanatsal gelişmesinde bu bağlantıların **tarihçe değişime uğrayışı**'nı da ortaya koyup gösterebilmesini olanaklı kılmıştır.

Uluslar ile toplumsal kesimler arasındaki karşılıklı ilişkiler, kültürde ulusal öğelerle genel - insansal öğeler arasındaki ilişkiler ve sanatta içerik ile biçim arasındaki ilişkiler üstünde daha önce kaba ve metafizik tasarımlar içinde çözüm yolları aranmışsa da, son yıllarda, maddeci estetik bilimi, bu gibi tasarımların yükünden kesinlikle kurtularak, ilgili sorun üstüne gerçek diyalektik bir anlayışa kavuşmuştur.

SANATTA ULUSAL BİÇİMLER

Burda, ulusların tarihsel oluşumu koşullarıyla, ulusal - olan ile etnik - olan arasındaki ilişkilerle, vs. bağlantılı karmaşık sosyolojik sorulara girmemiz, pek tabii, olanaksız; kaldı ki, bu sorular, estetik biliminin uzmanlık alanı dışında da kalmaktadır. Ancak, estetik için yeterli gördüğümüz birtakım temel tezleri şöyle sıralayabiliriz :

1. Yaşamın ve toplumun gelişmesinin temel bütünsel süreci içinde, çeşitli **ulusal özgün** biçimler kendini gösterir.

2. Bütün insanoğlu için ortak olan yaşam sürecinde ulusal bir kendine özgü yansıma, insanın varlığının ve bilincinin şu gibi **değişik yanlar**'ında görülür : çalışmanın somut ulusal koşulları ile ekonomik gelişmenin özellikleriyle bağıntılı olduğu kadarınca, toplumsal üretimin yapısında; devlet kuruluşu tipi ile öbür toplumsal kurum tiplerinde; yaşam tarzının aldığı biçim-

lerde; son olarak da, toplumsal bilinç alanında; her şeyden önce de, genellikle ulusal karakter diye, ya da ulusun «psişik varlık şekli» diye tanımlanabilecek, ulusal kültürde kendi tortulaşmasını bulacak ve değişik yapı biçimleri gösterecek şekilde, toplumsal psişe'de.

3. Her ulusun tarihi, bütün bu yukarda anılan görünüş biçimleri içinde, **kalıcılık** ile **değişebilirlik** arasındaki çelişmeli birlik yoluyla karakteristikleşir; bu yüzden, gözle görülür bütün açıklığına ve öylece sürüp gitmesi'ne rağmen, ulusal özgünlük, hiçbir zaman, kendi özelliklerinin ve belirtilerinin baştan bir kere verili, değişmez bir toplamı olarak görülemez.

4. Ulusal ortaklığın kendi tarihsel dinamiğindeki en önemli açılarından biri de, toplumsal varlığın yapısında kesimlerarası uzlaşmazlıkların varolup olmamasıyla belirlenişidir, ki **başlıcalıkla iki farklı ulus tipi**'nin varlığını doğrular bu; biri, iç çelişmelere bölüp parçalanmış ulus tipi, ikincisiyse, yaşam tarzı, çıkarları ve idealleriyle bir birlik gösteren ulus tipi.

5. Tarihte yalnız ulusal yaşam koşulları, dil ve psişik varlık tarzı değil, ama aynı zamanda, **uluslar arasındaki** karşılıklı ilişkiler de değişime uğrar. Bu değişimin genel yasallığı, ulusal olarak yalıtılmışlıktan ve kapalılıktan çok-yönlü ve etkin karşılıklı bağlantılara, karşılıklı alış veriş ve yardımlaşmaya doğru bir gelişmede; bir ulus ile öbür ulus arasında sürekli savaş çıkaran, öbür ulusu boyunduruk altına almaya götüren düşmanlıktan eşit haklara sahip toplumcu uluslar arasında dostça bağlılığa doğru bir gelişmede kendini gösterir.

Dünya ile insan, doğa ile toplum arasındaki tarihçe somut karşılıklı bağlantıların imgesel olarak şekillendirilişi ve yaşamın bir yansıması olduğu için, sanatın da, yaşamın ulusal özgüllüğünü yansıtması ve halkların ulusal karakterinin değişime uğramasıyla birlikte **sanatın da değişime uğraması gerekir.** «Toplumcu düzenin kültürü biçimde ulusal, içerikte toplumcudur» ünlü formülünün oldum olası dogmatik bir şekilde yorumlanışı ve sanatsal yaratıma mekanik bir şekilde uygulanması, ulusal

yaşamla ilişkinin sanatta yalnız biçimde kendi ifadesini bulduğu, ama **toplumsal konum** öğesinin içerikte sınırsız şekilde egemenliğini sürdürdüğü sonuca varılmasına yol açmıştır. 1957 ile 1959 tarihleri arasında yer alan tartışmalar, ulusal-olan ile toplumsal konumca olan'ın sanatta biçim ile içerik arasında böyle «ikiye ayrılışı»nın metafizik karakterini de açığa çıkarmış; sanatta ulusal özgüllüğün, sadece biçimde değil, ama **en önce** içerikte kendi ifadesini bulduğunu öne süren Belinski ile Çernişevski öğretisinin «yeniden saygınlık kazanması»na olanak vermiştir. Sanatsal içerik, hele sanatsal içeriğin tematik olduğu kadar, coşkusal yanı da çözümlendiği zaman, bu görüşün doğruluğuna kanaat getirilecektir.

Bir sanatçının kendi yapıtında ele aldığı sorunlarda, her zaman **kendi** halkının yaşamına, **kendi** ülkesinin o dönemdeki toplumsal gelişmesinin özelliklerine eğilir. Hiç kuşkusuz, bu sorunlar, başka halkların yaşamlarına da uygun düşen, genel-insansal ve ebedi sorunlar olabilirler; ama, genel-insansal anlamda her sorun, şu ya da bu halkın yaşamında, **özel bir şekil** alır, her ülkenin yaşamında **farklı bir anlam** taşır. Peçorin'i ya da Rudin'i yıpratan çelişmeler, Rus aydınlarının bir temsilcisi olan bu karakterlere özgü çelişmeler değildi yalnız. İnsanın kendi yetenekleri ile ortada yaptığı şeyler arasında, yüce fikirler ile ufak işler arasında, manen güçlülük ile pratikte güçsüzlük arasındaki trajik kopukluğa heryerde rastlanabilir; onun için birçok ülkedeki yazarlar bu çatışmayı ele alarak imgesel olarak şekillendirirler. Ama, ancak, 19. yüzyıl Rus edebiyatında bu çatışma, «fuzulî kahraman» teması içinde ele alınmış, ancak Rusya'da, Puşkin'den Gonçarov'a kadar, hemen hemen bütün büyük yazarlar tarafından inatla işlenmiştir; çünkü, bu sorunun Rus gerçekçi edebiyatı içindeki somut yansıması, bütün ağırlığıyla, bir önceki yüzyıldaki **Rusya'nın toplumsal gelişmesinin kendi özgüllüğü**'yle belirlenmişti. Çoktan söylemiş, vurgulamıştır bunu, Çernişevski ile Dobrolyubov.

Günümüz Polonya sinema sanatının karakteristik özellikle-

rinden biri de savaş dönemine gösterilen yoğun ilgidir. Böyle bir şey yalnız savaşla doğrudan doğruya ilgili (örneğin, «Kanal», «Küller ve Elmas», «Tezkere», «Yolcu» gibi) bir dolu filmleri değil, ama aynı zamanda, savaş sonrası yaşamı anlatan, **bugün ile geçmişi karşılaştıran** filmlerde de görülür. Hele birinin başlığı çok ilginçtir: «Geçmişi Arayış». Böyle bir arayışa, «Anma Günü»nde, «Büyük Savaşın Gerçek Sonu»nda rastlarız; Stawinski'nin «Adam Avı» adlı film öyküsü ise gerçekten **geçmiş**'in bir «avı»dır. Bu arayışın özünde, geçmişe bakmadan bugünün anlaşılmayacağı yatar. Ama acı gerçek de şu ki, burda söz konusu olan şey, Polonya halkının ekonomiyi yeniden kuruşunda karşılaştığı zorluklar ile daha başka pratik sorunlar değil, daha büyük, psikolojik zorluklardır. Polonya filmlerindeki ağır psikolojik dramatiğin nedeni, sinema sanatçılarının soyut estetiksel uğraşları ya da Batı burjuva sanatına öykünme olmayıp, faşist yıkımın ve Polonya halkı üstündeki sonuçlarının getirdiği, derin ruhî ve ahlakî bunalımdır. İşte bu bakımdan «geçmişi arayış», bugünkü Polonya sanatının aynı zamanda bir **ulusal tema**'sı olmaktadır.

Bu örneklerden de görüldüğü üzere, ulusal yaşam süreçlerindeki özgünlüğün sanatsal olarak yansıması sanatın **içerik**'ine ulusal bir özellik katmaktadır. Bu bakımdan, Friedrich Engels'in ele aldığı şekilde, İbsen'in oyunların çözümlenişi oldukça aydınlatıcıdır. «Norveçli köylü», diye yazar Engels Paul Enrst'e, «hiçbir zaman **serf** olmamıştır; buysa, tıpkı Kastilya'daki gibi, bütün gelişmenin bambaşka bir zemin üzerinde gitmesine yol açmıştır; Norveç'li küçük-burjuva, özgür köylü soyundan gelmedir, bu bakımdan da, aşağılık Alman mızraklı burjuvasına kıyasla **adam**'dır... Söz gelişi, İbsen'in oyunlarındaki eksiklikler ne olursa olsun, bu oyunlar bize, Alman mızraklı burjuvanın dünyasından dağlar kadar farklı, hakikaten bir küçük ve orta-burjuva dünyasını, hâlâ karakter ve insiyatif sahibi ahalinin yaşadığı bir dünyayı yansıtırlar.» (47)

Şurası da çok doğaldır ki, yaşamın ulusal özgünlüğü en ka-

rarlı şekilde, **gerçekçi** sanat tarafından yansıtılabilir ancak; çünkü, gerçekçilik, insanın toplumsal varlığındaki **somutluk**'u vermeye çalışır. Bu nedenle, bütün Avrupa ülkeleri edebiyat ve sanatında, gerçekçiliğin tarihi, değişik idealist estetik okullarının kozmopolit buyrultularına rağmen, **kendi** halklarının gerçek yaşamını yansıtabilmiş sanatçıların çabalarına bağlıdır. Böyle bir çabaya, İtalyan Rönesans romancılığında, İspanyol entrika romanında, Fransız «güldürü» romanında olduğu kadar, 17. yüzyıl Hollanda resminde, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında ve bütün Avrupa ülkelerindeki 19. yüzyıl gerçekçi edebiyat, dram resim ve müzik sanatında da açıkça rastlarız.

Sanatın **ulusal karakter**'i ile **gerçekçilik** arasındaki ayrılmaz bağlantıyı, sık sık yinelemiştir Belinski. «Bir Halkın Yaşamı»nda, o kendine özgü biçimde şunu dile getirir Belinski, yaşamın canlandırılışı, eğer hakiki ise, aynı zamanda **ulusal**'dır (Şunu da belirtelim ki, burda «ulusallık», doğrudan doğruya, edebiyatta **ulusal özgünlük** anlamına gelmektedir). «Ulusallığımız» der Belinski, **«Rus yaşamından görüntüleri sadık bir şekilde vermekten gelir.»** (48) Çernişevski'ye göre de, «ulusallığın etkisi», edebiyatta herşeyden önce, edebiyatın halkın yaşamında yeri olan nesnelere gösterdiği dikkatin ölçüsünde, bu nesnelere verdiği önemin derecesinde görülür; onun için edebiyat öncelikle ülkedeki yaşam tarzının incelenişini ele alır. (49)

Çernişevski, burda, «öncelikle» demektedir; çünkü, sanatçı yalnız kendi halkının gerçek yaşamını canlandırdığı zaman değil, ama, **uydurma, mitolojik,** hâttâ, **yabancı** konulara el attığı zaman da sanatın içeriği ulusal bir karakter taşıyabilir. Örneğin, Gogol, Krylov'un **fabl**'ları için çok yerinde bir şekilde şunları yazmıştır : «Krylov'un **fabl**'larında hayvanlar aynen Rus gibi düşünüp davranırlar; huyları suları, Rusya'nın içerilerindeki huyları, adetleri anımsatır. Tam bir hayvana benzemeleri yanısıra, ki çok güçlü bir şekilde verilmiştir bu, yalnız tilki, ayı ya da kurt değil, ama bir çanak bile canlıdır, bir Rus havası vardır bunların. Hâttâ, eşek bile... Krylov'da, bir Rus insanıdır.

Birkaç yıl yabancı bir bostandan hırsızlık yaptıktan sonra, birdenbire burnu büyür, madalya ister, kurumlanmaya başlar, ama, efendisi boynuna bir çıngırak takınca, artık yapacağı her hırsızlığın, her adiliğin herkesce görülebileceğini ve bir güzel sopa yiyeceğini aklına bile getirmez. Kısacası, Krylov'da herşey Rusya'dır, herşey Rusya kokar.» (50) Ulusal rengi Krylov'un **fabl**'larından hiç de aşağı kalmayan La Fontaine'in **fabl**'ları ile Andersén'in masallarına da bu gözle bakılabilir.

Hiç kuşkusuz, bu sorunun yanıtını bulmak her zaman kolay olmaz. Örneğin, K. Brüllov, «Pompei'nin Son Günleri»ndeki kahramanları «Ruslaştırmamış»tır, ama, yine de, Herzen, bu resmin trajik «Petersburg havası»yla arasındaki bağlantıyı çok ince bir şekilde farketmiştir. Bu görüşü dümdüz bir çizgide almamak gerekir. Brüllov'un tablosu, Nikola'nın gericiliği dönemindeki Rus yaşamının naiv-alegorik bir görüntüsü değildir kesinlikle. Burda sadece söz konusu olan şey, açıkça bilincinde olmasa bile, Brüllov'un tabloda cisimlendirmiş olduğu temel fikirde ortaya çıkan **Rus gerçekliği**'nin ezici havasıdır. İvanov'un «İsa'nin Görünüşü» ile Kramskoi'nin «İsa Çölde» adlı resminde de, **Rus yaşamı**'nı, bu yaşamın çelişmeler ile özelliklerini, bu yaşamdaki siyasal ve fikirsel gelişmeleri ortaya koyan sorunlar ele alınmıştır; ayrıca, Kramskoi'nin tablosu'nun, Perov'un yaptığı Dostoyevski portresi'ne ruhen çok benzeyişi de bir rastlantı değildir.

Şu soruyu yanıtlamak gerekir aslında: bir sanatçı, ulusal yaşamdan görüntüleri yansıtmayıp, birtakım alegorik-soyut ya da fantastik-ideal görüntüler canlandırdığı zaman, o sanat yapıtının içeriğine ulusal rengini veren şey nedir?

Bunun yanıtını Puşkin çoktan vermiş bulunuyor. Puşkin, edebiyatta ulusallığı, ya konuların ulusal tarihten alınmış olunuşunda ya da ulusal sözcüklerin kullanılışında, yani, Rusça anlaşılması için Rusça sözcüklerin alınmış olunuşunda gören o zamanki eleştirmenlerle kararlı bir şekilde tartışmıştır. Bu tartışmalar sırasında, Puşkin, çoğu zaman başka halkların yaşamını

canlandırmış oldukları halde, Shakespeare'de, Lope de Vega'da, Calderon'da, Ariosto'da ve Racine'de ulusallık niteliğinin çok ağır basışından söz edilebileceğini, oysa, «Rossiada» ile «Petriada»da, kendi adlarından başka hiçbir şeyin ulusal olmadığını belirtmiştir. (51) Puşkin, pek tabii, Rus edebiyatı için Rus dilinin gerektiğini ve Rus yaşamını canlandırmanın önemli olduğunu yadsımamıştır; Puşkin'in düşüncesine göre, ulusal özgünlüğün **kaynağı,** şiirin aynasında yansıyan ulusal özgül düşünce ve duyma tarzıdır; Rus halkının olduğu gibi, başka halkların da kendine özgü, halkın o özel veçhesini oluşturan düşünce ve duyma tarzıdır. Puşkin'in bu düşüncelerini daha sonra Gogol yinelemiş, Belinski de formüllendirmiştir.

Bir ulusun özel manevi varlık tarzı, yalnız sanatta kendi ifadesini bulmaz, ama, sanatta özellikle güçlü ve açık seçik bir şekilde kendini belli eder; çünkü, sanat yaratımı, daha önce de söylediğimiz gibi, kendi içeriğinde, zorunlu bir şekilde, toplumsal bilincin psikolojik katını da taşır, ulusal karakter ise doğrudan doğruya **psikolojik** bir kategoridir. Bu bakımdan, sanat, ideolojiden, kuramsal düşünceden, özünden ayrılır; çünkü bunlar, ulusal - psikolojik özelliklerin **üzerine** çıkarlar, ondan arınmışlardır ve genel - insansal fikirsel bir içerikteki soyutluğa ulaşmışlardır. Buna karşılık, sanat, kendi şiirsel içeriğinde, ulusal olarak kendine özgü psikolojik yapıyı yansıtır; çünkü, sanatçı, somut bir kişi olarak kendisini yapıta koyar. Bu aynı zamanda, sanatçı, belirli bir ulusun bir sözcüsü, **kendi ulusal karakterinin canlı bir temsilcisi** olarak da duyar kendini demektir. Çok haklı olarak şöyle belirtir Kramskoi : «Sanat, tabii ki bilim değildir; ancak ulusal olduğu zaman güçlüdür.»

Sanatsal yaratımdaki bu yasallığın en gözle görülür biçimi, güldürü tarzıdır; çünkü, mizah, kendi yapısı içinde, ulusal'dır. Zeka fışkıran, ince, zehir gibi bir mizahın benzersiz çekiciliğini görmek için, örneğin, Çekhov'un, France'ın, Dickens'in, Heine'nin, Hasek'in, Hughes'ün, Lassila'nın, Marx Twain'in ve Şolem Aleyhem'in yapıtlarını karşılaştıracak olursak, en açık saçık te-

malardan hiç çekinmeyen, zeka dolu, zarif Gal mizahını, genellikle ciddilik ve kayıtsızlık perdesi ardına gizlenen ince İngiliz mizahını; bütün o açıkgöz iyiyürekliliğiyle, Çek mizahındaki şirinliğin, zenci mizahındaki hüzünlü sıcaklığın, Yahudi mizahındaki alaycı içtenliğin, Alman mizahındaki ağırlığın, vs. benzersiz çekiciliğini açıkça farkederiz hemen.

Gogol, ayrı ayrı halkların danslarında o halkların manevi varlık tarzının kendi bir ifadesini bulduğunu çok yerinde bir şekilde karakteriştikleştirmiştir. «Bakın» diye yazar Gogol, «halk dansları, dünyanın her bucağında değişiktir; İspanyollar, ne İsviçre'liler gibi dansederler, ne de İskoçlar ya da Almanlar gibi; Ruslar da Fransızlar ya da Asyalılar gibi dansetmezler. Aynı bir devletin yörelerinde bile değişiktir danslar. Kuzey Ruslar, Güney Ruslar gibi, Güney Slavlar gibi, Polonya'lılar, gibi, Finliler gibi dansetmezler; biri anlatı dolu, öbürü ruhsuz; biri dizginlerinden boşanmış, öbürü dingin; biri tumturaklı ve ağır, öbürü tüy gibi, hafif danseder. Nerden geliyor bu dansların çeşitliliği? Halkın karakterinden, halkın yaşamından, uğraş şeklinden. Onurlu, savaşçı bir yaşam sürdürmüş bir halk, bu onuru yaptığı dansa da getiriyor; tasasız ve özgür yaşamış bir halk, bu sınırsız özgürlüğü ve şiirsel olarak kendinden geçişi kendi dansında da ifade ediyor; sıcak iklimde yaşayan bir halk, kendi ulusal dansında, bu sıcaklığı, acıyı ve coşkuyu dile getiriyor.» (52)

İşte, gerek nesnel, gerekse öznel yanıyla, sanatta ulusal özgünlük **her şeyden önce içerikte** birikiyor. İçerikteki ulusal anları göstermek, saptamak ve yeniden vermek için de sanatta **biçim**'in ulusal özellikleri olması gerekir.

Belli bir «ulusal hâle», bütün sanat türlerinin birçok biçim öğesinde görülebilmekle birlikte, bunun **yoğunluğu** ve **kesinliği** her zaman aynı olmaz. Örneğin, Rus şarkıları ile İtalyan şarkılarının tonlama kuruluşu arasındaki farkı, Ukranya motifleri ile Özbek süslemeleri arasındaki farkı, plastik Ermeni yapıları ile Çin bina sanatı arasındaki farkı, çok iyi biliriz; gelgelelim, bir «Rus çizimi», bir «Alman rengi», bir «İspanyol perspektivi»,

«İngiliz orantıları», bir «İtalyan mimarisi», bir Gürcü kompozisyonu, bir «Ukranya uyumu» nedir bilemeyiz; sanatsal biçimin bu yanları, ancak ender hallerde bir ulusal özgünlük taşır.

Öte yandan, şunu da belirtmemiz gerekir ki, her cins sanatta, biçim, ulusal olarak özerk olana ve ulusal olarak kendine özgü olana, **özel bir hassasiyet derecesi** gösterir. Söz sanatında, bu hassasiyet en yüksek dereceye ulaşır, çünkü, malzemenin kendisi, yani, dil, ulusal olarak özgül olanı doğrudan doğruya kendinde taşır. Bunun için, edebiyatın «biçimde ulusal» olduğu tasarımı ortaya atılmış, birtakım kuramcılar, edebiyatın bu özelliğini mutlaklaştırarak, sanatın toptan «biçimde ulusal» olduğunu açıklamışlardır. Ne var ki, edebiyatta bile, **biçim** ile **dil** aynı şey değildir; onun için, burda «ulusal biçim»den değil, ancak, **biçimdeki ulusal an**'dan söz edilebilir.

Böyle bir şey, öbür sanatsal yaratım alanlarında daha da çok geçerlidir. Dram sanatında ve halk müziğinde dil çok önemlidir, ama, biricik anlatım aracı değildir. Burda, içerik aynı zamanda oyuncunun fiziksel hareketlerinin «dili»nde ve türkünün ezgisel «dilin»de de cisimleşir ve bu «diller», söz gibi, ulusal bir kesinlik taşımazlar. Onun için, yabancı bir edebiyat yapıtının anlaşılabilmesi için o yapıtın kendi bildiğimiz dile çevrilmesi gerekirken, bir piyesi ya da bir operayı anlamamız için onun metnini anlamamız gerekmez, genel konusunu bilsek yeterlidir bu bizim için.

Hele çalgısal müzik, dans, güzel sanatlar, mimari ve uygulamalı sanat alanına bakacak olursak, görürüz ki, burda, bir yapıtın algılanabilmesi için «çevrilmeyi» gerektirecek, yani, ulusal olarak benzersizlik gösteren aracın yerine o anlama karşılık verecek bir başkasının konmasını gerektirecek hiçbir öğe yoktur biçimde. Bu sanatların yapıtları, tüm doluluğuyle, her ulustan insanca anlaşılabilir, hele kendi «dilleri»nin ulusal rengi yakınsa bir halkın.

Demek ki, ulusal özgünlük, **gerek** içerikte, **gerekse** biçimde aynıdır ve her zaman olduğu gibi burda da öncelik kesinlikle

içerik'tedir. Her halkın kendi maddi ve manevi yaşamındaki ulusal özelliklerin etkisi altında, sanatın içeriği kadar, biçimi de değişime uğrayacağından, o halkın sanatsal gelişmesi de özel bir çizgi izler ve bu sanattaki ulusal özellikler, dünyadaki sanat tarihsel süreçlerin somut birimleri olarak, **ulusal okullar**'dan söz edilebilmesine olanak verir.

Gerçekten, şunu da görmemiz gerekir ki, her ülkenin kendi sanatsal kültüründe, değişik akımlar arasında bir mücadele olmakla birlikte, bu kültürlerin, başka ulusal sanatsal okullardan farklı, belirli bir ulusal karakteristik taşıyan, **ortak** çizgileri vardır. Böyle bir ortaklaşalık, sadece, örneğin, 1860'larda, aralarındaki bütün siyasal ve estetiksel görüş farklılıklarına rağmen, Turgenyev, Gonçarov, Çernişevski ve Dostoyevski ile daha başka Rus yazarlarının, aynı bir sorunla, yani, o günkü Rus yaşamının zoru altında, özellikle «yeni insan» sorunuyla uğraşmış olmalarında kendini belli etmez. Bu yazarlar, böyle bir sorunu, değişik yollardan çözmüş de olsalar, aslında, bu soruna baktıkları **açı ile etik - psikolojik perspektif bakımından** birbirilerine yakın düşerler. Rus sanatındaki şu birtakım ulusal özellikleri yani, derin bir insancıllık ile açık yürekliliğin bir arada oluşunu; insanın iç dünyasına, insan psişesine, insan ilişkilerinin felsefi - ahlaksal yönden çözümlenişe gösterilen derin ilgiyi burda, birlikte dile getirirler. Tolstoy ile Dostoyevski'nin Çaykovski ile Mussorgski'nin Repin ile de İvanov'un yapıtlarının bireysel özgünlükleri ne olursa olsun, bütün bu yapıtlarda, insanın belirlenişi üstüne; dünyada, toplumda ve bireyin bilincinde iyilik ile kötülük arasında yer alan mücadele üstüne yoğun, çoğu zaman da ıstırap dolu düşüncelere rastlanır. Küçük, basit bir insanın, örneğin, Gogol'ün «Palto»sundaki kahramanın, yaşamda edindiği en basit, önemsiz görünen bir başarıyı bile Rus sanatçıları her zaman için büyük bir **etik ve felsefi** sorun olarak almışlar, en yüce ve insanüstü görünen karakterlere, örneğin Lermontov ile Vrubel'in «Şeytanlar»ına, **en insansal, ruhsal ve psikolojik bir içerik** katmışlardır. Bütün Avrupa'yı hayretler ve

hayranlık içinde bırakan, Turgenyev'i, Tolstoy'u, Dostoyevski'yi, Çekhov'u, Çaykovski'yi, Rachmaninov'u dünyaca ünlü kılan şey de Rus sanatındaki bu özellikler değil midir?

Hiç kuşkusuz, bu demek değildirdir ki, Rus sanatı, öbür ülkelerin sanatından «daha iyi», «daha yüksek», «daha yüce»dir. Fransız edebiyatı ve sanatı da incelendiği zaman, görülecektir ki, bu edebiyat ve sanatta da kendi ulusal özgünlüğünü belirleyen ve hiç de başkalarından aşağı kalmayacak değerde, bir dizi özellikleri içermektedir. Fransız halkının sanatında, başka halkların sanatında rastlanmayacak şekilde, açık düşünce ve coşku gücü ile özel bir arınmışlık ve yumuşaklık, benzersiz bir incelik ve pürüzsüzlük bir arada kaynaşmıştır.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, her okulun kendi karakteristiği olan içerik ve biçim özelliklerinin altında değişimler yatar, çünkü, yansıttıkları ulusal yaşamın koşulları ile ulusal karakterin çizgileri **sürekli bir değişime uğrar.** Ne var ki, bu gelişim sınırlıdır. Tıpkı ulusal yaşamın ve ulusal psişe'nin başlıca belirtileri gibi, ulusal geleneğin temellerini oluşturan sanatın kendi özellikleri de, belli bir istikrar (stabilite) gösterir ve tarihsel gelişme boyunca, bir ulusun ve sanatının, her dönemde edindiği yeni çizgileri yeniden istikrarlı kılar.

ULUSALLIK VE TOPLUMSAL KESİMLER

Sanatın yalnız biçimde değil ama içerikte de ulusal olduğunu saptadıktan sonra, bu vargımızı, «sanat içerikçe toplumsal konumda koşullanmıştır» tezinin karşısına koyamayız, yanlış olur. Böyle bir şey, aslında, insanın pratik yaşamında, toplumsal bilincinde ve sanatsal yaratımında diyalektik şekilde birbiriyle bağıntılı olan şeyi çok kaba metafizik bir şekilde ikiye ayırmak olur. Sanatta fikir kapsamı, aynı zamanda, hem ulusaldır,

hem de toplumsal konumca koşullanmıştır; çünkü, her toplumsal kesimin varlığı ile bilinci, ulusal yaşamın ve ulusal psişenin özellikleri içinde kendine göre değişir. Örneğin, Tolstoy'un yaratımları **köylülük**'ün özlemlerini ve ruhsal durumunu ifade ettiği için, **Rusluğunu** derininden yitirmez; Gorki'nin yaratımları da, tıpkı Tolstoy'unkiler gibi, aynen **ulusal bir özerklik** gösterdiği için, **emekçiliğin**'den hiçbir şey yitirmez. Sanatın içeriği, **ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan'ın** çelişkin bir **kaynaşması** olarak kavrandığı zaman, Puşkin'in şiirleri ile Mickiewicz'in ve Byron'ın şiirlerinin niye birbirine yakın düşmekle birlikte aynı zamanda farklı da olduğu, öte yandan Kolzov'un dizeleriyle bunlar arasında hem bir fark, hem de bir yakınlık olduğu anlaşılabilir ancak.

Demek ki, sanat tarihinde, ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış olan'ın birbirine düğümlenişi iki açıdan sonuçlar getirmektedir şöyle ki, böyle bir şey, dünya sanat kültürünün her ulusal dalında bir ayrımlaşmaya yol açtığı kadar, her ulusal kültürde, toplumsal konumca bir fikirsel temele oturan doğrultular arasında da bir **uluslararası yakınlaşma**'ya yol açmaktadır.

Ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan'ın birliği, sanatsal içeriğin yapısını belirliyorsa eğer, o zaman, biçim alanında da kendini göstermesi gerekir. Puşkin ile Kolzov'un şiirlerini bir kez daha karşılaştıracak olursak, kolayca farkederiz ki, bu ikisinin de söz dağarcıkları, üslupları, kullandıkları şiirsel araçlar, hem köy kültürüne, hem de feodal kültüre özgüdür. Ama, nasıl egemen kesimlerin, kendilerini geride kalan kitlelerden ayırıp, kendi manevi üstünlüklerini öne sürmek için giriştikleri çabalar çoğunlukla kendi sanatlarının biçimce kendine özgü bir «estetiksel kod» kazanmasına yol açmışsa (örneğin, trubadur şarkılarının kendi sanatsal «dili», 17. yüzyıl hassas Fransız salon edebiyatı, Rokoko resmi), demokratik sanat da bu gibi biçimleri öylece reddetmiş ve toplumsal kesimlere bağlı, dar bir sanat dili yerine, **genel - ulusal** bir sanat dili bul-

maya çalışmıştır. Biçimce şekillendirme bakımından bunun için Puşkin ile Tolstoy'un, Glinka ile Çaykovski'nin, Venezinov ile Repin'in, Griboyedov ile Ostrovski'nin çabaları çok önemlidir.

Ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan'ın diyalektiği, sanatın içeriğine işlediği kadar biçime de girer. Böylece, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin en önemli yasallıklarından biri haline gelir. Böyle bir gelişme ancak, her burjuva ulusta ve her ulusal kapitalist toplum kültüründe iki kültür olduğu öğretisinden yola çıkan bir metodolojik konum içinde incelenebilir.

Ama eğer, toplumsal kesimlerarası çelişmelerin ve toplumsal mücadelenin etkisi altında, ulusun içindeki değişik kesimler, aynı anda, iki değişik ulusal kültürü ortaya çıkaracak şekilde birbirine yabancılaşmışsa, o zaman, toplumcu uluslar ile burjuva uluslar arasında, dolayısıyla, kapitalist toplumdaki ulusal sanatsal okullar ile toplumcu düzendekiler arasındaki uzaklık o derece artar. Öyle ki, bu birincisinde, sanatın içeriğinde **tümel ulusal bir birlik** düşünülemezken, ikincisinde, sanatsal kültürün **temel** öğesini bu birlik oluşturur. Örneğin, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, Rusya'da, «iki ulusal kültür» vardı, biri demokratik, öbürü çöküşmüş, iki kültür; yani, Tolstoy ile Çekhov, Korolenko ile Gorki, Serov ile Levitan, Arkhipov ile Kasatkin adlarıyla karakteristikleşen bir Rus kültürü; bir de, Sologun ile Merehkovski'nin, Sinaida Gippius ile İgor Severyanin'in, Benois ile Somov'un, Kandinski ile Larionov'un burjuva - aristokrat sanatı (bu arada, çok sayıda eklektik, iç çelişmeli geçiş fenomenleri de vardı). Buna karşılık, Sovyet Rus sanatı, estetiksel olarak **çok - çeşitli**, ama aynı zamanda, içeriksel temelleriyle ve metodolojik eğilimiyle, **birlik içinde olan** bir toplumcu sanat olarak karşımıza çıkar.

Pek tabii, ulusal sanatsal kültürlerin gelişmesinin, başlıca iki aşama halinde kendi içinde ayrışması ve sanatta ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan arasında tarihte iki tip ilişkinin doğması, sadece genel bir şemadır. Somut bir çö-

zümleme yapılarak, gerek burjuva kültürde, gerekse toplumcu kültürde, ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan arasındaki karşılıklı ilişkinin **kendi içindeki gelişmesi**'nin göz önüne alınması gerekir.

Her ulusal sanat okulunda, kapitalizm döneminde, birbirine karşıt, **merkezcil** ve **merkezkaç** güçler yer alır; öyle ki, sanatsal gelişmenin değişik aşamalarında bu güçler arasındaki ilintiler farklıdır. Ulusal okulu **pekiştiren** fikirsel - estetiksel itilimler, kendi gününde kararlı bir rol oynar; çünkü, ulusların ve ulusal bilincin oluşması, ulusal sanatın estetiksel olarak kendini belirlemesini ister. Burjuva toplumdaki iç çelişmelerin derinleşip sivrilmesi ölçüsünde, sanatsal kültürün içindeki **ayrışıcı** öğe etkinleşir ve merkezcil güçler, değişik doğrultudaki sanatsal gelişme eğilimlerinin gittikçe bir birinden ayrılmasına yol açar. Bunun için ulusal - olan ile toplumsal konumca koşullanmış - olan'ın diyalektiği, Rus sanatı kültüründe, örneğin, 20. yüzyılın başlarında neyse, 17. yüzyılın başlarında da öyle olmayışından, günümüz İtalyan sanatının Rönesans İtalyan sanatı gibi olmayışında kendini belli eder. Rönesans sanatında, değişik fikirsel - estetiksel konumlar, henüz «iki kültür»e ayrılmaya yol açmamıştı; oysa, emperyalizm döneminde, İtalya'nın, ya da herhangi bir burjuva ülkesinin sanatsal yaşamında, uzlaşmaz «iki kültür» yattığını görmemek için insanın kör olması gerekir.

Sosyalist toplumda, ulusal - olan ile sınıfsal - olarak - koşullanmış - olan arasındaki çelişkin bağlantının da tarihsel şekilde somut olarak incelenmesi gerekir.

ULUSALLIK VE HALKA BAĞLILIK

Ulusal özgünlüğün tartışılması sırasında Puşkin ile Gogol'ün, Belinski ile de Çernişevski'nin, bu niteliği, **halktan - yanalık**

(ulusallık) olarak tanımladıklarını görmüştük. Böyle bir şey, sadece o çağda, «halk» ile «ulus» terimlerinin eşanlamlı olarak kullanılışından değil, ama aynı zamanda, ulusal özelliklerin gerçekten **halk** - kitlelerinin yaşamı ve bilinci ile çok yakın bir şekilde bağıntılı oluşunda da kendini belli etmektedir. Ulusal özerkliğin kökleri, halkın emeğine, halkın yaşam tarzına, özgürlük ve bağımsızlık mücadelesine uzandığı gibi, ulusun özgül manevi özgünlüğü, benzersiz ulusal karakteri de, doğrudan doğruya, bu pratik zemin üzerinde oluşur. Ulusal öğeyi başlıcalıkla taşıyan **halk**'tır ve kişi, kendi yaşamınca, kendi dünya görüşüyle, kendi özlemleri ve idealleriyle, **halkın yanında yer aldığı** ölçüde, bu öğeden kendine düşen payı alır. Aynı şey bütün kesimler için de söylenebilir; burjuvazinin, ulus ve ulusal kültür tarihindeki rolünün nasıl değişimlerden geçmiş olduğunu anımsamamız yeterlidir. Bir ulusun kendisini belirlemeye götüren bir güçten, nasıl burjuvazi ile emekçi halk arasında bir zamanlar varolan anti - feodal ittifak parçalanarak bu kez kendi aralarındaki çatışma derinleşmişse, o ölçüde bir değişim gösterecek şekilde, ulusal gelişmeye düşmanca olan bir güç doğmuştur.

Bu da demektir ki, bir sanatçının ulusal kapsamlı yapıt yaratabilmesi, doğrudan doğruya, **o sanatçının halkla kendi ilintisi**'ne bağlıdır. Sanatçı, doğuştan, ya da biyolojik kalıtım yoluyla, şu ya da bu ulusun psişik varlık tarzını kendinde taşımaz; belirli, somut toplumsal - tarihsel ve ulusal koşullar için de aldığı toplumsal eğitimin sonuçlarını taşır. Bu nedenle, kendi ulusuna manen yabancı düşmüş sanatçı örnekleri, sanat tarihinde az değildir. Ama, bir ülkeden başka bir ülkeye göç etmiş ve uyarlandığı halkın ulusal karakter çizgilerini kendine **organik bir şekilde maletmiş,** onları benimsemiş ve o halkın ulusal okulu içinde yer alan yapıtlar yaratmış sanatçı örnekleri de vardır. Rus mimarlık tarihine İtalyan Quarenghi ve Fransız resim tarihine Hollanda'lı Van Gogh ile İspanyol Picasso'nun yaratımları böyle geçmiştir.

Ama bir başka İspanyol, SalvadorDali, kendi halkından ay-

rıldıktan sonra, göç ettiği ülke halkının yaşamını benimsememiş; ama, yaratımları kendi ulusal kesinliğini yitirmiştir. Ne İspanyol olmuştur, ne de Amerikan. Gerçeküstücü ya da soyutçu sanatçılar için, «kozmopolit hafiflik»e düşmek, yalnız bir tragedya değil, ama daha çok, sanatsal yaratımın varacağı bir sondur. Gerçekçi sanatçılar için böyle bir durum her zaman için derininden trajiktir; Bunin'in, Kuprin'in, Repin'in ya da Şalyapin'in dışarıya gidişleri böyle olmuştur. 1911'de Gorki'ye şunları yazar Şalyapin: «Kuşkusuz, orda, burda, şarkı söylüyorum Avrupa'da, ama, aslında, bir İtalyan ya da bir Fransız sanatçısı gibi. Rusya'dan gittim gideli, sanatım da bitti çünkü.» (53) Şalyapin'in acıklı öngörüsü ne yazık ki gerçekleşmiştir; şaşmamak gerekir buna, çünkü, gerçekçi sanat, halkın yaşamından yabancı çevrenin havasızlığı içinde boğulup gider. Soyutçuluk ile gerçeküstücülükte ise, sılaya karşı bir bağışıklık vardır, halkın yaşamına ve alınyazısına kayıtsızlıktan gelen bir bağışıklık; gerçekçilikte yoktur bu, çünkü, ulusal - olan'ın **dışında** genel - insansal - olan bir başka şey, halka - bağlı - olan'ın **dışında** da ulusal - olan bir başka şey tanımaz gerçekçilik.

Bir sanatçının yaratımının ulusal karakteri, demek ki, «kan bağı»yla ve özel ustalık yöntemlerinin egemen oluşuyla değil; o sanatçının kendi halkıyla sürekli ve sımsıkı bağıntı yoluyla belirlenir. Halkla aynı yaşamı yaşadığı zaman, kendini halka yakın hissettiği zaman, bir vatansever ve bir vatandaş haline geldiği zaman, Belinski'nin sözleriyle, halkına sadece yakınlık duymakla kalmayıp, aynı zamanda, kendi halkının yaşamına katıldığı, onunla sırdaş olduğu zaman, işte ancak o zaman, bir sanatçı ulusal karakterin bir taşıyıcısı ve temsilcisi olabilir.

Burda kendine özgü de bir orantı kurulmaktadır; şöyle ki, sanat yaratımı ne denli **demokratik** ise, o denli derin ve çarpıcı bir **ulusal karakter** taşır. Tam da tersine, bir sanatçı, halkın yaşamından, çıkarlarından ve ideallerinden ne denli uzakta kalırsa, hakikaten ulusal olabilmek için o denli az gereksinim duyar ve o denli az olanağı olur, kendi yaratımında kozmopolit eğilim-

ler o denli kararlı şekilde bir gelişme gösterir. Gerçekçilik ile klasikçilik arasında, 17. yüzyıl Fransız sanatında uç veren ve 19. yüzyıl Rus sanatında keşkinleşen çatışma, insanların ulusal varlığı ile bilinçlerinin somutluğuna ilişkin farklı ilintilerde kendini belli etmiştir. Bu farkın ardında, gerçekçi yaratımların demokratik mahiyeti ile klasikçilik ile akademizmin aristokratik konumu arasındaki temel fark yatar.

Gerçekçi yaratım, klasikçiliğe karşıt bir şekilde, daha sanat tarihindeki ilk adımlarından bu yana, ancak insanların gerçek varlıkları ile bilinçlerindeki ulusal özelliklerin kapsamlı, geniş ve derin bir şekilde yansıtılışının sanatça verimli olabileceği anlayışını sürdürmüş, herşeyden önce de bu özellikleri **halkın yaşamı**'nda bulmuştur. Bu ilke, daha 17. yüzyılda, Fransız yazar ve tiyatro eleştirmeni Charles Sorel tarafından ilân edilmiş; 18. yüzyılda, böyle bir yönlendirmenin verimliliği, büyük Alman Aydınlatmacıları, Lessing ile Herder tarafından kanıtlanmış; 19. yüzyılda da, Rus devrimci demokrat estetiğinin, en önce de, Belinski estetiğinin temellerini oluşturmuştur. Estetik kuramı, bu arada, bir önceki yüzyılda Rusya'nın sanatsal kültüründe özel bir önem taşıyan demokratik sanatın çabalarını ve kazançlarını desteklemekten geri kalmamıştır. Puşkin ile Gogol, Griboyedov ile Ostrovski, Fedotov ile Gezici Ressamlar, Glinka ile de Mussorgski, aristokratik klasikçi estetiğin **ulusal** öğe'yi, **halkın** yaşamı'nı sanatsal olarak cisimlendirilebilmesinin önüne aristokratik klasikçi estetiğin çıkardığı bütün engelleri kararlı bir şekilde ortadan kaldırmışlardır. Bu sanatçılar, genel-insansal-olan, o durumda, kaçınılmaz olarak, soyut ve cansız şekilde, kozmopolit-olan'a dönüşeceği için, genel-insansal-olan'ı, ulusal-olan'ın **dışında,** ulusal-olan **olmaksızın** ifade etmeye yanaşmamışlar, tam tersine, onu, ulusal-olan'ın **içinde,** ulusal-olan **yoluyla** vermeye çalışmışlar, bunun için de, **halkın** yaşamını ve karakterini, sanatsal çözümlemenin zorunlu nesnesi haline getirmişlerdir. Başka ülkelerin gerçekçi sanatı da aynı yolu izlemiş ve hiç kuşkusuz, toplumcu gerçekçilik de bu gele-

neği sürdürmüştür.

Her şeye rağmen, gerici ideoloji, 19. ve 20. yüzyıllarda, ister istemez, kozmopolit çabalardan çözülerek, varlığın ve düşüncenin ulusal özelliklerinden dem vurmaya başlamıştır. Ne var ki, ulusal - özgüllük kültü, kaba milliyetçiliğe (ulusalcılığa), şovenizme, hâttâ, ırkçılığa kadar gitmiştir; çünkü, burda, bir yandan, halkın yaşamı ile bilincinin özü **çok kötü bir şekilde çarpıklığa uğratılmış** (ki, Alman halkının çıkarlarının nasıl faşistçe oyunlara alet edildiğini anımsayalım burda); öte yanda ise, ulusal özgünlüğün belirlenişi, toplumsal - tarihsel düzeyden alınarak, **ırkçı - biyolojik** düzeye taşınmıştır. Böylece, bu gibi bir «demokratizm»le beslenen sanat da, kendi hakiki halka bağlılığını ve kendi hakiki ulusal karakterini yitirmiştir. Ulusal - olan ile genel - insansal - olan'ın diyalektiği bölünüp parçalanmış; içeriği, ırkçı ve milliyetçi (ulusalcı) ayrıcalıkta fikirlere yol açmış, biçimde ise, Orta Çağ, hâttâ, ilkel toplum kültür ve ritüelindeki öğeler korunmuştur. Böylesine bir milliyetçi üsluplaştırma, gerici romantik yaratımların bir karakteristiği olarak görülmüş olduğu gibi, 19. yüzyıl Rus mimarisinin ki o Rus üslubu denilen üslup ile Alman faşizminin yaydığı «kültür» ün de bir karakteristiği olarak görülmüştür.

Bu örnekler de bize göstermektedir ki, profesyonel sanatta, halk kitlelerinin doğrudan doğruya kendi bir sanatsal ifadesi de olsa, folklorun kullanılışı, **sahici demokratik ruh**'un bir kanıtı olarak gözükmediği gibi, **hakiki ulusal** karakterin de bir güvencesi olmamaktadır. Köylü kitlelerinin amatör yaratımlarına diyalektik bir gözle bakmak gerekir; yani, halkın hem anlayış gücünün, hem de önyargılarının, halkın güçlülüğü ile güçsüzlüğünün; ölümsüzlüğü ile ölümlülüğünün kendi düşünce biçiminin cılızlığı ile tutuculuğunun bir aynası olarak bakmak gerekir. Onun için, folklorik öğelerin kullanılışının, **ikili** estetiksel anlamı olabileceği gibi, yine **ikili** estetiksel sonuçları vardır. Demokratik ve gerçekçi sanat, halk yaratımlarının insancıl ruhundan, halkın özgürlük ve çalışma aşkından, halkın bilgeliğinden ve es-

tetiksel yetkinliğinden, ulusal yaşam ruhuna bağlılığından esinlenir; folklor geleneğini geliştirdiği kadar, en yüksek fikirsel ve sanatsal başarı düzeyine çıkarır. Sahte demokratik ve milliyetçi - şovenist sanat ise, folklora, taklit kalıbı olarak bakar; folklordaki doğrudan doğruya tutucu, arkaik olan anları idealleştirerek, halk kitlelerinin tarihsel yanılgı ve önyargılarını ebedileştirmeye uğraşır.

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürmektedir ki, ulusal ya da ırksal ayrıcalıklar adına genel - insansal - olan'ın yadsınması, kadar, soyut genel - insansal - olan adına da ulusal - olan'da vazgeçilmesi, metafizik, gerici, estetiksel olarak zarar verici bir şeydir. Sanatsal yaratımda ulusal özgünlük, halka - bağlılık'tan ayırılamıyacağı gibi; sanatta, genel - insansal - olan da, ulusal - özellik'ten ayrılamaz. Bütün temel ilişkilerde, yani, sanatın içeriğinin yapısında, sanatın biçiminin kuruluşunda, sanatın fiilî işlevlerinde ve tarihsel olarak gelişmesi içinde, bütün çelişkenliğiyle birlikte, ulusal - olan ile genel - insansal - olan arasındaki **diyalektik bağlantı,** gerçek sanatsal faaliyetin kendi bir yasasıdır.

ULUSALLIK VE EVRENSELLİK

Gerçekten de, genel - insansal - olan, sanatta, ulusal - olan «kat»ın **yanında, altında** ya da **üstünde** yer alan, özel bir «kat» değildir. Genel - insansal -olan, ulusal - olan'ın **içinde** yer aldığı kadar, onu, öbüründen ayırmak, gerçek yaşamda ve insanın bilincinde bu öğeleri birbirinde ayırmak nasıl olanaksızsa, o denli zordur.

Çekhov'un yaratımları, ulusal özgünlüğü taşıyan, en göze çarpıcı sanat fenomenlerinden biridir. Rus yaşamı, Rus karakteri, Rus doğası, Rus dili, hepsi, hayranlık yaratan bir plastiklik ve derinlikte orda cisimlenmiştir. Ama aynı zamanda, Çevhov,

bütün dünya'nın en çok sevilen yazarlarından da biridir. Nasıl açıklayabiliriz bunu? Çekhov'un öyküleri ile oyunları, İngiltere ya da Japonya gibi, kendisinin daha az tanınabileceği, halkın kendisini daha az anlayabileceği bir ülkede tanınmış oluşuyla mı? Pek tabii, sadece bununla, hâttâ, en önce bununla açıklanamaz böyle bir şey. Hangi ülkede yaşayan insan olursa olsun, Çekhov'un o insanlara **yakın düşmüş** ve o insanlarca **anlaşılmış** oluşuyla açıklanabilir. Her ulus, Çekhov'un yapıtlarından yalnızca **Rus yaşamı**'na ilişkin değil, ama aynı zamanda **kendi yaşamları**'na ilişkin, bir takım asli şeyler aldığı için mümkün olabilmiştir bu.

Kendi ulusallığından bağımsız bir şekilde, her büyük sanat için geçerlidir böyle bir şey. Bu nedenle, örneğin, Rabindranath Tagore'un ya da Hint'li sinema sanatçılarının canlandırmış oldukları yaşam, bizim kendi yaşamımızla çok az bir benzerlik gösterdiği halde, **ilgilendirmektedir** bizi. Ama, bu öyküleri ve filmleri, sanat yapıtı olarak **yaşayabilmek** için, bu yapıtların bizi önümüzdeki duran hiç bilmediğimiz bir dünyaya «götürmesi», bizim yaşadığımız dünya ile benzerliklerini bize hissettirmesi gerekir. Eğer, ulusal - benzersiz olan, genel - insansal - olan'ı kendi içinde barındırmıyor olsaydı, o zaman, sanatın işlerlik alanı da, ulusal dilin işlerlik alanının kendi sınırları içinde kalırdı. Ama, deneyimler göstermiştir ki, büyük sanat yapıtları, devletler arasındaki sınırları rahatlıkla aşabilmekte, bütün dil zorluklarını yenmekte ve yeryüzünü kuşatmakta, böylece de, kendi içeriğinin ve kendi işlerlik gücünün **uluslararası** olduğunu bize kanıtlamaktadır.

Ulusal - olan ile genel - insansal - olan arasındaki diyalektik bağlantı, yalnız belirli bir sanatçının değil, ama, koca bir ulusal okulun da, bütün dünyada tanınıp ünlenebileceğini bize açıklar. Genel ile tikel arasındaki ilinti üstüne şunları anımsayalım burda; şöyle ki, genel - olan, bir yandan, tikel - olan'la birlikte varolurken, öte yandan da, her tikel - olan şey, **daha zengin**'dir genel - olan'dan, **daha içerikdolu, daha somut**'tur. Bu demektir

ki, ulusal - özerklikte - olan şey, hem genel - insansal - olan'da kendini açık eder, hem de bir takım özel yanlarıyla, benzersiz, yalnız kendine özgü anlarıyla, **zenginleşir.** Genel - insansal sorunlar ortaya atarak çözen her ulusal kültür, böylece aynı zamanda, bütün insanlık kültürüne, **kendine - özgü - olan** birtakım şeyler de getirir ve bu «kendine - özgü - olan» şey, **bütün** halkların ilgisi içine girer. Lenin'in açıklamış olduğu gibi, Tolstoy'un yaratımlarının dünyaca önemi, Tolstoy'un kendi yapıtlarında, Rus ihtilâli'ni yansıtmış oluşundan gelir. Bir başka deyişle, Tolstoy, Rusya'daki özel koşullar altında gelişen toplumsal çelişmelerin nasıl genel - insansal bir anlam taşıdığını göstererek, dünya kültüründe uluslararası kurtuluş hareketlerinden edinilmiş deneyimleri zenginleştirmiştir. Değişik Asya ve Afrika ülkelerinin sanatsal kültürünün dünyada hızla bir önem kazanmasının nedeni çok açıktır. Sartre, bu diyalektiği çok yerinde bir şekilde kavramıştır; «Siyah Orfe» adlı, günümüz Zenci ozanlarının bir şiir antolojisinde, önsöz olarak şunları yazar Sartre, ilk bakışta, «Siyahların Siyahlara dönük olduğu, Siyahların kendi aralarında konuştuğu sanılmaktadır... Ama, ilkin ırkçıymış gibi görünen bu şiirler, sonradan bir bakıyorsunuz, herkesin türküsü haline gelmiş.» (54)

İşte, dünyada sanatsal gelişmenin, niye birbirine koşut bir dizi ulusal çizgiler halinde gitmeyip, bu gibi çizgilerden **karşılıklı kesişen, etkileşen, birbiriyle alıp veren, yakınlaşan ve başkalaşan,** karmaşık bir ağ oluşturduğunu, bize, ulusal - olan ile genel - insansal - olan'ın bu diyalektiği açıklar. Her ulusal sanatsal kültürün kendi genel - insansal anlamı, bütün kültürlerin, bütün kültürlerdeki ulusal **geleneğin, öbür** ulusal okulların edindiği **deneyimler yoluyla** zenginleşmesine olanak verir.

Hiç kuşkusuz, bu süreçlerin yoğunluğu, toplumsal olarak koşullanmış olduğu gibi, tarihte değişime de uğrar. Böyle bir yoğunluk, feodalizm döneminde çok az, kapitalizm'de ise çok güçlü bir etkinlik kazanmıştır. Marx ve Engels'in de belirttikleri gibi, «eski yerel ve ulusal kendine yeterliliğin ve kapalılığın ye-

rini», burjuva ilişkilerin gelişmesiyle birlikte, «her yönden bir karşılıklı alış veriş, ulusların her yönden birbirlerine bağımlı oluşları» almıştır. Bu kuramcılar, şunu da vurgulamışlardır ki, böyle bir şey, «maddi üretim alanında olduğu kadar, manevi üretim alanında da» yer almış, kapitalizm döneminde, «tek tek ulusların manevi ürünleri... herkesin malı» haline gelmiştir. «Ulusal tek - yanlılık ve sınırlılık gittikçe olanaksızlaşmaya başlamış, birçok ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı oluşmuştur.»

Ulusların pratik yaşam faaliyeti, ekonomi, siyaset, vs., alanlarında yakınlaşmaları, sanatın **içerik**'inde, genel - insansal anların sağlamlaşmasına yol açtığı zaman, ulusal sanatsal kültürler arasındaki karşılıklı ilişkiler de doğrudan doğruya bu kültürlerin **biçim**'inde etkisini gösterecektir. Kültürel alışverişlerin yoğunlaşması, sanatsal yaratımdaki **yöntem, araç ve deneylerin uluslararası hale gelmesi**'ne yol açacaktır, ki böyle bir şey, daha önce, tek tek ulusal okulların kendi aralarında varolmuştur. Bunun sonunda, sanatın biçiminde, başlı başına ulusal olan öğenin özgül ağırlığı gittikçe **azalmaya** başlamış ve uluslararası, örneğin, bütün Avrupada olan öğenin, daha sonra ise, genel - insansal - olan öğenin özgül ağırlığı **artmıştır.** İtalyan Rönesansı'nın resim ve mimari alanında geliştirdiği sanatsal «dil», 17. ve 18. yüzyılda **bütün Avrupa**'nın ortak malı haline gelmiş ve kökeninde yatan ulusal rengi yitirmiştir. Aynı şekilde, klasik Fransız balesinin, Alman senfonik müziğinin, İngiliz romanının, Rus tiyatro yönetmenliği ile koreografisinin ve Amerikan mimarisinin «dili» de, hızla bütün uluslar tarafından özümlenmiş, hiçbir kendi ulusal çıkışlı «patenti»ni koruyamamıştır. Bunun içindir ki, ne Whitman'ın şiiri «Amerikan», ne de Mayakovski'nin şiiri «Rus» diye tanımlanabilir; bu sanatsal sistemler, kendi ulusal sanatsal edebiyatları içinde ortaya çıktıkları güne yapışık değillerdir.

Böyle bir şeyi, özellikle, 20. yüzyılda doğmuş ve kendi ulusal geleneğini yitirmiş sanat cinslerinin gelişmesinde açıkça gö-

rürüz. Sinema sanatında «ulusal bir biçim» yakalamak oldukça zordur; çünkü, Amerika'da Griffith ile Chaplin, Rusya'da Ayzenştayn ile Pudovkin, Fransa'da Renoir, Clair ile Carneé'nin, Ukranya'da Dovşenko'nun, İtalya'da Sica, Fellini ile Antonioni'nin, İsveç'te Bergman'ın, Polonya'da Kavalerowicz ile Wajda'nın yapmış oldukları sanatsal keşifler, **hemen** bütün dünyanın ortak malı haline gelmiş ve bütün ülkelerde sinema sanatıyla uğraşanların kullandıkları sanatsal araçlar alanı içine girmiştir. Günümüzde, endüstri dizaynı alanına da, uluslararası genel sanatsal biçim yaratım ilkeleri girmiş bulunmaktadır. Dizayndan özgür, değişik ulusal geleneklerin her zaman burda belli bir rol oynamasına rağmen, bugün, mimari ile uygulamalı sanatlarda da aynı doğrultuda bir gelişme vardır.

Sanat «dili»nin uluslararası hale geldiği uzun tarihsel süreçler boyunca, sanat da, **ulusal olarak kendine özgü** olan içeriği, **ulusal özgül** çizgilerin az yok da çok kaybolduğu bir biçimde dile getirmeyi öğrenmek durumunda kalmıştır. Sanatta böyle bir şeye ulaşılabileceği de görülmüştür; Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Çekhov'un yapıtları, öbür dillere çevrilmekle kendi ulusal ruhundan hiçbir şey kaybetmemiştir. Öbür sanatlarda da bu böyledir. 18. yüzyılda bütün Avrupanın ortak malı haline gelmiş olan klasik mimari «dil»i, Başenov'un, Voronikhin'in ve Sakharov'un, kendi şiirsel içeriğinin yapısı gereğince, derininden ulusallık taşıyan yapıtlar yaratmalarını önleyememiştir. Degas ile Rodin'in sahici Fransız sanatı kadar Golubkina ile Plastov'un sahici Rus sanatı da aynı başarıyı izlenimcilik «dili» içinde gösterebilmektedirler. Gerek Rus balerini Ulanova, gerekse Fransız balerini Çerina, klasik dansın genel - insansal «dili» içinde, değişik ulusal karakteri büyüleyici bir şekilde bize hissettirebilmektedirler.

Ne var ki, sanat «dili»nin uluslararası hale getirilişi, ulusal - benzersiz çizgilerin sanat biçimi alanından mutlak şekilde silinip atılması demek değildir. Modern mimaride bile, ki burda bütün insanlık için bir olan, bina tekniğinin gelişme düzeyi, uluslarara-

sı «dil» için güçlü bir uyarıcıdır, belli sınırlar içinde, geleneksel ulusal biçim oluşturma ilkelerini işler; bunun altında, değişik halkların yaşam tarzlarının bir takım yanlarındaki kalıcılık vardır. Modern uygulamalı sanatlarda, yalnız el sanatlarında değil, endüstriyel sanat işlerinde de, büyük ölçüde karşımıza çıkar böyle bir şey. Estonya ile Litvanya ya da Gürcü ve Ermeni sanatlar arasında, maddi - sanatsal kültür açısından, bir karşılaştırma yapacak olursak, bugün bile bu yaratım alanlarında, sanatsal biçimin kendi ulusal «hâle»sini hâlâ çarpıcı bir şekilde koruduğu görülecektir. Sovyet, İtalyan ya da Fransız sineması-nın «dili»yle tartışmasız birçok yakın yanları olmakla birlikte, Polonya sinemasının o anlatım dolu dilinde de belli ulusal belirtilere rastlarız, ki bunlar, Polonya sinema sanatının karakteristik ulusal özgül içeriğini cisimlendiren, yukarda sözünü etmiş olduğumuz zorunluktan doğmuştur. Bu ulusal biçim belirtileri arasında, hayretler verici sahicilikte bir canlandırma ile derin felsefi - etik bir altmetnin çelişmeli şekildeki bağlantısını sayabiliriz, öyle ki, burda, günlük yaşamın çok dakik sahneler, durumlar ve görüntüler içinde çizilişi çoğu zaman simgesel bir ağırlık kazanır; bir başka böyle çelişmeli bağlantı da, **fabl**'ın gelişmesi ile ritmin uzaması arasında vardır, öyle ki, izleyici, bu uzama dolayısıyla, filmin hikayesindeki salt olaylara ilişkin nedenleri değil, ama psikolojik nedenleri de algılar.

Şu sonuca varılabilir ki, uluslararası sanatsal ilişkiler geliştikçe, sanatta biçimin ulusal özgünlüğü taşıyan şey, şu ya da bu **öğe**'nin (kompozisyon'un, renk'in, uyum'un, ritm'in, vs.) benzersizliği olarak değil, ama, kendi **özel yapısal bağıntı**'sı olarak ortaya çıkmakta; biçim öğeleri, soyut olarak alınmakta, belirli bir ulusal okula özgül olmamaktadır.

Yine de, sanat tarihinde, sanatsal «dili»nin uluslararası hale gelmesi sürecini sınırlayan, belirli bir halkın sanatını başka halkların sanatsal kültür başarılarından ayıran, ulusal sanatsal gelişmeyi kendi sanatsal geleneği sınırları içinde tutmaya kalkan girişimlere az rastlanmamaktadır. Bu gibi girişimler, gerici, mil-

liyetçi sınırlamalar taşıyan ve sanatsal ilerlemeyi boğan olaylar biçiminde kendini göstermektedir. Hiç kuşkusuz, sanatsal gelişmede, ergeç, neye malolacaksa da, bütün bu engeller ortadan kalkacak, **özgür ve yoğun uluslararası alışveriş** yolu açılacaktır.

SANATSAL GELİŞMENİN GÖRECE BAĞIMSIZLIĞI

İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi ile toplumsal gelişme arasında çok - çeşitli ilişkilerin var oluşu, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat - tarihsel sürecin bütün bütüne, hepten belirlenmiş olduğu, bu koşullanmanın, kaçınılmaz bir şekilde tek - çizgili, kategorik olduğu ve sanata hiçbir hareket özgürlüğü tanımadığı anlamına gelmez. Sanat, belli bir ölçüde, bu özgürlüğe sahiptir; yani, sanatsal gelişmenin toplumsal - tarihsel gelişmenin altında yer alışı, **mutlak** değil, ama, **görece**'dir. Sorun, sanatın «kendinden hareketi»nin somut olarak kendini nerde belli ettiğinin, hangi ilişkiler içinde insanoğlunun sanatsal gelişmesinin kendi iç yasallıklarını ortaya koyduğunun saptanmasındadır.

Maddeci estetik biliminde hemen hemen hiç araştırılmamış bulunan bu çok karmaşık sorunun çözümü, olayların özgül yanını nasıl kavradığımıza bağlıdır; çünkü, her yerde olduğu gibi, burda da, gelişmenin kendi görece bağımsızlığı, gelişmekte olan nesnenin kendi özgül yanının doğrudan doğruya kendi bir işlevidir.

Sanatın çok - boyutlu yapıda oluşuna ve sanatın «toplumun sanatsal kültürü» gibi bir karmaşık sistemin başlıca bir öğesi oluşuna ilişkin daha önce ortaya koyduğumuz düşüncelerden yola çıkarak, sanatsal gelişmenin yasaları bakımından bunların ne gibi sonuçlar getirdiğini burda araştırmamız gerekiyor.

SANATSAL BİLGİNİN GELİŞİM MANTIĞI

Her tarihsel dönemde, diye belirtir Engels, felsefe, bir önceki felsefeden kendisine aktarılmış bulunan ve bunu kendisine çıkış noktası yaptığı öngörüşlere ilişkin belirli bir düşünce malzemesini kendinde bulundurur. (55) Felsefi düşüncenin bu birbirini izleyen tarihsel durum ya da düzeylerinin birbirlerine zincirlenişi, en sonunda, felsefi düşüncenin **kendi gelişmesindeki mantığı** da oluşturur. Kanıtlamaya hiç gerek yok ki, böyle bir şey, yalnız felsefenin gelişmesi için değil, ama topluca, insanın bilgi faaliyetinin gelişmesi için de geçerlidir.

Her bilim tarihi bize bunu açıkça gösterir. Bu arada söz konusu olan şey, yalnız birbirinden çözülüp ayrılan bilim düzeyleri arasında dolayımsız, kesintisiz bir bağlantı oluşu değil, ama aynı zamanda, bilimsel düşüncenin her gelişme aşamasında, bir ilerki aşamada gerçekleşeceği bir programı da kendinde taşıdığıdır. Demek ki, yeni ile eski arasında burda **ikiyanlı** bir ilişki vardır; eski'ye dayanan yeni, eski'den çözülüp ayrılmakta, ama, eski, yeni'ye yolunu hazırlamakta, yeni'nin çözmesi gereken ödevleri önüne koymaktadır.

Sanatsal bilginin gelişme tarihine bu yönden bakacak olursak, burda, benzeyen yasallıkların işlediği sonucuna varabiliriz. Dünyanın sanat yoluyla bilinişinde atılan her yeni adım, birikmiş sanatsal deneyimlere **basmakta,** ortadaki geleneği ileriye doğru geliştirmekte, geçmiştekiyle kendi arasında kesintisiz bir bağlantı kurmaktadır. Aynı anda, atılan her yeni adım, geçmiştekiyle **önceden belirlenmekte,** belli bir ölçüde «programlanmak»ta, koşullanarak ortaya çıkmaktadır. İşte, yeni ile eski arasındaki bu ileri geri bağıntıların birbiriyle zincirleşmesine, biz, «gelişmenin mantığı» diyoruz.

Örneğin, Rönesans resmi, «insan - doğa» sistemini bilginin

ana nesnesi haline getirmekle, birçok bakımdan, resim sanatının ileriye doğru tarihsel gelişmesini, daha öncesinden belirlemiş oluyordu; çünkü, resim sanatında, gözle görülen dünyanın bilgisine doğru bir yönelme, böyle bir şeyin, kendi mantıksal sonuçları içinde sonuna kadar götürülmesini de gerektiriyordu.

Bu mantıksal sonuçlar, Rönesans sanatının daha kendi oluşması içinde bile görebiliriz. Şöyle ki, Rönesans sanatında, anlatısal ve optik - dışı ayrıntılar kalkmış; canlı görsel gözlemleme somutluğu, çizgi, renk ve boşluk perspektifi gelişmiştir. 17. yüzyılda, bu konuda daha da ileriye gidilmiş; Rönesans resmine özgü, mekanın birden çok kesime bölünüşünden, resimde iki ya da ikiden çok kaçış - noktası'nın biraraya getirilişinden, biçimin çevresel çizgileri altında boyaya yer verilişinden, ışık ile boyanın farklı farklı algılanılışından kurtulunmuştur. Bu yolda gelişme, uzun bir süre, resimde **ideal**'i araması dolayısıyla, **gerçek - olan**'ın görsel bir somutluk içinde verilişini önleyen, klasikçi dogmatik estetik ilkeleri doğrultusunda gitmek zorunda kalmış da olsa, resimsel anlatım araçlarının kendi bir gelişme mantığı yerine geçmiştir. Klasikçilik, toplumsal gelişmedeki karşı koyulmaz güçlerin baskısı altında kalınca, bu kez, resim sanatında, daha önce yapay bir şekilde kesintiye uğramış bulunan çabalara dönülerek, dünyanın görsel olarak algılanışı yeniden maksimum bir dakiklik içinde modellendirilmeye başlanmış ve bu yolda, izlenimciliğe özgü görüntü sistemine varılmıştır. Kaldı ki, daha, ne Claude Monet, ne Renoir, ne Degas, ne de van Gogh son sözlerini söylemişlerdir. İzlenimcilik sistemi içindeki sürekli gelişme mantığı, daha da ileriye, Seurat ile Signac'ın benekçiliğine doğru gidilmesine yol açmış, hâttâ, bu yolu zorlamıştır.

Sanat olarak resmin olanaklarını daraltacak, bu arada resmin bütün öbür olanaklarını alıp götürecek şekilde, Fransız okulunun resim sanatına, canlandırmada optik somutluk ilkesini getirmekle birlikte, şu sonuçları da getirdiği görülmüştür : yalnız gözden kaçıcı, anlık olanın iletilmesi değil, ama, dünyada, gözle gö-

rülen'in, **kalıcı** ve **istikrarlı - olan'**ın da **genellendirilme**'si; yalnız açık havadaki renk titreşimlerinin değil, ama, nesnelerdeki **maddilik**'in, **denge**'nin ve **somluk**'un da verilmesi; yalnız rastlantısal izlenimleri saptayan eskizlere bağlı kalınmayıp, insan yaşamı üstüne derin bir düşünceyi de dile getirecek bir resimin **kurulması**; yalnız görsel duyumların değil, ama, **sanatçının yaşantısı'**nın, **iç kıpırdanışları'**nın, **ıstıraplarının** da verilmesi.

Ortaya çıkan ve sonuçlar derinden kendi yasalarına bağlı sonuçlar olduğu gibi, bir tepkiyi de birlikte getirmesi gereken sonuçlardı; çünkü, o yolda daha ileri gidilemezdi artık. Böylesine bir tepkiye, Gauguin ile Cézanne'ın, daha sonra, Matisse ile Picasso'nun, daha sonra da Kandinski ile Klee'nin yapıtlarında rastlarız; öyle ki, bu sanatçılardan her biri, kendine göre yeni bir yol arayarak, gerçekliğe optik bir şekilde bağlı kalmayı aşmaya çalışmışlar; bu arada, ya bir başka, maddi değil, ama, manevi (zihinsel) bir nesneyi, bilginin nesnesi olarak almışlar, ya maddi dünya içinde, somut - olmayan'ın, soyut - olan'ın bilgisine yönelmişler, ya da resim sanatının bilme olanağı olmadığından söz etmişlerdir. Yani, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar, Avrupa resim tarihinde, toplumsal olarak belirlenen güçler ile iç güçler arasında, kendine göre, karşılıklı bir etkileşme yer almış, ancak bu **eşgüdümlü sistem** içinde, resim sanatının sürekli hareketi, izlenimciliğe olduğu kadar, izlenimciliğe - karşı da bir çıkışa, en sonunda ise, soyut sanata yol açmıştır, ki «pop - art» ve «op - art»la optik temellere yeniden özgün bir dönüş yapılması bize bunu daha da iyi açıklamaktadır.

Buna bağlı olarak, izlenimciliğin, Rönesans'da ilan edilmiş bulunan gerçekçi yönelimler üstüne resim sanatında «son sözü» mü söylemiş olduğu, yoksa, gerçekçiliğe - karşı hareketin, yani, «modernist» sanatın başı mı olduğu üstüne uzun zamandır sürdürülen tartışmaların ne denli boşuna olduğu da açık seçik ortaya çıkmaktadır. Bu iki anlayış birbirini açıkça dışarlamamakta; tam tersine, birbirini **tamamlamakta'**dır; çünkü, birinci işlev, ikinci işlevinin varlığının önkoşulu olmaktadır.

Aynı iç gelişme mantığına, daha 17. yüzyılda, «insan - toplum» sistemini sanatsal olarak araştırmaya başlamış bulunan gerçekçi romanda da tanık oluruz. Burda da, bilgisel yönlendirmenin kararlı bir şekilde izlenmesi çabasına; her adımın bir öncekiyle koşullanmış oluşuna, bir önceki tarafından hazırlanmış, belki bir ölçüde planlanmış oluşuna rastlarız. Başlarda, kişi ile toplumsal çevre arasındaki bağıntının çizilişi, romanda, fabl'la sınırlıydı; şöyle ki, sonsuz bir serüven zinciri idi Sorel'in, Lesage'ın, hâttâ Cervantes'in kahramanlarının, toplum içinde hareket etmelerine, toplumun değişik yanlarından bakılarak gösterilmelerine olanak veren şey. Anlatının yapısı ise, tamamen Orta Çağlara aitti; entrika ve şövalye romanlarının yapısına giriyordu; yalnız, sanatsal ağırlık, serüvenden, törelerin ve göreneklerin bilgisine, insan yaşamının toplumsal durumuna doğru çevrilmişti. 18. yüzyılda, özellikle İngiltere'de, Rousseau'nun «İtirafları»nı sayarsak, kısmen de Fransa'da, bu doğrultuda bir adım daha atılmıştır ileriye doğru; şöyle ki, burda, kahramanların çevreleriyle bir çatışmaya girmesi, yalnız fiziksel değil, ama aynı zamanda, psikolojik sonuçlar da doğurmaktaydı; toplumsal deneyim, kişinin kendisince bütünselleştirilmekte, biçimlendirilmekte ve kişinin görüşlerini, karakterini ve daha sonraki davranışlarını değiştirmekteydi. 19. yüzyıl romanı İngiltere, Fransa ve Rusya'da bu yolda daha da ileri gitmiş ve kahramanların manevi dünyasının ne ölçüde toplumsal dünya tarafından koşullanmış olduğunu kavrayabilmek için, daha önceki çağlarda sanatsal bilgi için kapalı kalmış olan, kahramanın manevi yaşamının sırları içine, canlandırılan kişinin «ruhunun diyalektiği»ne derinlemesine girmiştir.

Roman bu doğrultuda geliştikçe, «insan - toplum» sistemi bilgisinin mantığı da kendini o denli açık etmeye başlamış; roman kahramanı kadar, kahramanın içinde bulunduğu toplumsal çevre de (Engels'in deyişiyle, «karakter» ile «durumlar» da) gittikçe daha somut bir şekilde «ele alınarak resimde izlenimciliğin o çağda ulaşmış olduğu «sınırlar»a, yani, daha önce de or-

taya koyduğumuz şekilde, **tikel - olan'ın, olgusal - olan'ın, belgesel saptanmış olan'ın canlandırılışı'na** gelip dayanılmıştır. Pek tabii, en azından Zola'nın sanatsal gelişmesinden de bildiğimiz gibi, burda, pozitivizmin güçlü bir etkisi olmuşsa da, hiç kuşku yok ki, roman, **kendi bilgi edinme çabalarının gelişmesindeki mantık** yoluyla bu çizgiye varmıştır; çünkü, Zola'dan çok önce, daha 1840'larda, Rus edebiyat tarihinde aynı türden yönlendirmeler, «psikolojik eskizler»in ortaya çıkmasına yol açmıştı. Eğer, ne Batı Avrupa romanında, ne Rus romanında eskizvari ya da natüralistçe şeylere bir eğilim olmasaydı, o zaman, gerçekçi romanda, fantastik ve masalsı şeylerle mithosun kullanılışına hiçbir şekilde rastlanamazdı; kurgusal ve hayalî olan hesaba katılmaz, genelleyici şekilde bir tipikleştirme söz konusu bile olmazdı.

Bu bakımdan, 20. yüzyıl gerçekçi sanatında, değişik tarzlar içinde, fiilî olguların belgesel bir dakiklikle canlandırılışı ile sanatsal bilgi arasında bir bağıntı kurulmasına çalışılırken, öte yandan, yaşamın belgesel - olmayan bir yoldan bilinişine de gidilerek, salt fantastik - olan'ın ve masalsı kurgunun yardımı ile mithosun kullanılması sonucu, yüksek bir sanatsal genellendirme düzeyine ulaşılmış olması bizleri şaşırtmamalıdır. 20. yüzyılda, yalnız simgecilik ile gerçeküstücülüğün, yalnız Kafka ile Dali'nin değil, ama, Thomas Mann, Anouilh ve Visconti gibi hakiki gerçekçilerin de yer alması oldukça ilginçtir. Mikhail Bulgakov'un «Usta ile Margarita» adlı yapıtında, yergisel gerçekçilik ile mitolojik gerçekçiliği birarada kaynaştırışı, ya da John Updike'ın, «Kantor»da, bugünkü bayağı gündelik yaşamı antik mithos'a aktarışı, yaşamın sanatsal olarak bilinişinin kendi içinde mantıksal olarak gelişmesinde yeni bir adım demektir; öyle ki, bu ampirik toplumsal gerçekliğin **somut bir şekilde** canlandırılışı ile **etiksel - felsefî** düzende daha ileri **genellendirmeler'**in bir bileşimini yapma çabasını oluşturmaktadır böyle bir şey. Sanatta bu iki düzey arasında organik bir bağıntı kurulup kurulamıyacağını bize ilerisi gösterecektir, ama hiç kuş-

kusuz, bu doğrultuda yoğun ve ciddi arayışlar olacaktır.

Şunu bir kez daha vurgulayalım ki, bütün bu söylediklerimiz hiçbir zaman, bu anlattığımız süreçlerin **yalnız ve yalnız** sanatın iç gelişme mantığını ifade ediyor şeklinde anlaşılmamalıdır. Tam tersine, bu süreçler, toplumsal - psikolojik, ideolojik, felsefi ve hâttâ, teknik, birbirinden değişik **dış etkiler**'le de etkin bir şekilde zorlanır (bazen de etkin bir şekilde frenlenir; örneğin, fotoğraf'ın bulunup mükemmelleştirilmesi, bütün sanatlara, belgesel sanatsal bilgi araçlarının girmesinde ve resim sanatının bu görevinden kurtulmasında büyük bir rol oynamıştır). Burda aslında söz konusu olan şey, tüm dış etkiler ile sanatsal bilginin gelişmesindeki iç mantığın birbirine **düğümlenmiş olması** gerektiğidir; yoksa, sanat - tarihsel süreçlerin birçok önemli anları ve dönüşümleri hiçbir zaman anlaşılamaz.

Bu aynı şey, sanatsal gelişmedeki dış dürtüler ile sanatsal fikrin kendi çerçevesi içinde işleyen süreklilik arasındaki ilişkiler için olduğu kadar, bugünkü sanatsal olaylar arasındaki fikirsel etkiler için de geçerlidir.

SANATSAL GELİŞMEDE FİKİRLERİN SÜREKLİLİĞİ VE ETKİLERİ

«Her ideoloji», diye yazar, Friedrich Engels, «... eldeki tasarımsal malzemenin bağrında geliştikten sonra oluşur.» (56) Sanat da böyle gelişir işte. Yeni sanatsal fikirler, boş bir mekân içinden değil, **elde var olanın işlenmesi**'yle ortaya çıkar. Sanat tarihindeki gelenek ilişkilerini, salt bir bilgi ilişkisi ya da salt biçimsel bir ilişki olarak görmemek gerekir; böyle bir şey, aynı zamanda, bir **fikir ilişkisi**'dir de, (örneğin, Lermontov'un Puşkin'le olan ilişkisi gibi) bir sanatçının bir başka sanatçıyla ilişkisi, ya da (eleştirel gerçeklik'in romantizm'le olan ilişkisi

gibi), bir sanat çizgisinin bir başka sanat çizgisiyle ilişkisi'dir de aynı zamanda. Genç bir sanatçı, daha yetişkin, yalnız profesyonel beceri, teknik ve ustalık değil, ama aynı zamanda, belirli bir yaşam tasarısı, sahici ve aldatıcı değerlere ilişkin bir tasarım, belirli kanılar ve idealler de edinir. Ancak, yeni ile eski arasında bir çatışma yer aldıktan ve eski bir yana atıldıktan sonra, bu tartışma **kendine özgü bir sürekli ilişki biçimi** alır. Oscar Wilde, var olan değerler sisteminde kökten bir değişimi üstlendiği zaman, böyle bir şey, bütün kendi paradokslarının **zorunlu bir koşulu** olmuştur, ki bu değişim olmaksızın bu paradokslar ortaya çıkamazdı. Dadacılık için de aynı ölçüde geçerlidir bu, öyle ki, ancak Dadacılığın bir yana attığı sanatsal bilinç sistemi ile kendisi **karşı karşıya konduğu** zaman anlaşılabilir Dadacılığın anlamı.

Demek ki, (bütün öbür manevi ve maddi üretim biçimlerinde de olduğu gibi), sanatta süreklilik, kişinin istem ve bilincinden bağımsız, nesnel bir gelişme yasasıdır. Şurası da ilginçtir ki, «mutlak» yenilikçi olmak isteyen ve anarşist - yıkıcı başkaldırılarıyla bütün bir geçmişin mirasına bir darbe indirmeye çalışan, metafizik düşünceli, 20. yüzyıl burjuva sanatçıları bile, en sonunda, kendi yaratımları için de belirli bir sürüklilik ilişkisi olduğunu kabul etmek zorunda kalmışlardır. Örneğin, bir ilerleme ve gelişmeye değgin kendi bir geleneklerinin «ilkel» sanat olduğunu kabul etmektedirler, ki **gentil** topluluktaki sanatsal kültürün en eski ifadelerinden biridir bu sanat. O halde, nasıl açıklayabiliriz bu çelişmeyi? Niye böyle bir sanatla ilgili sanatçılar ya da bu çizgide bir sanat, geçmişten kalan **başka bir sanat mirasına değil de ona** dayanmak istenmektedir?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için, sanat tarihinin kendi iç yasallıklarının dışına çıkmak gerekir; çünkü, burda, geçmişten kalan sanat mirasındaki çelişmeli malzemeyle arada kurulacak ilinti, olumlu olarak değerlendirilecek geleneğin seçiminde kullanılan ölçüt, **dıştan,** yani, toplumun sanattan beklediklerıyle belirlenmiştir. Bu açıdan, Rönesans ile kendi sanat mirası ara-

sındaki ilinti de bizler için öğreticidir çok. Burckhardt'tan bu yana, bu ilinti, Orta Çağ kültüründen kesin bir kopuş ve antik kültürün yeniden doğuşu olarak yorumlanmaktadır. 20. yüzyıl burjuva sanat tarihçiliği, bu geleneksel anlayışa karşı sık sık bir başka anlayışla çıkmakta ve Rönesans'ın Orta Çağ'ın bir olumsuzlanışı değil, doğrudan bir devamı olduğunu öne sürmektedir. Aslında, Rönesans yenilikçiliği'nin oluşumu, tek çizgide düşünen burjuva tarihçilerinin tasarladıklarından çok daha karmaşık ve çok daha çelişmelidir. Hiç kuşkusuz, Rönesans sanatsal kültürü, Orta Çağ dinsel - ruhiyatçı (spritüalist) kültürü bir yadsımadan doğmuştur. Ne var ki, Rönesans kültürü, ilkin geçmişten kalan bu mirası yadsırken, kendine **bir başka doğrultuda** bir süreklilik ilişkisi olarak antik kültürü bulmuştur; ikincisi, ne Orta Çağ'dan kopuş, ne de Antik Çağ'ın yüceltilişi, mutlak bir kopuş ya da yücelme olmuştur. Orta Çağ sanatının bir takım geleneklerini Rönesans üstlenerek, **ileriye doğru** geliştirmiştir; örneğin, Boccaccio'nun, Rabelais'nin ya da Cervantes'in yaratımları olmaksızın gerçekçi romancılık geleneği düşünülemiyeceği gibi, resim ve mimari bileşimi ilkeleri de, Leonardo da Vinci'nin, Mikelanj'ın ya da Raffael'in anıtsal sanatının çıkış noktası olmuştur. Öte yandan, Rönesans hümanistlerinin Antik kültür mirasına tavırları seçmeci olmuştur; çünkü, Antik kültürün bir takım yanları, kendi ilgilerine yabancı kalmıştır; örneğin, antik mimarinin doğal çevreyle olan ilişkisi, antik heykel'in mimari ya da resmin uygulamalı sanat'la ilişkisi, Antik Yunan dramının yapısı, vb.

«İnsanoğlunun o güne kadar yaşadığı en büyük, ilerici devrim» (57) olan Rönesans, demek ki, kendi **hakiki yeni konumu**'nu, kendi seçtiği **gelenekler**'in istikrarlı temeli üzerine oturtmuştur. Eski'nin yerini yeni almış, eski'yi «açarak», o dönemdeki kültür tarihinin gerektirdiği doğrultuda ve anlamda eski'yi işlemiştir.

İşte Puşkin'in şiir sanatı da, o günkü Rusya'nın toplumsal gelişme gereklerine karşılık verecek şekilde; Derşavin ile Ka-

ramsin'in, Radişçev ile Şukovski'nin, Byron ile Schiller'in, Voltaire ile Shakespeare'in, yöresel ve Batı Slav folklorunun hazırladığı zemin üzerinde ortaya çıkmıştır. Ama, bu, Puşkin'in **kendi seçtiği,** kendi fikirsel - estetiksel gereklerince **saptamış olduğu** süreklilik - ilişkileri'ydi.

Böylesine etkilerin rolünü mutlaklaştıran, pozitivist psikolojizm'in metodolojisi, burjuva edebiyat ve sanat biliminde, daha 19. yüzyıllarda yayılmaya başlamıştı. Bu anlayışa göre, incelemenin başlıca amacı, hangi sanatçının kimi ne zaman ve nasıl etkilemiş olduğu idi. Her türlü etkinin açıklanışında, bakılan sanatsal olayın benzersiz özgüllüğü gözden kaybediliyor, daha da önemlisi, sanatsal çizginin kendi içinde oluşan bağlantılar, **sanatın yaşamla olan bağlantısı**'nın incelenişinde geri plana itiliyor, hâttâ, çoğu zaman onun yerine geçiyordu.

Sanatsal iç bağlantıların rolünü görmezlikten gelen Taine'nin deterministik anlayışına karşı çıkan, Fransız edebiyat bilimcisi Brunetière, genel kabul görmüş bir sanat yapıtının, her türlü ırk, zaman ve çevre etkilerinden daha önem taşıdığını yazar. Hiç kuşkusuz, bu anlayış da aynı şekilde tekyanlı ve kıt bir anlayıştır. Çünkü aslında söz konusu olan şey, ne sanat üstündeki toplumsal etkilerin sanatın kendi içindeki etkilerle karşı karşıya getirilmesi, ne de tam tersine, bu ikincisine bir öncelik tanınması olup, bu iki etki düzeyini, her zaman için, **yanyana birarada bulunan ve birbirlerini belirli şekilde etkileyen** etkiler olarak görmek gerekir. Bunun için, Byron'ın Puşkin üstündeki etkisini yadsımak ne denli anlamsızsa, Puşkin'in romantik dönemdeki yaratımlarını sadece böyle bir etkiyle açıklamak da o denli anlamsızdır. Bir sanatçının bir başka sanatçının yaratımları üstünde etkisinin olması her zaman için olağandır, ama, bu yaratımlar, somut toplumsal bir zemin üstünde yükselirler, ki ancak onunla açıklanabilirler. Söz gelişi, Deyneka, Hodler'in yaratımlarını tanımamış olsaydı, sanatsal gelişmesi belki de başka türlü olurdu, kaldı ki bu tanışıklık da az çok bir rastlantıdır zaten. Ama, hiç kuşku yok ki, Deyneka'nın yaratıcı gelişmesinin ana

çizgisi hiç değişmemiştir; çünkü, Sovyetlerin yirmili yıllarında, birçok genç sanatçı, bu arada Deyneka da, Sovyet ülkesindeki manevi gelişme mantığınca, anıtsal - anlatımcı, yeni bir sanata yönelmişti.

Rus kültürünün, 17. yüzyılda, Batı Avrupa'daki manevi gelişmeden yalıtılmışlığı, o zamanlar Rusya'da, kendi özü gereği, daha önce Batı'da Rönesans'a yol açmış olan aynı süreçlerin başlı başına kendine özgü bir şekilde yürümesini engellememiştir; sanatsal yaratımı Kilisenin etkisinden kurtarmak için yer alan kavga; edebiyat, tiyatro, resim, müzik ve estetik kuramında gerçekçi çabaların ve hümanist fikirli eğilimlerin ortaya çıkışı gibi (ki, haklı olarak, kimi sanat tarihçiler bundan bir «Rus Rönesansı» diye söz eder). 18. yüzyılda, Rusya'da sanatsal kültür, doğrudan Batı'nın etkisi altında ortaya çıkmamışsa eğer, 17. yüzyılın ikinci yarısındaki çizgi üstünde geliştiği için böyle olmuştur bu. Ne var ki, (I. Pedro ile II. Katharina'nın reform hareketlerinin elverişli zemin hazırladığı) böyle bir etki 17. yüzyılın ikinci yarısında vardı zaten. Bu etki, sanatsal gelişmenin organik akışını önemli ölçüde hızlandırmış ve Fransa'nın, Hollanda'nın ya da İtalya'nın sanat yaşamında değişik zamanlar içinde iki yüz yıldır var olan fikir, yöntem ve üslupların sanatsal gelişme içinde yer almasına yol açmıştır. Onun için, yabancı etkilerin rolü ne olumsuzlandığı ama ne de **mutlaklaştırıldığı** ve gelişme sürecinin biricik ya da en belirleyici etkeni olarak görüldüğü zaman, 18. yüzyıl Rus sanatının gelişmesindeki özellikler de anlaşılabilir; örneğin, mimari üsluplarının değişmesi, klasik dram sanatının oluşması ve gelişmesi, sanat akademisinin kurulması ve faaliyeti gibi.

Belirli sanatsal fikirlerin yaygınlaşabilmesi **olanağını** ve başka fikirlerin değil ama **o fikirlerin zorunluluğunu,** toplumsal gereksinme belirler. Ne var ki, **bu olanağın gerçekliğe dönüştürülmesi, o zorunluluğun somut bir şekilde gerçekleştirilmesi,** herşeyden önce, o anki durum içinde var olan ideolojik - estetik geleneğe ve o anki durumda işlerliği olan ideolojik - estetik etkiler

içinde yürümesine bağlıdır. Bu arada, sanatsal iç etkileşmelerin burdaki önemi, tarihsel sürekliliğin sanatta bilim ya da tekniktekinden farklı oluşundan, sanatsal gelişmenin herhangi bir evresinin doğrudan doğruya bir önceki evreye değil, sanatsal kültürün tarihçe kendisine daha uzak düşen evrelerine de dayanacağından gelir, yeter ki estetiksel olarak eksiksiz bir anlatım bulunmuş olsun; böylesine sanat yapıtları yüzyıllarca ayakta kalmakta, birçok kuşaklardan insanın bilincini, beğenisini ve idealini biçimlendirmekte ve sanatsal kültürün bütün ileriye doğru gelişmesi üstünde etkin bir işlerliği olmaktadır çünkü. Bu anlamda, şunu öne sürebiliriz ki, Puşkin olmasaydı, ne Lermontov, ne Nekrassov, ne Block ne de Mayakovski olurdu; daha doğrusu, Lermontov'un, Nekrassov'un, Block'un ve Mayakovski'nin yaratımlarının birtakım nitelikleri vardır ki, bunu Puşkin'in yaratımlarıyla olan ilişkileri sayesinde elde etmişlerdir.

Sanatların tarihinde, sanatsal miras, hiçbir zaman sanatın o günkü gelişme düzeyiyle sınırlı tutulamaz; böyle bir şey, **birikmiş bütün değerleri kuşatır.** Bu arada, verdiğimiz örnekte olduğu gibi, birikmiş sanatsal miras, bir sonraki sanatçı kuşağını, sadece kendi manevi **kapsam**'ıyla, yani, insancıl ruhuyla, demokratik fikir kapsamıyla, yaşamı olumlama gücüyle etkilemez. Sanatsal miras, geçmişte olduğu gibi bugün de, sanatçılar için, **en büyük ustalık** örneği olup, bütün başka üslup çabalarıyla birlikte, sanat için öğreti doludur. Raffael'in resimlerini ya da Racine'nin oyunlarını bir üslup normu ya da örnek olarak almak için zaman geçmiştir artık; ama, bu büyük sanatçıların ustalıklarının sırrını kavramak, toplumcu sanatçılar için aynı zamanda zorunlu olan bir şeydir.

SANATSAL USTALIĞIN GELİŞİM MANTIĞI

Sanatsal kültürde birbirinden çözülüp ayrılan gelişme düzeyleri ile bu açıdan bir çizgi çizen sanatsal gelişme arasındaki

sürekli bağlantı, sanatın yalnız içeriksel yanını değil, ama doğrudan doğruya **biçimsel yönü**'nü de kuşatır. Nasıl maddi üretimde teknik ve teknolojinin gelişmesi, bir düzeyden öbürüne doğru mantıksal bir hareketi oluşturuyorsa, sanat tarihinde, özgül «teknik» ve «teknoloji»lerin gelişmesinin de, yani, yaşamı imgesel olarak modellendirme ve sanatsal biçimi şekillendirme tarzlarının gelişmesinin de öylesine **kendi bir iç mantığı** olması gerekir; ustalık, hiçbir zaman, sanatçının bireysel emeğinin bir ürünü değildir çünkü. Ustalık, sanatta, bütün öbür insanın praksis alanlarında olduğu gibi, **birçok kuşağın kollektiv uğraşları**'nın bir sonucudur.

Her ciddi sanatçı, kendinden önceki ya da kendi çağdaşlarının deneyimlerine, alıp kullanabileceği ve kullanılması gereken, daha da geliştirip mükemmelleştirebileceği bir ürün olarak bakar. «Kullanabileceğim şeyi nerde görsem alırım» diye karşılık verir Molière kendini suçlayanlara; ki Molière, dramatik miras içinden birçok şeyi reddetmiş, reddetmeye de hakkı olduğunu söylemiş, çünkü, kendisinin bir fikir kopyacısı ya da eser hırsızı olmadığını, bir usta olduğunu, kendi geliştirdiği sanatsal araçları yeni ve özgün bir sanatsal sistem içinde kurduğunu ve bu sistem için gerekli doğrultuda ele alıp işlediğini açıklamıştır.

Her sanatsal olayın özgünlüğü **iki temel güç** arasındaki karşılıklı etkileşmeyle belirlenir; biri, toplumsal «yükleme», yani, o dönemde, dışardan, toplumsal varlık ile toplumsal bilinçten gelen itkiler, öbürü, seçilen sanat geleneği. Bu konuda Sovyet ozanı Marşhak çok yerinde bir şekilde der ki, her sanatçı gibi, bir şair de, iki kaynaktan beslenir, biri yaşamın, öbürü sanatın kendisi. Bu nedenledir ki, şiir sanatı, yaşamdan koparak kendi şiirsel yağıyla kavrulduğu zaman, kansız, biçimsel ve yaşama yabancı kaldığı gibi, sanatsal mirasla süreklilik ilişkisini yitirdiği zaman da, düşünce, duygu ve şiirsel araçlar bakımından bayağı ve yoksul kalmaktadır.

İşte bu iki «beslenme kaynağı» arasındaki bağıntı, niye ay-

nı bir sanatsal geleneğin çoğu zaman değişik doğrultular içinde bir gelişme gösterdiğini ve niye, benzer toplumsal koşullar içinde oluşmuş bir sanatın farklılıklar gösterebildiğini bize açıklar. Örneğin, İtalya'daki, Fransa'daki, Almanya'daki, İspanya'daki Rönesans sanatının özgünlüğü, **o ülkedeki sanatçıların hangi sanatsal mirasın özgül katına dayandığı**'nın açıklanışıyla doğru olarak anlaşılabilir ancak. Bu arada, yalnız, söz gelişi, Güney ve Kuzey Avrupa'da, Latin ve Cermen ülkelerindeki ulusal Orta Çağ geleneklerindeki özellikler arasında değil, ama, İtalya, İspanya ve Fransa'daki Latin kültürü içindeki özellikler arasındaki farklar da burda asli bir rol oynadığı gibi; Antik sanat mirasını kendilerinde özümlemiş İtalyan, Alman, Fransız ve İspanyol sanatçıları arasındaki eşitsiz olanaklar da burda asli bir rol oynar. Aynı türden bir yasallık, Sovyet sanatında, toplumcu gerçekçiliğin oluşumunda da görülür. Sovyetler Birliği'ndeki sanatsal yaratımların o yoldan gelişmesini zorunlu bir şekilde koşullandırmış olan ortak toplumsal uyarımlar, her Sovyet Cumhuriyeti'nde, sanatsal gelişmenin **özel bir basamağı** olmuş, **özgül ulusal gelenekler** doğurmuştur. Onun için, Azerbeycan'da toplumcu sanatın oluşumu, Ermenistan'dakinden, Gürcistan'ınkinden, hele Rusya'dakinden ve Ukranya'dakinden çok başka olmuştur. Bu aynı sürecin Polonya'da başka, Bulgaristan'da, Romanya'da ya da Macaristan'da başka oluşunun nedeni de budur.

İki sanatçı ya da iki sanat üslubu, içerikce birbirine bütünlükle yabancı olsa bile, birinden biri öbürünün biçim sistemine dayanarak, onu geliştirip inceltebilir. 18. yüzyılın sonlarındaki ilerici burjuva klasikçiliğinin, 17. yüzyıl saray klasikçiliği mirasından yararlanışı böyle olmuştur; 1920 - 30 yıllarındaki Alman dışavurumculuğunun devrimci - demokrat kanadının erken burjuva dışavurumculuğundan böyle yararlanılmıştır; Çelebnikov'un biçim denemelerini Mayakovski'nin ele alışı böyledir; toplumcu gerçekçi bir konumdayken, Eluard ile Nezval'in, daha önceki kendi gerçeküstücü yaratımlarından birtakım şekillendirme araçlarını alıp işleyişleri böyle olmuştur; önemli Polonya'-

lı ressam, Linke'nin, savaşa karşı sarsıcı çizimlerinde, gerçek-üstücü resmin sanatsal araçlarından yararlanarak, bunları insana düşmanca fikirler yerine, insancıl fikirlerin hizmetinde kullanışı da yine böyledir.

Sanatsal araçların böylesine anlam değiştirebilmesi, sanatta **biçimin görece bağımsızlığı**'nı bizlere açıklar. Sanatta belirli bir içeriğin damgasını taşıyan anlatım olanakları, bir kez kullanılmakla tükenmez. Onun için, sanat tarihinde uzun bir süre korunur bu anlatım olanakları, değişik yanlarından yararlanılır, derlenir ve **bütün potansiyeli** tükeninceye kadar onlardan maksimum şekilde bir şeyler elde etmeye çalışılır. Böylece, biçim bakımından, sanatsal gelişme, her sanat tarzına özgü, belirli bir iç mantığa ulaşır.

Kendi içinde belirli bir güzel sanatsal sistem barındırabilecek bütün olanakların kararlı bir şekilde elden geçirilmeye çalışılması, sanatsal gelişmeye içkin olup, şu ya da bu şekilde ama mutlaka kendi ifadesini bulur. Puşkin, Lermontov, Nekrassov, Fet, Tiyutçev, Briyussov ve Block yoluyla klasik Rus dize yapısının uzun bir süre geçirerek yetkinleşebilmesi için, bütün bu şairlerin bu dize yapısının potansiyel gücünden maksimumu «sağabilme»si gerekiyordu, ki ancak bundan sonra, şiir sanatında, artık geleneksel şiir yapısı içinde ifade edilemeyecek, yeni bir içeriğe geçildiği zaman bu dize yapısının olanakları artık bitmiş olacaktı. Böylece, Mayakovski ile kendinden sonraki kuşakların üstünde çalışmaya başlayacakları yeni bir sistem çıkmış ve gideceği yere kadar bu sistemden maksimum şekilde yararlanılmaya çalışılmıştır.

Eğer bu açıdan bakarak, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla, Mozart'tan Stravinski'ye kadarki Avrupa senfonik müzik tarihini, ya da Puşkin'den Dostoyevski'ye kadarki 19. yüzyıl Rus roman tarihini, ya da yeni-üslup'tan konstrüktivizm ile işlevselciliğe kadarki 20. yüzyıl mimari tarihini, ya da bütün bir sinema sanatı tarihini çözümleyecek olursak, göreceğizdir ki, her seferinde, belli bir sanat cinsinde ya da tarzında, **kendi mantıksal sonuç-**

ları içinde, sanatsal şekillendirme araçları yasalara uygun bir evrim geçirmiştir.

Pek tabii sanatsal biçimin gelişmesindeki görece bağımsızlık, sanatta içeriksel dinamiğin özerkliğinden kıyaslanmayacak kadar fazladır.

Sanatsal biçimin gelişmesi, hiç kuşkusuz, sanatın içeriksel dinamiğindeki özerkliğe kıyasla, görece olarak çok daha bağımsızdır. Bunu şöyle açıklayabiliriz ki, sanatsal gelişmenin dış belirtenlerinden yalnız teknik, kısmen de toplumsal psişe, sanatın biçimsel yanının evrimi üstünde **dolayımsız şekilde** bir etkide bulunurken; topluca bakıldığında, toplumsal gereksinimler ile sanatsal biçim arasında **hiçbir doğrudan bağlantı** bulunmamaktadır. Toplum sanatta **biçimler değil, fikirler** istemekte ve sanatsal fikirleri upuygun bir şekilde cisimlendirebildiği sürece herhangi bir biçimi kabul edip sınamaktadır. Onun için, sanatta toplumsal belirlenirlik, biçime, dolayımsız şekilde değil, içerikle **dolayımlaşmış** şekilde yaklaşmaktadır aslında. Yani, toplumsal olarak koşullanmış - olan ile özerk - olan arasındaki ilinti, içerik düzeyinde ve biçim düzeyinde, tam karşıtlık göstermese bile, **farklıdır.** Sanatta iç biçim öğelerinden dış biçim öğelerine doğru gidildikçe, o biçim sürecinin gelişmesinde **mantığın ağır basan anlamı** gittikçe daha açığa çıkar.

Şu da var ki, bu yasallık, en kararlı şekilde, sanatsal biçimin semiotik parametresi'nin bir çözümüyle, yani, sanatta kullanılan **işaret sistemleri**'nin nasıl geliştiğinin incelenişiyle ortaya konabilir.

SANAT «DİL»İNİN GELİŞİM SÜRECİ

Bu açıdan çözümlenen sanat - tarihsel süreçler, yalnız bilim, ideoloji ve teknikteki gelişme süreçlerine değil, ama aynı zaman-

da, dilin, kısmen de sanatsal işaret sistemleri (kodları) tarihine karşılık verir.

Her işaret sistemi, kendi özgül «söz dağarcığı»nı, «dilbilgisi» ni ve «sözdizimi»ni zenginleştirmek, inceltmek ve yetkinleştirmek zorunda olan bir iç gelişme mantığına sahiptir. Aynı zorundalık, sanatın gelişmesinin, sanatın «dili»nin, her işaret sisteminden daha zengin, daha kapsamlı ve daha ince olmasını da getirir; çünkü, sanat dilinin yardımıyla iletilen bildirim, başka işaret sistemlerinin bildirim kapsamından çok daha karmaşıktır.

Oyunculuk sanatı «dili»nin yüzlerce yıllık gelişmesi «zaman şeridi» halinde gösterilebilseydi, bütün bu birbiri ardına ve sürekli süreçleri çok iyi görebilirdik. Şöyle ki, oyunculuk sanatının kökenlerinde, metnin şarkılı bir şekilde verilişini, konuşmadaki tonlamanın somutluğunu «örtecek» ve pantomimsel jestleri, doğal hareketleri ifade edebilmeyi kapsayacak şekilde, yüzü bir maskenin gizlediği, kaba, ilkel bir oyunculuk «dili»ne rastlarız. Bugünse, incelmişliği, dakikliği ve doluluğuyla hayretler verici anlatım olanaklarına ulaşmış ve Stanislavski'nin reformlarıyla olduğu kadar, sinema sanatında yakın çekimin bulunuşuyla da, oyuncuların fiziksel, dilsel ve mimiksel hareketlerinin verilebileceği öylesine yüksek düzeyde bir «dil»e ulaşılmıştır ki, bu işaret sistemi içinde insanın anlatılamıyacak bir ruhsal durumu hemen hemen hiç yok gibidir.

Sinema sanatında, sanatsal «dil»in yetkinleşmesiyle ilgili böyle bir gelişme yarım yüzyıl sürmüş olup, burda da olup bitenlerin ne olduğunu görüp anlamak hiç de zor olmayacaktır; şöyle ki, bir yanda, 1920'lerde, sinema «dili» açıkça ne denli ilkel, şematik, kopuk ve bağımlı iken, kurgu ilkelerinin, yakın çekim bağıntılarının, yarım ya da tam kamera hareketlerinin, değişik görüntü ve ses bağlama ilkelerinin ve daha birçok şeylerin geliştirilmesiyle, yalnız teknik değil, ama doğrudan doğruya, «dilsel», **sanatsal - anlamda!** şaşırtıcı dönüşümler yer alırken; öte yanda, sinema sanatı «dili»nin gelişme mantığı, bu arada edindiği çok değişik toplumsal yükümlere bağlı olmayarak,

kendi **bağımsız** gelişmesi içinde bir olay halinde görünmüş ve yalnızca, sinema «dili»nin yetkinleşebilmesi için zorunlu olanakları sağlayan teknik gelişmelerle koşullu olmuştur.

Bununla birlikte, sanatsal «dil»in kendi gelişmesi içindeki bağımsızlığa, mutlak olarak değil, görece olarak bakmak gerekir; çünkü, sözlü dilden ve bütün öbür işaret sistemlerinden farklı bir şekilde, sanat, özgül bir «dil» olduğu kadar, bu dilin yardımıyla ifade ettiği, özgül bir bildirimdir de. Bu yüzden, sanat «dili»nin gelişmesi, içeriksel ödevlerin çözümünden ayrı tutulamaz. Ancak eskiz ve etüdler halinde sanatçı deneyler yaparak yeni anlatım yolları deneyebilir. Sanat yaratımında, bu gibi deneyler ve denemeler, **ancak içeriğin gereklerinden doğduğu zaman,** anlamlı, değerli ve kendi içinde tutarlı olabilir.

Toplumcu düzende sanatsal kültürün oluşumu içinde yer alan yasallıkların belirlenişinde, maddeci estetiği her türlü tek yanlılığa düşmekten koruyan şey, bu diyalektik anlayış olmuştur işte. Dünyayı sanatsal olarak özümlemenin yeni yollarına karşı düşmanca tavır alan ya da en azından kuşkucu bir şekilde karşısına dikilen ve toplumcu gerçekçiliğin 19. yüzyıl gerçekçiliği «dili»yle konuşmasını isteyen **tekyanlı gelenekçilik** ile **bağnazca tutuculuk** kadar; bütün sanat mirasını unutan, kendini bütün geleneklerden çözüp ayıran, geçmişle hiçbir benzerliği olmayan ve geçmişle bütün bağlarını koparmış, modern bir sanat «dili» bulmaya çalışan, **tekyanlı yenilikçilik** ile **modernist biçim oyunculuğu** da, bize yabancıdır. Tarihten edinilen deneyimler bize açıkça göstermektedir ki, eski'den kopuk bir yeni; kaskatı, yenilenmemiş bir eski kadar boş, içeriksiz ve çarpıktır. «Niye gerçekten güzel olan şeyden sırf 'eski' diye yüz çevrilsin, bir sonraki gelişmeler için çıkış noktası olarak alınmasın?» diye sorar Lenin. «Niye 'yeni' olan herşeye sırf 'yeni' diye boyun eğilip, Tanrı gibi saygı gösterilsin? Saçma, düpedüz saçma.» Yeni sanatla uğraşanlardan da kategorik olarak şunları ister Lenin: «'Eski' bile olsa, insan, güzel'i korumalı, örnek almalı, ona bağlanmalı.» (58)

Sanat «dili»nin gelişmesinin kendi iç mantığı, belirli, toplumsal olarak belirlenmiş bir içeriğin hep daha dolu ve daha dakik bir şekilde cisimlendirilmesine yardım ettiği sürece etkili olur. Bu mantık içeriğin çıkarlarıyla çatışmaya düştüğü zaman, daha büyük bir yasallık tarafından felce uğratılacak şekilde gücünü yitirir; bu yasallık, ne denli mükemmel olursa olsun, belli bir sanatsal araç sistemini, değişime uğrayan içeriğe uydurmak üzere, temelinden değiştirmek zorundalığıdır.

Şunu rahatlıkla öne sürebiliriz ki, sanatın gelişmesinin kendi görece bağımsızlığı, sanatın gelişmesinin toplumsal olarak belirlenişi kadar uzantılı ve çok-katlı olup; sanat tarihi felsefesi de kendi çizdiği yoldan gider, ama bunun nedenini basit formüllerle açıklayamayız. Yalnız topluca sanat değil, yalnız sanatın kendi biçimsel ve içeriksel yanı değil, ama sanatın içeriği ile biçiminin her düzeyi, **toplumsal olarak belirleyici etkenler ile içkin etkenlerin birbirine dolaşık etkileri** yoluyla tarihte değişime uğrar. Ayrıca, bu etkenler arasındaki ilişki istikrarlı olmayıp, son derece hareketli, değişken ve oynaktır. Sanatın hangi düzeyinde oluşlarına, hangi tarihsel durumu belirttiklerine, hangi sanatsal doğrultuda çözümlendiklerine ve sanat-tarihsel süreçlere hangi yönden bakıldığına göre, bu etkenlerden birinin önemi üst sıraya çıkar ya da alt sıraya düşer. Çünkü, sanat tarihini yalnız sanatsal üretimle olan ilişkisi içinde araştırmak başka bir şey, sanatsal tüketimle olan ilişkisi içinde, yani, daha önce de gördüğümüz gibi, belirli bir çerçeve içinde kendi kendini ayarlayan bir sistem olan, dolayısıyla çok daha **görece bir bağımsızlık**'ı olması gereken sanatsal kültür tarihi bağlamında ele alıp bakmak bir başka şeydir.

ORGANİK BİR BİRLİK: SANATSAL KÜLTÜR

Sanatsal kültürün bütün bileşkenleri, yani, sanatsal yaratım, sanat algısı, sanatsal yetişim, sanat eleştirisi ve sanatsal ku-

rumların çalışması, bütün bunların hepsi, toplumsal olarak belirlenmiştir. Ayrıca, fiilî işlev görme süreci içinde, nasıl herhangi bir sistemin bir öğesi ile bir başka öğesi arasında bir bağıntı varsa, burda da bu bileşkenler arasında, öğelerin karşılıklı bir bağımlılığı vardır. Bir film yapımının normal işlev görmesi için, bir yanda senaryo yazarları, oyuncular, yönetmenler gerekirken, öte yandan, sinemaya gitmek isteyen izleyiciler, bu sinemanın kendisi, duyuru, yarışma, ödüllendirme, vs. de gerekir. Burda, Marx'ın, sanatsal üretimin yalnız sanat yapıtları yaratmadığı, ama aynı zamanda, belirli bir beğenisi ve belirli gereksinimleri olan bir izleyici kitlesi de yarattığına (59) ilişik sözlerini bir kez daha anımsayalım.

Bu izleyici kitlesi, kısmen sanat eleştirisi üstünde de olmak üzere, sanatsal üretimin gelişmesinde doğrudan doğruya etkide bulunur, genel talep ve kabul görecek ürünlerin yaratılmasına yol açar.

Demektir ki, sanatsal kültürün tarihsel gelişmesi, yalnız dış değil, ama **iç** tepilere de, yani, **kendi bütün bileşken yanlarının karşılıklı etkileşmesi, karşılıklı dolayımlaşması ve karşılıklı birbirini ayarlamasına** bağlıdır.

Sanatsal değer sorunu doğrudan doğruya sanatsal kültür sistemi içinde ortaya çıkar ve bu sistemin **başlıca özgül ölçütü** haline gelir. Çünkü, kültür tarihinin de bize tanıtladığı gibi, bütün öbür değerler, yani, yararsal, bilgiyle koşullanmış, ideolojik, vs. değerler, otomatik olarak sanatsal değere dönüşmedikleri için, kendi bütün iç mekanizmasının yardımıyla, sanatsal kültürün gelişmesi içinde, **bu iki değer-yönlendirme düzeyinin toplumda gereken eşgüdümlü** hale gelmesiyle uyumluluk kazanır.

Sanatsal kültürün gelişmesi, ilkin, mümkün olduğu kadarınca, yaratılan (ya da yorumlanan) yapıtların sanat-dışı ve sanatsal değerlerinin **organik bir birliği**'ni koruması gerekir. Bu amaca ulaşılabilmesi, bir topluma gerekli dünya tablosunu büyük bir istidatla birleştirmek durumunda olan sanatçının, sanatsal üretimde bulunabilmesi için kotarıp önüne konmuş bir sa-

natsal eğitim alt-sistemi'nden geçer. Yetişmiş sanatçılarla uğraşan bütün öbür sanat kurumları bu amaca ulaşmaya çalışır; ki, burda ölçüt aynıdır; seçilmiş bir romanın yayımı, kabul edilmiş bir oyunun temsili ya da bir müzeye bir resmin alınışında rol oynayan ideolojik ve sanatsal etkenler üstünde maksimum bir uzlaşmaya varılmış olmaz.

İkincisi, bütün sanat kurumlarının kendilerine düşen görevi yapıp yapmadığı, sanat yapıtları üstüne izleyici kitlenin değerlendirmelerinin doğru olup olmadığı ve eğer şu ya da bu nedenle, sanat-dışı değerle sanatsal değer arasında bir uzlaşma yoksa bunun sağlanmasına yardımcı olma şeklinde yapılacak eleştirinin yardımıyla sanatsal kültürün sürekli denetlenmesi gerekir.

Üçüncüsü, sanatsal kültürün gelişmesi kendi yüksek amacına, yani, sanatı algılayan insanların beğenisinin yetkinleştirilmesi, böylelikle de kendilerine sunulan yapıtların gerçek sanatsal değerini yerli yerinde görebilecek bir düzeye gelebilmeleri amacina doğru yol alır.

Demek ki, sanatsal kültürün kendi gelişmesindeki görece bağımsızlığı belirleyen bir şey de, yüksek bir sanatsal yaratım düzeyine olduğu kadar, yüksek bir sanat algısı ve sanat yapıtlarını değerledirme düzeyine de ulaşılması gereği dolayısıyla, bu söz konusu olan şeylerin, kendi içinde görece bir bütünlük taşıyan, kendi kendini düzenleyen ve **bütün toplumsal değerleri sanatsal değerlere dönüştürecek** özgül bir programı olan bir sistem haline getirilmesidir.

Bu sorunun çözümü, sanatsal kültürün önemli bir bileşken parçası olan sanat eleştirisi yoluyla ele alınır. Sanat eleştirisinin burdaki işlevi, sanatsal iletişim sistemindeki «tersine-bağlantı»yı kurmaktır, ki bu bütün sistemi kendi kendini düzenleyen bir sistem haline getiren şey de budur.

Sanatsal yaratımın henüz yorumlamadan ayrı olmadığı ve sanat yapıtı algısının, dinleyici ya da izleyici ile masal anlatıcısı, şarkıcı, dansçı, oyuncu, müzikçi, vs. arasında doğrudan bir

ilişki kurduğu, sanatsal kültür tarihinin ilk evrelerin çok basit bir tarzda, örneğin, ortaya hoşgörülü ya da hoşgörüsüz seslenme şeklinde, dile getirilen, yaratıcı - yorumsal edim üstüne yapılmış bir değerlendirme, o sanatçı - yorumcu'ya, kendi yaptıklarını izleyici tarafından onay görüp görmediğini o anda kendisine bildiriyordu. Böylesine bir **sanat eleştirisi,** ne denli basit olmakla birlikte, tiyatroda, sirkte, konserve, ya da varyete gösterisinde, sanatçı ile izleyici kitle arasında **doğrudan doğruya** kurulan bir alış veriş şekli olarak kalmıştır. Mekânsal sanatlarda da buna benzer bir «tersine - bağlantı» vardır; yalnız, resim, heykel, mimari yapıt, uygulamalı sanat eşyası ya da el sanatı işleri **alıcı**'sının eleştirel yargısında, daha sonra da yapıtın kendi değerini maddi olarak ifade edecek şekilde, o yapıtın **satın alınışı**'nda dile gelir bu.

Kültürün ve sanat bilincinin genel tarihsel gelişmesi içinde, sanat yapıtlarının basit özet halinde değerlendirilişi yetersiz bir hal almış, giderek bu yapıtların dost ya da aile çevresinde, vs., tartışılmasına ve enine boyuna çözümlenişine geçilmiştir. Böylece, günlük yaşama gittikçe daha çok giren ve sanat algısı ihtiyacını uyandıran; yalnız sanatçıya değil, okuyucu, dinleyici ya da izleyiciye de yönelen, böylelikle, en sonunda **sanatçıya ulaşacak** ve izleyici kitlesince sanatçı üstünde gerekli etkiler bırakacak, bir **sanat «kamu oyu»** oluşturacak şekilde, bir çeşit **amatör sanat eleştirisi** ortaya çıkmıştır (Ayrıca bugün şunu da görüyoruz ki, «amatör eleştiri», gittikçe sanatçıya doğrudan doğruya yönelmektedir; örneğin, sanat severlerin yayınevlerine, dergi ve gazete yayımcılarına, radyo ve televizyona yolladıkları mektuplar yoluyla olduğu kadar; özel söyleşilerde, açık oturumlarda, sergi, tiyatro ve film tartışmalarında, vs., okuyucu, dinleyici ve izleyicilerin düşüncelerini ağızlarıyla ifade etmeleri yoluyla gerçekleştirilmektedir böyle bir şey).

Ama, sanatsal kültürün gelişmesi içinde zorunlu bir hal alır almaz «folkloristik» eleştirinin, «amatör eleştiri»nin üzerinde bir de **profesyonel eleştiri** kurulmuştur. Böyle bir şey ilk kez,

matbaanın bulunması ve basının ortaya çıkmasıyla mümkün olabileceği gibi, bilimde özel bir edebiyat ve sanat bilimi dalının ortaya çıkışıyla da mümkün olabilmiştir. Böyle bir özel faaliyete duyulan gereksinme, toplumda yeni yöntemlerle çalışma zorunluluğundan doğmuştur; çünkü, burjuva toplumda, daha önceden sanatçının Kilise ile devlete, soylu koruyucu kişilere, alıcılara ve mesenlere bağımlı oluşu ortadan kalkmıştı. Değişik toplumsal grupların ideolojik çıkarları, herbirinin sanatın gelişmesi üstünde etkide bulunmaya götürüyordu; bununsa, zorlamayla değil, ikna gücüyle, demokratik yoldan olması gerekiyordu.

İşte eleştirmenler, kamunun «yetkili temsilcileri», gittikçe bu rolü oynamaya başlamışlardı. Meslekten eleştirmenler aynı zamanda, yalnız kendi adlarına değil, ama, belirli sanat sever grupların da adına söz söyleme hakkını kendi uzmanlıklarından alan, en nitelikli, sağduyulu ve estetiksel olarak eğitili okuyucu, dinleyici ya da izleyici olan bir kişiydiler aynı zamanda. Dolayısıyla, eleştirmenlerin yorumlayıcı - eleştirel faaliyetleri, değişik kesimlerin ve değişik toplumsal konumların sanatın önüne koyduğu **fikirsel ve estetiksel taleplerin ideolojik olarak yorumlanması** düzeyine yükselmiş bulunuyordu. Profesyonel sanat eleştirisi, Belinski'nin sözleriyle, «hareket halinde estetik» durumuna gelmiş, böylelikle de, **sanat üretimi** ve **sanat alımı doğrultusunda**, ikili bir eğilim içine girmişti. Sanat eleştirisi, hem **sanatçıların yaratımları**'na bir yönlendirmede bulunacak, hem de kendi temsil ettiği ve ona dönük olduğu **izleyici kitlenin beğenisi**'ni yönlendirecekti. Şurası da çok açıktır ki, eleştiri, daha başından beri, yalnız salt estetiksel mücadelenin değil, ama aynı zamanda genel - ideolojik mücadelenin de etkin bir silahı olmuştur. Bodmer ile Breitinger'in, Lessing ile Diderot'nun, Belinski ile Dobrolyubov'un, Plekhanov ile de Lunaçerski'nin eleştirel faaliyetlerinin büyük toplumsal önemini burda anımsamamız yeter.

Sanatsal - yaratıcı faaliyeti, mesleksel - sanatsal üretimle sı-

nırlı tutmayıp, amatör sanat ile folkloru da içine alacak şekilde, kendi somut varoluş biçimini bütün zenginliğiyle kuşatacak olursak, o zaman, sanat eleştirisini de, yalnızca sanat - bilimsel mesleki eleştiri içinde ele almamamız gerekecektir. Daha çok, bu ikincisini, sanat - eleştirel faaliyetin **özgül bir biçimi** olarak, belirli bir dönemde değişik nedenlerden ortaya çıkan ve bu tarihsel somutluğu içinde, yani, oluşumu, bu faaliyetin daha başka, önceki ve eşzamanlı görünüş biçimleriyle arasındaki diyalektik bağlantı ve daha sonraki gelişme perspektifi içinde bakılması gereken bir sanat eleştirisi faaliyeti olarak görmemiz gerekir. Bununla birlikte, **bütün sanat - eleştirel faaliyet biçimlerini birbirine bağlayan** şeyin ne olduğunu ve sanatsal iletişim sistemi içindeki yerini estetiğin belirlemesi gerekir.

Bu bakış tarzından da anlaşılıyor ki, sanat eleştirisinin genel işlevi, hangi somut biçim içinde yer alırsa alsın, şudur: sanat yapıtının yaratıcısına kendi yaratımının ne denli etkin olduğu ve yapıtının uyandırdığı eğilim ile sanatçının kendi amacı arasında ne denli bir uyum olduğu üstüne bildirimde bulunmak. Böylece, sanat eleştirmeni, sanatçının daha sonraki yaratıcı faaliyetini etkileyerek, temsilcisi olduğu toplum kesiminin çıkarlarıyla ve beğenisiyle bu faaliyet arasında maksimum bir uyum sağlamaya çalışır. Dolayısıyla, sanat eleştirmesi, sanat «tüketimi» ile sanatsal üretim arasındaki **ilişkinin düzenleyicisi** olup, toplumun sanat yaşamındaki «tersine - bağlantı» mekanizması olarak işlev görür. Sanat yapıtının eleştirel bir çözümü ve değerlendirilişiyle, sanat yapıtının sanatsal kültür içindeki fiilî yaşamı «tamamlanır», daha doğrusu, uzun tarihsel yaşam boyu içindeki yaşam döngüsü tamamlanmış olur.

Sanatsal kültürün özerkliği, değişik tarihsel koşullarda birbirinden çok farklıdır. Doğu köleci despotizmlerinde, bu özerklik, Antik Yunan demokratik şehir devletlerinde olduğundan daha azdır; Feodal Avrupa devletlerinde ise, kapitalist ülkelerde olduğundan çok daha azdır; hâttâ, kapitalist ülkelerde, sanatsal kültürün bağımsızlık ölçüsü o denli yüksektir ki, sanatsal

kültürün bütün toplumsal taleplerden ve uyarımlardan bütün bütüne bağımsız olduğu sanılır, toplumsal yaşamdaki kabasabalıkların içinde yer alamıyacağı, kendi içinde kapalı bir sanatsal rüya alemi, bir «sanat dünyası» aldatmacası oluşmuştur burda. Bu aldatmaca, kolaylıkla açığa serilir, geçmiş yüzyılın ikinci yarısından bu yana da sayısız kereler açığa serilmiştir. Ama ilginçtir ki, her keresinde, tıpkı Phonix gibi, küllerinden yeniden doğup, yeni kuramsal gerekçeler uydurmuştur kendine.

Böyle bir şey, yalnız, sanatçı aydınların bilincinde derin bir «fildişi kule» hülyasının yerleşmiş oluşunda değil, ama aynı zamanda, kapitalist toplumda, sanatsal kültür ile toplumsal yaşamı birbirine bağlayan iplerin şimdiye kadar hiç olmadık şekilde incelmiş oluşunda da görülmektedir. Bu ipler öylesine incelmiştir ki, ufacık bir ideolojik sığ görüş, bunları hiç farketmemek için yeterlidir. 20. yüzyıl burjuva toplumdaki sanat yaşamının kendi bir karakteristiği olan ve sanat dünyasında **tek bir** yasa'nın, yani, mutlak özgürlük yasası'nın egemen olduğu, gerek yaratan, gerek algılayan, gerek eleştiren, gerekse reklam eden ve örgütlendiren bireye «herşeyin mubah» olduğu genel kanısına dayanan kargaşa, işte bu kargaşa sanat yaşamının hiçbir toplumsal etkiye bağlı olmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Ne var ki, işin aslı, böyle bir kargaşa atmosferinin, burjuva toplumun yaşamsal çıkarlarına karşılık verdiğidir: Sanatın bir daha şiirsel olarak aydınlık kazanamamasına yol açacak, böyle bir şeyi mümkün olduğu kadarınca engellemeye çalışacak; sanatın değil, devrimin burjuvazinin biricik düşmanı olduğunu tutturacak ve estetik eleştirisi yoluyla burjuva yaşam tarzında bu korkuyu yaratacak kadar yozlaşma. İşte bu amaca ulaşabilmek için de, yapılacak en iyi şey, toplumun pratik yaşamı ile sanatsal kültürün karşı karşıya getirileceği, **özgürlük** aleminin **zorunluluk** dünyası karşısına konası böyle bir durumun yaratılmasıdır.

Pek tabii, sanat yaşamının toplumsal yaşamdan mutlak bağımsız olması özlemi kadar, sanat yaşamı ile toplumsal yaşam

arasındaki gerçek bağlantının demagojik bir şekilde üstü örtülmeye çalışılması da, toplumculuğa derininden yabancıdır. Ne var ki, sanatta hiçbir özgül sanatsal değer aramayan; sanatın niteliğini, onun siyasal günlük çözümler ve buyruklar getirebilme yeteneğiyle ölçen, bunun için de, sanatsal kültürde herhangi bir bağımsız gelişmeyi bastırmaya kalkışan kaba-yararcı tutumlar da toplumculuğa aynı şekilde yabancıdır.

Toplumcu bir kültürün kuruluşu, **sanatsal gelişmenin toplumsal olarak koşullanmışlığı ile özerkliği arasında diyalektik bir bağıntı** olmasını ister. Ancak o zaman, toplumcu eğitim, sanat eğitimi ile organik olarak birleşebilir. Ancak o zaman, kuramcıların önceden söylemeye çalıştıkları şekilde, insanoğlunun sanatsal gelişmesinde şu iki aşırı sonuca varmaktan kurtulunabilir; ki bunlardan biri, insanın sanat yaşamı ile pratik yaşamı arasında ebedi ve aşılamaz bir uzlaşmazlığın oluşu; ikincisi ise, sanatın kendini yoketmesi, ölmesi, estetiksel olarak kendi kendini örgütleyen bir yaşam içinde çözülüp gitmesi pahasına, sanatın pratik yaşamla bir arada kaynaşmasıdır.

Görülüyor ki, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığı sorunu, salt kuramsal bir sorun değildir. Bu soruna getirilecek bir çözüm, **toplumsal yaşam ile sanatsal kültür hareketi arasındaki ilişkileri düzenleyecek somut fiilî bir faaliyetin kuramsal olarak temellendirilmesi**ne hizmet edecektir.

SANAT TÜRLERİ, CİNSLERİ VE TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Sanat tarihinin gerek toplumsal olarak belirlenirliği, gerekse aynı zamanda göreceli bağımsızlığı için en ilginç tanıtlardan biri de, değişik sanatsal yaratım alanlarındaki **eşitsiz gelişme**'dir. Gerçekten de, her dönemde, bütün sanat cinsleri ile tarzları,

kendi içinde birlik oluşturan bir «toplumsal yüküm» altına girerler ve bütün kaynaklarını bunun yerine getirilebilmesi için harekete geçirirler; ne var ki, bu kaynaklar, değişik sanatsal yaratım alanlarında **farklı**'dır. Bu yüzden, dünyayı sanatsal olarak özümlemenin değişik şekilleri, toplumun bütün fikirsel - estetiksel taleplerine aynı ölçüde hassaslıkta cevap verip, «toplumsal yükümleri» aynı ölçüde etkinlikte yerine getirmezler.

Sonunda, aynı bir sanat cinsinin ya da aynı bir sanat tarzının, kendi tarihsel çizgisi içinde sahip olduğu gelişme koşulları ötekinden az ya da çok daha elverişli olup, taşıdığı toplumsal değer, kendi sanatsal olanakları ile toplumsal yaşam gereksinimleri arasındaki uygunluğa göre, **sürekli bir değişim gösterir.**

Öte yandan, sanatsal yaratım, uzlaşmaz toplumda, aynı bir çağda, **değişik, hâttâ,** birbirine tam karşıt toplumsal uyarımlar edinerek, **değişik** doğrultularda geliştiği için, her sanat doğrultusu içindeki estetiksel güçlerin (sanat türleri, cinsleri ve tarzları'nın) birbirinden farklı farklı gelişmesine yol açar. Buysa, değişik sanatsal kültür alanlarının eşitsiz gelişmesini daha da derinleştirir.

Estetik kuramı, sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının **eşitsizliği**'nden, daha çok önceleri söz etmiş olmakla birlikte, bu yasallık, çoğu zaman, metafizik bir şekilde yorumlanmıştır. Şu ya da bu kuramcının kendi gününde ve kendi temsil ettiği bir doğrultuda, sanatsal güçlerle ilgili olarak yaptığı özel bir gruplandırma, **mutlaklaştırılarak, sanatın mahiyetine uygun, biricik hakiki** gruplandırma sayılmıştır.

Böylece, estetik, sanatsal yaratımın özünü kendi içinde büyük bir doluluk, arılık ve açıklıkla ifade eden bir sanat cinsi ve tarzını, «daha yüksek», «daha eksiksiz» olarak görmüştür. Özellikle de, resim sanatını edebiyat ile müziğin karşısına koyan ve resim sanatının bütün öbürlerinden mutlak şekilde üstün olduğunu kanıtlamaya çalışan Leonardo da Vinci kadar; resim sanatını, «en ince», «en soylu», «en erdemli» ve «en yerinde» sanat olarak tanımlayan Alberti böylesine yargılarda bulunmuş-

lardır. Klasikçi estetikte, bu gibi hiyerarşik tasarımlar, her sanatın «yüksek» ve «aşağı» sanata ayrılacağı **cinslerin değeri kuramı**'nda, kendi ifadesini bulmuş ve burdan da, örneğin Lomonosov'un «yüksek», «aşağı» ve «orta» derecede üsluplar şeklinde ayrımladığı bir «üslup» eşitsizliği türetilmiştir.

Aydınlanma Çağı'nda, klasikçi tarz hiyerarşisinin Diderot ile Lessing tarafından başaşağı edilmesine, Voltaire'in sıkıcı olanlar dışında bütün tarzların iyi olduğunu açıklamasına, 18. yüzyıl estetik düşüncesinin değişik sanat cinslerini karşılaştırmalı bir şekilde incelemeye başlamasına ve bu arada (Lessing'in «Laokoon»unu anımsarsak) her sanat cinsinin üstünlük ve sınırlılığının göreceli olduğunu saptamasına rağmen, Aydınlanmacılar, sanat türlerinin eşitsizliği üstüne geleneksel tasarımlardan bütün bütüne kendilerini kurtaramamışlar ve dram sanatı ile tiyatroyu bütün öbür sanatsal yaratım alanlarına üstün görerek, bu noktada klasikçiliğin estetiksel önyargılarını paylaşmışlardır.

Romantik estetik de aynı metodolojik noktada kalmıştır. O da, sanatlar arasındaki ilintiyi **metafizik, tarihsel - olmayan** şekilde açıklamış, klasikçi ve Aydınlanmacı kuramcılardan yalnız estetiksel değer - ıskalası'nın somut kuruluşunda ayrılmıştır. Romantikler, «en yüksek» sanatın tiyatro değil, şiir (F. Schlegel, Shopenhauer) ya da müzik (Wackenroder) olduğunu açıklamıştır, en tam sanatsal yaratım olarak epik ya da dramatik'i değil, lirik'i görmüşlerdir.

Metafizik sanat türleri, cinsleri ve tarzları anlayışını ilk kez aşan Hegel olmuştur. Hegel'ci metodolojinin tarihselciliği, sanatsal kültür tarihi boyunca değişik yaratım biçimleri arasındaki ilintinin sürekli değiştiğinin görülebilmesine olanak vermiştir. Bu dönüşümlerdeki yasallığı, sanat tarihinin her aşamasına «mutlak zihin»in kendi kendisinin bilgisine varmış olduğu düzeyi upuygun bir şekilde kendinde cisimlendirebilen sanat biçimlerinin egemen oluşuyla açıklamıştır Hegel. Şöyle ki, bu sanat tarihinin ilk aşamasına, ki buna Hegel «simgeci» der, mimari egemendir; ikinci, «klasik» aşamada, heykel, sanatsal kül-

türde ön plana geçmiştir; üçüncü, «romantik» aşamada, önce resim, sonra müzik, sonra da şiir, edebiyat, öncelik kazanmıştır.

Hegel'in sanat tarihinde keskin bir gözle yakalamış olduğu sanatsal güçlerin gruplandırılmasındaki değişimler için bulduğu idealist güdülendirmenin bütünlükte tutarsızlığı açıkça ortadadır. Ama, Hegel'in diyalektiği ile idealizmi arasındaki çelişme yalnız burda belli etmez kendini. Sanat cinsleri arasındaki ilintilerin tarihsel ve kuramsal olarak çözümlenişlerini Hegel'in biraraya getirişinde de görülür. Her sanat türünün **belirli bir ölçüde zihnin alanı içinde yer alınış olması** için Hegel tarihsel süreçte bir sanat cinsini ötekinin batışı üstüne temellendirmiştir. Şu ya da bu sanatta maddi öğenin rolü ne denli büyük olursa, zihinsel bir kapsamı cisimlendirebilme olanağı o denli sınırlanmış olacaktı çünkü. Onun için Hegel'e göre, heykel'in mimariye, resmin heykele, müziğin resme, şiirin de müziğe ve dolayısıyle bütün sanat türlerine üstünlüğü, yalnız tarihsel olarak değil, ama aynı zamanda, **mutlak** olarak da koşullanmış bir şeydir. Böylece Hegel sanat yapıtları arasındaki hiyararşik ilinti anlayışına burda yeniden dönmekte ve kendi bulduğu, **sanat türleri, cinsler ve tarzlarının eşitsiz gelişmesi yasası** ile bu metafizik fikir arasında keskin bir çelişme ortaya çıkmaktadır.

Hegel'in bu büyük keşfinin 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki burjuva estetik tarafından gereğince değerlendirilmemiş oluşu hiç şaşırtmamalıdır bizi. Bu çağlarda estetiğe egemen olan metafizik metodoloji, sanatlar arasındaki ilişkilerin tarihsel - diyalektik bir şekilde incelenişini pratik olarak imkânsız kılmış, ancak ender durumlarda, örneğin, H. Taine'nin, A. Şmarsov'un ya da E. Gosse'nin çalışmalarında, tarihte birtakım aşamaları içinde değişik sanatsal kültür alanları gelişmesindeki eşitsizliğin bulunup gösterilebilmesi için bazı çabalara girişilmiştir. Bu dönemde, burjuva kuramcılar, kural olarak belli bir sanatın sanatlar sistemi içindeki yerini soyut tasarımlar içinde belirtmekte diretmişler, ancak değişik sanatsal yöntemlerin sanatsal değeri üstüne geleneksel yargılarda köklü

bir değişime gidebilmişlerdir. Toplumun sanatsal kültüründe ilk sırayı edebiyatın, tiyatronun ya da resmin aldığı üstüne görüşler artık kategorik olarak reddedilmeye; bütün bu sanatlarda **yaşama benzerlik** öğesinin çok güçlü olduğu, **içerik**'in rolünün çok büyük olduğu ve **biçimin bağımsız olmayışı**'nın çok açık olduğundan söz edilmeye başlanmıştır. Burjuva ideoloji ve psikolojisindeki bireyciliğin kendi bir gereği, sanatta kişinin özgür ve hiçbir şeyle sınırlı olmayan bir «kendini ifade ediş»i olduğunu getirişi, kaçınılmaz olarak, **müziğin bütün öbür sanatlara mutlak şekilde** üstün olduğu savına yol açmış; öte yandan, sanatsal yaratımlarda biçimsellik ilkesini temellendirme çabası, süslemenin, estetiksel anlamda, «en salt» sanat biçimi olduğunu söyleyen Kant'ın tekyanlı bir yorumunu geliştirmesi sonucu, süslemenin, **en yüksek** bir sanatsal deha ifadesi olarak görülmesine ve bütün öbür sanatların, resmin, heykelin, şiirin ve müziğin «süslemeleştirilmesi»ne yol açmıştır. Sanat yaratımlarında soyutçuluğa geçişin temelleri estetikte böyle atılmıştır işte.

Rus estetik düşüncesi tarihinde de sanatlar arasındaki ilişkiler sorunu üstüne metafizik - hiyerarşik görüşlere rastlarız. Böyle bir şey, yalnız klasikçiliğin değil, ama büyük bir şekilde ve tümüyle, devrimci demokrat estetiğin de karakteristik bir yanı olmuştur. Belinski, uzun bir süre, hangi sanatın, edebiyatın mı, yoksa tiyatronun mu daha «yüksek» sanat olduğu ve hangi sanat cinsinin, epiğin mi, yoksa dramatiğin mi daha «tam» olduğu sorusunun yanıtını aramış olmakla birlikte, değişik sanat yaratım cins ve tarzlarının **eşit değerlerde olmadığı** kanısına varmıştır. Buna rağmen, Belinski'nin ilk yapıtlarında, değişik sanat alanlarının estetiksel değerinin **tarihsel olarak değişken olduğu** düşüncesinin; yalnız «zaman fikri»nin değil, ama aynı zamanda, «zamanın biçimi» (60) de olduğu düşüncesinin izlerine rastlarız, ki Hegel'in estetik öğretisine yakınlığı onun bu metodoloji anlayışının güçlendirmiştir. İdealist dünya anlayışını aşması ve maddeci görüşler edinmeye başlaması, Belinski'yi, 1840'larda, sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesinin ger-

çek nedenlerini aramaya götürmüştür. Belinski'ye göre bu eşitsizliğin nedeni, değişik sanatsal yaratım yöntemleri ile toplumun tarihçe değişen «çıkarları» arasındaki uygunluktu. Edebiyat, 19. yüzyılda, resimden ve bütün öbür sanatlardan çok daha başarılı bir gelişme göstermiş ve kıyaslanmıyacak derecede büyük bir rol oynamıştı; çünkü, edebiyat, toplumsal yaşamın şiirsel bir çözümlemesini yapışıyla, **zamanın toplumsal çıkarlarına en iyi şekilde karşılık vermeyi** bilmişti. Edebiyatta, roman ile öykünün önplana çıkışı da yine bu, aynı nedene bağlıydı.

Şunu itiraf etmek gerekir ki, Belinski'nin çalışmalarını ileriye doğru sürdürmüş olan Çernişevski, kendi hocasının bu dikkate değer vargılarına gereken önemi gösterememiş ve sanat cinsleri arasındaki ilinti anlayışının üstünde tarihsel - diyalektik yöntemle durmamıştır. Bunun bir sonucu olarak, Çernişevski, sanat cinslerini bir «sıralama» içinde görmüştür. Bu merdivenin en üstünde, kendisinin «en yüksek ve en tam sanat» olduğunu söylediği edebiyat parıldar; merdivenin en altında da, müzik ile resim durur; mimari ile uygulamalı sanatlara ise, bu «merdiven»de yer yoktur, çünkü, bu sanatlar, edebiyata özgü olan, «yaşamı yansılama», «açıklama» ve «yargılama» yeteneğine sahip değillerdir.

Maddecilik - öncesi estetikte sanat cinsleri ile sanat tarzları arasındaki ilintiler üstüne soyut - hiyerarşik tasarımların varlığı çok doğal ve kaçınılmaz bir şey olduğundan ve kendi içlerinde barındırdıkları metafizik metodolojinin bir sonucu oldukları için, maddeci estetikte bunlara yer yoktur. Maddeci estetik, Hegel ve Belinski tarafından sorunun diyalektik bir şekilde incelenişinden edinilecek deneyimleri derininden çözümlemek, ama, Hegel ile Belinski'nin vargılarını, sanatın özü ve sanatın tarihsel gelişmesi yasasının toplumsal olarak koşullanmışlığı üstüne tarihsel maddeci anlayışın bilimsel temeline dayanarak bunları ileriye doğru geliştirmek zorundadır.

Değişik dönemlerdeki değişik sanatsal kültür alanları arasında yer alan somut ilişkiler özel bir şekilde henüz incelenme-

miş olduğu için, sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi sorununun ciddi bir şekilde kuramsal olarak çözümlenişi hayli zorluklar taşımaktadır. Bu konuda estetik, sanat biliminden değil, ama felsefeden bir yardım görmektedir; örneğin, V. İ. Sviderski'nin, «Değişme ve Gelişme Diyalektiği Üstüne Bir Takım Sorular» adlı çalışmasından böyle bir destek görmüştür estetik; şöyle ki, bu çalışmada, **eşit ve eşitsiz gelişme** arasındaki karşılıklı bağlantı **doğa ile toplumun evrensel bir gelişme yasası olarak** incelenmektedir.

O halde, en genel bir biçimde, bu kitabın kendi karakteri ve çerçevesi içinde olmak üzere, bu yasanın, dünya kültür tarihi malzemesindeki yerini izlemeye çalışalım.

İLK DÖNEMLERDE SANAT TÜRLERİNİN EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Şöyle düşünülebilir ki, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi kökeninde **sinkretik** bir karakter taşıdığı için, sanat cinslerinin eşitsiz gelişmesi sorusunu, en eski dönemler için sormamız olanaklı değildir. Ama kökence sinkretik yaratımların birliğini oluşturan, dilsel, müziksel, koreografik ve daha başka **öğeler** arasındaki ilişkilere, bizi ilgilendiren açıdan bakacak olursak, şunu kolaylıkla farkederiz ki, bu ilişkilerin özgül ağırlığı ve önemi, en eski sanatsal faaliyetlerde bile, **hiçbir şekilde eşit** değildir.

Maddi olarak cisimlendirilmiş ve toprağın altında bu yüzden kalabilmiş Antik Çağ kültürünü ancak kısman tanıyabildiği için, arkeolojik bulgular, bu konuyu bizlere aydınlatabilecek bir şey getiremezler. Oysa, etnografik gözlemler, değişik ilginç sonuçlara varılabilmesini olanaklı kılmaktadır. Toplumsal gelişmede çıktıkları noktada kalmış, yeryüzündeki bütün halk-

ların sanatından görülmektedir ki, dans ve süsleme gibi sanatsal bileşkenler, **en önde bir rol** oynamakta, oysa, görüntüsel sanat yaratım tarzları **alt sıradan** bir karakter taşımaktadır.

Kendi bulunduğu kültür içinde süslemenin çok alçakgönüllü, gittikçe de azalan bir yeri olan 20. yüzyıl insanı için, bir zamanlar insanoğlunun süslemeye dayanılmaz bir tutkuyla sarılmış olduğunu anlamak hiç de kolay değildir. Tarihsel gelişme dalgasına kendini kaptırmış bir şekilde, insanoğlu, önüne gelen hemen hemen her kullanım eşyasını bezeklerle süslemiştir; kendi konutunu, kap kacağını, silahlarını, iş aletlerini, kült eşyasını, giysilerini, başına taktıklarını; bilezik ve kolyeler takılmış, dövmeler yapılmış vücudunu, boyalı ya da çentikli süslemelerle bezemiştir. Süsleme ilkesi, bu dönemde, gerçekten **heryere girmişti;** yalnız nesneler dünyasında değil, ama müziğe ve şiire bile işlemişti. Müzik yaratımlarında, asıl rol ezgide değil, tınısal - ritmik «süsleme»deydi; türkü metinlerinin, canlandırıcı, anlam taşıyıcı yanında çok, süsleyici, ritmik, fonetik yanı ağır basıyordu (bugün bile, «tra - la - la» ya da «trili» şeklindeki anlamsız nakaratlara o zamanlardan kalma bir şey olarak rastlarız). A. Veselovski, 1940'da Leningrad'da yayınlanan «Tarihsel Şiir», adlı kitabında, bu konuyu çok önceleri ele almıştır. Zengin etnografik malzemeleri inceledikten sonra şu sonuca varmaktadır Veselovski, en eski sanatsal yaratım biçimlerinde, çoğunlukla, «sözün önemi değil, ritmik düzeni öne alınıyordu; sözsüz söyleniyordu şarkılar, genellikle, ritm tutuluyordu, trampet dolayısıyla, sözler ritmin içinde eriyordu...» (61) Nasıl sözün canlandırma yeteneği ritmik yapıya feda ediliyorsa, eski süsleme örneklerinde de (örneğin, kilimcilikte, el örgü işlerinde, tahta oyma işlerde), canlandırma, açıkça alt sıradan bir karakter taşıyordu; dekoratif yüzey içlerinde kullanılan ana araç, canlandırıcı ve görüntüsel öğe değil, ritmik - plastik öğeydi. Eski rituel eylemlerdeki oyunculuk ve koreografi «dili» arasında da buna uygun düşen bir ilinti vardı. Sanatsal yaratım, konuşarak canlandırmanın yardımı olmaksızın, pantomim sınırları içinde

yapılıyor ve pantomim, cimnastik dans şekline bürünüyordu, onun için pantomimdeki görüntü kapsamının anlaşılabilmesi yakınlığı olmayanlar için çok zordur.

İnsanoğlunun sanatsal olarak gelişmesinin ilk aşamalarında süsleme ile dansın olağanüstü büyük bir ağırlığı oluşu, kendi sanatsal içeriğinin özgüllüğünden, yani, **en genel** coşkusal durum ve hareketleri, **çok geniş** bir çevreye ifade edebilme yeteneğinden geliyordu. A. Veselovski, ilkel sanatta, süslemeli - ritmik yanın, görüntüleyici, içeriksel yana niye açıkça ağır bastığından söz ettiği zaman, dilin daha gelişmemiş bulunduğunu, kökeninde, «coşkusal öğenin içeriksel öğeden daha güçlü» (62) olduğunu belirtir. Bu neden, hiç kuşkusuz çok asli bir nedendir, ama biricik neden olarak da görülemez, çünkü, dilin sanatsal - olmayan iletişim biçimleri içinde kullanıldığı bir yerde, hiç kuşkusuz, coşkusal değil, içeriksel anlatım yeteneği önplana çıkar. Bu böyle olmaktadır, çünkü, sanatsal - yaratıcı faaliyetin özgül amaçları, dili, insanoğlunun o günkü estetiksel gelişme aşamasında özellikle sanat için önemli olan yana doğru çekmekte, oraya yönlendirmekteydi. Ama ayrıca, o zamanlar, ne söz sanatlarının, yani, edebiyatın, şiirin, bağımsız bir yaratım yöntemi olarak ortaya çıkabilmesi, ne de dilsel - görüntüleyici araçların sinkretik sanatsal oyunda öncelik kazanabilmesi için elverişli koşullar yaratılmış bulunuyordu.

«Edebiyatta İmgesel Bilincin Gelişmesi» adlı ilginç incelemesinde, G. Gaçev'in de belirttiği gibi, dans ve müzik «dili», «aşiretin genel deneyimi»ni dile getiriyordu; oysa, söz, «tikel bir içerik»in (63) verilişi eğilimini taşıyordu. Onun için, kültürün başlarında sözün çok az bir rolü vardı; ama, daha sonra, «toplumsal - olan'ın rolü azaldıkça», «bireysel - olan'ın rolü arttıkça» (64) dille canlandırmanın önemi de artmaya başlamıştır.

Ne var ki, bu doğru yapılmış gözlem, çok uzantılı bir kültür tarihi bağlantısı içinde ortaya konmalıdır. Gerçekliğin sanatsal - imgesel olarak **yansıtılış**'ında genel - olan ile bireysel -

olan arasındaki somut ilinti, doğrudan doğruya, onun sanatta oluşturulan **gerçeklik**'le, toplumsal varlık ve toplumsal bilinç'le olan ilintisine bağlıdır. Kişiliğin, henüz aşiret birliğinden çözülüp ayrılmadığı ve kimseye benzemeyen, özgün bireyliğin oluşmadığı tarihsel koşullar içinde, sanatta da, **bireysel - olan**'ı canlandırıp ifade edecek hiçbir sanatsal yöntem başarılı bir şekilde gelişemezdi. Ne var ki, toplumun tarihsel gelişmesi, **kişilik**'in çözülüp ayrılmasına ve kişinin bireysel nitelikleri, yetenekleri ve eylemlerinin **toplumsal değer**'inin tanınmasına yol açışıyla, yaşamın sanatsal olarak şekillendirilişinde, bu yeni insansal ilişkilerin yapısını ele alıp canlandıracak araçlara gereksinim doğmuştur.

Şunu da dikkate almak gerekir ki, kişiliğin pratikte ve zihnen oluşumu süreci, başlarda ancak çok dar bir çevre tarafından kavranabilmiştir. Toplumsal kollektif'den çözülüp ayrılan kişiler, kökeninde, o kollektif'in yöneticisi, önderi, komutanı, rahibi, hükümdarı olan kişilerdi. Dolayısıyla, sanatın görevi, bu kişileri, bütün olağanüstü benzersizlikleriyle vermek olmuştur. Buysa, ne dansla, ne de süslemeyle olacak işti. Örneğin, tıpkı Eski Mısır'da olduğu gibi, ancak **canlandırmayla,** görüntülemeyle çözülecek bir sorundu. Şurası da çok aydınlatıcıdır ki, tam bu anda portre - heykel ortaya çıkmış ve bu, Firavun'un portre halinde canlandırılışının nesnesi olmuştur; ama, Firavun'un yanısıra ordusunu da göstermek gerektiği zaman, bu kez, duvar resimlerinde ya da daha başka sanatsal çalışmalarda, böyle bir şey, **görüntüsel** bir şekilde değil, **süsleyici** bir şekilde verilmiştir. Daha doğrusu, canlandırmanın nesnesi «kişisel - olmadığı» zaman, canlandırma, süsleyici bir karakter taşıyordu; ama, bireysel bir değer taşıdığı zaman, süsleyici yollar bırakılıp, plastik portre «dili»ne dönülüyordu. Bu yasanın daha ileri görünüş biçimlerine ve olumlanışına Fayum mezar portrelerinde rastlarız.

Pek tabii, ne heykel, ne de resim, bu kültür döneminde doğru dürüst ortaya çıkmamıştı daha; çünkü, kişiliğin oluşumu süreci

henüz yeni başlamıştı. Öte yandan, bireyselleştirme, insanların canlandırılışı ölülere tapınma ile bağıntılı olduğu için, kararlı bir şekilde yürütülemezdi. Bütün öbür Eski Doğu köleci devletlerde olduğu gibi, Mısır'da da, ne heykelin, ne de resmin, **bağımsız sanat cinsleri** haline gelebilmiş olmasının nedeni budur. Bu sanatlar, bütün bütüne mimariye bağlı olarak yer alıyordu; yalnız, sarayların, tapınakların ve mezarların sanatsal olarak şekillendirilmesi sistemi içinde bunlara da yer olduğu için değil, ama, heykel ile resimde, canlandırılacak kişinin bireysel somutluğunun verilişinde, plastik genellendirmeler, **mutlaka en önde geldiği** ve portrenin salt mimari çerçeve içinde ve kendi bir gereği olarak, usulüne uygun şemaların yapımına olanak verdiği için. Mısır'daki tasvirlerde ya da Meksika duvar resminde, (başın yandan, omuz kısmının yüzden, bacakların yine yandan verildiği) tiplerin yüzeyde olmalarını gerektiren genel geçer kuralları, ya da boy heykellerin kesin şekilde ve yüzden mutlaka dural olmaları yasasını anımsayalım burda.

Ancak pratik yaşamda ve toplumsal bilinçte, bireysel, kişisel öğelerin daha da gelişmesiyle birlikte, güzel sanatlara sanatsal **olarak kendini eksiksiz bir şekilde belirleyebilme** yolu açılmıştır. Heykel ve resim, uzun zaman, yapı sanatına doğrudan doğruya bağlı olarak kalmışsa da, mimariden gitgide kendi bağımsızlığını kazanmıştır. Heykel ile resmin, mimari için karakteristik olan sanatsal imge kompozisyonu ilkelerini en sonunda aşmasında ve bireysel insan çizgilerini canlı ve dinamik bir somutluk içinde yeniden verme yolları aramış olmasında görürüz bunu. Portre - heykel, bu yolda, Antik Yunan'da, sonra da Antik Roma'da gittikçe çok daha geniş ölçülerde gelişme göstermiş, o çağa egemen olan idealleştirme ilkelerini zaman zaman aştığı bile olmuştur; çünkü, **fiilen kimseye benzemeyen kişi**'nin canlandırılışı demek, bu ilkelerle çelişmeye düşmek demekti. Olympos Tanrılarının heykellerinde bile, ki burda, **bireysel - olan**'ın, mutlaka, **genelleştirilmiş ideal - olan** içinde erimesi gerekiyordu, burda bile, Hellen heykelciliği, gerçek - olan'ı ideal -

olan'ın **ezdirnemiş,** bu ikisi arasında **uyumlu bir denge** kurmaya çalışmıştır.

Yunan polis'inde kişinin toplumsal değeri yükselmiş olduğu için ve kendi demokratik karakteri bu değeri toprak sahiplerinin bir **ayrıcalığı** olmaktan çıkarıp, **herkesin** bir malı, **genel-insansal** bir özellik haline getirdiği için, heykel de bu şekilde gelişebilmişti. Köleci toplum döneminde demokrasi sınırlı, yalnız «özgür doğanlar» için olduğundan, ayrıca, kişi ancak bu sınırlar içinde bütün olanaklarını kullanabileceğinden; geriye, canlandırmanın nesnesi olarak, çoğu zaman, gerçek insan değil, ama, ideal bir tanrılık, fantastik mitoloji kahramanları kaldığından, güzel sanatların kendini belirleyebilmesi süreci daha ilerlere doğru gidemezdi. Ancak Yeni Çağlar'da, resim ile heykel, **tuvale resmi ve serbest heykel** olarak, gerçekten bağımsız bir şekilde varolabilme koşullarına kavuşmuşlardır. Ama aynı zamanda, Antik Yunan'da, kişilik, öylesine gelişmişti ki, heykel, daha önce hiç görülmedik bir kültürel-estetiksel önem kazanmıştı. Bu arada, toplumun sanatsal gelişmesinde yeni bir sanat türü önplana çıkmıştı: **tiyatro.**

Bütün bunlarla birlikte, antik tiyatro, eski sinkretik sanatsal yaratım biçimlerinden henüz tam kurtulmamıştı. Koro şarkıları, dans ve masklar, tiyatronun bütünsel bileşkenleriydi. Yine de, **yaplda oluşan ağırlık,** dram sanatındaydı; öyle ki, burda, dram sanatının temelini oluşturan şey, eylem içindeki insanın bireysel-özgün karakteri idi, yani, **kişilik**'in imgesel olarak modellendirilişi. (Pek tabii, kişinin bireysel özgünlüğü anlayışı o zamanlar çok sınırlıydı henüz). Aiskhilos'tan Euripides'e ve Aristophanes'e kadar, antik Yunan tiyatrosu tarihi, bu büyük Yunan oyun yazarlarının, yeni kişi anlayışını, kişinin özgünlüğünü, etkinliğini, genel-olan'la ve «tanrıların istemi»yle konulmuş hukuksal ve etiksel normlarla olan ilintisini, tanrıların hışmından insanın kendi istemiyle kurutuluşunu bize nasıl vermeye çalıştıklarını gösterir. Bunun için, bu dönemde, tiyatro en güçlü bir sanat türü haline gelmiş, bu yüzden de, o günkü de-

mokratik Atina kültürünün karşısında yer alan ve estetik öğretisiyle geçmişe yönelen Platon, en çok mimari ile müziğe değer vermiştir; çünkü, bu görüntüsel - olmayan sanatlar, ya da o zamanlarda dendiği gibi, «taklit edici olmayan» sanatlar, bireysel - somut olan'ı canlandırma durumunda olamayan, genel ve ideal'e yönelmiş olan sanatlardı.

Nitekim, çok doğaldır ki, bütün dikkatini dram sanatına çevirmiş olan Aristoteles, kahramanların bireysel - özgün **karakterler**'i ile karşılıklı etkileşmelerini, yani, **hikaye**'yi, dram sanatının en önemli öğesi olarak görmüştür.

Köleci toplumun çöküşü ve tarihsel olarak yerine feodalizmin gelişi, antik kültürde oluşmuş bulunan sanatsal güçlerin gruplandırılmasında keskin bir değişime uğramasına yol açmıştır. Kişiliğin ortaya çıkıp oluşması, yüksek hiyerarşinin insanı kişilikten edici gücü altında ezilip kalmış, kahramanlık çağından ayrı, yeni dinsel bilinç biçimleri, sanat yaratımları üstünde kendi taleplerini uygulamaya başlamıştı. Bütün bunlar, herşeyden önce, güzel sanatların gelişmesini iyice önlemiştir; çünkü, resim ve heykel görüntülerinde yatan «cisimsellik», cisimsiz Tanrının cisimlendirilişiyle bağdaşmayan bir çelişme yaratıyordu. Resim ve heykelde imgeler gözle **görülebiliyordu;** oysa, Tanrı, gözle **görülemezdi.** «Tanrıyı gören ölür» diyordu bu çağlarda ortaya çıkmış bir atasözü. Böylece, gerek Yahudilikte, gerekse İslamda, Tanrı'nın resim ve heykelde canlandırılışı kesinlikle yasaklanmıştı; Hıristiyanlık ise, azizlerin canlandırılışını savunanlar ile ikona - kırıcılar arasında uzun ve kıyasıya bir mücadele alanı haline gelmiştir. İkona - kırıcı hareket yürümekle birlikte, güzel sanatlar, Hıristiyan dünyasında yaşayabilmek için kendisinden çok şeyler ödemiş, kendi bir ilkesi olan, **görülür dünyanın verilişi**'nden kaçınarak, **görülemez, ideal, tanrısal bir dünya**'yı canlandırma yoluna gitmiştir.

Trajik olan çelişme şurdaydı ki, resim ve heykel için, maddi varlığın görsel bir somutlukta canlandırılışından bütün bütüne vazgeçilebilmesi **olanaksız** idi. Bu yüzden de, Orta Çağ sa-

natı için geriye kalan yapılacak tek şey, bireysel-olan'ın canlandırılışını **minumum**'da tutmak ve canlı, somut biçimi, Tanrısal-manevi-olan'ın, ideal ve genel-olan'ın **simgesel** ya da bütünlükle **amblemvari** bir işareti haline dönüştürmekti. Bu nedenle, Orta Çağ resim ve heykelinde, kendine özgü bir imge kompozisyonu halinde süslemeciliğin gelişmeye başlamış oluşuna, resim ve heykelin bağımsızlıklarından yitirerek, kilise, katedral ve anakiliselerin mimarisi içinde bir süs öğesi haline gelmelerine hiç şaşmamak gerekir. Tam burda işte, güzel sanatlarda, derin bir çelişme daha ortaya çıkmıştır: Kutsal yazıların **metinleri**'ni **resimlemek**, «okuma yazma bilmeyenler için İncil» yerine geçmek. Yani, **resmin** ya da **heykel**'in kendisinden değil ama **edebiyat**'tan çıkan sorunları çözümlemek. Orta Çağ resmi, **süslemecilik** eğilimi ile **hikaye edicilik** eğilimi arasındaki, ilke olarak, bu çözülmez çelişmeyi ıstıraplı bir şekilde çözmek zorunda kalmış bir sanat olmuştur.

Bu dönemde, sahne sanatları daha da derin bir krize girmiştir; çünkü, **myster** oyunlarına dönüşmüş bulunan dram sanatı, kendi bağımsız sanatsal varlığının şu **temel gerekçesi**'ni yitirmişti: Belirli bir özgür isteme göre hareket eden bireysel-özgün karakterlerin karşılıklı etkileşmesi. Orta Çağ'da, bu alanda, antik tiyatro ya da Rönesans tiyatrosu yaratımları yanısıra yer alabilecek, Euripides ile Shakespeare arasında dram sanatı tarihinde bir halka oluşturabilecek hiçbir büyük estetiksel değerin ileriye kalmamış oluşu bir rastlantı değildir.

Mimari ile müzik ise, aynı zamanda Platon'un vasiyetini yerine getirerek, **bu dönemdeki sanatsal gelişmenin doruğu**'na çıkmıştır. Mimari, **ideal ve genel-olan**'ı, yani, kitleleri birleştiren ve gerçek dünyayla arasında bir duvar çeken «Tanrının evi»nde yaygınlaştırılacak tanrı fikrini doğrudan doğruya cisimlendirme olanağına sahipti. Bu Tanrının evi'nde, kitleler tarafından okunan ezgiler, koraller ve dualar ise, insanda bireysel olarak kimseye benzemeyen ve kişisel-olan ne varsa hepsini ezen ve «tanrının merhameti»nden mistik bir şekilde pay

alma olarak, **kişisel - olmayan,** coşkusal bir vecd hali uyandıran dinsel duygulardaki **genellik'i** müziksel olarak yaratabiliyordu.

KAPİTALİZM DÖNEMİNDE SANAT TÜRLERİNİN EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Kapitalizmin zaferiyle doruk noktasına ulaşacak şekilde, burjuvaca ilişkilerin, feodal toplumun anabağrında ortaya çıkıp oluşması, sanat türleri arasındaki ilinti ve karşılıklı etkileşmelerde de değişimlere yol açmıştır. Daha Rönesans'ta, bu sürecin hangi doğrultuda gelişeceği belli olmakla birlikte, ancak onu izleyen ilki üç yüzyıl içinde bu süreç tam olarak ortaya çıkmıştır.

İnsanoğlu tarihinin bu dramatik aşamasında ilk **kurban** mimari olmuştur. Rönesans, yapı sanatının sanatsal kültürde önplandaki yerini elinden almıştır. İlginçtir ki, artık, yalnız ressam Leonardo da Vinci değil, ama daha önce de gördüğümüz gibi, mimar Alberti de, yapı sanatı yerine, resmi en değerli sanat olarak kabul etmişti (Mikelanj'a göreyse en değerlisi heykeldi).

Böyle bir değer değişimi yasalara uygundu çok. Gerek Rönesans'ın fikirsel dokunaklılığı gerekse maddi dünyanın, doğanın bilgisini edinme ruhu, kuramsal bilimler alanında doğa bilimlerini, sanatsal bilgi alanında da **güzel** sanatları, toplumsal ilginin odak noktası haline getirmişti; çünkü, Leonardo'nun da açıklamış olduğu gibi, güzel sanatlar, doğayı bütün öbür sanatlardan çok daha ona sadık olarak ve çok daha eksiksiz şekilde verebiliyordu. Hâttâ, Leonardo, resmi, «bilim» olarak tanımlamış; (Orta Çağ'da tartışmalar koparmış olan), gerçek doğa yasalarını tanıma yeteneğine çok yüksek değer vermiştir. Nasıl geçmişte resim ile heykel öncelikle anıtsal ve dekoratif biçimler halinde gelişmiş, güzel sanatsal yaratımları mimariye bağlı olarak kendini ifade etmişse, artık mimariden kesinlikle kopmaya başlamış ve tuval resmi ile serbest heykelin doğmasına yol açmıştı.

Mimari ise, heykel sanatının, hâttâ, resmin etkisinde kalmaya başlamıştı. Yapı ustaları, artık binalara, özgür bir şekilde ayakta duran, kendi içinde bütünsel bir plastik gövde, bir çeşit anıt gözüyle bakmaktaydılar; öyle ki, bu gövde «biçimlendirilebilir» ya da dışyüzü üstünde estetiksel bir şekilde çalışılabilir, binaların dışyüzü, kendi kendine yeterli, bir çeşit «resim» haline dönüştürülebilirdi.

Hiç kuşkusuz, Rönesans ile klasikçi ve Barok yapı sanatlarının hiç tartışma götürmez şekilde bir dizi daha başka nitelikleri olmuş; bu arada kendi dönemlerindeki ilerici fikir ve idealleri cisimlendirebilecek yeni sanatsal araçları da kendilerince arayıp bulmuşlardır. 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın başlarında, geç-feodal bir toplum olan Rusya'da bile, mimari, ulusal devletin, halkın şanının ve vatan aşkının büyüklüğüne ilişkin yüce tasarımları işliyordu daha. Buna rağmen, bu sanat türünün gelişmesinde **dramatik iç çelişmeler** başgöstermiştir. Mimari olay kendi görünüşünden, organik-olan ile hakikate-bağlı olanı yitirmiş; biçim, konstrüksiyon ve işlev arasındaki canlı birlik bozulmuş ve yeni konstrüksiyon ilkeleri ile konstrüksiyon'un «üstüne asılan» dekoratif kılıf (rustik donatım, sütunlu salonlar, duvara bitişik ayaklar) arasında bir çelişme suyüzüne çıkmıştır gittikçe. Mimari, çok eski üslupların usluplarını yansıta gelerek, 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında, ilkesiz ve biçimci bir eklektizm halinde, dekoratif bina kamuflajına dönmüştür.

Kaçınılmaz bir süreçti bu. Burjuva ilişkilerin üstünlüğü, mimaride ideal, genel manevi içeriğin ortadan silinmesine, ama onun yerine aynı estetiksel ağırlıkta bir şey konmamasına yol açmıştı. Burjuva toplumsal bilinçte «ideal yoksunluğu» ve bireycilik psikolojisi, yapı sanatının **yaşaması için gerekli** manevi beslenmeyi elinden almıştı; çünkü, bireyselleştirme ile bağdaşmayan, hele toplumsal gerçekliğin eleştirel bir şekilde yansıtılmasına gelmeyen mimari, kendi mahiyeti gereği, genel ve ideal-olan'a dönüktür. Mimari, **olumlar** sadece, **yadsımaz**; insanları **ayıran** değil, **birleştiren** manevi halleri cisimlendirebilir an-

cak. Onun için, kapitalist gerçeklik, edebiyatın sanatsal olarak özümleme nesnesi haline gelmiş, mimari tarafından estetiksel olarak özümlenemez oluştur.

Bu sorun, çok önceden ve çok ilginç şekilde, burjuva dünyasının bir takım ilerici bilim adamları tarafından, örneğin Mumford ile Giedon tarafından incelenmiştir. Bu bilim adamları, ayrıca, sanat olarak mimarinin yeniden nasıl canlanabileceğini kuramsal olarak açıklamaya çalışmışlardır. Ne var ki, tarihten edinilen deneyimler göstermiştir ki, böyle bir yeniden doğuş, **kapitalizmde** olanaksızdır. Yine de, 20. yüzyıl burjuva dünyası mimari yaratımları, 19. yüzyıldakilerden asli farklar gösterir. Son elli yılın büyük mimarları, Le Corbusier, Gropius, Wright, Mies van der Rohc, Saarinen, Aalto, Niemeyer, mimariyi, teknik ve estetiksel öğeler arasındaki çıkmazdan kurtararak, modern mimarinin işlev ve konstrüksiyon ilkeleri konusunda yeni bir estetiksel anlatım bulmuşlardır. Ne var ki, 20. yüzyılın bu büyük mimarlarından çoğunun ya toplumcu ya da toplumcu fikirlerine yakın kişiler oluşları ve **hakiki demokratik** ideallere göre yaratımda bulunmuş olmaları demek boşuna değildir. Onun için zaten bu kişiler, kendi sanatsal özlemleri ile ortadaki gerçek faaliyet koşulları, örneğin, özel konut sahipliği, şehir mimarisi anarşisi, kapitalist yapı endüstrisi arasındaki uzlaşmaz çelişmeyi açıkça görmüşler ve sanat olarak mimarinin ancak gelecekteki, akılcı ve doğru temellere oturan bir toplumda yeşerebileceğini düşünmüşlerdir. «Özel mülkiyet» diye yazar Frank Lloyd Wright, «doğru bir şehir planlaması yapılmasını olanaksız kılmaktadır... Sadece özel konut için yaratımda bulunduğu sürece büyük mimarimiz olamaz. Uygarlığın itici gücü kâr olduktan sonra, ortada bu birincisini soylulaştıracak gerekçe kalmamaktadır.» Daha böyle birçok düşünceleri sıralayabiliriz burda.

Sanat türlerinin eşitsiz gelişmesinin belirgin bir ifadesi de, bütün sanat türlerinin, kapitalizmde, mimariyle aynı yazgıyı paylaşmalarından gelmektedir. Pek tabii, kapitalist ilişkilerin

birçok bakımlardan kültür üstünde yıkıcı etkisini göstermektedir; ne var ki, mimariden farklı olarak, edebiyat, 18. ve 19. yüzyıllarda, daha önce hiç görülmedik şekilde bir ağırlık kazanmıştır. Bu çağların büyük kuramcıları, edebiyat «en yüksek» ve en güçlü sanat olarak tanımlamışlarsa da, sadece bu dönemde oluşmuş bulunan sanatsal güçler arasındaki **fiilî ilinti**'yi mutlaklaştırmış oluyorlardı.

Söz sanatının, gerçekliği sanatsal olarak özümleme alanında teknik, ideolojik ve estetiksel olarak ilk sırayı almasının değişik nedenleri vardır. Burda şunları dikkate almamız gerekir: edebiyat yapıtlarının gittikçe büyük bir çevrenin manevi malı haline geleceği şekilde, matbaanın bulunuşu; edebiyatın, kişinin bilincinde yer alan bireysel-özgün, psikolojik sürçeleri canlandırabilme ve ifade edebilme yeteneği (ki Yeni Çağlar'daki edebiyatın en özgül özelliklerinden biri de bu olmuştur); yine edebiyatın, kişinin toplumsal ortamda olan bağını şekillendirebilme gücü (18. ve 19. yüzyıl Avrupa edebiyatının bu sorunu ne denli görkemli bir şekilde çözmüş olduğunu anımsayalım burda); sonra, bütün öbür sanat türlerinden önce, edebiyatın, tiksinç, bayağı ve uygunsuz olan şeyleri, yani, burjuva gerçekliğinde egemen olan ne varsa onları eleştirel bir şekilde verebilme yeteneği (burda yine, edebiyatın, bu dönemde, eleştirel gerçekçilik yolundan büyük bir başarıya ulaşmış olduğunu anımsayalım); son olarak da, son yüzyıllarda, keskin siyasal ve ideolojik mücadelelerin doğrultusunda gelişmiş ve özel bir önem kazanmış olan, ideoloji ile edebiyat arasındaki yakınlığı.

Edebiyat böyle çok güçlü bir hale geldikten sonra, öbür sanatsal yaratım alanları üstünde, özellikle de, resim ile müzik üstünde büyük bir etki yapmıştır. Geçen yüzyılda, **program-müziği**'nin çalgı sanatı içindeki yaygınlığı, klasik edebiyat yapıtlarının opera ve senfonilerde olduğu gibi kullanılması, resitatif'in öneminin artışı, buna bağlı olarak, Dargomyşski'nin de belirttiği gibi, tınının, artık «doğrudan doğruya sözü ifade etmesi», bize bunu göstermektedir. Rus gerçekçi edebiyatının gezici res-

samlar, Peredvişniki üstündeki doğrudan etkisi olduğunu Stasov'un kendisi de söyleyerek tanıtlamıştır bunu. Resim edebiyatı heykelden daha yakın izleyebildiği için de, Peredvişniki'nin ilkeleri, Rus resmine heykel sanatından daha çok girmiştir. Antokolski bu ilkeleri kendi yaratımlarında ne denli uygulamaya kalkmışsa da, örneğin, Repin kadar kararlı ve kapsamlı olamamıştır.

Ne var ki, edebiyata yönelme, resme daha önceki büyüklüğünü ve toplumsal önemi geri getirmemiş ve sanatçılar bunun acısını çekmişlerdir. 19. yüzyılda, resmin altın çağının geçmişte kaldığından ve modern resmin derin bir kriz içinde olduğundan sık sık sözedilmeye başlanmıştı. Başta, bu krizden kurtulmanın çaresi, geçmişin onarılışında, büyük Raffael'e ve onun öncülerine öykünmede görülmüşse de, kısa bir süre sonra, bu gibi çabaların yararsız olduğu ve çağın düşüncesine, görüşüne ve çıkarlarına uygun düşecek yeni yaratım ilkelerinin aranması gerektiği anlaşılmıştır. Resmin kendini belirlemek üzere yaptığı bu tarihsel atılım, hiç kuşkusuz, Avrupa resminin izlenimciliğe gitmesine yol açan güçlerden biri olmuştur. Yine de, bütün estetiksel başarılarına rağmen, resim için de, heykel için de, bu sanatların Rönesans döneminde, hâttâ, 18. yüzyılda oynamış olduğu role yeniden kavuşması mümkün olamamıştır. İzlenimciler, toplumsal çatışmaların çözümünden kaçındıkları, yaptıkları yaratımlarda, doğanın, sokağın ve insan vücudunun güzelliğini sanatta yepyeni bir yönden yüceltmeye çalıştıkları için, toplumsal varlığın **en önemli** ve **en ivedi** sorunları üstüne söz edebilme olanağını sanatın elinden almış oldular. Ressamların toplumsal kayıtsızlığı arttıkça, resim de sanatsal kültürde «önplan»daki yerini gittikçe daha çok kaybetmeye başlamış ve bugün kapitalist dünyada en az tutulan ve en önemsiz sanat cinsi haline gelmiştir.

20. yüzyıl Avrupa resmi, edebiyatı izlemeyi bıraktıktan sonra, izlenimci doğrultuda da kendi kurtuluşunu bulamayınca, yitirmiş olduğu estetiksel gücü ve toplumsal büyüklüğü yeniden

elde etme umuduyla, **müzik**'e sarılmıştır. Ne var ki, bu yol da, resmi soyutçuluğun çıkmazına sokmuş, canına kıymasına yol açmıştır.

Güzel sanatların müziğe yönelmesindeki neden, 20. yüzyıl burjuva kültürünün müziğe çok yüksek değer vermeye başlamış olmasıydı, tıpkı 19. yüzyıldaki demokratik düşünürlerin edebiyata verdikleri değer gibi. Ne var ki, demokratik düşünürlerin söz sanatlarına özel bir sevgi göstermelerinin nedeni, edebiyatın, toplumsal ilişkiler alanı içine girebilme yeteneğine sahip oluşuydu; oysa, burjuva kültürü, **tam karşıt** bir nedenle, yani, müziksel yaratımlar ile toplumsal çatışmalar, ideoloji ve dış dünya arasında görülür bir bağ olmayışı nedeniyle, müziksel yaratımlara el atmıştı. Bu aynı nedenledir ki, Benedetto Croce, müziği göklere çıkarmış, hâttâ, biçimci sanat bilimi müzikte, kişinin salt coşkusal kendinin bilgisini bile reddederek, müzikte, ya salt ton biçimlerinin içeriksiz bir hareketi olmasını (Hanslick), ya da soyut insanlar ile soyut zaman arasındaki ilişkileri örgütleyecek bir tok kuruluşu olmasını (Stravinski) istemiştir. Bu şekilde yorumlanması sonucu, müzik, yalnız ressamların değil, ama, ozanların da öykünmeye başladıkları örnek haline gelmeye başlamış ve 20. yüzyılın başlarında Rus kübik-fütüristlerinin, Fransız letristlerinin, ya da bugünkü Alman modernistlerinin elinde, edebiyat, sözcüklerden sıyrılmış fenomenlerin anlamsız, «kılı kırk yaran», salt yüksek sesli bir bileşimi haline dönmüştür.

Ne var ki, Batı Avrupa kültür tarihi bize şunu da kanıtlamaktadır ki, ancak büyük bir toplumsal anlam taşıyan, kendi özgül bilme yeteneğine kendi karakterine uygun düşen bir içerikle yüklü olduğu zaman, müzik, gerçek toplumsal bir değere ulaşabilmektedir, tıpkı Beethoven'in, Chopin'in, Berlioz'un, Liszt'in müziğinde olduğu gibi. Müzik kültürü tarihinin «altın çağı», romantizm döneminde olmuştur; o zamanlar, müzik erişilmedik bir mükemmelliğe ulaşmış olduğu için değil, ama, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında müzik yaratımları, **en**

yüksek toplumsal, fikirsel ve sanatsal bir anlam de taşımış oldukları için. Bu açıdan bakarsak, romantik estetiğin herhangi bir temsilcisinin niye müziğin en «yüksek» sanat olması gerektiğini, hâttâ, şiir sanatının bile sanatsal güç bakımından müzikten sonra geldiğini öne sürmüş olduğunu anlamış oluruz.

Böylesine düşüncelerin öne sürülebilmiş olmasının tek nedeni, müziğin, hiçbir zaman, kendi başına bir ses oyunu ya da bir kişinin kendini ifade edişi olmayışından, toplumdaki en anlamlı manevi özlemleri sanatsal olarak şekillendirebilmenin bir aracı oluşundan gelir. İnsanın coşkusal yaşamının derinliklerine işleyebilmesi; ne plastik şekilde, ne de sözle ulaşılamıyacak, ince ruhsal ve zihinsel devinimlerdeki ayrımları yeniden yaratabilmesi; ve lirik bir kapsam kadar, coşkusal bir yoğunluk da içermesi dolayısıyla, müzik, Aydınlanmacıların akılcılığı karşısında düş kırıklığına uğranmış bir dönemde, kişinin iç dünyasına çok güçlü bir ilgi duyulduğu bir dönemde, romantiklerin «yitik hayaller»e ve kahramanlık düşlerine kapıldıkları bir dönemde, toplumsal bir onaya kavuşmuştur.

Şurası da ilginçtir ki, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında, izlenimciler gibi sesle resim yapma peşine düşmeyip, büyük, toplumsal anlam taşıyan sorunlara şekil vermeye çalışmış, büyük bestecilerin yaratımları (örneğin, Wagner ile Verdi'nin, Çaykovski ile Skriyabin'in yapıtları) da, ister istemez, **romantik** bir renge bürünmüştür, ki aslında, müziksel imge yapısının kendi «iç eğilimi»nde romantik bir üslup da vardır. Yine de, 19. yüzyılın ikinci yarısında, müzik, ne doğrudan, ne de dolaylı şekilde anımsamayla, romantizme daha önceki toplumsal anlamını yeniden verebilmiştir. Emperyalizm döneminde ise, müzik, toplumun manevi yaşamında, ilk burjuva ihtilâli döneminde, hâttâ, daha da önce, Orta Çağ'da bile oynadığından çok daha az bir rol oynayabilmiştir. Kapitalist gerçekliğin **içsıkıcı yavanlığı,** müziksel - şiirsel özümlemeye kapalı kalmıştır; müziğinse, edebiyat gibi, en ufak bir toplumsal eleştirel çözümleme olanağı da yoktur; nitekim, eleştirel gerçekçi yöntem-

le müziğin başedebilmesi çok zor olmuştur. Bu bakımdan, müzik, daha çok mimariye yakın düşmektedir. Bu iki sanatın da yazgısı, aynı ölçüde, toplumun manevi yaşamında **olumlu ve ideal, genel bir içerik**'in varlığına bağlıdır. Burjuva dünya ise böyle bir şeyi müziğe verememektedir. Ama, müzik, böyle bir şeyde diretince, bu kez, çok uzun geçmişe, örneğin, Nibelungen efsanesi ile Ruslan ve Ludmila'nın masalına, Shakespeare ile Puşkin'in tarih tragedyalarındaki çatışmalara, İvan Susanin ile trubadur'ların işlerine, ya da yaşam ve ölüm, aşk ve ıstırap gibi «ebedi» soyut-etiksel sorunlara, vecd şiiri ile ayinlere dönmek zorunda kalmıştır.

Tiyatronun düşüşü, müzikteki, resimdeki ve edebiyattaki kriz gibi sonuçlanmamışsa da, burjuva toplumun sanata düşmanca tutumu, önünde sonunde, tiyatro tarihi üstünde de etkisini göstermekten geri kalmıyacaktı. Güzel sanatların hızlı gelişimine tanık olunduğu erken ve yüksek Rönesans dönemlerinde, tiyatro sanatı gölgede kalmıştı. Bunu şöyle açıklayabiliriz ki, Rönesans sanatı, insan ile doğa arasında, özgürlük ile zorunluluk arasındaki **uyumlu** ilişkilerin imgesel modellerini bulmaya çalışıyordu; oysa, dram sanatının yapısı, doğrudan doğruya, dramatik **çatışmalara, kavgalara ve çarpışmalara** dayanmaktadır. Onun için, dram sanatı, uyumlu Rönesans dünya duyumu utopyası'nın ortadan silinmeye başlamasıyla sözünü geçirmeye başlamış, toplumsal gelişmenin gerçek yüzünü acımasızca ortaya sermiş ve ancak ondan sonra, insanın iç dünyasındaki ve toplumsal varlıktaki **çelişkenlik, çatışma ve acımasız dramatik**'e ilişkin bilgi, toplumsal düşüncenin çıkış noktası haline gelebilmiştir. Rönesans kültürünün sönmeye yüztutmasıyla birlikte, Shakespeare'in büyük tragedyaları ortaya çıkmış; ancak 17. yüzyılda, klasikçi dünya görüşündeki düalizm, Corneille ile Racine'in oyunlarında en kapsamlı ve tam ifadesini bulabilmiş; ve ilk kez 16. yüzyılda, feodal güçler ile burjuva-demokratik güçler arasındaki uzlaşmaz çatışma üstüne Aydınlanmacıların derin bilgisi, Lessing ile Schiller'in, Diderot ile Beaumarchais'-

nin oyunlarında kültürün odak noktası haline gelmiştir.

Eğer, Rönesans estetik düşüncesi **resmi**, romantik estetik **müzik ile şiir**'i, devrimci demokratların estetiği de **edebiyat**'ı bütün dikkatlerin odak noktası haline getirmişse, klasikçi ve aydınlanmacı estetik de, **tiyatro**'yu böyle bir odak noktası haline getirmiştir. Tiyatronun mahiyetini, Boileau ile Diderot, Gottsched ile Lessing, farklı şekillerde yorumlamakla birlikte ve Corneille ile Shakespeare'in mirasına sanatçılar ile kuramcılar farklı şekillerde sahip çıktıkları halde, tiyatronun, bu dönemde, en yüksek **fikirsel ve estetiksel değer** taşıyan sanat olduğu gün gibi kabul edilmiştir. Aydınlanmacıların konumuna yakın bir yerden fikirlerini geliştirmeye başlamış olan Belinski de, ilkin tiyatroyu en önde gelen ve en güçlü sanat olarak görmüştür. Romantikler, özellikle de Alman romantikleri ise, tiyatro sanatı konusunda, gerek pratik, gerekse kuramsal olarak, büyük zorluklarla karşılaşmışlardı; çünkü, tiyatronun yapısı, bir yapıtı sanatçının lirik - şiirsel şekilde «kendinin bir ifadesi» haline gelmesine, ya da fantastik, ideal bir dünya oluşturan romantik sanatçının yaratıcı fantazi oyunlarının cisimlendirilmesine elvermiyordu. Buna karşılık, eleştirel gerçekçilik, yaşamın dramatik bir şekilde canlandırılmasındaki nesnelliğe olağanüstü önem vermiş; eleştirel gerçekliğin çatışmayla belirlenmiş konu yapısı, toplumsal **çelişmeler**'in imgesel bir şekilde modellendirilmesi bilgisine giden yolu açmıştır. Onun için, eleştirel gerçekçilik, müzikte, heykelde, hâttâ, resimde olduğundan çok daha özgür ve dakik bir şekilde, kendi fikirsel ve estetiksel özlemlerini tiyatroda gerçekleştirebilmiştir. Ne var ki, burjuva - çöküşmüş sanatta, gerçek insansal varlığın toplumsal uzlaşmazlıklarının verilişinin bilgisi ortadan kalkmaya başladıkça, dram sanatı da, ya cinsel alandan alınma, **içli dışlı çatışmalar**'ın canlandırılmasıyla kendini sınırlamış ve böylece tiyatro sanatının içeriğini bayağılıkla daraltmış, ya da herhangi bir konusal ve dramatik temele oturmaktan kaçınarak, **çatışmasızlık** ilkesinin kendi mantıksal sonuna kadar götürüleceği, «saçma tiyatrosu« çıkmazına düşmüştür.

Sanat türlerinin eşitsiz gelişmesinin başlıca görünüş biçimleri bunlardır. Ne var ki, sanat türleri içindeki çeşitli **tarzlar** arasındaki ilintiler için de benzer bir yasallığın bulunması gerekmektedir.

SANAT TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Herşeyden önce şuna dikkat etmemiz gerekir ki, «tarz sorunu», sanatsal gelişmenin değişik aşamalarında farklı roller oynamıştır.

Ne Orta Çağ'da, ne de Rönesans'da bu sorun biliniyordu; Orta Çağ'da bilinmiyordu, çünkü, o zamanlar sanatsal olarak canlandırmanın nesnesi çok **sınırlı** idi ve sanat, aslında, dinsel-mitolojik ve şövalyece-kahramanlık olmak üzere, iki tarzda gelişme gösterebilmişti. Buna karşılık, Rönesans'da bilinmemesinin nedeni, Rönesans'ın sanata çok-yönlü yaşam görünüşlerinin kapısını açmış olması değil; Rönesans'ın varlıkta **ayrışma**'yı değil, **birlik**'i savunmuş olmasıdır; nitekim Rönesans'daki sanat yaratımlarında, bütünsellik eğilimlerinin, ayrıştırmacı eğilimlerden daha ağır basmasının nedeni de budur. Rönesans resmi, ne «salt» manzaraya, ne de «salt» natürmorta ya da «salt» bir portreye tanık olmuştur; kural olarak, insan, gerçek bir nesnel ortam içinde canlandırılıyordu ve mitolojik temalar ile toplumsal temalar arasında kesin bir sınır çekilmemişti.

Tarz sorunu ile tarz kavramı, sanat yaratımında, **tematikle sınırlı bir dal** olarak, ilk kez, 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu çağda, Rönesans'ın bir karakteristiği olan, bütünsel dünya algısı, bir daha geri gelmiyecek şekilde yitirilmişti. Dünyanın kavranışı, **çözümsel bir karakter** taşıyordu. 17. yüzyıl felsefi düşüncesinde olduğu kadar, bilim ve estetik düşüncesinde de görülür bu. Bağımsız tarzların ortaya çıkışı da, sanatsal **bilginin nesne-**

sinin çözümsel bir şekilde **parçalara ayrılıp bölünmesi**'nin bir ifadesi olmuştur; öyle ki, burda, tarz farkları, gnoseolojik ve aksiyolojik açılardan görülüyordu.

Bu ilke en kararlı şekilde klasikçi estetik tarafından yürütülmüştür. Klasikçi estetik, her tarz için, bu tarzların canlandırdıkları alanın kendi eşitsizliğinden gelen anlayışa karşılık verecek, **özel** bir estetiksel değer **ölçüsü** biçmişti. Toplumsal olarak «yüksek düzeydeki» nesneleri ele alan tarzları, «yüksek» tarzlardı; «aşağı düzeydeki» gerçekliğin verilişinden gelen tarzlar ise «aşağı» tarzlar olarak görülüyordu. Böylece, en yüksek basamakta, tragedya'nın, kahramanlık şiiri'nin, tarihsel - mitolojik resmin, vs., alt basamaklarda ise, komedya'nın, güldürülü şiir'in, güncel resmin, vs. yer aldığı, hiyerarşik bir «mertebelendirme» kurulmuştu. Şu da var ki, «yüksek» tarzlar, kendi gelişmeleri için elverişli siyasal, ideolojik, psikolojik ve estetiksel koşullara sahip oldukları gibi, sanatsal kültürü de bütün öbür tarzlardan çok daha net ve tam olarak temsil edebiliyorlardı. Sanat, Fransa'da 17. yüzyılda böyle gelişmişti işte. Ne var ki, bu çağdaki Fransız sanat ile Hollanda sanatı arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, görülecektir ki, yalnız şurda ya da burda ağır basan **sanatsal yöntemler** arasında değil, ama aynı zamanda, **tarzlar arasındaki orantı**'da da bir fark vardır; şöyle ki, Fransız klasikçiliğinden farklı bir şekilde, Hollanda gerçekçiliği, resimde, güncel tarzı, manzara resmini, dahili resmi ve natürmortu tercih etmiştir; o günkü Hollanda burjuva toplumu, herşeyden önce, yaşamın bu tarzda verilen yanlarıyla ilgilenmekteydi çünkü. Mitolojik konularda, günlük, ampirik gündelik yaşamın üstüne çıkacak bir araç aramış olan Rembrandt bile, yalnız demokratik dünya görüşünün derinliği yüzünden değil, ama, yaratımlarındaki özgül tarz eğilimleri yüzünden de, kendi ülkesinde, «beyaz karga» damgasını yemiştir. Bambaşka bir zemin üstünde yükselmiş olan komşu Fransız kültürü ise, Rubens'deki mitolojik tarzı benimseyip, doğal karşılamıştır; çünkü, böyle bir tarz, bu ülkeye egemen çıkarları ve beğeni çizgisini temsil etmekteydi.

Avrupa sanatının daha sonraki gelişmesi içinde, tarzlar arasındaki ilintiler de kesintisiz bir şekilde dönüşüme uğramakta devam etmiştir. 18. yüzyılda, Fransız, Almanya ve Rusya'daki aydınlanma gerçekçiliği, en etkin, dolayısıyla da en önemli sanat cinsi olarak tiyatroya klasik sevgisini göstermekle birlikte, klasik tarz hiyerarşisi, gerçekçi hareket tarafından hemen redde uğramıştır. Bu çağda, gerçekçilik, hiç kuşkusuz, tragedya'yı değil, «burjuva dramı»nı; tarihsel-mitolojik resmi değil, güncel resmi; kahramanlık operasını değil, güldürülü operayı tercih ediyordu. Tarza verilen değerlerin bu şekilde bir değişime uğramasının nedenini, Diderot ile Lessing kadar, o çağda Rusya'da çok tanınmış bir oyuncu ve dramatikçi olan Plavilsçikov da açıkça formüllendirip ortaya koymuştur. Bu kişiler, aristokrasinin tematik çıkarlarının yerini tarihsel yasalara uygun olarak, artık «tiers état»nın çıkarlarının aldığını; ve bu «orta sınıf»ın, Monsieur Jourdain'ın estetik kafasını iyice aşacak, «soylu burjuva» çocuk hastalığından artık kurtulacak ve sanattan kralların, komutanların ve mitolojik kahramanların işlerini değil, kendi **yaşamı**'nı görmek istiyecek kadar bilinlenmiş olduğunu söylemişlerdir. Ne var ki, İngiltere'de, 18. yüzyıl gerçekçi sanatının toplumsal gelişme özellikleri, tarz sorununa başka bir çözüm yolu aranmasına yol açmıştır. Sanatta önplana, **yaşamı tasvir** tarzı ile resimde, portre tarzı çıkmıştı yeniden; çünkü, İngiltere'de soylular ile burjuvazi arasındaki çatışmanın barışçı bir çözüme ulaşması, toplumsal kavgadaki dramatik yoğunluğu yumuşatmış ve bu yeni ortaya çıkan burjuva ilişkileri sistemi içinde kişiliğin oluşması süreci, bütün toplumsal dikkatleri kendi üstüne çekmişti.

Özel bir tarz konumu romantik sanatta da ortaya çıkmıştır. Görünürdeki bütün çeşitliliğine rağmen, romantiklerin tarza ilişkin eğilimleri oldukça tezli olmuştur. Romantikler, bir yandan, **lirik-şiirsel anlatı** türünü, geniş çapta uygulamaya koyup (ki, Byron'ın, genç Puşkin'in, Lermontov'un, Mickiewicz'in, Heine'nin şirlerini anımsayalım burda); bu türü, kendi do-

kunaklı (patetik) kahramanları eğer Kabil ya da Şeytan tipindeyse, dramatik ve dokunaklı bir şekilde, yok eğer, kahramanları, örneğin, Childe Harold gibi, günlük bir kişi ise, o zaman, alaylı bir şekilde işlerken; öte yandan da, **tarihsel roman** tarzına (ki burda rahatlıkla Walter Scott'un adını verebiliriz) ve **fantastik öykü** tarzı'na yol açmışlardır (ki bu tarza da E. T. A. Hoffmann'ın ve Gogol'ün yaratımlarında rahatlıkla rastlarız) Resimde de aynı şey olmuştur; şöyle ki, romantikler, hiçbir şiir, hiçbir güzellik ve büyüklük bulmadıkları günlük yaşamın yalın gücüne tiksinerek bakmışlar, öte yandan da, antik mitolojinin klasikçi bir şekilde yorumlanışını reddederek, Orta Çağların yüce-şiirsellik öğesini, Hırıstıyan mithos dünyasının yeni yorumlarını, ya da (Dante, Cervantes, Lermontov gibi) bir şairin yaratmış olduğu fastastik dünyanın hayalini aramaya koyulmuşlardır. Delacroix ile Brüllov'un, Nazarener ile Aleksander İvanov'un, Matejko ile Vrubel'in yaratımlarında görülen en önemli tarz biçimleri böyle oluşmuştur işte.

Romantiklerin tarz yönelimlerindeki birlik kadar, çeşitliliğinde altında şu gibi birçok etken vardır: geçmişteki sanatsal deneyimlerin kategorik bir şekilde yadsınması; yeni ve özgün tarz yapılarının ele alınması; romantik estetiğin temel ilkesi olmak üzere, sanatçının sınırsız yaratım özgürlüğü olduğunun ilan edilmesi; burjuvaca yavan yaşamda yoksulluğu duyulan esin kaynağının bulunabileceği, gerçek ya da kurgusal varlık alanları peşinde koşulması; son olarak da, romantizmin kendi ulusal, fikirsel-felsefi ve estetiksel çeşitliliği. Eleştirel gerçekçilik ise, romantiklere özgü, fantastik eğilimleri, geriye dönük tutumları ve öznelciliği reddetmiştir. Eleştirel gerçekçiliğin, kendinden önceki sanat tarihinde hiç bilinmedik bir görevi, yani, ne denli yavan ve anti-ideal de olsa, **gerçek toplumsal yaşamı tanıma ve eleştirel olarak kavrama** görevini üstlenmiş oluşu, tarihte ortaya çıkmış bu yeni gerçekçi yaratım tipinin, üstlendiği sanatsal görevi maksimum bir randımanla yerine getirebilmesini olanaklı kılmıştır. Bu amaçlara ise, ne tarihsel, ne

de fantastik tarz cevap veriyordu. Pek tabii, eleştirel gerçekçilik de bu tarzlara el atmış, ne var ki, nesnel toplumsal gelişme yasalarının, gelecek ile geçmiş arasındaki bağın sanatsal olarak kavranabilmesine elverdiği ölçüde yapmıştır bunu. Gerçek geçmişe ve fantastik masallara eleştirel gerçekçiliğin el atışının nedeni, bunların, kaba çağdaş gerçekliğin **şiirsel bir antitezi**'ni oluşturması değil, bu gerçekliğin **dolayımlı bilgi**'sine ilişkin bir yöntem oluşlarıydı. Saltikov - Şçedrin'in «Bir Şehrin Hikayesi»ndeki, Anatol France'in «Penguen Adası»ndaki ya da Rimski - Korsakov'un «Altın Horoz»undaki fantastiklik, E. T. A. Hoffmann'ın masallarındaki, Vrubel'in resimlerindeki ve Wagner'in operalarındaki fantastiklikten ilke olarak ayrılır; gerçekçi uydurunun **kendi kendine yeterli** bir estetiksel değer değil, insanoğlunun gerçek toplumsal varlığının **imgesel bir alegori**'si oluşuyla ayrılır. Aynı şekilde, Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ında ya da Surikov'un tarihsel resimlerinde, geçmişe dönüş, hiçbir zaman, Gogol'ün «Taras Bulba»sında ya da («Evet, yalnız sizler gibi korkakların değil... yigitlerin de olduğu zamanlar vardır!..» sözlerinin geçtiği) Lermontov'un «Borodino»sunda olduğu gibi, insan varlığının bir daha geri gelmeyecek şekilde yitip gitmiş bulunan şiirselliğinin peşine düşüş olmayıp; **toplumsal gelişme**'deki derin yasallıkların içine girme, «zaman bağlantısı»nı kavrama ve **bugünkü** toplumsal çelişmelerin çözülebilmesi için **geçmişteki deneyimleri** anlama çabasıdır.

Pek tabii, eleştirel gerçekçilik, bütün karmaşıklığı ve çelişkenliği içinde **çağdaş** toplumsal yaşamın sanatsal olarak verilebilmesine dayanan ve **kişi ile toplumsal çevre arasındaki ilişkiler**'i canlandırabilme yeteneğinde olan tarzlara çok güçlü bir eğilim göstermiştir. Bu tarzlarınsa, toplumsal - çözümleyici roman, psikolojik öykü, «tematik» güncel resim ve töre oyunları olduğunu görürüz. Kendi mahiyeti gereği yaşamın yavanlığını eleştirel bir şekilde canlandırabilmesi çok zor olan müzikli tiyatro bile, bu zorlukları aşmaya çalışmış ve çağdaş toplumsal malzemeyi zorlamıştır; Çaykovski'nin «Eugen Onegin»i ile «Ma-

ça Kızı»nı, hepsinden önce de, 19. yüzyıl Avusturya ve Fransız opereti'ni anımsayalım yeter.

Bu açıdan, eleştirel gerçekçilik ile izlenimcilik'in tarz yönelimleri arasında bir karşılaştırma yapmak da çok yararlı olacaktır. İzlenimciliğin açıkça toplumsal kayıtsızlığı, «tematik» güncel resmin hemen hemen hepten boşlanmasına, manzara tarzının önplana çıkmasına yol açmıştır. İzlenimcilik, müzikte, özellikle de çalgısal manzara eskizlerinde de kendi bir ifadesini bulmuş olmakla birlikte, en çok resimde açıkça kendini belli eder. Renoir ile Degas'nın insan ya da günlük sahneleri canlandırışlarında bile, bu konuları, deyim yerindeyse, «manzara şeklinde» ele almışlardır. Yani, gözle görülen doğadan bir kesitin **psikolojik** değil, **mekansal, boyasal** «etki»sini; insanların ağaçlarla, hayvanlarla, eşyayla **aynı eşit şekilde** birlikte yaşadığı, insanların çıplak insan vücuduyla, kendi giysileriyle, yelpaze ya da kolyesiyle **aynı** estetiksel önem içinde bulunduğu açık havayı vermişlerdir. Avrupa resminin bu doğrultuda daha sonraki gelişmesi, manzara'nın yerini natürmort'un almasına yol açmıştır, ki bu tarzda başı çeken Cézanne olmuştur. Daha sonra kübizmin gelişmesi ise, «natürmort tasası»nı, bütün öbür tarzların, yani, manzara kadar, portre tarzının da üstünde tutmuş, hele güncel resim kübist resimden hepten silinip gitmiştir. Ne var ki, resim ve heykelde burjuva kültürün «son sözü» olan soyutçuluk, **bütün tarzları** sanattan kovacak şekilde, bu süreci kendi mantıksal sonuna kadar götürmüştür; çünkü, gerçek dünyada **hiçbir şey** ilgilendirmiyordu soyutçuluğu; ne toplumsal yaşamda elde edilenler, ne bugün, ne geçmiş, ne insan, ne doğa, ne gerçek şeyler, ne de insan fantazisinin kendi ürünleri, hiçbir şey.

Şu sonuca artık varabiliriz ki, eşitsiz gelişme yasalarının işleyişi, sanat tarzları arasındaki ilintilerde olduğu kadar, sanat türleri arasındaki ilintilerde de aynı ölçüde geçerli olup, her iki halde de, gerek **toplumsal - tarihsel olarak koşullanmışlık'**ı, gerekse sanatsal gelişmenin **görece bağımsızlık'**ı ile bağlantısı açıkça ortadadır. Bu yasa, aynı zamanda, sanatsal kültür tarihinde-

ki **ilerlemenin çelişkenliği**'ni de kendince açıklığa kavuşturur. Şöyle ki, bir yandan, hiç kuşku yoktur ki, maksimum elverişli koşulların yaratılışı, belirli sanat cinsleri ile sanat tarzlarının her çağda ilerici bir gelişme göstermesine yol açarken; öte yandan, bu ilerleme, arka planda kalan, genel ilgiyi artık uyandırmayan, şu ya da bu kadar bir süre sürüncemede kalan ya da sanat «seviciler»ce bir çıkış yolu aranan sanatsal yaratım cinsleri ile tarzlarındaki bir gerileme haline de gelmektedir.

Ne var ki, sanat türleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin **ebedi** bir yasası, sanatın kendi **mahiyet**'inde yatan bir yasa olarak görülmemelidir. Tarihte, sanatsal gelişmenin, yeni ve perspektif olarak daha güçlü bir yasanın, yani, ilerki dönemlerde bütün sanat yaratımları dallarının eşit gelişmesi zorunluluğu yasasının etkisi altında **aşılabilmesi olanağı**'nı gören öteki bir anlayış, daha doğru anlayıştır. Böyle bir varsayım, yalnız kuramsal olarak temellendirilmiş olmayıp, ama aynı zamanda, bugün için sanatsal gelişmede yer alan süreçlerin fiilen gözlemlenmesinden de çıkarılacak bir sonuçtur.

SANATSAL YÖNTEM, ÜSLUP VE DOĞRULTU

Sanatsal gelişmenin toplumsal olarak koşullanmışlığı ile görece bağımsızlığı diyalektiği, sanat-tarihsel süreçlerin akımı mekanizmasında en somut şekilde kendini açık eder. Burda söz konusu olan, bu süreçlerin genellikle, «üslup», «sanatsal yöntem», «doğrultu», «akım» gibi ve daha başka kategoriler yoluyla belirlenen parametresidir. Bu kategorilerin kendi anlamları ile sanat tarihinin tanımında kullanıldıkları anlamlarının tam olarak ne olduğunun yorumlanışında, bilim adamlarımız henüz bir birliğe varmış değillerdir. Sanatın ve sanatın yapısının özü ile sanatın tarihsel gelişme yasaları üstüne bu derslerde ele alınmış olan görüşler sisteminin hangi açıya oturtulacağı, bu bakımdan çok önem taşımaktadır.

SANATSAL YÖNTEM

Sanatçının yaratıcı faaliyetini çözümlediğimizde, «sanatsal yöntem» kavramının içeriğini belirlemiş ve şöyle formüllendirmiştik: **Sanatsal yöntem, hem sanatsal yaratım psikolojisinin kategorisi olarak, hem de sanat-tarihsel süreçlerin kategorisi olarak iş görür.**

Sanatçının dünya görüşü, estetik kanıları, sanatın özü ve belirlenişi üstüne kendi anlayışı, belirli bir toplumsal çevre içinde oluşur ve onunla belirlenir. Bu nedenledir ki, sanatçının estetik bilinci içinde gerçekleşen sanatsal yöntem, sanatçı bunu kavrasın kavramasın, toplumsal - tarihsel bir kategoridir. Dünya sanat tarihi bize şunu göstermiştir ki, sanatçının yaratıcı yönteminde barınan bireysel özellikler, yalnızca onun kendi özgül karakteriyle değil, ama aynı zamanda, **sanatçının bilincinin belirli toplumsal çıkar ve idealleri kendine almış oluşu**'yla da koşullanmış olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatsal yöntem, bir toplumun, bir sınıfın, bir dönemin belirli özgül ideolojik - estetiksel gereksinimlerini yansıttığı içindir ki, son kertede, yalnız bir sanatçının «kişisel özelliği» olamaz, aynı zamanda, **bütün sanat doğrultularının estetik temeli**'ni de oluşturur.

Sanatsal yöntemin yapısını biliyoruz. Sanatsal yöntemin yapısı, sanatın yapısı ile eşbiçimli olup, beş temel yönlendirmenin, yani, bilgi - belirleyici değer - belirleyici, modellendirici, konstrüktif ve semiotik - iletişimsel yönlendirmelerin karşılıklı etkileşmesinden oluşur. Burda, bu yönlendirmelerin karşılıklı ilişkileri farklı olabileceğinden, değişik yöntemlerce uygulanan temel yönlendirmelerden biri ya da öbürü, **yaratım süreçlerinde ötekilere daha ağır basabilir.** Böylelikle de, değişik sanatçıların yöntemlerini birbirine yakınlaştıran ve bu temele dayanan **sanatsal doğrultular**'ın varlığından söz edilebilmesine yol açacak güçler açığa çıkmış olur. Bu sanatsal yöntemler nesnel olarak birbirlerine öylesine yakınlaşmışlardır ki, **yaşamın gerçekliği bilgisi üstüne yapılmış olan yönlendirme,** bütün öbürlerine burda ağır basar ve öbürleri onun altında yer alır. İşte böylesine bir yöntemin yapısına biz **gerçekçi** diyoruz. O halde, biri gerçekçi öbürüyse gerçekçiliğe - karşı (anti - realist) olmak üzere, iki sanatsal yöntem mi vardır sadece?

Sıksık rastlanan bu gibi bir vargının eleştiri tutar yanı olmadığı gibi, temelsizdir de. Dünyayı canlandırma üstüne bir yönlendirme, gerçek de olsa, sanatsal yaratım yöntemi olarak

kavranabilmesi için belirsizlik taşır daha. Örneğin, Euripides'in yapıtlarını W. Shakespeare'in, G. E. Lessing'in, A. Cstrovski'nin ve M. Gorki'nin dramatik yaratımlarıyla karşılaştıracak olursak, insanları «oldukları gibi» göstermeye çalışan bu yaratımların Euripides'le uyuştuğunu, ne var ki, herbirinin, gerçekçiliğin başka bir tarihsel tipiyle, yani, **başka bir yaratıcı yöntem**'le ilgili olduğunu görürüz. Şaşmamak gerekir buna, çünkü, sanatçı, dünyayı doğru, eksiksiz ve upuygun olarak yeniden yaratmak istediği zaman, yaşamda verili olan şeyleri kopye etmez, tam tersine, **varlığın özü, anlamı ve değeri üstüne kendi tasarımlarına karşılık verecek şekilde yaşamı imgesel olarak modellendirir.** Bu nedenle, toplumsal bir mücadele biçimi olarak, kapitalizmden toplumcu düzene doğru sürekli hareket olarak bir yaşam anlayışına dayanan Gorki'nin gerçekçi çabalarının sanatsal olarak cisimlendirilişi bir başka yaratıcı yöntemdir, her türlü toplumculuk fikri ile toplumcu mücadele fikrine çok uzak kalmış olan Ostrovski'nin kullandığı yaratıcı yöntem başkadır. Aydınlanmacı Lessing'in yaratıcı yöntemiyle yetinmiş olsaydı eğer, derin bir toplumsal çözümlemeye ulaşamazdı. Ostrovski, Lessing de Shakespeare'e çok yüksek değer vermiştir, ama, «Hamlet»i ya da «Kral Lear»i yaratmış olan yöntemi kullanmış olaydı, ne «Emilia Galotti»yi, ne de «Minna von Barnhelm»i ortaya koyabilirdi; çünkü, Aydınlanma dönemi, Rönesans döneminin ulaşmış olduğu insan karakteri ve eylemleri anlayışına daha yüksek dereceden bir toplumsal somutluk getirmiştir. Nitekim, Shakespeare'in dünya görüşü de doğrudan doğruya Euripides'in yöntemini benimsemesine izin vermemiştir.

Burdan da şu sonuca varabiliriz ki, gerçekçilik, bütün dünya sanat tarihinde aynı şekilde işlerlik kazanmış ve öbür, gerçekçiliğe - karşı yöntemlerle çatışma içine girmiş, **hiçbir zaman birleşik bir sanatsal yöntem** olarak ortaya çıkmaz. Şöyle ki, gerçekçilik, **bütün bir dizi somut sanatsal yöntemlerin ortak belirtisi**'dir (örneğin, Aydınlanma gerçekçiliği yöntemi'nin, eleştirel gerçekçilik yöntemi'nin, toplumcu gerçekçilik yöntemi'nin).

Gerçekliğin idealleştirilmesine yönelik yaratım tipleri, daha da çok sayıda bir sanatsal yöntem çeşitliliği gösterir. **Dolayımsız** bir sanatsal şekillendirmenin temelinde yatan, toplumsal idealin içerik ve yapısındaki asli değişimler, her keresinde özel bir sanatsal yöntemin ortaya çıkmasına neden olurlar. İdeal bir dünyanın imgesel olarak canlandırılışı konusunda Antik Çağ'da ele alınıp işlenmiş olan yöntemin, Orta Çağda imgesel olarak canlandırılmış, bütünlükle bambaşka bir dinsel - mistik bağdaşmadığı görülür. İnsanların idealleştirilmesi konusunda klasikçilikte yararlanılmış olan deneyimlerin, idealleştirme bakımından, Rönesans sanatındakinden farklı tarzda olması gerektiği kadar, idealin kendisi bakımından da, Rokoko sanatının hedonist, siyasal - olmayan (apolitik) ve töre - dışı idealinden farklı bir ideale sahip olması gerekiyordu; klasik sanatın ustalarının esinlenebileceği, yüksek etiksel ve siyasal ideallere karşılık verecek bir başka şekillendirme yöntemi ortaya koyması gerekiyordu. İşte bu farklılıklardan dolayıdır ki, değişik idealleştirici yöntemler arasında, örneğin, romantik yöntemle klasik yöntem, ya da klasik yöntemle Gotik yöntem arasında, sanat tarihinde sık sık sert çatışmalar çıkmıştır.

Dolayısıyla şunu saptamamız gerekiyor ki, sanatsal yaratım yönteminin özü, **bir** değil, **birçok** belirtiyle belirlenir. Bireysel yaratım yönteminin olduğu kadar, bütün bir sanatsal hareket doğrultusunun temelinde de yatan yöntem, ilkin, gerçeklik bilgisinin **belirli bir şekli ve tarzı**'dır; ikincisi, yaşamın **değer - yönlendirilmiş yorumunun bir şekli ve tarzı**'dır; üçüncüsü, yaşamdaki verilerin sanatın imgesel dokusuna **dönüştürülmesinin bir şekli ve tarzı**'dır (sanatsal modellendirme ve konstrüksiyonun bir şekli ve tarzı'dır); dördüncüsü, sanatsal bir bildirimin saptanmış ve iletilmiş olduğu **bir işaret sistemi kuruluşun bir şekli ve tarzı**'dır.

Sanatsal yaratım yönteminin karmaşık yapısı budur işte. Sanatsal yöntemi sadece gerçeklik bilgisinin aracı olarak gören, geleneksel, tekyanlı gnoseolojik yaklaşımın sanat - tarihsel süreç-

lerdeki yasallıkları çözümlemeye yetmediğine şaşmamak gerek. Burda, sanatsal **yöntemin özündeki değişik yönler**'e, yani gnoseoloji, aksiyoloji, semiotik ve model - teorisi yönlerine bağlı bir yaklaşım bilimsel olarak verimli olabilir ancak. Niye dünya sanat tarihinde, bir yöntemin kendi yönleri arasındaki ilintiler, karşılıklı ilişkiler ve karşılıklı etkileşmeler birbirinden farklı olduğu halde ve bu yönlerden her biri kendi bir gerçek işlevinin değişik olanaklarını kendinde barındırdığı halde, birbirinden hem çözülüp ayrılan, hem de aynı zamanda birbiri üstünde işlerliği olan yöntemlerin bulunduğunu ancak o zaman anlayabiliriz. Örneğin, sanatsal yöntemin yapısında yaşam benzerliği ilkesi, varlığın toplumsal özünün bilgisi üstüne Gonçarov'un yaptığı gerçekçi yönlendirmeyle olduğu kadar, Boborykin'in natüralistlik ilkesiyle, hâttâ, Arzybaskhev'in çöküşmüş anlayışıyla da bağdaşabilmektedir. Çarpıtma (deformasyon) ilkesi de farklı metodolojik yapılar almış ve Bruegel'in Rönesans gerçekçiliği'nde olduğu kadar, Delocroix'nın romantik sanatı'nda da; Daumier'nin eleştirel gerçekçiliği'nde olduğu kadar, Matisse'in dekoratifçiliği'nde de, Rousseau'nun ilkelciliği'nde (primitivizmi'nde) olduğu kadar, Léger'nin konstrüktivizmi'nde de, hâttâ, açık seçik bir belirlenmeye girmeyen Picasso'nun yaratıcı yönteminde de başarıyla uygulanmıştır. Gerçekliğin idealleştirilmesi ilkesi de, yine birçok sanatsal yaratım yöntemleriyle organik bir şekilde içiçe geçmiştir, ama, her keresinde, yani, Eski Mısır sanatında, Eski Yunan sanatında, Rönesans sanatında, Klasikçi sanatta, romantik sanatta, vs., bu idealleştirme, özünden, başka bir karakter taşımıştır; çünkü, her sanatsal yöntemde, başka bileşik yanlar içinde kaynaşmış, başka bir bağlam içine girmiş ve başka bir somut metodolojik yapı kuruluşu içinde yer almıştır. Kafka'nın yapıtlarında, ya da İonesco ile Brecht'in oyunlarında, ya da Dali ile Linke'nin resimlerinde de rastladığımız şekilde, yaşamdaki gerçekliğin fantastik bir şekilde çarpıtılışının, her birinde başka bir ideolojik - sanatsal anlam kapsamı vardır; çünkü, böyle bir şey, bu sanatçılardan herbirinin yaratıcı yöntemi-

nin kendi özgül yapısına, yani, gerçekçi ya da gerçeküstücü, gerçekçi ya da saçma, vs. oluşuna bağlıdır.

Bu yüzden, şu ya da bu sanat yapıtını ortaya çıkartan sanatsal yöntemin belirlenişi, onun temelinde yatan herhangi, keyfî olarak seçilmiş bir ilkenin değil, **ilkeler sistemi**'nin çözümlenmesini gerektirir.

Bize göre, gerçekçi sanatın «kıyıları» sorunu bu düzeyde ele alınıp tartışılmalıdır. Ne fantastik - olan, ne grotesk - olan, ne çarpıtma, ne de herhangi bir biçimsel genellendirme, sanatçıların kendi işaret sistemlerinin ele alınmış olduğu sanat dilinde, «gerçekçiliğin kıyıları»nı aşındırır. Ne Hamlet'in babasının ruhu, ne Don Kişot'un hayalî serüvenleri, ne Swift'in, Saltikov - Şçedrin'in ve France'ın masal fantazileri ne de Brecht tiyatrosunda gündelik olasılığın yıkılışı, «gerçekçiliğin kıyıları»nı hasara uğratır. 20. yüzyıl gerçekçiliğinin «kıyıları» aynen 19., 18. ve 17. yüzyıl gerçekçiliğinin «kıyıları» gibidir; ne var ki, bu «kıyılar»ı, ne yaşamın sanatsal olarak yeniden yaratılışındaki biçimsel özelliklerde, ne de sanatsal yöntemin şu ya da bu şekilde öbürlerinden yalıtılmış ve mutlaklaştırılmış bir çizgisinde aramak gerekir, tam tersine, bunlar, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi ilkelerinin **dinamik sistemi olarak kavranan yöntemin bütün yapısında** aranmalıdır.

Pek tabii, her yaratım yöntemini, gereğince tam ve çok - yönlü olarak karekteristikleştirebilmek oldukça karmaşıktır. Böyle bir sorunu burda biz de üstlenemeyiz, bu kitabın çerçevesi buna izin vermediği için değil, herşeyden önce, böyle bir sorunun çözümü, estetiğe değil, sanat tarihine girdiği için. Estetik kuramına düşen şey, sanat - tarihsel çözümlemeye doğru yolu gösterebilme amacıyla, sanatsal yöntemin **yapı**'sını açıklığa kavuşturmaktadır. Sanat tarihi de bütün sanat cinsleri ile tarzlarının çeşitliliğini kapsadığından, burda estetiğin yapması gereken şey, sanatsal yöntemin yapısının nasıl dünyanın sanatsal olarak değişik biçimlerde özümlenişindeki özgül özelliklerin insanlarca **değişime uğratılış**'ına bağlı olduğunu açıklığa kavuşturmaktır.

SANATTA ÖZGÜLLÜK

Sanatsal yöntemin incelenişine, eğer sanatçıların nesnel dünyaya olan tavırlarının bir sınıflandırmasıyla işe başlamış olsaydık, o zaman, yalnız gerçekliğin **canlandırılış**'ına dayanan sanatsal faaliyet tiplerini göz önüne almamız gerekecekti. Bu yoldan varılan sonuçların, gerçekten sınırlı bir önem taşıdığına şaşmamak gerekir, çünkü, birçok bakımdan öbürleri gibi, kendi özü gereği, **canlandırıcı - olmayan,** görüntüsel - olmayan sanatları ele alıp bakabilmeyi önlemektedir. Oysa, hiç kuşku yoktur ki, yazarların, ressamların ve oyuncuların faaliyetlerinde olduğu kadar, bestecilerin, koreografların ve mimarların da faaliyetlerinde, belirli bir sanatsal - yaratıcı **yöntem** yatar aynı ölçüde.

Eğer, sanatsal yöntem, gerçekten en genel bir estetik kategorisi ise, o zaman, estetiğin, dünyayı sanatsal olarak özümleyişin her somut dalının metodolojisinde **genel - olan ile özel - olan'ın diyalektiği**'ni açıklaması gerekir. Bu bakımdan, V. Dneprov'un «Gerçekçiliğin Sorunları» kitabında bu sorunun çok verimli bir şekilde ortaya konmuş olduğunu görmekteyiz. Yazar, tipikleştirme ile idealleştirme arasındaki tarihsel karşılıklı etkileşmelerin incelenişini ele aldıktan sonra, sanatsal genellendirmelere ilişkin deneyimlerin **hiçbir zaman aynı** işlerlik alanı içinde kalmadığını göstermektedir; şöyle ki, ideal, istisnasız, bütün sanat cinslerinde cisimlendirilebilmektedir; oysa, tipikleştirme, birtakım sanatlarca, örneğin, mimari ile dans sanatınca erişilemiyecek bir şeydir. Bu sanatlarda, imge, her zaman için, idealdir.

V. Dneprov, ilkece, hiç kuşkusuz, haklı olmakla birlikte, ortaya koyduğu düşüncelerinin daha da ileriye götürülüp kesinlik kazandırılması gerekir. Dneprov'un saptamış olduğu yasallığın, müziğin malzemesi için olduğu kadar, uygulamalı sanatın malzemesi için de ister istemez sınanması, ondan sonra da canlan-

dırıcı - olmayan, görüntüsel - olmayan her sanatta, idealleştirmenin benimsenişi ile tipikleştirmenin olumsuzlanışının **farklı ölçülerde** olduğunun saptanması gerekir. Burda en çok kararlılık göstereni mimaridir; çünkü, mimari, hiçbir somut - canlandırıcı yeteneğe sahip değildir. Bu yolda mimariden daha az kararlı olanı uygulamalı sanatlardır; bu sanatlar, canlandırma için daha bir boş mekan bırakırlar. Balede dram sanatının pantomimde de oyunculuk sanatının iyiden iyiye ve serbestçe bir bireşime varılabileceğinden dans sanatı daha da deneyimlidir bu konuda. Hele müzik, bu yelpazenin en dış çizgisini oluşturur, çünkü, müziğin söz sanatıyla geniş ölçüde içiçe kaynaşması, yaşamın gerçekçi - tipikleştirilmiş bir şekilde yeniden yaratımına olanak verir; örneğin, Dargomyşski ile Şostakoviç'in romanslarında, Mussorgski ile Britten'in operalarında böyle bir şeye rastlarız.

Bu sanatlardan herbirinin, tüm somutluğu içinde canlı gerçeklik'i yeniden verebilme olanağı ne denli sınırlıysa, ideal'i o imgesel olarak cisimlendirebilme olanakları o denli çoktur. Değişik sanat cinslerinde sanatsal yöntemin yapısına bağlı olarak, gnoseolojik ve aksiyolojik işlevlerin farklı bir rolü vardır. İdeal'i imgesel olarak canlandırmayı başlıca amaç edinmiş olan mimari, müzik ve dans sanatında, sanatsal yöntemi ilk anda belirleyen şey, **hangi idealin** canlandırılacağıdır. Örneğin, klasikçi mimari ile Barok mimarinin, Rokoko mimari ile imparatorluk mimarisinin, modern mimari ile işlevselci mimarinin, konstrüktivist mimari ile de organik denilen mimarinin metodolojilerini karşılaştıracak olursak, göreceğizdir ki, hep mimarların tasarımlarınca cisimlendirilen bu metodolojiler **istenen, gereksinen ve yetkinleşen** toplumsal varlık tipiyle koşullanmıştır. Burda, çıkış noktası, insanların toplumsal yaşamları ile özel yaşamlarının ideal bir şekilde örgütlenebilmesinin temelinde neyin yattığıdır; örneğin, ayrıcalıklı - hiyerarşik ilkeler mi, demokratik ilkeler mi; doğayla birleşme mi, doğanın gözardı edilmesi mi; yararlı olana değer verilmesi mi; yararsız olan şey hırsı mı; tekniğe tapınma mı, tapınma; yani, dinsel, zaman zaman siyasal, bazen de hem

dinsel, hem siyasal bir tapınma «tekniği» mi; mistik çabalar mı, vatanseverlik - yurttaşlık çabaları mı, yoksa hedonistçe çabalar mı, hangisi? Bir Brunelleschi ile Alberti'nin sanatsal yöntemini Orta Çağ'ın yapı ustalarının yönteminden, Pöppelmann'ınkini Schweinfurth'unkinden, Gropius'unkini Semper'ninkinden, Wright'in yöntemini de Le Corbusier'ninkinden ayıran şey budur işte.

Ne var ki, gözardı edilemiyecek bir başka asli durum daha vardır: **iki - işlevli, sanatsal - teknik** sanatlar olarak mimarideki, uygulamalı sanatlardaki ve endüstri dizaynındaki yaratımlar ile müziksel ve koreografik yaratımlar arasında yatan ayrım. Mimari ve uygulamalı sanatlar, bir yandan, hem yararsal, hem de estetiksel sorunların çözümünü, öte yandan da, «sanatsal tasarlama» ya da «sanatsal kurulma» olarak tanımlanabilecek, diyalektik yapıda bir süreç içinde sanatsal ve teknik yaratımların birarada kaynaşmasını gerektirdiğinden, burda, sanatsal yöntem, sanatçının yararsal - olan ile estetiksel - olan arasında ve teknik - olan ile sanatsal - olan arasında kuracağı **somut ilinti**'yle belirlenir. Bu bakımdan, bir binanın belirlenişi ve konstrüksiyonu ile **uyuşan** bir şekillendirici çözüm arayan mimari yaratım yöntemi, bir yapının işlevi ve konstrüksiyonundan **bağımsız olarak** dekoratif bir biçimde şekillendirilmesine ilişkin bir yöntemden farklıdır. Buna göre de, eğer bir yapının biçiminde onun yararsal ve konstrüktif temelleri kendi hakiki ifadesini bulmuşsa, ancak o zaman, yapı sanatında «gerçekçilik» kavramını doğru bir şekilde kullanmış oluruz.

Sanatsal yöntemin, herhangi bir sanat cinsinin özgül imgesel yapısıyla bağımlı oluşu, bir önceki bölüm de incelenmiş olan, sanat cinslerinin eşitsiz gelişmesi'nin ana nedenlerinden birini oluşturur. Burda şunu da vurgulayalım ki, sanat cinsleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, yalnız **tarihsel olarak** değişmekle kalmazlar, ama, aynı bir dönemde **değişik sanat doğrultuları** içinde de ayrılırlar. Şöyle açıklayabiliriz bunu, hiçbir tikel sanatsal yöntem, bütün sanat cinsleri içinde kendine düşen görevi aynı

başarıyla çözemez. Burdan da belirli bir yasallık türetebiliriz; şöyle ki, her sanatsal yaratım yöntemi, fiilen, bir sanat cinsinde daha çok, öbüründe ise daha az «çalışır»; bir takım sanat cinslerinin, kapıları sanatsal yaratım yöntemine kapalıyken, başkaları, sanatsal yaratım yöntemi için maksimum elverişli bir zemin hazırlamakta ve burda o yöntem bütün olanakları içinde açığa çıkabilmektedir.

Eleştirel gerçekçilik için böyle olmuştur bu; edebiyatta çok büyük, resimde ise çok daha az başarı kazanmış, heykelde bu başarıyı kazanabilmesi çok daha zor olmuş, müzik alanına hemen hemen hiç dokunmamış mimarinin kapalı kapıları karşısında ise bütün bütüne güçsüz kalmıştır. Herşeyden önce yapı sanatı alanında. sonra da resim ve heykelde başarı kazandığı görülen Barok gibi bir sanatsal olay, ne tiyatroda ne de edebiyatta başarı kazanmıştır. İlginç olanı da şudur ki, birçok tarihçinin 17. yüzyıl Batı Avrupa edebiyatında Barok üstüne yaptıkları ciddi çalışmalardan çok az sonuç alınabilmişken, buna karşılık, bu dönemde, gerek mekansal sanatlarda, gerekse sahne sanatları ile şiir sanatında klasikçiliğin egemen olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, klasikçi yöntem, düzyazı edebiyatı cinslerinde, güncel resimde, bir ölçüde de komedyada «tökezlemiştir»; bu gözlem bile, tıpkı sanat tarzlarının özgüllüğü gibi, değişik sanat cinslerinin özgüllüğünün de, o belli bir alana giren sanatsal yaratım yöntemi karşısında hiçbir şekilde **kayıtsız kalmadığı**'nın kabulüne götürmektedir bizi.

Birkaç yıl önce gerçekçilik üstüne yer alan tartışmada, gerçekçiliğin çıkış tarihi üstüne Sovyet bilimcilerinin ne denli farklı düşündükleri ortaya çıkmıştır. Kimi, gerçekçiliğin ilkel toplumdaki mağara resimleriyle birlikte ortaya çıktığını öne sürmüş; kimiyse, gerçekçiliğin tarihini Rönesans'la, yani, Dante ile Rabelais'nin, Boccaccio ile Shakespeare'in yaratımlarıyla başlatmıştır. Şurası da aydınlatıcıdır ki, gerçekçiliğin paleolitik kökeni kuramını savunanlar, örneğin, G. Nedoskhivin ile N. Dimitrijeva, sanat-tarihsel yönelimli sanat bilimcileri ve estetik-

çileri sınıfına girerken, gerçekçiliğin Rönesans'da ortaya **çıkışı** kuramına bağlı olanlar, örneğin, S. Petrov ile S. Vaiman, daha çok, **«edebiyat-merkezci»** düşünceye sahip, edebiyat bilimcileri ile estetikçileri sınıfı içinde yer almaktadırlar. Bakış açısındaki bu «bölünme» de bize şunu açıklamaktadır ki, bu iki grup bilim adamı da, **farklı** malzemelere dayanmakta; ama, aynı zamanda, sanat cinsleri sorununa bağlı kalınmaksızın, sorunu ortak bir doğrultu içinde çözmeye çalışmaktadırlar. Sonuçta, gerçekçiliğin özel, sanat cinsleriyle sınırlı başarıları, bir yerde **mutlak** bir önem taşırken, bir başka yerde **hiçbir** önem taşımamaktadır.

Gerçekten de, paleolitik dönem mağara resimlerinin gerçekçi olduğu yadsınamaz. Gerçekçilik, burda elde birdir, hâttâ, kuramsal bir görgüyü bile gerektirmeyecek kadar açık seçiktir. O halde, gerçekçiliğin **ilk tarihsel biçimi**'nin ilkel toplum sanatı mı olduğu sonucuna varacağız? Hayır, burdan bu sonuç çıkmaz; çünkü, güzel sanatlarda tam anlamıyla **hayvan şekillendirimleri tarzı**'na giren mağara resimleri dışında, ilkel toplum sanatında, gerçekçiliğin izine rastlamayız. Eski, dinsel fantastikle dolu efsane ve mitoslardan hele hiç söz etmeksizin, güzel sanatsal yaratımların öbür dalları, örneğin, paleolitik venüs figürleri bile, gerçekçi amaçların çok uzağında kalır. Pekiyi, o halde, canlı gerçekliğin değil de, mithosun, sanatsal şekillendirmenin **dolayımsız nesnesi** olarak alındığı, **mitolojik** tasarımların sınırsız egemenliğinin sürdüğü bir dönemde böylesine estetiksel amaçların güdülmüş olabileceğinden söz edilemiyecek midir? Burda, köleci toplum sanatı üstüne Marx'ın yazmış olduğu şu sözleri anımsayalım : mitoloji, bu toplumun, sadece kendi «donatım»ı değil, aynı zamanda, kendi «zemin»i, kendi «önkoşul»u, kendi «anabağrı»dır; o çağda, «doğayla olan mitolojik ilişkiler», sanatsal yaratımın özünü oluşturur. Böyle bir şey, ilkel toplum sanatı için en ufak şekilde bile geçerli değildir pek tabii. Gerçekçilik, mitolojik dünya anlayışıyla bağdaşmaz; «mitolojik gerçekçilik»in varlığının kendisi bir tür mithostur.

O zaman, paleolitik manda ve geyik resimlerini, Nefertiti'nin ölmez portresini, ya da Eski Mısırlıların taşa oydukları yazman heykelini, daha sonra da, Aristophanes'in komedyaları ile Hellen heykelini nasıl değerlendireceğiz?

Açık seçik görülmektedir ki, toplu halde, yaşamın mitolojik şekilde idealleştirilmesi yolundaki, insanoğlunun ilk sanatsal gelişme evrelerinde, **bir takım sanat tarzları,** gerçekçiliğe kapalıydı. Bu tarzlar, kendi özgüllükleri dolayısıyla, nesne ile özne arasındaki gerçek, mithos yoluyla mistikleştirilmemiş ilintilerin şekillendirilebilmesi için elverişli olan tarzlardı. İlkel toplum sanatında, böyle bir tarz sadece hayvan şekillendirimleri için olanaklıydı; çünkü, av yoluyla üretim, av hayvanının, avcı onu **kendi gözüyle nasıl görmüşse, av nesnesi olarak** hayvan **gerçekten nasılsa** o şekilde verilmesini gerektiriyordu. Totemist anlam, bu hakiki gerçekçi imge'ye burda **eklenebilirdi** ancak; ne onun gerçekçi amacını elinden alabilir, ne de sanatçının gerçeklik yerine mithosu cisimlendirmesine izin verebilirdi.

Daha sonraları da aynı şey olmuştur. Eski Mısır heykelinde, gerçekçilik, **ancak portre tarzı**'nda; daha doğrusu, ölülere tapınma ideolojisiyle çarpıtılamıyacak şekilde, dünyayla içli dışlı, canlı süreçlerin yaratılacağı portre tarzında uygulunabilmişti; çünkü, böyle bir ideoloji, kendini gerçek dünyasal bir insan yerine değil, «tanrının oğlu» yerine koyan firavunun «resmî» görünümü içinde doğanın idealleştirilmesini öngörüyordu. Bu nedenle, **portre heykel,** Eski Yunan'da olduğu kadar, özellikle de Eski Roma'da, gerçekçi eğilimlerin gelişebilmesi için en elverişli yol olmuştur; çünkü, portre, mitolojik yorumlardan özgür olduğu ölçüde, bu tarz, sanatçının **doğrudan doğruya gözlemlediği** ve bakarak olmasa bile, hiç değilse kendine benzer şekilde, dolayısıyla **bireysel - somut** şekilde canlandırmak zorunda kaldığı, **gerçek bir kişinin** karakteri ile tipini verebilmesine olanak sağlıyordu. Gerçekçiliğin bu olanaklarının portre tarzı içinde bile ne dereceye kadar sınırlı olduğunu, Aristoteles'in şu uyarılarını okuyunca anlarız; «İyi portre ressamları örnek alınmalı-

dır... Çünkü, bu kimseler, bir tipin özelliklerini verecekleri zaman, o kişiyi gerçekten kendisine benzeterek canlandırabilmekte, ama böylece yaptıkları resim daha güzel olmaktadır.» (65) Platon'dan farklı bir şekilde, antik sanattaki gerçekçi eğilimlere karşı uzlaşmaz bir tavır almayan Aristoteles gibi biri için bile, sanatsal yansıtma **normu** idealleştirme olarak görülmekte ve ancak yüksek idealleştirme amaçlarının bütünlükle altında yer alması koşuluyla gerçekçi yönelimler geçerli sayılmaktadır.

Bu konuda Aristoteles kesin kararlı olmuştur. Sophokles ile Euripides'in farklı tutumlarını tartıştığı zaman, hiç düşünmeden, insanları «olmaları gerektiği gibi» (66) canlandırmaya çalışan oyun yazarının yanında yer almıştır; komedya ile tragedya arasındaki ayrımı tanımlarken de, «birinin ortalamadan daha kötü, ötekininse ortalamadan daha iyi insanları taklit etmek» (67) istediklerini belirtir. İlginç olanı, Aristoteles'in, örneğin, hicvi (taşlamalı şiiri) «... hafifmeşrep» (68) karakterli şairlerin özelliği olarak açıklamasıdır! Ne var ki, Antik Çağ sanatsal kültürü içinde tersine küçümsenmesine ve açıkça **ihmal edilmesi**'ne rağmen, komedya ile hiciv, gerçekçi sanatsal yaratım çabalarının yolunu açmıştır; çünkü, **komik - olan'ın** kendi **mahiyeti** idealleştirmeye gelmediği gibi, gerçekten varolanı her ne denli abartsa ve olduğundan «daha kötü» de gösterse, **gerçek - olan'ın, sahiden insansal olan'ın, toplumsal - somut olan'ın** verilişini gerektiriyordu.

İlginçtir ki, buna benzer bir durum, 17. ve 18. yüzyıllarda, klasikçiliğin egemen olduğu dönemde yinelenmiştir. Bu dönemde de, gerçekçi eğilimler, herşeyden önce, **komedyavari** öğelerle çok yakın bir bağ içinde olmuştur; Molière'i, Beaumarchais'yi, Fonvisin'i, Sorel'in, Scarron'un ve Lesage'ın güldürü romanlarını, Brouwer ile Tenier'in güldürü resimlerini anımsayalım burda. Klasikçi estetik, tüm çabalarına karşın, bu öğeleri kendi düşündüğü tarz içinde yer almaya götürememiştir. Öte yandan, bu çağda, klasikçiliğin yine çok zorluklarla karşılaşacağı şekilde, gerçekçi eğilimler, **portre tarzı**'nda da yer almaya başlamış-

tı; çünkü, bu tarzda **organik** bir şekilde, imgenin doğa ile benzerliği olması gereği, portresi yapılan kişinin güzelleştirilmesi gereği ile çelişmeye düştüğü gibi, çoğu zaman da bu çelişmede baskın çıkıyordu; Leviski ile Skhubin'in işlerini ya da 18. yüzyıl İngiliz portre resmini anımsayalım burda.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuç çıkıyor ki, gerçekçilik, sanat tarihinin ilk aşamalarında, henüz **bir sanatsal yaratım yöntemi olarak değil,** ancak **bir takım sanat cinslerinin özgül bir niteliği olarak** gözüküyordu. Bu sınırlar içinde kaldığı sürece de, sanatsal bir yöntemi oluşturamazdı; çünkü, yöntem, **genel-estetiksel çapta** bir kategori olup, tarzların ve cinslerin üstünde yer alır. Gerçekçilik, sanatsal yöntem olarak, ilk kez, **bir tarz yasası** olmaktan çıkıp, **bir doğrultu yasası** haline gelerek, **estetiksel bağımsızlık** ve **sanatsal genel-geçerlik** kazandığı zaman ortada görülmüştür. Ama, bunun için de, insanoğlunun sanatsal bilincinin, ayrıcalıklı-hiyerarşik toplum yapısında ortaya çıkan, dinsel-mistik varlık yorumlamalarının ve insanların insanlar tarafından idealleştirilmesinin boyunduruğundan kurtulması gerekiyordu. Bu koşullar, ilkin, burjuvaca ilişkilerin gelişmesiyle oluşmaya başlamıştır : «Sabit, kaskatı donmuş kalmış bütün ilişkiler, peşleri sıra getirdikleri yıllanmış, saygı değer önyargılar ve fikirlerle birlikte süprülüp gitmekte, yenileri ise, daha kemikleşmeye vakit bulamadan çağdışı kalmaktadır. Sağlam ne varsa, havada eriyip gitmekte, kutsal olan ne varsa ayaklar altına alınmakta ve insan, kendi gerçek yaşam koşullarını ve hemcinsleriyle olan ilişkilerini en sonunda ayık gözlerle görmeye zorlanmaktaydı.»

Gerçekçilik, sanat, en sonunda insanların kendi **gerçek** «yaşam koşulları»nı ve kendi «hemcinsleriyle olan» **gerçek** «ilişkilerini ayık gözlerle görmeye» başladığı zaman, sanatsal bir yaratım yöntemi olabilmiştir ancak. Bu bakımdan, Rönesans, bir dönüm noktası olarak çok büyük bir önem taşımakla birlikte. sanatın gerçekçi yönelimini, şu ya da bu gibi idealleştirici eğilimlerden «arıtacak» ve gerçekçiliği **bütün** sanat cinsleri ile **bü-**

tün sanat tarzları üstüne çıkaracak bir durumda değildi henüz. Yine de, **gerçekçi güçler ile idealleştirici güçler arasındaki karşılıklı ilişki** bu dönemde kökten bir değişime uğramaya başlamıştır; şöyle ki, gerçekçilik, Orta Çağ'da, bir takım tarzların, örneğin, alaylı **fabl**'ın ya da entrika romanının özel bir yasası idi sadece; oysa şimdi, idealleştirme, kendi özgül mahiyetleri gereği, gerçek yaşam süreçlerini «ayık gözlerle» görüp, bu süreçleri imgesel olarak şekillendiremiyecek durumda olan sanat cinsleri ile tarzlarının dar sınırları içinde kalmaya başlamıştı. Nasıl sanatsal yaratımdaki birtakım tarz alanlarına özgü **elementer - gerçekçi** bir eğilim görülüyorsa; birtakım tarzlar da, gerçekliği **idealleştirici bir şekilde ve tarzda** özümlemeyi **kendi içlerinde barındırışlarıyla** kendilerini belli ediyorlardı. Bu yüzden, idealleştirme, bugün toplumcu gerçekçilik akımı içinde bile, anıtsal - dekoratif resim, alegorik heykel, alegorik şiir, pericelik oyunu, afiş gibi ve benzeri tarzlarda işlerlik gücünü korumaktadır. Matveyev'in «Ekim», heykelinde, Moor'un «Gönüllü Yazıldınız mı?» afişinde, Miezelaitis'in «İnsan» adlı şiirinde, Marskhak'ın masallarında, **canlı - gerçek** olmayan, **ideal** görüntü ve şekillere rastlarız. Ama bu, toplumcu gerçekçi sanatta, idealleştirmenin bir **sanatsal yöntem** olduğunu doğrulamaz, tıpkı uzak geçmişte bir dizi gerçekçi tarz çalışmalarının bir **sanatsal yöntem** olarak görülemiyeceği gibi.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, yöntem sorununun tarz sorununa düğümlenişi, yalnız gerçekçi sanatın değil, bütün öbür sanat doğrultularının gelişmesinde de görülür. Biz burda, açık seçik ortaya çıktığı için ve bu arada sanat - tarihsel süreçlerin **genel** yasallıklarına bakılabilmesine olanak sağladığı için, bu bağlantıyı gerçekçilik tarihinin kendi konusu içinde incelemeye çalıştık. Ne var ki, ayrıntılı bir çözümlemenin yapılarak, her sanatsal yöntem için hangi tarzların uygun düşüp düşmediğinin gösterilmesi gerekir; çünkü, değişik sanat doğrultularının birbirini izleyişi ve birbiriyle mücadelesi içinde tarzların eşitsiz gelişmesini doğrudan doğruya bize ancak böyle bir şey açıklar.

SANAT DOĞRULTUSU

Demek, sanatsal yöntem, dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişi sürecine bağlanan ilkeler sistemidir. Ne var ki, bu ilkeler, kendi başlarına alındıkları zaman, estetiksel bir **gerçeklik** oluşturmazlar. Ancak sanatsal yaratımın sonuçları, yani, şu ya da bu sanatsal yöntemin yardımıyla yaratılmış olan sanat yapıtları, gerçeklik taşırlar. Bu nedenledir ki, sanat tarihinin temelinde yatan ölçü birliği, sanatsal yöntem olmayıp, **sanat doğrultusu**'dur, yani, bir dizi asli fikirsel - estetiksel belirti bakımından aralarında yakınlık olan yapıtlar bütünselliğidir. Nasıl her üretim süreci, üretilen nesneyle «son buluyorsa», sanat tarihinde de, sanatsal yöntem, sanat doğrultusu içinde öylesine «son bulur», «kesilir», donar ve kendini maddileştirir. O halde, sanat doğrultusu içindeki sonuçlarına göre, sanatsal yöntem üstüne yargı yürütmeye başlayabiliriz.

Toplumsal çelişmelere bölünmüş bu yüzden de kendi dünya görüşü, psişe ve ideallerindeki birliği yitirmiş olan bir toplumda, **değişik** sanatsal yaratım yöntemlerinin ortaya çıkıp billurlaşması kaçınılmaz bir şeydir. Bu yöntemlerin **çarpışması, çatışması,** toplumdaki sanatsal gelişmenin kendi bir itici gücü olup, belli bir sanatsal yönteme dayanarak, ya da birçok sanatsal yöntemin tarihte kaynaşmasından oluşmuş, sanat doğrultularının karşılıklı etkileşmelerinin izlerini taşır.

Kendi içinde belli bir ayrımlaşma göstermekle birlikte, sanat tarihinin temelinde ölçü birliğini oluşturan şey sanat doğrultusudur. Gerçek sanat - tarihsel süreçte, her doğrultu, son kertede özel bir tarzda şu ya da bu kültürel ortamda kendi çökeltisini bulan, farklı toplumsal koşullar, yani, ulusal - özellikte, yörel - özgüllükte, tarihsel - yerellikte, farklı koşullar altında oluşup gelişir. Bütün bu etkenler, kendi sanatsal olanaklarının zen-

ginliğini günışığına çıkaracak şekilde, bütünsel bir sanat doğrultusunun hem **kendi içinde bölünmesi**'ne hem de **somutlaşması**'na yol açarlar. Bir sanat doğrultusundaki bu gibi somut görünüş ve değişimler, **sanat akımları** ya da **sanat okulları** olarak tanımlanır.

«Okul» kavramı, genellikle, bir sanat doğrultusunun **ulusal ve yöresel** dallara ayrılışının bir belirtisine ilişkin olarak kullanılır. Örneğin, Yeni Çağ resim tarihinde «İtalyan okulu» ya da Orta Çağ Rus sanatında «Novgoroder Okulu» denir. Akım ise, kural olarak, belirli ulusal ve tarihsel koşullar altında oluşmuş ve yalnız kendi sanatsal yöntemlerindeki genel ideolojik-estetiksel yönlendirmeler bakımından değil, ama aynı zamanda, bir sanat cinsi içinde çözmek durumunda oldukları sorunlara ilişkin kendi **somut** anlayışları bakımından da aralarında yakınlık olan, belli bir grup sanatçıyı biraraya getiren sanat hareketlerine denir. Bu biraraya gelme, sanatsal dilde de bir benzerlik gösterebileceği gibi, sanatçı grubunun örgütsel birleşmesini, kendi yapıtlarının ortak yayımının, sergilenmesinin ve temsilinin örgütlenmesini de gösterebilir. Örneğin, Peredvişniki ile «Sanat Dünyası» adlı sanatçı birliği, Fransız sinema sanatında «Yeni Dalga», ya da 1920'lerde çeşitli Sovyet yazar, ressam ve besteci sanat birlikleri bu tür sanat akımlarındandır. 1840'larda, «Anavatandan Sayfalar» adlı dergide, Belinski'nin çevresinde toplanmış olan Rus yazarları ise, ki Bulgarin tarafından «Tabii Okul», Çernişevski tarafından da «Gogol'cu Doğrultu» olarak tanımlanmışsa da, bu hareket, aslında, ne bir okul, ne de bir doğrultu olmuş; bir **akım**, yani, Rus ulusal edebiyat okulu'nun bir **parçası** ve Rus ve dünya edebiyatının gerçekçilik doğrultusunda bir **gelişme aşaması** olmuştur.

Bu gibi terminolojik sınırlamalara burda kuramsal anlamda gerek vardır; yoksa bir sanat akımı düzeyinde ya da bir sanat okulu düzeyinde görünen olaylar sanat tarihince yapılacak çözümlemelerde **saplanıp** kalınacak kendi kendine yeterli sanatsal kurumlar olarak görünebilir. Sanat tarihindeki gelişmeler

açık seçik göstermiştir ki, pozitivist yaklaşımlarda belli olan bu gibi saplanmalar, yüzeyde, ampirik tasvirlere yol açmakta ve daha derinde, sanat doğrultuları'nın oluşması, gelişmesi, değişime uğraması ve mücadelesi düzeyinde yer alan yasallıkların ortaya çıkarılabilmesine izin vermemektedir. Bu gibi bir pozitivist metodolojinin en belirgin örneklerinden biri de, burjuva bilimde yaygınlık kazanmış ve ne yazık ki bir takım maddeci bilimcileri arasında da kabul görmüş bir anlayıştır, ki buna göre, gerçekçilik, 1850'lerde Fransa'da ortaya çıkmış, adını Champfleury ile Courbet'den almış, kısa bir süre sonra da, edebiyatta natüralizm, resimde de izlenimciliğe yerini kaptırmış **bir akımdır sadece.** Hiç kuşkusuz, bu konuda, öbür, aynı şekilde metafizik aşırı bir anlayış da bilimsel olarak kısırdır; şöyle ki, Wölfflin'in bu soyut metodolojik ilkeyi formülleştirişine göre, sanatın bütünlükle sanat **akımları** düzeyinde yer alan tarihsel gelişmesinin **somut seyri** gözardı edilmekte ve «sanatçıların tarihi olmaksızın bir sanat tarihi» yazılmasına kalkışılmaktadır.

Şanat akımları ile sanat doğrultuları **arasında bir ilişki** kurulduğu zaman, sanat akımları ile sanat doğrultuları arasındaki bağlantı, **özel - olan ile genel - olan'ın diyalektiği** açısından incelendiği zaman, sanat akımlarının özü, ortaya çıkışı, gelişmesi ve ortadan silinişi ile sanat tarihindeki gerçek rolü belirlenebilir ancak. Bu zincire, üçüncü zorunlu halka, yani, sanatçının bireysel, başlı başına yaratımı halkası takıldığı zaman, genel - olan ile özel - olan'ın diyalektiği, **genel - olan, özel - olan ve tikel - olan'ın diyalektiği** haline gelir.

Burdan da şu sonuca varılabilir ki, örneğin, tıpkı 19. yüzyıl eleştirel gerçekçilik sanatında, ya da günümüz toplumcu gerçekçilik sanatında olduğu gibi, sanatsal bir yaratım yöntemi temeli üzerinde değişik akımlar ve okullar gelişebilmektedir. Öte yandan da, birtakım asli yönler bakımından birbirlerine yakın düşen, değişik sanatsal yöntemler, bütünsel bir sanat doğrultusu oluşturabilmektedir. Değişik gerçekçi yöntemlerce tarihte sürekli olarak yaratılmış sanat yapıtlarını bir araya birleştiren ger-

çekçilik, böyle bir doğrultudur işte. Dolayısıyla, her sanat doğrultusunun kendi içindeki kapalılığı, çok görece olarak görmek gerekir. Sanatsal bir yöntemin (ya da bir dizi yöntemin) temel estetiksel yönlendirmeleriyle pekişmiş bir sanat doğrultusu, ayrışan, merkezkaç güçlere az çok geniş olanaklar verir. Bu güçler, biri **içeriksel**, biri **biçimsel**; biri ideolojik, biri üslupsal olmak üzere, ikili bir karakter taşır.

Bir sanat doğrultusunun kendi içindeki birliğinin, sanatsal yöntemin temel özellikleriyle sağlanmış olması, herhangi bir doğrultu içinde yer alan sanat yapıtlarında **hangi** fikirlerin dile gelmiş olacağını belirlemez. Eleştirel gerçekçiliğin büyük ustalarının yaratımlarında, örneğin, Gogol ile Nekrassov'un, Dostoyevski ile Saltikov - Şçedrin'in, Balzac ile Flaubert'in, Tolstoy ile Galsworthy'nin yaratımlarında, dünyagörüşü anlayışlarının birbirinden ne denli farklı şekilde cisimlenmiş olduğunu anımsayalım burda. Rabelais'e ve Shakespeare ile Cervantes'in gerçekçiliğinden, Gorki'nin, Brecht'in ve Nazım Hikmet'in gerçekçiliğine kadar, geniş bir çerçeve içinde bakıldığında, gerçekçi doğrultunun ideolojik açıdan çok daha ayrışık olduğunu görürüz. Durumun çok daha karmaşık olduğu haller de vardır. Klasikçiliğin ideolojik kapsamı feodal olduğu kadar burjuvacaydı, tutucu olduğu kadar da devrimciydi. Romantizm hareketinin, dışavurumculuğun ve fütürizmin de ideolojik tezliliğini aynı şekilde, tek bir belirgin anlam göstermez.

Niye o halde bu gibi çelişmeler sanat doğrultusundaki bütünlüğü bozamamaktadır? İdeolojik kapsamdaki tüm değişkenliklere rağmen, klasikçilik klasikçilik olarak, romantizm romantizm olarak, dışavurumculuk dışavurumculuk olarak, fütürizm de fütürizm olarak kalmaktadır. Çok açık şunun için, çünkü, bir sanat doğrultusundaki ideolojik ayrılıklar, mutlak değil, **görece**'dir. Bu ayrılıklar, çoğu zaman, yukardaki örneklere de bakarak söyleyebiliriz bunu, herhangi bir sanat doğrultusunun ideolojik temelindeki öbür bileşken yanlara dokunmaksızın, siyasal anlayış ve ideal alanında yer almaktadır; örneğin, klasikçiliğin

bütün görünüş biçimleri içinde korumuş olduğu yüksek yurttaşlık ilkeleri, sarsılmaz bir ahlakî ve metafizik felsefi görüşler ya da bütün romantizm biçimlerinin bir belirtisi olarak o günkü toplumsal düzenin reddedilişi, kişinin yüksek değerlerinin ve elementer - diyalektik dünya görüşünün kabulü. İdeolojik kapsam alanındaki bütün dönüşümlere rağmen, klasikçiliğin, romantizmin, vs. sanatsal yönteminin neyse o şekilde kalmasını ve o sanat doğrultularını nitel olarak belirleyebilmelerini sağlamış olan şey, doğrudan doğruya, **ideolojik - psikolojik temellerdeki ortaklaşalık**'tır.

Sanatsal biçim alanında bir doğrultunun aynı türden olmayışı ise, **sanatsal yöntem** ile **üslup** arasındaki karşılıklı ilişkiye bağlıdır.

Bu sorunu özel olarak çözümlemek gerekir.

SANATSAL ÜSLUP

Maddeci estetik biliminde, «Üslup» kavramının önyargıyla karşılandığı, sanat tarihini üslupların bir değişimi olarak gören biçimci anlayışların bir uzantısı olarak alındığı zamanlar çoktan geçmiş bulunuyor. Deneyimler göstermiştir ki, maddeci estetik tarafından ortaya atılan «sanatsal yöntem» kategorisi, sanat tarihi araştırmalarına gerçekten yeni perspektifler getirmiştir. Ne var ki, sanatsal yöntem kategorisi, ilk başta bir takım kuramcıların düşündüğü gibi çıkmamış, «üslup» kategorisinin yerini tutmadığı görülmüştür. Çünkü, bu kavram, sanat yaratımlarının ve sanatsal gelişmenin tek bir düzeyinde değil, ama, **değişik düzeylerinde** yer almaktadır.

«Sanatsal yöntem» kavramı, sanatsal değerlerin **yaratım sürecindeki** yasallıkları; «Üslup» kavramı ise, sanat yapıtının **yapısındaki** yasallıkları göstermektedir. Sanatsal yöntem, gerçek-

liğin sanatsal olarak özümlenişini belirleyen **ilkeler sistemi'dir**; üslup ise, yaratımın sonuçlarının orda içinde saptanmış olduğu belirli **biçimler sistemi**'dir. Kavramsal açıdan, «üslup» kavramı, saygınlığına er ya da geç, yeniden kavuşturulmalıdır, estetik bilimi dağarcığına yeniden alınmalıdır. Üslubun kategorik içeriği ve üslup ile sanatsal yöntemin ve sanat doğrultusunun birbirine ne şekilde ve nasıl bağlanacağı üstüne düşünceler bugün için de çok çelişmeler taşımakla birlikte, üsluba yeniden eski önemi verilmiş bulunmaktadır.

Üslup, **biçim öğelerinin karşılıklı geçişik, genellikle de karşılıklı bağımlı oluşları**'nın doğrudan kendi bir ifadesidir. Üslup, bölünmez bir ideolojik - sanatsal soruna çözüm getirmek üzere, bütün biçim öğelerinin yasalara uygun bir şekilde birbirine sımsıkı düğümlenmiş olduğu yerde ortaya çıkar ancak. O halde, değişik biçim öğelerinin bölünmez bir organik bütün içinde kaynaşması hangi bir yasaya göre olmaktadır?

Biçim düzeyinde bu soruya bir yanıt bulamıyoruz. Ancak **belli bir sanatsal görünüşün kendi somut içeriği**'nin çözümlenişi, bu içeriğin biçiminin kuruluş yasasını, bütün bileşken parçaları arasındaki ilişki ve bağlantılar ilkesini kavramamızı olanaklı kılmaktadır; çünkü, doğrudan doğruya biçimin bütün «düzeyler»ine ve bütün «hücreler»ine «işlemiş» olan içerik belirlemektedir biçimin karakteri ile üslupsal bütünlüğünü. Yani, **üslup, belirli bir içeriğin buyruğu altında** olmakla birlikte, başlı başına, **biçimin bir niteliği, biçimin yapısının bir yasası**'dır.

Biçimci sanat biliminin, özellikle de bu bilimce ortaya atılan üslup kuramının noksanlığı, genellikle sanıldığı üzere, (Wölfflin gibi) bu anlayışın temsilcilerinin üslubu biçimin yasası olarak görmelerinden ileri gelmemektedir. Biçimci üslup yorumu, üslubun içerikçe koşullanmış ve belirlenmiş oluşunun gözardı edilişinden ya da bilinçli bir şekilde yadsınışından; üslubu biçime **içkin**, biçimin kendinden doğan bir nitelik olarak ilan edilişinden gelir. Ne var ki, tam bunun karşıtı olan yorum da, yani, üslubu sanatta içeriğin bir niteliği olarak gören tasarımlar

da aynı şekilde, ciddi bir eleştiri için sözkonusu olamazlar. Aslında, üslup, içerikçe koşullanmış ve ona hizmet eden, ama aynı zamanda, içerikten değişik bir şey olarak, biçimin görece bağımsızlığını belirtir. Sanat tarihinde, belirli bir içeriğin sonucu olan bir üslubun bambaşka bir içeriğin gereksinimlerine de karşılık verdiği hallerin görülmüş olmasının nedeni budur. Plekhanov, 17. ve 18. yüzyıl Fransız sanatının gelişme çizgisi içinde, aristokratik klasikçiliğin nasıl kökten bambaşka, burjuva-devrimci bir içerikle de uygunluk gösterdiğini açık bir şekilde kanıtlamıştır. Öte yandan, üslupta, kaba sosyolojik estetiğin kesinlikle olanak tanımadığı şekilde, biçimin görece bağımsızlığının belirişi, toplumcu sanatta bir birlik gösteren toplumcu içeriğin, **farklı ama estetiksel olarak aynıdeğerde usluplar**'la ifade edilebilişini bize açıklamaktadır.

«Üslup» terimi, demek ki, **birden çok anlamlı ve çok-boyutlu** bir terimdir. Bu terim, bir sanatçının tek bir yapıtını olduğu kadar bütün yapıtlarını da (ya da belirli bir dönem yapıtlarını da) karakteristikleştirmek için; bir grup sanatçının yapıtlarını olduğu kadar, belirli bir dönemin sanatını da karakteristikleştirmek için kullanılabilmektedir. Hiç kuşkusuz, bir sanatçının «bireysel üslubu» kavramının yerine, «manyer» kavramı konulabilirse de, **manyer** ile **üslup** doğrudan doğruya aynı şey değillerdir. Bir sanatçının manyeri, kendi anlatım dilinin salt dışsal özgünlüğüdür; öyle ki, bu anlatım dilinin, içerikle derinden hiçbir ilişkisi olmadığı gibi, genellikle de, sanatsal içerikten kaynaklanan, onu upuygun ifade eden ve ona sımsıkı bağlı, benzersiz bir sanatsal yapı olarak, sanatçının kendi üslubunu yaratma istidatının yeterli olmadığı hallerde ortaya çıkar. Onun için, Puşkin şiirinin **üslup**'undan söz ederiz, Puşkin'in «manyer»inden değil. Bir şairin yapıtındaki özelliklerden «manyer» olarak söz edildiği zaman, çoğunlukla alaylı bir ifade taşır bu. O sanatçının özgünlük peşinde koştuğu, ne var ki, onu elde edemediği için de, kendisinin ulaşamadığı üslubun yerine geçecek belli bir manyere başvurduğu anlamına gelir. Onun içindir ki, bir

sanatçının yaratımına ilişik manyeri, kolaylıkla yerinden «çözüp», bir başkasını onun yerine koymak mümkünken, içeriğin derinlerinden gelen bir üslubu, sanatçının yaratımından ayırabilmek mümkün değildir.

Bireysel bir üslubun yanısıra bir **grub**'un ya da bir **dönem**'in üslubunun varolabilmesi, sanatsal yöntemde de kendini belli eden diyalektiğin, yani, genel - olan ile tikel - olan'ın diyalektiğinin bir sonucu olduğundan buna hiç şaşmamak gerekir. Burda bir başka şeyi açıklamak gerekir aslında : sanat tarihinde **yöntem ile üslup arasındaki karşılıklı ilişkiler**'de ilk bakışta görülen gariplik.

Çünkü, belirli bir grup sanatçının üslubundaki ortaklaşalık ile sanatsal yöntemlerindeki ortaklaşalık her zaman yanyana gitmemektedir. Örneğin, klasikçilik ile eleştirel gerçekçiliği alalım. Bu birincisinde, bütün bir doğrultudaki üslup birliği öylesine açık seçik ortadadır ki, klasikçiliği genellikle bir **üslup** olarak tanımlarız. Burda, «üslup» kavramı, daha somut olup. «doğrultu» kavramını aşar. Oysa, hiçkimse eleştirel gerçekçiliği üslup diye tanımlayarak kestirip atamaz; çok basit, çünkü, bu sanat doğrultusu hiçbir **üslup birliği** göstermez. Tam tersine, Gogol ile Turgenyev'in, Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Saltikov - Şçedrin ile Çekhov'un yaratımlarını karşılaştıracak olursak kolaylıkla göreceğizdir ki, eleştirel gerçekçilik, hâttâ, bir sanat cinsi ile bir ulusal okul içinde bile değişik bireysel üslupları kuşatmakta, bütün bir sanat doğrultusu için ortak üslup belirtileri taşımamaktadır. Rus edebiyatı dışına çıkarak, Balzac ile Dickens'in, Flaubert ile France'ın, Thomas Mann ile Galsworthy'nin, öte yandan da, Fedotov ile Daumier'nin, Courbet ile Surikov'un, A. Ostrovski ile Shaw'un yaratımları karşı karşıya konacak olursa. eleştirel gerçekçiliğin **üslup çeşitliliği** çok daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Bu iki sanatsal yaratım yöntemi niye bu denli farklı sonuçlara yol açmaktadır o halde? Çünkü, üslup özelliklerinin, sanatsal yöntemin yapısında yapısına dayanması gerekmez. Bir sanat-

sal yaratım yöntemi, kendi içinde belirli bir üslup programı barındırabilir de, barındırmıyabilir de; ki bu ikinci halde, bu yöntemle yaratılmış bir yapıtın üslubu sorusu açıkta kalır. Bir başka deyişle, klasikçilik gibi birtakım sanatsal yöntemler, **üslupça belirlenmişlik** gösterirken, eleştirel gerçekçilik gibi bir başka sanatsal yöntem, **üslupça belirlenmemişlik** göstermektedir.

Bir sanatsal yöntemin üslupça belirlenmişliğine ayrılmaz bir şekilde eşlik eden ve onun kolayca tanınabilmesine olanak veren şey, o sanatsal yöntemi ortaya getiren **estetik doktrinin normatif karakteri**'dir. Anlaşılabilir bir şey bu. Çünkü, üslup, biçimsel bir sistem, belirli bir «biçim yasası» olduğundan, sanatsal yöntemin buyruğu altına girebilir, yeter ki, herhangi bir sistemin «sorunu ortaya koyuşu», sanat «morfolojisi» ve «dilbilgisi» önceden saptanmış ve karşı çıkılmamış olsun; estetik kuramı, «sorunu» formüllendirdiği zaman da, normatif bir karakter kazanır. Klasikçi estetik, dram sanatının konuyla ve kompozisyon yapısıyla ilgili (eylem kişilerinin seçimi ve çatışması, aksiyonun düğüm, doruk ve çözüm noktası şeklinde gelişmesi, yer-zaman ve olay birliği, vs. gibi) deneyimleri, ya da (en önemli konunun ortada düğümlenişi, mekanın kulisvari düzenlenişi, plastik malzeme dengesi, çizginin boyanın üstünde yer alışı, vs., şeklinde) resim ve heykelin kompozisyon yapısıyla ilgili deneyimleri buyruk haline getirdiği zaman, kuramsal genellendirme dili içinde, sanatsal praksiste «programlanmış» olan sanatsal bir yöntemin ilkelerini ifade etmiş oluyordu. Eski Doğu ve Orta Çağ Avrupa sanatındaki biçim yasalarının kuşaktan kuşağa, yazılı olarak mı, yoksa sözlü olarak mı saptana gelmiş olduğuna bakılmaksızın, sarsılmaz yasalar haline gelebilmesi için, bu yasaların kuramsal olarak bilinçli kılınması gerekiyordu ve her sanatçı bu yasalara kendi sanatsal yöntemi içinde uymak zorundaydı.

Demek ki, bir estetik kuramının normatif karakteri bize herhangi bir sanatsal yöntemin **üslupça bir belirlenmişlik taşıdığını** göstermektedir. O halde, nerden kaynaklanmaktadır böy-

le bir şey?

Böyle bir şey, erken gelişme aşamalarında, kapitalizm-öncesi toplum formasyonlarında ortaya çıkmış bir estetiksel toplum bilinç tipinin bir ürünüdür açıkça. Böyle bir bilinç tipinin kendi karakteristik özellikleri ise şunlardır; bir yandan, **dünyanın idealleştirilmesi**'ne ilişkin belirli bir deneyimin varolması; öte yandan bu toplumsal gelişme aşamasında kişiliğin daha gelişmemiş oluşuyla açıklanacağı üzere, **sanatsal yaratım özgürlüğü** üstüne tasarımlardan yoksunluk. Buna göre de, sanatsal yaratım yasası, sanatçının **bireyselliği**'nin altında yatan bir güç olarak, koşulsuz bir şekilde uyulması gereken bir **yasa** olarak kavranıyordu; sanatsal olarak idealleştirmeye ilişkin belli bir deneyimin izlenmesi gereği ise, o belli bir idealin sanatta imgesel olarak en tam şekilde cisimlendirilmesine olanak verecek deneyim tarzları ile yollarının dakik bir sistem içinde ele alınıp işlenmesini getiriyordu. Bu nedenledir ki, gerek ilkel toplumda, gerekse köleci toplumda ve feodal toplumdaki bir sanatsal yöntem, belirli bir üslup programını kendi içinde barındırıyordu; buysa, yüksek «resmi» sanat tarihinin, **her dönemde birlik gösteren büyük bir üslubun** gelişmesi ve değişmesi şeklinde dile geldiğine yol açıyordu. Bu türden, bir dönemde birlik gösteren en son üslup, Gotik olmuştur.

Bir dönemdeki üslup birliği'nin ortadan silinerek değişik sanat üsluplarının gittikçe daha geniş ve daha serbestçe aynı anda gelişebilmiş olduğu, yeni bir sanatsal gelişme yasasının ilk kendini belli edişi olarak bakmazsak eğer, Rönesans'ın Avrupa sanat kültürü tarihindeki büyük önemini kavrayamayız. Gerçekten de, Boccaccio ile Petrark, Raffael ile Tizian, Donatello ile Mikelanj, Rabelais ile de Ronsard'ın yaratımları arasında üslup farkları apaçık belli olmakla giderek, daha sonraları, daha güçlü ve daha aydınlık bir şekilde ortaya çıkmakla birlikte, sözü edilen bu yeni yasallık, Rönesans sanatının daha başlarından farkedilebilmektedir. Klasikçilik, geçmiş dönemlerin bir üslup birliğini, pek tabii yeni ideolojik-estetiksel temeller üze-

rinde, yeniden kurmak için girişilmiş kahramansı bir atılım olmasına rağmen, daha 17. yüzyılda bile bu işin altından kalkamamıştı; çünkü, manyerizm ile Barok'un yanısıra, gerçekçi sanat da klasikçiliğin yolu üzerine çıkmış ve klasikçilik 18. yüzyılda, daha da sert şekilde 19. yüzyılda, kendi normatif karakterine karşı çarpışan sanat doğrultularına, yani, gerçekçilik ile romantizme karşı kendini savunmak zorunda kalmıştı. Bundan böyle de, bir yerde dostça bir yarışma biçimi alan, bir başka yerde ise amansız bir mücadele sürdüren, **değişik üslupların birbirine koşut bir şekilde varoluşu,** sanatın gelişmesinin bir özelliği halini almıştı.

Sanatın gelişmesinde, Rönesans'la başlayan dönüşüm, gerçekçiliğin bağımsız ve gittikçe daha güçlü bir sanatsal yöntem haline gelişiyle birlikte yürümüştür; ki, **üslupça belirlenmemişlik,** yani, temayla değil, bu temanın işlenişiyle ve sanatçının manevi dünyasının bireysel - özellikte yapısıyla bağımlı, daha önceden verilmiş bir sanatsal araç ve işaret sisteminin ortada olmayışı, gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olarak burda yer almaktaydı. Klasikçiliğe bağlı olanlara karşı açtığı savaşta, «dehayı başarısızlığa uğratabilecek» (69) hiçbir kural tanımadığını açıklamıştı Diderot. Belinski ile Dobrolyubov da, gerçekçi bir sanatçı için, **biçimsel bir bağlılık**'ın ne denli çekilmez olduğunu, bir yapıtın imgesel yapısının nasıl o yapıtın kendi somut, benzersiz, canlı, ideolojik - coşkusal içeriğinden fışkırması gerektiğini çok aydınlatıcı bir şekilde gözler önüne sermişlerdir.

Demek şurası çok açıktır ki, gerçekçi yöntemlerin hiçbir üslupça belirlenmemişliği, bu yöntemlerin kendilerinde içerili olan, sanatsal dünya bilgisinin **sahicilik**'i ile sanatsal yaratım **özgürlük**'ü arasındaki diyalektiğe bağlıdır. Bu diyalektik, gerçekçilik çabalarını gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişinin nesnel ve öznel yanları arasındaki çelişmeyi uyumlu bir şekilde çözüşünde dile getirir; ki bu çabalar, feodalizme karşı mücadelede gelişen kişinin kendini belirleyişi ve kendini olumlayışı tarihsel süreci içinde ortaya çıkmıştır.

Bu nedenledir ki, daha önceki üslup birliğini yıkıma uğratan biricik güç, gerçekliğin bu kendi gelişmesi olmamıştır. Bu birliğe karşı daha sonra bir darbe de romantizm indirmiştir; burjuva - çöküşmüş sanat ise, bu birliğe indirilen darbelerin en sonuncusudur. Pek tabii, romantizm olsun, burjuva - çöküşmüş sanat olsun, sanatsal kültürdeki üslup birliğine, gerçekçiliğin nedenlerinden **başka** nedenlerle, **başka** araç ve **başka** amaçlarla yıkmaya çalışmıştır. Burda, burjuva bilincin **estetiksel bireycilik** doğrultusunda gelişmesini, en etkili uyarıcı güçlerden biri olarak görürüz. Bu doğrultuda bir gelişme sonunda, yaratım özgürlüğü mutlaklaştırılmış, yaşamın hakikatinin bilgisinden koparılmış ve yerine sanatsal **keyfilik** ilkesi konmuştur. Böyle bir şey, yalnız üslup bütünselliği üstünde değil, sanatın topluca iletişimsel işlevi üstünde de sonuçlarını göstermiş, yani, daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz şekilde, sanatın sonunu hazırlamıştır.

Bir dönemde birlik gösteren bir üslubun ortadan silinişini Yeni Çağlar için saptadığımızda, şunu gözden kaçırmamalıyız ki, canlandırıcı sanatlar ile canlandırıcı - olamayan sanatlar arasında bu bakımdan da asli farklar vardır. Mimari ile uygulamalı sanatlar, ideal anlamda biçimler yaratma durumunda olduğu için, belli bir sanat doğrultusu içinde, ister istemez, belirli bir üslup birliğine eğilim göstermektedirler; Gotik'te, klasikçilikte, imparatorluk üslubu'nda, Rokoko'da, hâttâ, toplumcu gerçekçilikte olduğu gibi. Ama resim ya da edebiyatta bireysel üsluplar belli bir dönemde ortak bir üsluba varamazken, mimari ve uygulamalı sanatlardaki bütün bireysel üslupların **genel bir üslup üzerinde** temellenebilmeleri, ancak bu yolla bu genel üslubu yansıtabilmelerine ve bireyselleştirebilmelerine rağmen, bütün öbür alanlarda olduğu gibi, bu sanatsal faaliyet alanlarında da, belirgin yaratıcı bir bireyselliğin, **bireysel, özgün bir** sanat üslubunu geliştiremiyeceği diye bir şey söz konusu olamaz burda.

Demek ki, her sanat doğrultusunda, yöntem ile üslup ara-

sındaki karşılıklı ilişki, yöntemin karakteriyle değil, ama aynı zamanda, değişik sanat cinslerinin özellikleriyle de belirlenmektedir.

«Sanatsal yöntem», «üslup» ve «doğrultu» gibi kavramların içeriğinin, bu içerikte yansıyan sanatsal süreçlerin yasallıklarının ve sanatın gerçekçi yoldan gelişmesi özelliklerinin açıklanışı üstüne söyleyeceklerimiz bu kadar.

SON

KAYNAKÇA

GİRİŞ

(1) W. I. Lenin, **Diyalektik Sorusu Üstüne,** Toplu Eserler, Cilt 38, s. 338.
(2) W. I. Lenin, **Devlet Üstüne,** Toplu Eserler, Cilt 29, s. 463.
(3) W. I. Lenin, **Materyalizm ve Ampiriokritisizm,** a.g.e., Cilt 14, s. 347.

BİRİNCİ BÖLÜM

(1) N. G. Çernişevski, **Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetiksel İlişkiler,** Yay. Wolf Düwel, Berlin 1954, s. 110.
(2) N. G. Çernişevski, **Bugünkü Estetik Anlayışlarına Eleştirel Bakış,** Seçilmiş Felsefi Yazılar, Bölüm 1, Moskova, 1950, s. 236, rusça.
(3) Charles Darwin, **İnsanın Türeyişi ve Cinssel Ayıklanma,** Leipzig, 1952, s. 100/101.
(4) Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları,** Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm 1, s. 517.
(5) a.g.e., s. 541.
(6) V. I. Lenin, **Sendikalar, Bugünkü Durum ve Troçki ile Bukharin'in Hataları Üstüne Bir Kez Daha,** Toplu Eserler, Cilt 32, s. 85.
(7) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş,** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 633.
(8) Karl Marx, **Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i,** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 115.

(9) A. F. Losev, **Antik Estetik Tarihi,** Moskova, 1963, s. 141, rusça.
(10) G. B. Borisovski, **Bilim, Teknik, Sanat.** Çağdaş Mimari Üstüne.
(11) Karl Marx, **1944 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm 1, s. 517.
(12) G. V. Plekhanov, **Sanat ve Edebiyat,** Berlin, 1955, s. 113/114.
(13) Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm 1, s. 542.
(14) a.g.e., s. 541.
(15) Maksim Gorki, **Saat,** Hikâyeler, Cilt 2, Berlin, 1953, s. 456.
(16) V. I. Lenin, **Ne Yapmalı?,** Toplu Eserler, Cilt 5, s. 529.
(17) V. I. Lenin, **Parti Organizasyonu ve Parti Edebiyatı,** a.g.e., Cilt 10, s. 33.
(18) Karl Marx, **Feuerbach Üstüne Tezler,** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 5.
(19) Karl Marx, **Parlamentoda Savaş Tartışması,** a.g.e., Cilt 10, s. 177.
(20) V. G. Belinski, **Aleksandır Puşkin'in Yapıtları,** Dokuzuncu Bölüm; Eugen Onegin; Seçilmiş Felsefi Yazılar, Moskova, 1950, s. 310.
(21) Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm 1, s. 567.
(22) Vladimir Mayakovski, **Şiirler;** Alm. çeviren, Hugo Huppert, **Seçilmiş Eserler;** haz. Leonhard Kossuth, Berlin, 1966, s. 336.
(23) William Shakespeare, **Macbeth,** Toplu Eserler, üç cilt, haz. Anselm Schlösser, Cilt 3, Berlin, 1956, s. 532. (Türkçesi, Sabahattin Eyüboğlu, **Macbeth,** Remzi Yayınevi, s. 34, Çevirenin notu - A.Ç.).
(24) Karl Marx, **Louis Bonaparte'nin 18. Brumaire'i,** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 116.
(25) A. S. Puşkin, **Seçilmiş Eserler,** Cilt 1, s. 253.
(26) Marx/Engels, **Toplu Eserler,** Cilt 1, s. 374, 375.
(27) Karl Marx, **Kapital,** Birinci Cilt, a.g.e., Cilt 23, s. 146 (Türkçesi, Cevat Çapan, **Marksizm ve Şiir.** Uğrak Kitabevi Yayınları, s. 71, Çevirenin notu - A.Ç.).
(28) Friedrich Engels'ten Ferdinand Lassalle'e Mektup, 18 Mayıs 1859, a.g.e., Cilt 29, s. 603.
(29) Yuri Borev, **Trajik - olan Üstüne,** Moskova, 1961, s. 24, 30/31.
(30) V. I. Lenin, **Hangi Mirası İnkâr Ediyoruz?,** Toplu Eserler Cilt 2, s. 538.
(31) Sergey Yessenin, **Şiirler,** Leipzig, 1965, s. 175.

(32) Vladimir Mayakovski, **Sergey Yessenin'e** (1926); Seçilmiş Eserler, Şiirler, s. 214.
(33) Aristoteles, **Poetika,** Antik Çağ Estetiği, s. 268.
(34) M. Y. Saltikov-Şçedrin, **Sanat Üstüne,** Leningrad/Moskova, 1949, s. 205, rusça.
(35) V. G. Belinski, **1847 Rus Edebiyatı Üstüne Düşünceler;** Seçilmiş Felsefi Yazılar, s. 505.
(36) K. S. Stanislavski, **Toplu Eserler,** Sekiz Cilt, Cilt VI, Moskova, 1959, s. 86/87, 339.
(37) Karl Marx, **Kapital,** Cilt 1, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 23, s. 193.
(38) N. G. Çernişevski, **Sanat ile Gerçeklik Arasındaki Estetiksel İlişkiler,** s. 204.

İKİNCİ BÖLÜM

(1) Aristoteles, **Poetika,** Antik Estetik, haz. Joachim Gruegger, Berlin-Weimar, 1964, s. 296-299.
(2) V. I. Lenin, **Hegel'in «Mantık Bilimi»nin Özeti,** Toplu Eserler, Cilt 38, s. 85.
(3) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Temelleri (Grundrisse),** Berlin, 1974, s. 398.
(4) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş,** Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 13. s. 641/642.
(5) V. I. Lenin, **Feuerbach'ın «Dinin Özü Üstüne Dersler» Yapıtının Özeti;** Toplu Eserler, Cilt 38, s. 57.
(6) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 632/633.
(7) V. I. Lenin, **Diyalektiğin Sorunları Üstüne,** Toplu Eserler, Cilt 38. s. 344.
(8) Friedrich Engels, **«Anti-Dühring» Notları,** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 20, s. 582.
(9) Friedrich Engels, **Maymundan İnsana Geçişte Emeğin Rolü,** a.g.e., s. 445/446.
(10) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisi Üstüne.** Önsöz; a.g.e. Cilt 13, s. 9.
(11) Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi,** a.g.e. Cilt 3, s. 26.

(12) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş;** a.g.e., Cilt 13,
(13) F. I. Tiyutşev, **Şiirler,** Moskova, 1972, s. 122.
(14) L. Tolstoy, **Toplu Eserler,** Cilt 53, Moskova, 1953, s. 94, rusça.
(15) N. G. Çernişevski, **Toplu Eserler,** Cilt III, Moskova, 1947, s. 425, rusça.
(16) a.g.e., Cilt II, s. 87, rusça.
(17) V. I. Lenin, **Inès Armand'a, 24 Ocak 1915;** V. I. Lenin, Toplu Eser, Cilt 35, s. 159.
(18) Friedrich Engels, **Margaret Harkness'e,** Nisan başı, 1888; Marx/Engels Toplu Eserler Cilt 37, s. 42.
(19) Karl Marx, **Ferdinand Lassalle'a,** 19 Nisan 1859; a.g.e., Cilt 29. s. 592.
(20) Friedrich Engels, **Ferdinand Lassalle'a,** 18 Mayıs 1959; a.g.e., s. 602.
(21) V. İ. Lenin, **Hegel'in «Mantık Bilimi»nin Özeti;** Toplu Eserler, Cilt 38, s. 160.
(22) Goethe, **Şiirler,** Cilt 1, Berlin, 1965, s. 69.
(23) A. S. Puşkin, **Toplu Eserler,** Cilt 3, Berlin - Weimar, 1971, s. 96.
(24) Horst Redeker, **İmgelem ve Eylem,** Halle, 1967, s. 11 - 43.
(25) A. Moles, **Théorie de l'information et perception esthétique,** Paris, 1958, s. 155.
(26) M. Dufrenne, **Esthétique et philosophie,** Paris, 1967, s. 78.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

(1) Arnold Hauser, **Sanat Tarihi Felsefesi,** Münih, 1958, s. 504.
(2) M. S. Kagan, **İnsan Faaliyeti,** Bölüm 6, Moskova, 1974, rusça.
(3) Friedrich Engels, **Koşuk ve Düzyazıda Alman Sosyalizmi;** Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 4, s. 232.
(4) V. G. Belinski, **M. Lermontov'un Şiirleri;** Toplu Eserler, Cilt IV, Moskova, 1954, s. 502, rusça.
(5) V. G. Belinski, **Derşavin'in Yapıtları,** a.g.e., Cilt VI, Moskova, 1955, s. 586, rusça.
(6) Karl Marx, **Feuerbach Üstüne Tezler;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 6.

(7) **Edebi Çalışma Üstüne Rus Yazarları,** Bölüm 3, Leningrad, 1955, s. 109, rusça.
(8) N. G. Çernişevski, **Gogol'ün Yapıtları Üstüne,** Toplu Eserler, Cilt III, Moskova, 1947, s. 771 - 776, rusça.
(9) V. I. Lenin, **«İhtiraz Kaydı Düşen» Kahramanlar,** Toplu Eserler, Cilt 16, s. 376.
(10) **Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları,** Bölüm 4, Leningrad, 1955, s. 177, rusça.
(11) V. G. Belinski, **M. A. Bakunin'e, 26 Şubat 1840;** Toplu Eserler, Cilt XI, Moskova, 1956, s. 482, rusça.
(12) V. I. Lenin, **Rus İhtilalinin Aynası Olarak Lev Tolstoy,** Toplu Eserler, Cilt 15, s. 201.
(13) V. I. Lenin, **L. N. Tolstoy,** a.g.e., Cilt 16, s. 328.
(14) a.g.e., s. 330
(15) V. I. Lenin, **L. N. Tolstoy ve Modern İşçi Hareketi;** a.g.e., s. 337.
(16) V. G. Belinski, **Eduard Huber'in Şiirleri;** Toplu Eserler, Cilt IX, Moskova, 1955, s. 118, rusça.
(17) Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 378.
(18) L. S. Wygotski, **Seçilmiş Psikoloji Yazıları,** Moskova, 1956, s. 110, rusça.
(19) K. Obuçovski, **İnsan Eğilimleri Psikolojisi,** Moskova, 1972, rusça.
(20) Fiyodor İ. Şalyapin, **Yaşamımdan,** Leipzig, 1972, s. 428.
(21) a.g.e., s. 455.
(22) Aristoteles, **Poetika;** Antik Estetik, haz. Joachim Krueger, Berlin ve Weimar, 1964, s. 305.
(23) **Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları,** Bölüm 1, Leningrad, 1954, s. 415. rusça.
(24) Nikolay Gogol, **Ölü Canlar,** Berlin ve Weimar, 1970, s. 189/190.
(25) Anton Çevhov, **A. S. Suvorin'e, 25 Kasım 1892;** Anton Çekhov, Mektuplar, 1879 - 1904. Berlin, 1968, s. 273.
(26) **Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları,** Bölüm 2, Leningrad, 1955, s. 747, rusça.
(27) V. G. Belinski, **Aleksander Puşkin'in Yapıtları,** Beşinci Bölüm; Toplu Eserler, Cilt VII, 1955, s. 311/312, rusça.
(28) Vladimir Mayakovski, **Şiir Nasıl Yazılır?** Seçilmiş Eserler, Publizistik, Berlin 1973, s. 175.
(29) a.g.e., s. 177.

(30) Vladimir Mayakovski, **Pantolonlu Bulut;** a.g.e., **Şiirler, Berlin,** 1968, s. 13/14.
(31) Vladimir Mayakovski, **Vergi Tahsildarı İle Şiir Sanatı Üstüne Söyleşi;** a.g.e., Şiirler, Berlin, 1966, s. 224/225.
(32) N. V. Berg, **Gogol'den Anılar;** Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları, Bölüm 1, s. 501, rusça.
(33) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesinin Temel İlkeleri,** Berlin, 1974, s. 90.
(34) A. S. Puşkin, **Toplu Eserler,** Cilt 5, s. 44.
(35) V. I. Lenin, **Hangi Mirası Reddediyoruz?;** Toplu Eserler, Cilt 2, s. 544.
(36) V. I. Lenin, **Hegel'in «Mantık Bilimi»ne Önsöz;** a.g.e., Cilt 38, s. 185.
(37) N. G. Çernişevski, **Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetiksel İlişkiler,** Berlin, 1954, s. 215.
(38) a.g.e., s. 249.
(39) Friedrich Engels. **Minna Kautsky'ye, 26 Kasım 1885;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 36, s. 394.
(40) Clive Bell, **Sanat,** Dresden, 1922, s. 29.
(41) a.g.e., s. 28.
(42) Clara Zetkin, **Lenin Üstüne Anılar;** V. I. Lenin, Sanat ve Kültür Üstüne, Berlin, 1960, s. 639.
(43) Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Birinci Bölüm, s. 567.
(44) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş;** a.g.e., Cilt 13, s. 624.
(45) Friedrich Engels, **Minna Kautski'ye; 26 Kasım 1885;** a.g.e., Cilt 36, s. 394.
(46) Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi;** a.g.e., **Cilt 3** s. 30.
(47) Friedrich Engels, **Margaret Harkness'a. Nisan başı, 1888;** a.g.e., Cilt 37, s. 44.
(48) A. I. Ulyanova - Yelisarova, **Lenin Üstüne Anılar;** Lenin: Kültür ve Sanat Üstüne, s. 607.
(49) A. Çekhov, **A. S. Suvorin'e, 25 Kasım 1892;** Toplu Eserler, Mektuplar, Berlin, 1968, s. 272/273.
(50) L. G. Vigotski, **Sanat Psikolojisi,** Moskova, 1968, s. 317, 322, rusça.
(51) Richard Hamann, **Estetik,** Leipzig, 1911, s. 55.
(52) Maksim Gorki, **V. I. Lenin;** V. İ. Lenin: Kültür ve Sanat Üs-

tüne, s. 632.

(53) Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Birinci Bölüm, s. 541.

(54) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş**; a.g.e., Cilt 13, s. 624.

(55) Roger Fry, **Estetikle İlgili Değinmeler.**

(56) Clive Bell, **Sanat**, s. 27.

(57) José Ortega y Gasset, **İnsanın Sanattan Kovuluşu**; Toplu Eserler, Cilt II, Stuttgart, 1956, s. 235/236.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

(1) M. S. Kagan, **Sanatsal Faaliyet ve Sanatsal Kültür**; Weimar Yazıları, 1972, sayı 11, s. 10 - 31.

(2) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş**; Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 642.

(3) a.g.e., s. 641.

(4) Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; a.g.e., Cilt 3, s. 26.

(5) a.g.e., s. 27.

(6) a.g.e.

(7) Hans Sedlmayr, **Sanat ve Hakikat. Sanat Tarihi Kuramı ve Yöntemi Üstüne**; Hamburg, 1958, s. 78.

(8) Raymond Bayer, **Histoire de l'esthétique**, Paris, 1961, s. 377.

(9) a.g.e., s. 377/378.

(10) a.g.e., s. 318.

(11) Thomas Munro, **Sanatların Evrimi**, New York, o.J., s. 93.

(12) a.g.e., s. 104.

(13) a.g.e., s. 103.

(14) a.g.e., s. 106.

(15) Friedrich Engels, **Joseph Bloch'a, 21 Eylül 1890**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt, 37, s. 463.

(16) Friedrich Engels, **Ferdinand Lassalle'a, 18 Mayıs 1959**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 29, s. 602.

(17) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş**; a.g.e., Cilt 13, s. 641.

(18) a.g.e.,

(19) a.g.e., s. 641.
(20) a.g.e., s. 642.
(21) a.g.e.
(22) Karl Marx, **Artı-Değer Üstüne Kuramlar;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 26, 1, s. 257.
(23) a.g.e., s. 256/257.
(24) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş;** a.g.e., Cilt 13, s. 640.
(25) Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi;** a.g.e., Cilt 3, s. 378.
(26) Karl Marx, **Kapital,** Birinci Cilt, a.g.e., Cilt 23, s. 183/184.
(27) Karl Marx, **Artı-Değer Üstüne Kuramlar;** a.g.e., Cilt 26, s. 127.
(28) Karl Marx, a.g.e., s. 376.
(29) a.g.e., s. 128.
(30) a.g.e., s. 377.
(31) a.g.e., s. 257.
(32) Lewis Mumford, **Teknik ve Uygarlık,** New York, 1957, s. 353.
(33) V. I. Lenin, **Parti Örgütü ve Parti Literatürü;** Toplu Eserler, Cilt 10, s. 33.
(34) Clara Zetkin, **Lenin Üstüne Anılar;** V. I. Lenin: Kültür ve Sanat Üstüne, s. 135-162.
(35) Karl Marx, **Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 139.
(36) V. I. Lenin, **L. N. Tolstoy;** Toplu Eserler, Cilt 16, s. 328.
(37) a.g.e.
(38) G. V. Plekhanov, **«Yir Yıl» ciltlerinin üçüncü baskısına önsöz;** Sanat ve Edebiyat, Berlin, 1955, s. 226.
(39) Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi;** Toplu Eserler, Cilt 3, s. 31.
(40) Ernest Hemingway, **Paris Bir Şenliktir.** Berlin ve Weimar, 1966, s. 188.
(41) A. S. Puşkin, **Toplu Eserler,** altı cilt; Cilt 1, Berlin ve Weimar, 1971, s. 232.
(42) Friedrich Engels, **Margaret Harkness'e, Nisan başı, 1888;** Marx/Engels, Toplu Eserler, cilt 37, s. 44.
(43) a.g.e.
(44) Anatoli Lunaçarski, **Güneş Doğup Batmadan;** İhtilâl ve Sanat, Dresden, 1962, s. 136/137.
(45) Karl Marx, **Louis Bonaparte'nin 18. Brumaire'i;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 142.

(46) V. G. Belinski, **1847 Yılı Rus Edebiyatı Üstüne Düşünceler;** Seçilmiş Felsefi Yazılar, Moskova, 1950, s. 473 - 476.
(47) Friedrich Engels, **Paul Ernst'e, 5 Ocak 1890;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 413.
(48) V. G. Belinski, **Edebî Düşler;** Seçilmiş Felsefi Yazılar, s. 97.
(49) N. G. Çernişevski, **Toplu Eserler,** Cilt III, Moskova, 1947, s. 655, rusça.
(50) N. Gogol, **Toplu Eserler,** Cilt VIII, Moskova, 1952, s. 393, rusça.
(51) A. S. Puşkin, **Toplu Eserler,** altı cilt, Cilt 5, s. 35.
(52) N. Gogol, **Petersburg Notları;** Toplu Eserler, Cilt VIII, s. 184/185, rusça.
(53) F. İ. Şalyapin, **Günlükler,** Moskova, 1957, s. 381, rusça.
(54) J. P. Sartre, **Durumlar,** Cilt III. Paris, 1949, s. 230.
(55) Friedrich Engels, **Conrad Schmidt'e, 27 Ekim 1890;** Marx/Engels, Cilt 37, s. 493.
(56) Friedrich Engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu;** a.g.e., Cilt 21, s. 303.
(57) Friedrich Engels, **Doğanın Diyalektiği;** a.g.e., Cilt 20, s. 312.
(58) Clara Zetkin, **Lenin Üstüne Anılar;** V. İ. Lenin, Kültür ve Sanat Üstüne, s. 636.
(59) Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş;** Marx/Engels, Toplu Eserler, cilt 13, s. 624.
(60) V. G. Belinski, **Rus Öykücülüğü ile Gogol'ün Öyküleri Üstüne;** Toplu Eserler, Cilt 1, Moskova, 1953, s. 276, rusça.
(61) A. N. Veselovski, **Tarihsel Şiir,** Leningrad, 1940, s. 206, rusça.
(62) a.g.e.
(63) G. D. Gaçev, **İmgesel Bilincin Gelişmesi;** Edebiyat Kuramı, Moskova, 1962, s. 203, rusça.
(64) a.g.e., s. 202.
(65) Aristoteles, **Poetika;** Antik Estetik, s. 288.
(66) a.g.e., s. 305.
(67) a.g.e., s. 264.
(68) a.g.e., s. 266.
(69) Denis Diderot, **Estetik Yazıları;** haz. Friedrich Bassenge, Cilt 2, Berlin ve Weimar, 1967, s. 576.

BİLİMSEL SORUNLAR DİZİSİ

estetik ve sanat

PROF. DR. BERNA MORAN'A GÖRE, "ÜLKEMİZDE SANAT VE EDEBİYAT KONUSUNA GÖSTERİLEN İLGİYE KARŞIN, TARTIŞMALARIN, ELEŞTİRİLERİN, İLERİYE SÜRÜLEN DÜŞÜNCELERİN ÇOĞU KEZ BULANIKLIKTAN KURTULAMAMASININ BAŞLICA NEDENİ, ANA KURAM VE YÖNTEMLERE İLİŞKİN TEMEL KİTAPLARIN YOK DENECEK KADAR AZ OLUŞUDUR."

BİLİMSEL ESTETİK VE SANAT KURAMINI, TOPLUMSAL-TARİHSEL BİR UYGULAMAYLA VE TÜM YÖNLERİYLE BİR BÜTÜNLÜK İÇİNDE AÇIKLAYAN BU YAPIT, BATI KÜLTÜRÜNDEN OLDUĞU KADAR SOSYALİST ÜLKELERDEN DE, KLASİK VE ÇAĞDAŞ SANATIN HER DALINDAN ZENGİN ÖRNEKLER VERMEKTEDİR.

LENİNGRAD ÜNİVERSİTESİ ESTETİK KÜRSÜSÜ PROFESÖRÜ MOİSSEJ KAGAN'IN YILLARIN ARAŞTIRMA, DENEYİM VE DERS NOTLARINDAN DERLEDİĞİ GÜNÜMÜZ BİLİMSEL ESTETİK VE SANAT KURAMININ SEÇKİN BİR ÖRNEĞİNİ VEREN ESTETİK VE SANAT'I, ÜLKEMİZDE BU ALANDAKİ TEMEL YAPIT BOŞLUĞUNU DOLDURACAĞI UMUDUYLA OKURLARIMIZA SUNUYORUZ.

450 Lira