
Estetik
Güzelliğin Sanatsal Özümsenmesinin Bilimi
Avner Ziss

Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi

ESTETİK

AVNER ZİSS

yeni dizi: 10
bilgi: 2
mart 1984

[Bu kitabın hazırlanmasında *Avner Ziss, Élements D'esthétique Marxiste* / Les Editions du Progrés (URSS 1977) / adlı kitaptan yararlanılmış ve son bölüm kısmen özetlenerek çevrilmiştir.]

de yayınevi: vilâyet han, cağaloğlu - istanbul ☐ *dizgi - baskı:* kent basımevi, 528 08 15 ☐ *kapak düzeni:* ayşegül safkan ☐ *kapak baskısı:* reyo basımevi, 520 55 42 ☐ *cilt:* numune ciltevi

AVNER ZİSS

GERÇEKLİĞİ SANATSAL ÖZÜMSEMENİN BİLİMİ

ESTETİK

Fransızcadan Çeviren
YAKUP ŞAHAN

DE YAYINEVİ

ÖNSÖZ

Bu kitap, Bilimsel öğretide estetik *üzerine, Güzel Sanatlar Okulu öğrencileriyle sanat emekçilerinden oluşan dinleyiciler önünde yıllar boyunca verilmiş konferanslardan meydana getirilmiştir. Yazar, yabancı okurlar için onu yeniden düzenlerken,* estetik sorunsalın *basit bir açıklamasıyla yetinmek istememiş, Sovyet estetik yapıtlarında bu soruna nasıl yaklaşımda bulunulduğunu da göstermeye çalışmış, bu amaçla Sovyet yazarlarının çeşitli incelemelerine göndermeler yapmış ve estetik sorunların araştırılmasında derinleşmek isteyebilecek okurlar için kaynakça açıklamaları vermiştir. Sovyet estetikçilerinin temel ilkelerde birleşmiş olduklarını belirtmekle birlikte, henüz askıda olan özel sorunlar üstüne aralarında kimi görüş ayrılıklarının bulunduğunu da açıklamıştır.*

Bu yapıt, ister yaratma süreci, ister yapıtların kendileri söz konusu olsun, sanattaki temel görünüşlerin estetik, felsefi ve kuramsal çözümleme ilkelerini özümsemek isteyen okurlara seslenir. Ayrıca, sanat ve edebiyatla uğraşan üniversite öğrencilerine ve aydınlara da söyleyecek-

leri vardır. Yazar, sanat sorunlarını ele alırken, sanatçıyı, sanatçının bireysel yanını ve etkinliğinin özel çizgilerini ön plana çıkarmıştır. Sanatta kimi olayların *(phenomenes) eleştirel çözümlemesi yanında, sadece şu ya da bu türün özgüllüğünü gün yüzüne çıkarmak için değil; sanatsal yaratının genel yasalarını temellendirmek ve onları estetik biliminin kavramları ve kategorileriyle tanımlamak amacıyla, somut sanatsal gerecin kuramsal yorumuna da el atmıştır. İşte bu yüzden kitap, genel estetik açısından değer taşıyan kuramsal bireşimleri, bunlara temel oluşturan daha somut ve sınırlı bir incelemeyle birleştirmiştir.*

Hem bir inceleme, hem de öğretici bir açıklama olan bu kitap, işin uzmanları kadar, büyük bir okur kitlesinin de ilgisini çekecektir sanırız. Bu yüzden yazar, bu yapıtın, bir yandan marksist estetiğin temel sorunlarını çözüp özümsemek olanağını verirken, öte yandan, estetik etkinliğin çeşitli dışa vurumlarını çözümlemede ve değerlendirmede bilimsel ölçütlerin oluşturulmasına da katkıda bulunacağını ummak ister.

GİRİŞ
BİLİMSEL ÖĞRETİDE ESTETİĞİN KONUSU

Bilim olarak estetiğin[1] konusu üzerinde herkesin oy birliğine vardığı bir tanım hiçbir zaman olmamıştır. Bu konudaki tartışmalar son yirmi yıl içinde durup durup birkaç kez alevlenmiş olmakla birlikte, hâlâ sönüp gitmemiştir. Toplum yaşamında edebiyatın ve sanatın artan önemi ve rolü, gerçeğin estetik özümsenme alanının alabildiğine genişleyip yayılması (bu, özellikle *design-dizayn*da yansır), estetik alanındaki eğitim gereksinimleri ve dolayısıyla, bütün bu sorunlara dair kuramsal çalışmalar göz önünde tutulunca, estetik biliminin konusunu ve onun bilgiyle bitişik alanlarla ilişkilerini iyice belirlemek zorunluluğu kendiliğinden ortaya çıkar.

Estetiğin tanımıyla iligli görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. *Birinci* sava gö-

---

1) **Estetik** terimi, Yunanca aesthétikos'tan gelir; bu da duyarlığı, yani duyularla algılama yetisini gösterir. Özgül bir bilimin adı olarak, bu sözcük, ilk kez Aesthetica adlı yapıtın yazarı ve Friederik Wolf'un çömezi, Alman asıllı filozof Alexandre Baumgarten tarafından kullanılmıştır. Yapıtın birinci bölümü 1750'de yayınlanmıştır. O zamandan bu yana bu terim, bilginin belli bir dalını göstermek için kullanılır; bu da gösteriyor ki, bilim olarak estetiği kuran Baumgarten değildir. Estetiğin kökeni antik çağın derinliklerinde yatar.

re estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. *Öteki* görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden büsbütün ayrı iki bilimdir: Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanatta ve gerçeklikte *güzel*in bilimidir.

Çok şeyi dışta bıraktıkları için, her iki bakış açısı da, kuşkusuz ayni derecede kabule değer bulunmaktan uzaktır. Çünkü estetik, sanatın özünü ve evriminin yasalarını olduğu kadar, *güzel*in çeşitli dışa-vurumlarını da inceler.

Bilimsel öğretide estetik, dünyanın estetik özümsenmesinin bağlı olduğu yasaları genelleştirir. Bu yasalar sanatta daha tam, daha çeşitli ve doğrudan bir yolla ortaya çıktıkları için, estetik de, her şeyden önce, sanatın özünü ve genel yasalarını, sanatsal yaratıyı inceleyen bir bilim olarak kendini gösterir. Bu sebeple de, gerçek dünyasının estetik özümsenmesi deneyini ve çeşitli dışa-vurumlarını bilimsel bir yolla temellendiren bilimsel maddeci estetiğin etki gücü, en başta, sanatın evriminde oynadığı role bağlıdır.

Bugün bilimsel estetikte bu bakış açısı egemendir. Yandaşları, haklı olarak, dünyanın estetik özümsenmesinin, sanatın sınırlarını aşacağını; sanatsal yaratıyı kapsamına aldığı gibi, gerçeklik karşısında insanın koyduğu estetik tavrın daha başka yönlerini içereceğini de kabul ederler. Bu estetik, maddi ve manevi yaşamın çeşitli alanlarında sanatın yarattığı çok yanlı ve güçlü bir etkiyi, gerçekliğin dönüştürülmesinde sanatın katkısını gerekli görür. Bu yüzden sanat ve edebiyat, tarihi boyunca estetiğin başta gelen konusu olmuştur. Bilimsel öğretide estetiğin temel ilkelerinin her şeyden önce, sanatsal pratiğin genelleştirilmesine dayanmasının nedeni de budur. Bu estetiğin asli görevi, modern sanatın kuramsal yorumuna girişmek, ama bunun yanı sıra da onun üzerinde belli bir etkide bulunmaktır. Sovyet estetikçisi V. Sokolov şöyle der haklı olarak: «Sanat, estetiğin en başta gelen konusudur, ama, ken-

di boyutlarıyla değil sadece; estetik araştırmalarının genel yönsemesini de büyük bir ölçüde belirler o. Nitekim, daha önceki estetik anlayışlarının çoğu, en başta, sanat kuramıyla bağlı kalıyorlardı... Sanat kuramı da, bu durumda *(bugün de,* diye ekliyelim biz de, *A.Z.)*, estetikle ilgili olan daha başka olayların *parametrlerini* belirlemek yolunda, en genel ve ama en iyi düzeyde kotarılmış bir model hizmetini görüyordu. Bu bilimin (estetik) konusu durmadan genişlemektedir, ama daha başka olayları tanımlamaya yarayan şey, hep yine sanat olmuştur.

Genel sanat kuramı ile *güzel*in bilimi olarak estetiğin sınırlarının iyice ayrılıp belirlenmesi gerektiğini öngören karşıt görüşün yandaşları ise, Hegel'ci estetiğin temel savlarına ters düşen Çernişevski'nin görüşüne dayandıklarını ileri sürüyorlar. Böyle yaparken de, *Estetik* adlı kitabında Hegel'in bu bilimi, sanat ve hatta Güzel Sanatlar kuramına indirgediğini; buna karşılık Çernişevski'nin *estetik* ve *sanat kuramı* olmak üzere, iki ayrı kavram kullandığını belirtiyorlar. Ne var ki, *bize kalırsa,* Çernişevski'nin görüşü de böyle değildir; çünkü, o, «Sanatın ve özel olarak edebiyatın genel ilkelerine ilişkin bir sistem değilse, peki ne anlıyoruz estetik sözcüğünden» diye soruyordu. Demek, bizim anladığımıza göre, Rus eleştirmeni de Hegel gibi, konusu açısından ele alındıkta, estetik biliminin her şeyden önce genel sanat kuramıyla özdeşleştirilmesi gerektiği düşüncesindeydi. Çernişevski'nin görüşü ile Hegel'in görüşü arasındaki temel ayrımı, aslında hiçbir zaman bu noktada değil, şu olguda aramalı: Çernişevski, estetik olayın özüne, sanatsal yaratıya ve sanatın toplumsal erekliliğine, maddeci bir bakış açısından yaklaşıyordu. Öyleyse, estetiği sanat kuramından ayrı tutanlara, Çernişevski arka çıkamaz.

Estetik ancak, *estetik biliminin konusu* kavramımızı açıklığa kavuşturup zenginleştirmek koşuluyla ilerleyebilir. Bu konuda son yıllarda yapılan tartışmalar, estetiğin özerk bir bilim olarak kesin kuruluşu ile ilintilidir. Daha çok estetik ile sanat kuramı arasındaki, estetik ile başlangıçta bağ-

rından kopup geliştiği felsefe arasındaki ilişkilere dair önemli bir sorun üzerinde durulmaktadır özellikle. *Estetik biliminin konusu* kavramının bugünkü gelişip genişlemesi, bütün gerçeğin bu konunun içine alınması gerektiği ve gerçeklikteki herhangi bir olay üzerine estetik bir değerlendirme yapabilmesinden ötürü, estetiğin sınırlarının alabildiğine açılması gerektiği anlamına gelmez elbette. Öte yandan, terimin geniş anlamında sanatı estetiğin dışına atarak bu sınırlarları aşırı derecede daraltmak da doğru değildir. Estetiğin konusunun bu tarzda yoksullaştırılması olayına, sözgelişi, G. Pospelov'un, *Estetik ve Sanatsal Olay* (Moskova, 1965) adlı yapıtında rastlamaktayız; orada, bu iki kategori arasında kesin bir sınırlandırma yapılıyor ve genel sanat kuramı böylece estetikten ayrılıyor. Yazarın kanısına göre, genel sanat kuramı, sanatın parçasal kuramlarından farklı olarak, onun geneldeki özgül çizgilerini ve sanatsal yaratının ne olduğunu (nature) incelemelidir. Bu savın kuşku götürür bir yanı yok ama, Pospelov, bununla yetinmiyor; daha sonra, Hegel'den bu yana özerk bir bilim olan *sanatın kuramsal incelenmesi*nin, yersiz olarak *estetik* diye adlandırılmış olduğu kanısını da söylüyor: «Genel sanat kuramını *estetik* terimiyle göstermek, bir buçuk yüzyıldır sık sık rastlanan bir şey; bilgiden tümüyle farklı olan bu iki çalışma alanının boş yere birbiriyle karıştırılmasına yol açıyor bu da.» Peki ama, genel sanat kuramı estetikten ayrılırsa, estetiğe ne kalacak, konusu ne olacak o zaman?

Pospelov buradan hareketle yine Baumgarten'in tanımına dönmeyi, başka bir deyişle, *estetik, gerçeğin güzelliğini kavramakta yardımcı olan* duyulur bilgi *sorunlarını inceler* şeklindeki tanımı öneriyor. Pospelov'a göre estetik, *güzel*in nesnel özelliklerini, güzel ile gerçeklikteki benzer olayların daha başka özellikleri arasındaki bağlılaşıklığı (corrélations) ve de bunların insan tarafından algılanmalarını inceleyen bir bilimdir. Ne var ki, yazar, son çözümlemede, estetiğin özel konusunun içsel yasalardan yoksun olduğunu kabullenmek zorunda kalınca, bu konumun çü-

rüklüğü de hemen ortaya çıkıyor. Öyle ya, bu durumda estetiğin konusu nasıl tanımlanabilir ve özü nasıl gün yüzüne çıkarılabilir? Adına yaraşır her bilim, gerçekten daha işin başında, konusunun özel yasalarla belirlenmiş olmasını ister.

Kusurları ne olursa olsun bu türden görüşler yine de apaçık bir olguyu; yüksek derecede gelişmiş çağdaş bir toplumun, en başta da sosyalist toplumun bağrında, gerçeğin pratikteki özümsenmesinin değişik biçimleri arasında estetik ilkesinin olağanüstü önemini yansıtmaktadır. İnsanların her türlü gereksiniminin karşılandığı ve gelecek kaygısına yer bulunmayan bir topluluk içinde, estetik ilkesi, geçmiştekinden çok daha büyük bir önem kazanıyor. Bugün Marksist estetik bilimi, dikkatini estetik etkinlik biçimleri üzerinde toplamış bulunmaktadır; sanatsal yaratıyla doğrudan ilgili değildir bunlar, ama, gene de hızlı bir gelişim göstermekten de geri kalmazlar. Sanayi estetiği, estetik eğitimi, çevre estetiği ve spor gibi daha başka bazı estetik dışa-vurumlar söz konusu oluyor. Estetik etkinliğin bu yönelişlerinin tümü sanat kategorileriyle sınırlandırılamaz ve üstelik ayrı bir yaklaşımı gerektirir[2]. Ancak şu da var: Bu çeşitli etkinlikler, sanatla birlikte bir tek ve ayni estetik kültürü oluşturduğu için, ona karşıt da olamazlar; her birinin yapısı ayrı ayrı olsa da, birçok ortak özellikleri de vardır sanatla; bunun için, estetik etkinlikteki bütün biçim-

---

2) Marksist-olmayan estetikte, estetiğin konusunu genişletmek yönünde ayni eğilim görülür. Nitekim, estetiği sanatın bilimi gibi düşünen Etienne Sourlau ile Thomas Munro'nun aksine; Uluslararası Estetik İncelemeleri Komitesi Başkanı İsviçreli ünlü estetikçi ve sanat kuramcısı Joseph Gantner, XX. yy'da estetiğin evriminin dört evreden geçtiğini söyler. XIX. yy ile XX. yy başında, birinci evre klâsik estetiğin ortadan silinmesini vurgular; yüzyılımızın ilk üçte birine dek uzayan ikinci evre, deyişler (usluplar styles) estetiği diye tanımlanabilir; üçüncü evre de, yazarın yaratıcı fantezi estetiği diye nitelediği, çeşitli öncüsanat (avant-gardisme) akımlarına bağlıdır. Son olarak da Gantner, dördüncü evrede, çevre estetiğini görür. Şimdi burada önemli olan, bu sınıflandırma üstüne bir yargıda bulunmak değil, sanatın çerçevesini aşıp geçmek için, insanın maddi etkinliğine bağlı çok sayıda olayı kapsamına almak için estetiğin taşıdığı köklü bir eğilimi belirtmektir.

lerin modelini ve ölçüsünü (etalon) sanatta görmek doğru olur.

İncelenen konunun tarih içinde değişikliğe uğraması, bilimsel ve felsefi evrimleşmede genel bir yasadır. Bu değişebilme niteliği (variabilité), araştırma konusunun bileşimi (composition) kadar yapısını da ilgilendirir. Estetik biliminde yapı değişikliğinin kökeni, estetiğin incelemiş olduğu olayların tarih içindeki nesnel evriminde, özellikle çağdaş sanatın gelişim çizgisinde ve eğilimlerinde yatar. Estetik biliminin konusunun gelişip büyümesine gelince; bunun nedeni, estetik etkinlikte yeni biçimlerin (sözgelimi, *dizayn)* yeni sanatların *(fotoğrafçılık, sinema, televizyon,* vb.) ortaya çıkışı ve bu bilimin karşısına dikilen sorunların ve estetik etkinlikteki amaçların değişiklik geçirmesidir. Buradan şu sonuca varıyoruz: Estetiğin konusu üzerinde katı ve nihai (değişmez) tanımlar aramak saçmadır; çünkü, olsa olsa yaklaşık (approximative) tanımlardır onlar; daha sonraları düzeltilebilirler ya da değiştirilebilirler. Ama şu da var: Estetiğin konusunun değişiklikler geçirmesi ve dolayısıyla, bu bilimdeki tanımların da değişikliğe uğraması, *çözümlemeci estetik* yandaşlarının yaptıkları gibi, estetikte genel olarak eksiksiz tanımlar verilemiyeceği sonucunu çıkarmaya götürmemelidir bizi.[3]

Estetiğin, *güzelliğin* sağladığı duyusal hazzın incelenmesine indirgenmesi, sanatsal yaratı kuramının dışta bırakılması, gerçekte, bilim olarak estetiğin değer yitirmesiyle sonuçlandığını çok iyi gösterdiği için, yukarda, G. Pospelov' un kitabı üzerinde durmuştuk. Ama dahası da var: Yazar bununla da kalmıyor; yürüttüğü mantığın sonucu, özerk bir bilim olarak estetiği yadsımaya kadar işi ileri götürüyor, estetiği felsefe içinde eritip yok ediyor. «Estetik, özel bir bilim olamaz; çünkü, özgül bir çalışma alanı yoktur ve

3) Wittengenstein'ın fikirlerini geliştirerek. Morris Weitz da sözgelişi şöyle der: Estetik (sanat kuramı olarak anlaşıldığında), tanım gereği gerçekleşemez bir şeydir; çünkü, konusunun, yeterli ve zorunlu koordinatlardan oluşan bir sistemi yoktur ve olamaz da.

gerçeklikle ilintili kesinleşmiş yasaları da incelemez... Estetik, genel felsefi disiplinlerden biridir» diyerek sözünü bağlıyor.

Oysa felsefe, —estetik de içinde— bilginin bütün dallarını kuşatan evrensel bir bilim olmaktan çıkalı nice zaman oluyor. Diyalektik materyalizmin felsefede gerçekleştirmiş olduğu köklü devrimden sonra, felsefe artık bilgi kuramıyla, diyalektikle, bilimsel bilgi-edinme yöntembilimi ve mantığıyla sınırlanmış bulunmaktadır artık. Bir zamanlar genel felsefe sisteminin bir parçası olan öbür bilimlerin yolunu izleyerek, estetik de kendi kanatlarıyla uçmak uğru na felsefeden kopup ayrıldı. Öteki insan bilimlerine çok yakın olan estetik, hâlâ felsefeyle sıkı bir bağı korumaktadır elbet, ama, onun bütünleyici bir parçası olmaktan da çoktan çıkmıştır.

Bilimsel estetiğin temeli tarihsel ve diyalektik maddecilik ise de; yöntembilimsel ve kuramsal temellerini buradan alıyorsa da; buna bakarak onun bu temel yapı içinde eriyip gittiği söylenemez. Somut bir örnek üzerinde inceleyelim bunu. Marksist estetiğin temel sorunlarından biri, sanatta biçimle içeriğin bağlılaşıklığı (corrélation) sorunudur. Ama o, bu sorunu ele alırken, diyalektik maddeciliğin temel ilkelerinden, örneğin *biçimle içeriğin birliği, içeriğin önceliği* ve *biçimin etkin rolü* vb. ilkelerden temellenir elbette. Ama, sanat yapıtlarının incelenmesinde bu ilkelerle yetinmek yeterli olamaz; gerçekteki herhangi bir olaya uygulanabilseler de, bu ilkeler, estetik düzlemde özel bir şey ortaya koyamazlar. Bundan dolayı, sanatın incelenmesinde yöntembilimsel bir temel hizmeti görebilirler ancak; her şeyden önce de, yaşamdaki öbür olaylarda taşıdıkları yanlardan farklı olarak, sanatta biçim ile içeriğin özgül çizgilerini gün yüzüne çıkarmaktır söz konusu olan.

Marksist estetiğin diyalektik ve maddeci estetiğe, *özelin genele* bağlı olduğu gibi bağlanmış olduğu, belli bir anlamda ileri sürülebilir. Bilim olarak estetik, apaçık bir felsefi nitelik gösterir; ama, felsefeyle özdeşleştirilemez; sözgeli

şi, bilgi kuramı gibi onun bütünleyici bir parçası olamaz. Estetiğin kendine has özellikleri, görevleri ve bir konusu vardır; özel yasalarla, gerçeğin estetik, ama en başta da sanatsal özümsenme yasalarıyla belirlenmiştir bunlar.

Estetik, sanatın parçasal kuramlarının verilerinden; diyeceğim, edebiyatın, tiyatronun, müziğin, plastik sanatların, vb. sağladığı verilerden yola çıkarak yeni genelleme ve vargılara yönelir. Bu parçasal kuramların her biri çeşitli sanatların özgül çizgilerini inceler ama, genel-geçer bir nitelik taşımadıkları için, sözgelimi edebiyat kuramındaki vargılar müziğe kaydırılamaz, müzik kuramındakiler de tiyatroya kaydırılamaz.. ve bu böyle gider. Dahası, bir ve ayni sanatın içindeki değişik türler de yine kendilerine göre birtakım özgülükler gösterir; sözgelimi, iyi bir manzara ressamının (paysagiste) metelik etmez bir portre ressamı olması ya da sinemada herkesi kendisine hayran bırakan bir yıldızın tiyatroda oyun çıkaramayışı, ya da tersi durumlar, hiç de bir rastlantı değildir. Bir tek ve ayni oyuncunun hem sahnede, hem de perdede ayni derecede başarılı olamıyacağı savında değiliz elbet; ama, böyle bir oyuncunun bu işi kıvırabilmesi için, sinema ile tiyatronun, bu iki sanattan her birinin kendi yapısına uygun başka başka gereklikleri karşısına çıkaracağını unutmaması da gerekir.

Ne ki her birinin kendine özgü çizgileri olsa da, bütün sanatların ve değişik türlerin ortak yanları da vardır ve bunlar genel yasalarla belirlenmiş bulunmaktadır. Estetiğin, yani burada genel sanat kuramının incelediği de işte bunlardır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi ancak çeşitli sanat türlerinin incelenmesinden yola çıkarak sanatın bütünlüğüne ilişkin yasaları gün yüzüne çıkarılabildiği ölçüde, estetik, sanatın parçasal kuramlarındaki verilerin bireşimini (synthese) yapabilir. *Arı durumda* bulunmaz bu yasalar; tersine, her sanatın ve türün özgülükleri içinde kendilerini gösterirler. Estetik, her parçasal kuramın ortaya koyduğu yaratı sorunlarını genelleştirdiği

için, son çözümlemede bunlara bağlı kalır. Öte yandan estetik, sanatta genel evrim yasalarını incelediğinden, sanatın parçasal kuramlarını yöntembilimsel ilkelerle donatır; edebiyat, tiyatro, müzik, plastik sanatlar vb. bilimler için, *kuramsal temel* hizmeti görür.

Çağdaş bilimsel düşüncenin şu özelliği vardır: Parçasal yönelişlere ve anlayışlara çok genel birer temel olarak üst-kuramlar (meta-theories) kotarmak. Sanatın dar sınırlı kuramları (edebiyat, tiyatro, müzik vb.) karşısında, estetiğin bir üst-kuram işlevini yüklenmiş olduğu ileri sürülebilir. Nitekim, bir üst-kuram olarak, değişik disiplinler arasındaki ilişkileri inceler, bunların araştırma yöntemlerini ve sınırlarını çözümler, yeni kavramların vb. işe karıştırılması yollarını araştırır.

Sanatın evriminde estetiğin oynadığı faal rol, yaratma pratiğine katkısı, büyük bir kesimiyle, onun eleştiri üzerine yaptığı etkiyle bağımlıdır.

Vissarion Bielinski, eleştiriyi, *hareket halinde estetik* diye niteliyordu; Sovyet sanat ve edebiyat eleştirisine de uygulanabilir bu pekâlâ. Çağdaş sanatın ve yaratının çözümlenmesinde ve değerlendirilmesinde bu eleştiri, kişisel beğenilerden ve yakınlık duygularından değil; öznel isteklerden ve eğilimlerden değil; estetiğin nesnel ve bilimsel ilkelerinden temellenir. Estetikten kopuk her eleştiri, ilkesizlikten ve öznelcilikten yakasını kurtaramaz. Bunun tersine olarak, eleştiriden kopuk bir estetik de, soyutlamaya ve iskolastiğe dalmak tehlikesiyle yüzyüze getirir insanı; çünkü estetik, savlarını, ancak onların çağdaş kültürde uygulamaya sokulmasında, sanatın pratiğiyle karşı karşıya getirilmesinde geliştirip somutlaştırabilir.

Estetik ile eleştiri arasındaki karşılıklık-bağımlılığa bakarak, birincisinin ikicisinde emilip soğurulacağı sonucu çıkarılamaz. Ne yazık, kimi yazarlar, estetiği, sanat konusuyla ilintili genel düşünceler bakımından zengin bir eleştiri biçimi gibi görmek eğiliminde; eğer bu eğilim tutunup genelleşmiş olsaydı, felsefi nitelikte özerk bir bilim olarak estetiğin ortadan kalkmasına, kurgusal düşüncenin oldu-

ğu gibi körelmesine yol açılır ve eleştiri, bir bakıma özünden boşalırdı. Estetik, bir dünya görüşüne bağlı olduğu ve yöntembilimsel bir kapsam taşıdığı için, eleştirel çözümlemenin yönelişini ve ilkelerini belirler. Bilimsel öğretide estetik, hem *kurala* (normative) ve dogmatik *kurgulamalara* (speculations) ve hem de sanat pratiği karşısında edilgen, seyirci (contemplative) kalan tutuma karşı aynı derecede yabancıdır.

Kimi görüşler de var ki, estetiğin kurala ve bilimsel dışa-vurumlarını karşı karşıya getirirler haksız olarak. Bir yandan estetiğin sanatsal olayları çözümlememesi ve açıklamaması, ama bir *kurallar* (normes) sistemi oluşturduğu için de onlardan önce gelmesi gerektiğini ileri sürerler; öte yandan da bu bilimi sanatsal olguların yorumuyla sınırlandırarak, estetik *yasalarını* (canons) tümüyle yadsırlar. Nitekim, Zürich Üniversitesi'nde profesör ve Genel Edebiyat Kuramı (Algemeine Literatur wissenschaft) adlı yapıtın yazarı Max Wehrli'ye göre, sanat bilimi, «betimleyici bir bilime dönüşmek üzere, *kurallar poetikası* denilen düzgüsel niteliğinden çoktandır sıyrılmış bulunmaktadır», estetik için de durum ayni olmak gerekir. Biçimciliğin (formalisme) kuramcıları da bu bilimin *etki*den ve etkili her türlü *değer*den yoksun olduğu görüşündedirler. Onlara bakılırsa, sanatta nesnel yasaları kabul etmek, yaratının özüyle bağdaşmayan ilkeleri ve kuralları *emretmek* (decreter) anlamına gelir.

Sanatçıya, soyut bir biçimde, kesin yaratma kuralları buyurmak, kabul edilebilecek, giderek olacak bir iş değildir elbette. Doğu Almanyalı araştırmacı Hans Koch şöyle yazıyor: «Sözgelimi, makinaları ya da möbleleri üretmeyi ekonomik kuram ne denli başarabilirse kendi başına... estetik kuramı da *şiirsel bulguları* o denli yaratabilir.» Sovyet yazarı Konstantin Fedin'in doğru ve ince bir gözlemine göre, eleştiri *(sanat bilimi,* diye ekleyelim, biz de), «*Don-kişot*'un nasıl kotarıldığını açıklayabilir belki ama, bir *Don-kişot*'un nasıl yaratıldığını söyleyemez.»

Bilimsel öğretide estetik, sanatçıya, kurgusal olarak

belirlenmiş, sanat pratiğiyle hiçbir ilgisi olmayan yasa ve kurallar bildirmekten uzak durur. Gerçekte o bunları sanatın kendi evrim sürecinden çıkarır; -sanatın geneldeki kazanımlarının bireşimi ve onun başlıca eğilimlerinin özümsenmesi olan estetik ilkeleri, aslında nesnel yasaları yansıtırlar- ve sanatçı sanatın özünden ve özel görevinden kopup ayrılmadıkça bu yasaları çiğneyip geçemez. Bu yüzden estetik, bir yandan konusu üzerinde çözümleme yaparken, öte yandan da onun üzerinde kesin bir etkide bulunur; sanat pratiğini estetik ve ideolojik ölçütlerle donatır.

Bilimsel öğretinin estetiği, sanat kuramında ve estetik düşüncede gerçek bir devrime yol açmıştır. Bugün, içinde yaşadığımız dönemdeki ideolojik çatışmaların çözümlenmesine temel etken olarak marksist estetiğin gücünün büyümesiyle, sanatsal kültürün kavranmasıyla ve onun oluşumu üzerindeki etkisiyle birlikte insanların yaşamında estetik etkinliğin önemi de artmaktadır. Bundan böyle estetik artık, bilimsel öğretinin önemli savaş alanlarından biri olmuştur.

Seçkin Sovyet estetikçisi Anatoli Egorov, ilerici bir sanat uğruna girişilen savaşımda devrimci estetiğin rolüne değinirken şöyle yazar:

> *«Estetiğin çekim gücü, ilerici sanatın gelişimi üzerindeki büyük etkisi ve bugünün insanlarının yüreğinde ve kafasında tuttuğu yer, aslını ararsanız, mantıksal bir sonuçtur; çünkü bunlar, düpedüz nesnel durumlardan ve nedenlerden kaynaklanır.*
>
> *«İlkin, diyebiliriz ki, her türlü gizemsel (mystique) ve idealist etkiden uzak, bağlamlı ve bilimsel bir sistem kurma olanağını estetiğe kazandıran, yalnız bilimsel öğretidir.*
>
> *İkinci olarak, bu öğreti estetik olayların incelenmesine maddeci diyalektiği uygulayarak, sanatın insanlar üzerinde yaptığı büyük manevi et-*

kiyi gün yüzüne çıkarır; bu da onu güçlü bir bilgilenme ve devrimci eylem aracı durumuna getirir.

«Üçüncü olarak, içinde yaşadığımız, keskin çelişkiler ve devrimci değişmeler geçiren dönemde özellikle sanatsal yaratının, onun özgüllüğünün ve daha başka toplumsal olgularla olan bağlarının yasalarına ilişkin bilimsel ve bağlamlı bir açıklamayı, yalnız bu bilimsel öğretinin estetiği verebilir.

«Dördüncü olarak, bu estetik, toplumsal yaşamın bütün alanlarına etkin bir biçimde girmek yoluyla, belli bir toplum tipi kültüründen bir ötekine diyalektik geçişi göstererek, sadece her döneme özgü olan estetik anlayışların, beğenilerin, gereklerin, sanat yaratısının özgülüklerini aydınlatmakla kalmamış; yanı sıra geleceği sezmek, insanlığın nihaî hedefinin toplumsal ve estetik o göz kamaştırıcı idealini görüp anlama fırsatını da vermiştir.»

Marksizmin karşısında olanlar, onun estetiğine, genel öğretiyle ayni işlemi yapıyorlar. Oysa bugün, öğretinin yergicileri arasında bile, Marks, Engels ve Lenin'e, bunların sanat anlayışlarına ve sanatsal yaratıya ilişkin görüşlerine gönderme yapmayan bir tek estetikçi ya da edebiyat eleştirmeni bulmak güçtür. Ama bunun yanında, bugünkü sanat kuramına ve daha geniş olarak, gerçekliğin sanatsal özümsenmesine ilişkin marksist estetik ilkelerinin temel değerini yadsıyan art-niyetli iddialar da eksik değildir elbet.

Ayrıca, sanat ve edebiyat kuramının gelişmesinde, bu bilimsel estetiğin oynadığı role karşı çıkan birçok girişimlerle de karşılaşılmakta ve giderek, bazan bu estetiğin varlığından bile kuşku duyulduğu ya da düpedüz bu varlığın yadsındığı da görülmektedir.

Rus göçmeni Nikolai Berdiaeff'in, Paris'te Rusça basılmış olan, *Tanrısal ile İnsanînin Varoluşsal Diyalektiği* adlı kitabını bu konuda bir örnek olarak gösterebiliriz. Bu kitapta yazar marksizmi manevî *ütopya* diye niteler. Gerçi, toplumsal sorunların çözümünde gücünü gösterdiğini ve XX. yy'ın toplumsal ve ekonomik büyük dönüşümlerinde kesin ve bağlayıcı bir rol oynadığını; bunun sonucu olarak, onun bir toplumsal ütopya diye damgalanamıyacağını o da kabul eder etmecesine ama, gene de şunları yazmaktan geri kalmaz: «Salt insanî sorunları çözmekte marksizm güçsüz kaldığını artık ortaya koymuştur ve -sanat ve kültürün evrimi de içinde- manevî yaşama yaklaşımında, tutarsızlığını açığa vurmaktan öte bir şey yapamamıştır. Özünde yatan bu çatışkı (antinomie); *insanın özü toplumsal ilişkilerinin bütününden temellenir, öyleyse yaşam toplumsal olarak belirlenmiştir* görüşünü savunmasından ileri gelir; oysa,» der Berdiaeff, «gerçekte insanî çile ve mutluluk, birey olarak insanın manevî yaşamının bütün görünüşleri toplumsal düzence yaratılmış değildir; tersine, insan yaşamının trajik özünden kaynaklanır.» Bu eskimiş ve tarihe ters düşen fikirler, bu gedikli «marksizm eleştirmeni»ni şu sonuca götürür: «Marksçılık, insanî varoluşun manevi koşullarının bilinmemesinden kaynaklanan, manevî bir ütopyadır.» Çeşitli biçimler altında, bir doğru estetiği 'yıkmak' iddiasında olan, en yaygın, bir bakıma en tipik çıkarımlar bunlardır.

Doğru estetiğin özel sorunlarına ve çoğun da özüne değgin bu türden yorumlara, kendilerine «marksist» nitelemesini yakıştıran kimi yazarların kaleminde de rastlıyoruz. Bunlardan bazıları, çağdaş sanatın ortaya çıkardığı soruları yalnız marksizmin yanıtlayabileceğini düpedüz ileri sürmekle birlikte, dönüp dolaşıp yine çoktandır çürütülmüş olan eski yargılara kapılanmadan da edemezler: Bu öğreti, eksiksiz, tam bir estetik anlayışı kotaramamıştır henüz!

Kendilerine bakarsanız, marksizmin klasikleri, kimi yapıtlar ya da somut sanatsal olaylar dolayısıyla, *birkaç*

önemli değerlendirmeden öte bir şey koyamamışlardır ortaya; bir estetik kuramı temellendirmekten uzak kalmışlardır. İşte bu görev bugünün «marksistlerine» düşmektedir. Ne var ki, bir «yeni estetik kuramı» oluşturmak için yapılan bu girişimler, gerçekte, eskinin döküntüsü sanatçılar ortaya çıkarmak ve *modernizmin bir savunması* olmaktan öte gidememiştir.

Oysa, klasiklerin, yapıtlarında estetik kuramını felsefi ya da ekonomik öğretileri kadar sistemleştirmedikleri doğru olsa bile, buna bakarak, bu yapıtlarda işlenmiş bir estetik kuramının temellendirilmediği sonucuna varılamaz. Bu türden çarpıtmalarla karşılaşıldığında, Marks'ın çalışmalarında, *Kapital*in mantığını farketmeden geçerek, *büyük harfli bir Mantık* arayan Mikhailovski'ye karşı Lenin'in iğneleyici sözlerini siz gelin de anımsamayın hadi. Dogmatizmin ileri sürdüğü bu çiçeği burnunda rakiplerimiz de, klasiklerimizin çalışmalarında *büyük harfli bir Estetik* aramıyorlar mı? Oysa, gerçekten bilimsel bir estetik biliminin yaratılması için ne denli önemli olduğu herkesçe bilinen, maddeci tarih görüşü ve yansıma kuramının temellerini attıktan başka; Marks, Engels ve Lenin, çalışmalarında estetikle ilgili can alıcı sorunları ele alıp incelemişlerdir. Bu alandaki bilimsel kuram, estetik düşüncenin varmış olduğu en yüksek başarıdır; sanatta yaratıya ve insanın gerçek dünyayı estetik açıdan özümsemesine de bilimsel bir yaklaşımı simgeler.

Birinci Bölüm

TOPLUMSAL BİLİNCİN BİR BİÇİMİ OLARAK SANAT

I. Sanatın Özü Konusunda

Kuramcılar ve sanatçılar sanatın özünü dönem dönem değişik biçimlerde açıklamışlardır. Bunu yaparken de, kendi dünya görüşlerinden, içinde yaşadıkları dönemin düşünsel dünyasında sanatın ulaştığı gelişim düzeyinden ve belirgin niteliğinden, toplum yaşamında oynadığı rolden yola çıkmışlardır. Bu arada, üretken maddeci düşünce de, yani sanatı gerçekliğin özgül bir biçimde yeniden-üretilmesi (reproduction) sayan düşünce de, estetik kuramları tarihinin akışı doğrultusunda, çelişkileri ve yanılgıları aşa aşa kendi yolunda ilerlemiştir. Bunun için, bilimsel öğreti, daha önceki yüzyılların ilerici estetik düşüncesini; bu düşüncenin erişmiş olduğu sanatsal yaratının özü ve sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine yapılmış olan bireşimleri ve ulaşılan vargıları asla küçümsemez. Ne var ki, eski maddeci estetik de birçok noktada sınırlı kalmıştı; tarihin yasalarını bilmezlikten geldiği için, sanatın toplumsal ruhunu da görüp anlayacak nitelikten uzaktı.

Çağdaş idealist estetik, tanımı gereği, sanatın özünün kuramsal yolla açıklanamıyacağını ileri sürmekle, sanatın içsel yasalarını ve yaşadığımız dönemdeki evriminin gerçek eğilimlerini anlayıp formüle etmekteki başarısızlığını ve yetersizliğini tüm açıklığıyla ortaya koyar. Nitekim Alman filozofu Martin Heidegger şunu ileri sürmekte: İdealist estetikte sanatsal yaratının kuramsal ve ussal açıklaması, onun güçsüzlüğünün belirtisinden başka bir şey değildir; çünkü sanat, inceleme ve çözümleme konusu olamaz. Sanat alanında atılım dönemlerinin yeni estetik görüşler ortaya koyamamış olması; yalnız çöküş (décadance) dönemlerinin bu gibi görüşleri yaratması[1], üzerinde durulmaya değer ilginç bir noktadır. Öte yandan André Malraux da şöyle düşünür: Sanatsal pratiğin bireşimini yapma ve onu insanın gerçeği özümsemesine bağlama yolunda yapılmış olan tüm girişimler gibi, estetik kuramların ortaya çıkışı da aklın yapay, ama çoğun da zararlı olan bir etkinliğinin sonucudur sadece. Ona göre kuram, usdışı sanatsal yaratının gerçekten insanî dünyasıyla bağdaşamayan, hayali ve *ussal fantezilerden* örülme bir ağ gibidir. Malraux ile Heidegger'in bu düşünceleri, kendi varoluşçu dünya görüşleriyle tam bir uyum içindedir. Yalnız şu var: Benzeri görüşlere, usdışı felsefeye doğrudan doğruya bağlı olmayan yazarlarda da rastlanmakta. Nitekim, yeni-olgucu estetik de, toplumsal ve tarihsel pratik ölçütünü dışta bırakır; özgül göstergeler sistemi olarak sanatın anlambilimsel yaklaşımına mutlak bir değer tanır ve sanat dilinin incelenmesiyle yetinir; sanat artık burada sadece özel bir dil-yetisi (langage) durumuna indirgenmiştir (ilerde göreceğimiz gibi). Bu yüzden yeni-olgucular, sanatın özüyle hiç uğraşmazlar. Bağlandıkları mantıksal idealizm doruklarında, tıpkı us-dışıcılar (irrationalistes) gibi, bu işin kuramsal yolla çözülemiyecek bir sorun olduğu hükmünü veriverirler. Çağdaş idealist estetiğin temel özelliğidir bu acayip bilinemezcilik (agnosticisme).

1) M. Heidegger: Holzwege, Frankfurt am Main, 1957, s. 57.

Doğru estetik, sanatın özüne bilimsel bir bakış açısından yaklaşan tek estetiktir. Tarihin maddeci anlayışına ve Lenin'in geliştirdiği yansıma (reflet) kuramına dayalı olan bu estetik, sanatı, toplumsal bilincin ve dünyanın manevî ve pratik özümsenmesinin bir biçimi olarak görür. Bu önemli savlar, sanatın maddeci ve diyalektik çözümlenmesinden, en başta da onun toplumsal özünden kaynaklanır. Bugün, estetiğin sert bir savaşım alanı olduğu bir dönemde, bu savlar daha da büyük bir önem kazanırlar. Araştırmamıza *doğru* bir yön verirler ve sanatta, toplumsal ve tarihsel gerçeklikten bağımsız, kapalı, küçük bir dünya gören idealist görüşleri çökertmek olanağını sağlarlar. Çünkü, bu bilimsel savlar, sanatın ve yaşamın evrimiyle birlikte durmadan gelişip zenginleşirler.

Karmaşık ve *çokdeğerli*dir (plurivalents) sanatın özü. Kendi bütünlüğü içinde sanat, sadece gerçeğin yansısı olarak değil, bir yaratı, insanların manevî ve pratik etkinliklerinin özel bir kipi (mode) olarak da kendini gösterir. İngiliz estetikçisi Michael Chanan, Uluslararası Bükreş 7. Estetik Kongresinde okuduğu, *Sanat ve Yanılsama* başlıklı açıklamasında, sanatın özü konusuyla ilgili olarak şu soruna eğildiğini bildirmişti: «Sanat yaratı mıdır ya da yeniden-yaratma (recréation) mıdır... yaratıcının kişiliğini mi dile getirir, yoksa bu kişilik, yerine getirmekle yükümlü olduğu toplumsal roller sistemiyle ortaya çıkan, toplumsal bir ürün müdür?»[2] Sanat toplumsal bilincin bir biçimi midir, yoksa yeni bir gerçeklik yaratısı mıdır, bir bilgiedinme biçimi midir, yoksa bir çalışma biçimi midir? Böylesine bir *almaşa*, doğrusu, bize kalırsa, son derece yapay bir şeydir ve sanatın asıl temelini çarpıtan bir dargörüşlülükten doğar.

Bilimsel öğretinin klasikleri sanatta, gerçekliğin estetik özümsenmesinin bir biçimini ve dolayısıyla, insanın

2) Uluslararası VII. Estetik Kongresi, 1972, Seçmeler, Siyasal ve Toplumsal Bilimler Belge ve Bilgi Merkezi, Bükreş, s. 188-189.

dünya karşısında koyduğu faal ve pratik tavrın bir yanını görüyorlardı. Ayni zamanda sanatı da belirli bir düşünme tipi, gerçeğin estetik bilgisi, toplumsal bilincin karmaşık, kendine özgü bir biçimi, bir ideoloji olarak tanımlıyorlardı.

Değişik görünüşlerinin diyalektik ve ince karşılıklı-bağlantısı (interconnexion) içinde, bağlamlı bir bütün olarak sanata yaklaşan daha birçok kuramcı, bu savları yeniden ele alıp geliştirmiştir bugün. Ancak şu da var: Sanatın özü konusundaki bu verimli yaklaşım, kimi zaman, sanatın temel özelliklerinden yalnız bir tekini vurgulama eğilimiyle birlikte yürüyebilir yine de; ve böylece öteki yanlarının zararına bu yanın anlamını abartabilir. O zaman ciddi bir mantıksal yanılgıya düşülür: Sadece sanatın parçalarından biri için geçerli olan şey, bütüne de kaydırılır. Sanatın yanlarından biri, ötekilerinden ayrı tutularak incelenmeye kalkılınca da geri kalana önem verilmez ve sonunda her türlü değişik yaklaşım yadsınır. Böyle yapılınca da, sanatsal yaratının bağlamlı ve bütünsel kuramı olarak, bilimsel öğreti estetiğinin temel savları unutulmuş olur.

İnsanî etkinliğin bütün alanlarında etkisini gösteren teknik ve bilimsel devrim, estetik ve sanat kuramında, öbür bilimlerin yöntemlerine baş vurmak eğilimiyle yansır. Bilginin bugünkü evriminin gerekliliğidir bu; nitekim, göstergebilimsel çözümleme ilkelerinin, yine bunun gibi yapısal dilbilimin, ruhbilimin ve fizyolojinin kimi verilerinin (sözgelişi, yaratı sırasında sanatçının ruhsal ve fiziksel durumunun incelenmesi vb.) sanata uygulanmasıyla tartışma götürmeyen başarılar sağlanmıştır.

Ancak şu nokta da unutulmamalıdır: Gerçi sanat göstergebilimsel ya da ruhbilimsel bir çözümlemenin konusu olabilir, ama bu sonuç, *sanat dilinin belli bir göstergeler sistemi olarak incelenmesi, sanatın özünün göstergebilimsel boyuta indirgenmesi gerekir* şeklinde, daha genel bir sonuca varmaya izin vermez. Sanattaki göstergebilimsel çözümleme yöntemlerini ve sanatsal bir metnin oluşturdu-

ğu göstergeler sistemini küçümsediğimiz yok bizim; ama, gerçek anlamdaki yöntemlerin ötesine kaydırılan genellemelerin yanısıra, bunların estetiğe uygulanmaları üzerinde durmaktan kendimizi alamıyoruz. İmdi, göstergebilime kalırsa sanat bir dildir ve o bu niteliğiyle inceler sanatı. Öte yandan estetik de, sanat dilini inceleyip araştırmak amacıyla göstergebilimsel yöntemlere başvurur; ama burada *dil olarak sanat* ile *sanatın dili* kavramlarının iyice ayırdına varmak gerekir. Sanatta iletişim (bildirişim) yollarını inceleme olanağı verdiklerinde, göstergebilimsel yöntemlerin büyük yardımı dokunur; ama, sanatın özünü açıklığa kavuşturamazlar.[3]

Alabildiğine karmaşık bir olay olan sanatsal yaratı, değişik bakış açılarından çözümlenmek gerekir; bu yüzden, estetiğin daha başka birçok bilimle ilintili olması doğaldır: Çeşitli bilimler arasındaki sınır boylarında yoğun araştırmalar yapıldığı, bunların bazen başarıyla sonuçlanmış olduğu bilinmekte. Estetik ile ruhbilim işte bu ortak sınırlı alanlardadır. D. Uznace, L. Vigotski, A. Leontief, B. Ananiyef ve daha başka Sovyet ruhbilimcileri, ruhbilimsel bir olay olarak ele alırlar sanatı; *bu olayın ruhu, gerçek dünyayı bilip tanımak değildir;* tam tersine, insanlar arasındaki ilişkileri ve nesnel dünya karşısında koyduğumuz tavrı yansıtmaktır. Sovyet ruhbilim okulu, sanatsal araştırmaya büyük katkıda bulunmuştur; böylece, salt varsayım olan bir şey, maddeci görüş açısından tanıtlanmış bulunmaktadır.

Sanatın ruhbilimsel yanlarının incelenmesi ne denli önemli olursa olsun, sanatın özünü açıklığa kavuşturmakta

---

3) Sanatın geleneksel incelenme tarzıyla yetinen yabancı estetikçilerin; sözgelimi göstergebilimciler gibi, eksiksiz yöntemleri estetiğe uygulamak konusunda kimi zaman akıllı değerlendirmeler yayımlamaları kayda değer bir noktadır. Nitekim, Amerikan estetikçisi Thomas Munro bunun iki tehlikesi üzerinde durur: Estetiğin görevlerinin yoksullaştırılması ve sahih (mantıksal ve matematiksel) yöntemlerin aşırı değerlendirilmesi gibi. Thomas Munro: Amerika'da Estetik Alanında Son Gelişmeler, Estetik ve Sanat Eleştirisi Dergisi, 1960, c. XXIII, no: 2, s. 255.

ikinci dereceden bir değer taşır yine de, özerk ve özgül bilim olarak estetiğin yerini tutamaz. İmdi, bu doğrultuda da kimi eğilimler var. Sırf insanın dünya karşısında koyduğu tavır açısından sanatı incelemek istemek yeni bir şey çıkarmış değildir karşımıza. Daha çok eskiden John Ruskin şöyle diyordu: Bilim, nesneler arasındaki bağıntıları inceler, oysa sanat bunları insanla ilişkileri içinde ele alır; onun gerçekten istediği tek bir şey vardır: İnsanın kalbinden ve gözlerinin prizmasından geçerek yansımış olan her nesnenin neyi canlandırdığı (representer) ve bundan doğan sonucu bilmek.. D. Jeremik, *Sociologija (Belgrad,* 1966) dergisinin yayınladığı, *Sanatın İnsanlığı* başlıklı makalesinde Ruskin'in bu görüşünü aktararak, bunu, antropolojik yaklaşım diye niteler. Jeremik'e göre sanat, bilimin tersine, nesneler dünyasına gerçekten insani bir anlam getirir; bu yüzden onun görevi, bu dünyayı insanın gördüğü gibi canlandırmaktır. Buradan şu sonuca varır D. Jeremik: Bilimsel bakış açısından sanat nesnel hakikatten pekâlâ yoksun olabilir. Ne ki bu vargı da onu ruhbilimsel öznelciliğe düşürür. Aslında bu gibi görüşler, hep tek-yanlı ruhbilimsel bir yorumun mantıki sonucu olarak ortaya çıkar.

Fenomenler dünyasını inceleyen bilim ile yalnız insani ilişkileri kavrayan sanat arasında bir sınır çizgisi, ancak, büyük bir göreliliğe (relativité) dayanılarak çizilebilir. Gerçekçi sanatta insanın dünya ile olan ilişkisini, sanat düzleminde bu dünyanın kendisine girmeden derinine araştırmak istemek, kısır bir davranış olurdu. Ne denli farklı olursa olsunlar, sanat ile bilimin birçok ortak yanları vardır. Sanatın ruhbilimsel çözümlenmesi, saltık (mutlak) bir değer edinmedikçe; sanatın öteki yanlarına karşı çıkmadıkça yararlı olabilir elbet. Aksi bir durumda, uygulanmasının akla yatkın bir yanı yoktur.. Sanatın öteki çözümsel yaklaşımlarına yapılacak dıştalayıcı her başvuru için de durum ayni olacaktır.

Sanatın özünün açıklığa kavuşturulması sorununa gelince; göstergebilimsel, yapısal ve ruhbilimsel yöntemlerin

kullanımı, çok belli sınırlar içinde kalmalıdır burada. Bunlar kendi başlarına birer amaç olur ve sanatsal yaratının toplumsal ve ideolojik özü bir yana atılırsa, bu demektir ki, araştırmacı yalnız sanatsal *idée*nin somutlaştırılması yolları üzerinde durmakta, bu *idée*nin kendisinin çözümlenmesini ve değerlendirilmesini umursamamaktadır.

Bazı durumlarda göstergebilimsel ve yapısal çözümlemenin önemini abartma yönünde apaçık bir eğilim görülmekte. Öyle ki kimi yazarlar bu yöntemleri *geleneksel* çözümlemeye göre daha *çağdaş*mış gibi göstermek istiyorlar. Böylesine bir abartmanın sonucu olarak da, bu etkili yöntemler, sanata idealist ve giderek yanıltıcı bir yaklaşımın simgesine dönüşüyorlar. Bunun en göze çarpan örneği de anlambilimsel sanat felsefesidir.

Aslını ararsanız *çağdaş* yöntemler ile *geleneksel* yöntemler arasındaki karşıtlığın hiçbir anlamı yoktur bilimsel açıdan. Gerçi, doğru estetik kimi özel bilimlere başvurur; ama, bu bilimler, sanatın özü denen o karmaşık sosyo-ekonomik olaya yaklaşımda yeni bir felsefi yöntembilim yerini tutamazlar.

Sanatın özüne ilişkin tek-yanlı yorumlar, çoğun, toplumsal bilincin özüne ilişkin yüzeysel, giderek, yanlış bir anlayışla at başı gider. Birçok burjuva kuramcıya bakarsanız; marksizme göre bilinç, gerçeğin edilgen (passif) bir yansımasıdır hemen hemen ve hiçbir etkin dönüştürücü rol oynamaz. Bu gibi görüşlere marksist yazarlarda da rastlanır arada bir. «Sanat toplumsal bilincin bir biçimidir» formülünü; sanatın özünü yoksullaştırdığı ve öteki yanlarını gün yüzüne çıkarmaya engel olduğu gerekçesiyle, «düzeltmek» ve «onarmak» hevesini uyandıran da budur onlarda.

Kimi yazarlar da sanatta sadece -ya da hemen hemen öyle- bir çalışma biçimini, yani insan bilincinin içe-dönük düşünsel etkinliğine yapay olarak karşıt, ikinci bir doğa yaratma işi görüyorlar. Ne ki bu yol tutulunca, sanatın ideolojik önemi yok edilir ya da en azından zayıflatılır, bilgisel değeri hafifletilir.

Manevi kültürün tümü gibi sanat da emekten doğar ve gelişir kuşkusuz. Dahası, kendisi de özgül bir emek biçimidir. Yaşamın çeşitli alanlarına sanatsal öğenin girmiş olması; sanayi estetiğinin, işlevsel, konstrüktivist ve sanatsal ilkelerin organik birliği ortaya çıkan *dizayn*ın artan önemi, sanatın özü üzerine bugün açılan tartışmaların büyük bir kesiminin nedenidir. Sanat ve *dizayn*, birbiri üzerinde yararlı etkide bulunur; ama bu da her türlü sanata *dizayn* ilkelerini uygulamak ve geneldeki sanatın temel özelliklerini onda bulmak *heves*ini (Itentation) doğurur insanda. Ne ki, kimi ortak noktaların bulunmasına karşın, sanatsal yaratı ile sanayi ürünlerine estetik bir biçim vermek arasında köklü ayrılıklar da vardır. Öyleyse, sanat ile dizaynda, gerçeklik karşısında insanın koyduğu estetik davranışın karşılıklı olarak birbirine bağlı, ama özdeş olmayan iki biçimini görmek daha doğru olacaktır.

A. Egorof'un belirttiği gibi, bu durumda iki uçla karşı karşıyayız demektir: «Bir yanda, sanatın toplumda *işlevsel kullanım amacı* (destination) taşımadığını; resmi, müziği ve şiiri maddesel kültürün yarattığı değerlerden ayıranın da bu olduğunu ileri sürenler var; öte yanda, *pratik ve üretken* adı verilen anlayışın yandaşları var; bunlar da sanatı bir *meta yapımı*na indirgemek ve onun bilgisel, ideolojik ve estetik özünü unutup geçerek, sanatsal yaratıyı maddesel ve üretken etkinlikle bir tutmak çabasındalar ve buna gerekçe olarak da, iyice *belirlenmiş* 'güzellik, uyum' ilkelerinin varolduğunu, hem sanatın hem de maddesel üretim alanındaki etkinliğin bunlara bağlı olduğunu ileri sürüyorlar.»

Gerçi sanat ancak karşıtların diyalektik birliği içinde gerçekten varolur ama, buna karşılık, onun köklü toplumsal özünü en başta belirleyen yanı da, öbür yanlarının zenginliği içinde açık seçik ortaya konabilir ve konmalıdır da. Bu yan da olsa olsa şu savla belirlenebilir: Sanat, her şeyden önce, toplumsal bilincin bir biçimini, manevî bir üretim şeklini, estetik açıdan eklemli ve iyice belirli bir düşünce tipini temsil eder. Sanatın toplumsal

özünü gün yüzüne çıkarmak, toplum yaşamındaki rolünü göstermek için, toplumsal bilincin özgül, tarihsel biçimi olarak onun neyi temsil ettiğini incelemek gerekir.

Bilimsel öğretinin estetiği, sanata yaklaşımında, daha önce de söylediğimiz gibi, tarihin maddeci anlayışından, özellikle de tarihsel *varlık* (être) ile toplumsal bilinç arasındaki ilişkilerden temellenir.

Son derece çeşitli ve yaygın olan bu bilinç, toplumun manevî yaşantısının en değişik biçimlerini, sözgelişi politikayı, daha doğrusu politik fikirleri, insanların hukuksal görüşlerini, ahlâkı, bilimi, sanatı, felsefeyi ve dini kuşatır. Toplumsal bilincin bu biçimleri arasındaki farklar ne denli büyük olursa olsun, hepsinin birçok ortaklaşa özellikleri vardır; kendilerine özgü özellikler dışında her biri, manevî yaşamın tüm dışa-vurumlarını ayni derecede ilgilendiren genel yasalarla belirlidir. Toplumsal *varlığın* belirleyici rolü, toplumsal bilincin görece bağımlılığı, toplumsal *varlık* üzerine geriye-tepisi (rétroaction); işte tarihsel maddeciliğin, toplumsal bilincin bütün biçimleriyle ilgili olan temel savları bunlardır. Bu ortak özellikler, sanat da içlerinde, biçimlerin her birinde değişik bir yolla dile gelir elbette ve V. Kelle ile M. Kovalsohng'un, bu iki Sovyet kuramcısının haklı olarak yazdıkları gibi, «karşılıklı olarak birbirine bağlı olan iki eğilimi ayırt etmek gerekir burda: *Birincisi,* toplumsal insanın gerçek pratiğindeki çıkarlarla belirlenen ve doğa ile toplumu ilgilendiren nesnel verilerin birikimini amaçlayan bilgilenme süreci; *ikincisi,* uzlaşmaz (antagonist) toplumsal kuruluşlarda, tarihte faal olan çeşitli sınıfların çıkarlarıyla, başka bir deyişle, çeşitli sınıflara ait ideolojilerin doğuşu, evrimi ve nöbet değiştirmesiyle belirlenmiş olan ideolojik süreç.»

Gerçek yaşamda bu iki yan, (bilgilenme ve ideolojik örüntü) sıkı sıkıya birbirine bağlıdır; bu yüzden, ancak kuramsal ve soyut bir çözümleme sonunda birbirinden farklılaştırılabilirler; ama, bu çözümleme sırasında da,

toplumsal bilinci bu iki yandan birine indirgemekten de uzak durmak gerekir.

Doğru estetik şu temel sava dayanır: Sanat, toplumsal bilincin bir biçimidir ve yukarda değinilen iki eğilimin diyalektik birliğinin parlak bir örneğini oluşturur. Sanat hem ideoloji, hem de bilgi-edinmedir; birbiriyle sımsıkı bağlı olan bu iki yanın çözümlenmesi ancak sanatın toplumsal özünü açıklığa kavuşturabilir.

Toplumsal yaşamın ve onun sanatın varoluşunu belirleyen yanlarının çözümlenmesi, sanatta bilgilenme sürecine tarihsel ve diyalektik maddeciliğin uygulanması sonucu; toplumsal bilincin bir biçimi olarak sanatın tanımı da kendi öz pratiğinden çıkar İnsanlar kendi öz yaşamlarının, kendilerini çevreleyen dünya karşısındaki tavırlarının ve toplumsal çalışmalarının bilincine sanat yoluyla varır; öte yandan bu bilinçlenme de, daha iyi bir toplum uğruna, toplumsal adaletin ve insanlık ilkelerinin zaferi uğruna verdikleri savaşımda onlara yardımcı olur. Sonuç olarak şu çıkar: Marksist yorum, sanatın tarihsel evrimini ve onun toplum yaşamında her zaman üstlendiği etkin rolü tümüyle karşılar.

Bu yorumun, uyandırdığı kuramsal ilgiden başka, sanatın özü konusunda getirdiği bilimsel açıklık; onun karmaşık ve tek-anlamlı (univoque) olmayan özgüllüğünün çözümlenmesi, yaratı pratiği için ve onun da ötesinde, çağdaş sanatta ideolojik mücadelenin, diyeceğim, *gerçekçilik* ile *modernizm* çatışmasının ana yönelişi için büyük bir önem kazanır. Modernizm, sanatın yaratıcı ruhunun yok edilmesiyle, kuşkusuz, sanatsal yaratının kimi yanlarını şu ya da bu estetiğin öngördüğü biçimde pratikte mutlaklaştırmıştır. Sanatın özüne ilişkin maddeci ve diyalektik anlayış, yaratıcı algıyı (vision) genişleten, insanı ve dünyayı daha derinden kavrama olanağını sanatçıya kazandıran eğilim ve yöntem olarak gerçekçiliğin hayatiyetini *doğrular* ve güçlendirir.

II. Sanat ve Gerçeklik

Sanatın bilgi-kuramsal (gnoséologique) çözümlemesi, yansıtılan nesne ile, yani gerçekliğin kendisiyle sanat arasındaki ilişkilerin ve bağların araştırılmasından geçer.

İdealist estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır; sanatsal yaratıda yaşamın bir yansımasını değil, sanatçı *beni*nin anlatımını, bilinç-altı derinliklerin kavranmasını ya da belli bir ideal (tanrısal) ilkenin somutlaştırılmasını görür çünkü. Sanatla gerçeklik arasındaki bağların varlığını kabul eden idealist görüşlerde bile, yaratının yaşamdan fiilen ayrılmış bulunması anlamlı bir şeydir. Nitekim yeni-Kantçı Ernst Cassirer, *İnsan Üzerine Bir Deneme* adlı yapıtında, sanatın başlıca görevinin gerçekliğin yapısını derinliğine kavramak olduğunu ilan eder. Bu savın gerçek anlamı, ancak, Cassirer'in *gerçeklik*ten ne anladığını açıkladığında apaçık belirtir: Ona göre sanat, kültürün simgesel bir biçimidir ve böyle olduğu için de gerçekliği yeniden üretmez (reproduire), tersine yaratır onu. Bu yüzden gerçek, büyük sanatçı kendisini kavradığı ölçüde değil; tam tersine, sanatçı ona yol açtığı, onu yarattığı (meydana getirdiği) için ortaya çıkar.[4] Görüldüğü gibi gerçeklik burada idealist ve öznel bir yorum kazanmakta.

Cassirer'in öğrencisi Amerikan estetikçisi Susanne Langer, öğretmeninin savını şöyle geliştirir: «Sanatta her şey yaratılır, gerçeklikten alınma bir şey yoktur.»[5] Ona göre, yaşam ilkelerinin sanat ilkelerinde nasıl yansıdığını saptamak, sanat incelemesinin başta gelen görevi olamaz; tersine, «onun asıl görevinin sanatsal imgelerle gerçeklik arasındaki temel farkları gün yüzüne çıkarmak olması doğal bir şeydir.»[6] Bu imgeler, gerçek olgulardan köklü bir biçimde ayrılırlar kuşkusuz; ama, S. Langer, tanım

4) E. Cassirer: İnsan Üstüne Bir Deneme An Essay on man, New Haven, 1945, s. 170.

5) S. K. Langer: Sanat Sorunları - Problems of Art, New York, 1957, s. 84.

6) S. K. Langer: Duygu ve Biçim - Feeling and Form, New York, 1953, s. 47.

gereği bu iki alanın farklı doğalarda olduğunu da vurgulamak ister.

Sanat ile gerçekliğin birbirinden ayrılması, bilindiği gibi, Freud'çu estetiğin de temel düşüncelerindendir. Freud şöyle der: «Sanat hemen hemen her zaman iyiliksever ve saldırmasızdır, bir yanılsama olmaktan öte bir şeye özlem duymaz... gerçekliği derinine kavramaya çalışmaz.»[7] Sanat ile gerçeklik arasındaki bu kopukluk idealist estetik anlayışlarında çeşitli kılıklara girer. Sözgelişi, Uluslararası V. Estetik Kongresi'nde, K. Hamburger'ce, başka tutarsız eğilimlerin yanı sıra dile getirilmiş olan —bu alandaki— yeni-olguculuk «amentü»sü (credo); şiirle gerçek arasındaki ilişkiyle ilgili eski sorunun, son çözümlemede bilgi-kuramsal bir bakış açısından değil, daha çok dil kuramı açısından ele alınıp incelenmesi bunun açık örneğidir.

Çağdaş idealist estetikçiler, modernist sanatı şu olgudan kalkarak çözümleyip değerlendirirler: Onlara göre sanat, gerçek dünyadan ve onun yasalarından bağımsız, özel bir *estetik gerçeklik* kurar. Nitekim, Amerikan eleştirmeni E. Ballard, *sanat gerçeğin yansısı değildir, tersine, bireyin* ben*ini dile getirmekte sadece bir araçtır* şeklindeki eski idealist savı savunarak, «modernizm, sanatsal yaratının özünü en iyi karşılayan eğilimdir» diye yazar.[8]

Şu soruyu koyar ortaya: *Gerçeküstücülerin, soyutçuların, lekecilerin* (tachistes) vb. *gerçekçilik-karşısında olan kişilerin yapıtı, yaşamın gerçekten yansıması olamıyacak bir sanatın varlığını tanıtlar mı?* Tanıtlamaz, elbette. Her sanat, aralıksız, gerçekliği yansıtır hep; ama bu yansı doğru da olabilir, yanlış da; çürük eğilimleri de ortaya koyabilir, doğrularını da. Gerçekçi sanat ile gerçekçi-olmayan sanat, yaşam üstüne, köklü bir biçimde birbirinden

---

7) S. Freud, Gesammelte Werke, London, 1946, s. 173.

8) E. Ballard: Sanat ve Çözümleme - Art and Analyses; Estetik Bir Kurama Doğru Bir Deneme An essay towardr Theory in Aesthetics, The Hague, 1957, s. 116.

farklı, biçim ve içerik bakımından birbirine karşıt yansımalar verirler.[9]

Gerçekçi sanatçı, gerçeği hakikate uygun (veridique) bir biçimde yansıtır. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında, Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda, Solohov'un *Ve Durgun Akardı Don*'unda ve Fadeiyev'in *Genç Muhafız Kız*'ında Einsenstein'in, Pudovkin'in, Chaplin'in ve Stanley Kramer'in filmlerinde olduğu gibi, bunu çoğun *açık*, nesnelleşmiş biçimler altında yapar; böylesi yapıtlar, kendilerinde yansıtılmış olan gerçekliği, kendi amaçlarını ve gerçek anlamlarını doğrudan doğruya kavrama olanağını verirler. Ama bu arada, yaratıcı *idée*'nin *kapalı* (hermetique) ve karmaşık biçimlerle, eğretilemelerin (metaphores) dilinden yararlanarak ya da bazan, örneğin Goya' nın yapıtında görüldüğü gibi, kaba güldürü (grotesque) yoluyla somutlaştırıldığı gerçekçi yapıtlarda da gerçeklik derinliğine kavranır yine. Dostoyevski'nin romanının *kapalı* ve ince dokunmuş biçimi, onun yaşam üstüne kurduğu hakikate uygun tasarımın gücünü zayıflatmak şöyle dursun, gerçekçi yöntemin zenginliğini kanıtlar daha çok.

Gerçekçiliğe-karşı (antiréaliste) sanat için durum başkadır. Biçimcilerin (formalistes) yapıtlarında gerçek yaşamı algılamak güç, çoğun da olanaksızdır. 1961 Moskova Fransız Resim Sergisi'nin yöneticileri, Gérard Vulliamy'nin soyut *Kompozisyon*'unu yorumlarken şöyle yazmışlardı: «Burada her şey uçarı tasarımlar içinde akıyor, açılıyor, siliniyor ve dağılıp gidiyor.» Şu ayırt edici nitelik *(siliniyor ve dağılıp gidiyor)* gerçekçilik karşısındaki her sanata rahatça uygulanabilir; ama, buna bakarak da, bu sanatın kökü-kökeni olmadığı ve yaşamı yansıtmadı-

9) Gerçekçi sanatta yaşamın yansısı ile antirealist sanat anlayışını sadece çağdaş dönemle ilgisi içinde karşı karşıya getiriyoruz ve biz genel olarak, eğilimlerdeki bütün çeşitliliği yalnız iki akıma bağlıyoruz (Bu konuda, kitabımızda V. Bl., pf. I'e bak.). Bu zıtlığın bir sebebi de şudur: Çağdaş antirealist sanatın ideologları, sanatın yaşama göre bağımsız olduğunu ileri sürerek, ilerici (en başta da gerçekçi) sanata, onun yaratıcı gücüne, sanatçının toplumsal sorumluluğuna karşı çıkıyorlar.

ğı söylenemez yine de. Burada asıl önemli olan nokta, gerçekçiliğe karşı olan yapıtlarda gerçek dünyanın-sanatçının bölük pörçük bilinç prizmasından-acayip ve çarpıtılmış bir biçimde yansıtılmış olmasıdır. Bir örnek verelim: Saçma sanatı tutan Jean Genét, *Journal du voleur-Hırsızın Günlüğü* adlı yapıtında şunları yazıyor: «Çağdaş dünyada insanın içinde bulunduğu durum, bir panayır tiyatrosunda, aynalar arasında umarsız bir biçimde şaşkına dönmüş bir müşterinin durumuna benzer.» *Günlük*'ün kişilerinden biri, serseri Stilitano, aynaların çıkışı olmayan evreninde korkunç bir biçimde çarpıtılmış olan yüzünü görünce paniğe kapılıp, bir o yana bir bu yana deliler gibi koşturur. Sonunda, dehşet içinde, bütün güçsüzlüğünü duya duya, çıkış yerini bulmaktan umudunu kesmiş olarak, Stilitano yere yıkılıverir; bu alegori, saçmanın savunucularına özgü dünya görüşünü çok iyi dile getirir: Dünya yabancıdır insana, insan da dünyaya yabancı. Üstelik, söz konusu olan, sınıflı toplumdaki insanlık-dışı gerçeklik değil, herhangi bir gerçeklikliktir; yabancılaşmanın bu somut dünyasında yaşayan insan değil, geneldeki insandır üzerinde durulan. Bu bakış açısında, yabancılaşma, sınıflı toplumun özüyle ilgili olamaz, insanî varlığın değişmez ve ölümsüz özünde yatar o; bundan dolayı da ne yapılsa alt edilemez. Eugène İonesco da, belirli bir toplumun değil de, geneldeki insanın kendisine gülünç geldiğini yazar. *Saçma* yazarları okura sanki şöyle der gibidirler: Anlamsız, saçma, yaban bir dünyada yaşar insan; yalnızdır ve güçsüzdür. Hiçbir umut kapısı bırakmızlar okura, direnmeyi özendirmezler. Düşünceleri ve imgeleri, kaçınılmaz bir biçimde kendisini ezip yok edecek korkunç bir dünyaya düşmüş insanın iradesini törpüleme ve kötürüm etmekten öte bir işe yaramaz. Ancak şu da var: İnsanın insan tarafından sömürüsüne dayalı toplum, kendisine egemen olan ilişkilerin insanlık-dışı niteliğiyle belli olmaz sadece; ilerici sınıfların bu ilişkilere karşı açtıkları savaşımla da ayırt edilir. İonesco, kapitalist yönetim altındaki insanı insanlıktan-çıkarmayı (deshuma-

nisation) belli bir kesinlikle ortaya koyar, ama dünyayı in sancıl ilkeler temelinde dönüştürebilecek güçleri göremez. Gerçekliğin tek-yanlı tasarımlanması, onu çarpıtmaktan başka bir işe yaramaz. Modernistlerin yapıtları *insana düşman bir gerçekliği* yansıtırlar, ama, yazarlarının yanlış dünya görüşlerinden dolayı, bu yansıtma da bozuk ve çarpık bir biçimde olur.

Franz Kafka ile Albert Camus gibi *iki büyük yazarda da durum büyük ölçüde aynıdır.* Önemli yapıtlar ortaya koymuşlardır, ama bunlarda burjuva toplumun insanlıkdışı niteliği karşısında, gerçek bir acı ve nefret dile gelir. Ne ki söz konusu olan, burada onların öznel niyetleri değil, yapıtlarında yanlış dünya görüşlerinin yansıtılış tarzıdır. *Dava*'da, *Ceza Sömürgesi* ve daha başka yapıtlarında, Kafka, kendi imgesel dünyasında, daha sonraları faşizmin insanlığı içine atacağı bu korkunç ve dehşet verici gerçekliğin bazı yanlarını göstermeyi başarmıştır. Ne var ki Kafka bir yalvaç değildi. Yaşamın insanlık-dışı koşullarının aşılabileceğini ummuyordu. Yazarın düşüncesi *tarihe karşı*ydı (antihistorique) ve felsefesi de dünyanın dönüştürülmesinde çıkarı olmayan gerici güçlerin hizmetindeydi aslında.

Sanatçının *yabancılaşmayı,* kaynağını ve aşılması yollarını belirmeksizin *sadece göstermekle yetinmesi* gerektiğini düşünen kimi düşünürlerin görüşünde değiliz biz. Sanatçı, yaşamın derin özünü ve başlıca yönelişlerini çözümlediği için, yabancılaşmanın sırf tanınmasıyla yetinemez. Marks şöyle yazıyordu: «İlkin, tarihin hizmetinde olan *felsefenin görevi,* insanın kendine yabancılaşmasının *kutsal* biçimini bir kez ortaya koyduktan sonra, bu yabancılaşmayı *kutsal olmayan biçimlerinde* de açığa vurmaktır.»[10] Bu aynı zamanda sanatın, her ne olursa olsun *tarihin hizmetinde olan sanatın,* diyeceğim, insanlık yazgısına tutkuyla bağlı olan gerçekçi sanatın da görevi değil midir? Sanatçının asıl görevi sadece teşhis değildir, iyiliğe ve kötülüğe uzak duramaz o.

10) K. Marks, F. Engels: Din Üzerine, Paris, 1960, s. 42.

Varoluşçu anlayışı yapıtında en iyi dile getirmiş olan yazar ve filozof Albert Camus, *Sisifos Mitosu* adlı kuramsal kitabında, insan yaşamının saçma (absurde) olduğu sonucuna varır: «Gerçekten ciddiye alınabilecek bir tek felsefi sorun vardır: Canına kıyma. Yaşamın, yaşamak zahmetine değip değmediğini bir sonuca bağlamak, felsefenin temel sorununu yanıtlamak demektir.» Camus, yaşamın saçmalığını; us-dışı dünya ile ölümün kaçınılmazlığının bilincine ermiş insanın düşüncesi arasındaki uyumsuzluk üzerine kurar. Dünyanın özünü ne denli derinden kavrarsa, yaşam o denli saçma, ölüm o denli tek gerçeklik gibi gelir insana[11]. Böylece, görüldüğü gibi, insan için en büyük bir nimet olan us (akıl), insanın «başbelâsı» kesilmekte: Öleceğini bilen insan için yaşam boş ve korkunç görünür; çünkü, ölüm beklentisidir onun artık.

Kimi öncü (avant-garde) sanatçılar kendi yeteneklerinin itkisiyle yapıtlarında, burjuva gerçekliğin olumsuz tasarımının yanı sıra, insancıl ilkeleri, antifaşist motifleri de açığa vururlar bazan. Ancak, modernistlerin yapıtı bütünlüğü içinde ele alındıkta görülecektir ki bu yapıt, yaşamın sağlamış olduğu gereci kendisinde, ne denli az içerirse, gerçeğin hakikate uygun yansıması da orada öznel biçim oyunlarına o denli geniş yer açmaktadır. Sanatçı yaşam sorunlarına sırtını dönerek insanların toplumsal etkinliğini yavaşlatır ve dikkatlerini ikincil ve özden yoksun olaylara çevirir. Burjuva sanatın açıktan açığa dekadan akımlarında daha çok görülür bu; çünkü, orada, yaşamdan kaçış, gerici düşüncelerin anlatısına dönüşür.

Bununla birlikte, açıkça savunmacı (apologétique) olan sanat, bugünkü burjuva toplumda oldukça gösterişsiz bir yer tutmaktadır. Şimdilerde başka bir eğilim, bir tür *eleştiricilik* ya da daha doğrusu *sözde-eleştiricilik* egemen görünmekte nerdeyse. Sözde-eleştiricilik diyoruz,

11) Antifaşist, yetenekli, ama karmaşık ve çelişkili bir yazar olan Camus'nün yapıtını buna bağlamak niyetinde değiliz. Burada yalnız onun estetiğinden ve saçma üzerine dayalı felsefesinden söz ediyoruz.

çünkü, öncüllerinde de, vargılarında da yanlıştır o. Böylesine bir sanatın burjuva toplumun bazı olumsuz yanlarını ortaya çıkardığı, insanlık-dışı bir dünyadan sahneler gösterdiği de oluyor; ama, toplumsal bir çözümlemeye boş verdiği, çağdaş gerçekliğin betiminde tarihçilikten (historisme) yoksun olduğu için, burjuva kavrayışının sınırlarını aşamıyor, kurulu düzenin yadsınmasına yol açamıyor. Eleştirisi de son çözümlemede, «dünya iğrenç, ama başka türlü de olamaz ki» formülüne indirgeniyor. İşte bu nokta farkedilmedikçe, görünüşlere bakarak bu sanatın gerçek özü anlaşılamaz, çağdaş toplum yaşamındaki rolü gün yüzüne çıkarılamaz.

Gerçekçi sanat bu *yaşam felsefesine,* bireyin ve onun dünya ile ilişkilerinin insancıl anlayışını, yaşamın zaferini, insanî varoluşun içeriğini ve derin anlamını ortaya koyan bir görüşle karşı çıkar. Örnek olarak B. Apitz ile F. Baiar'ın *Kurtlar Arasındaki Çıplak* adlı Alman filmini ele alalım. Bir nazi toplama kampında geçen korkunç bir yaşamdır gösterilen. Film, düşüncelerinin ve görüntülerinin tüm dokusuyla, yaşamın boşunalığının, insanın bitip tükenmek bilmeyen yalnızlığının, kısaca umutsuzluk felsefesinin çürütülmesidir. İnsanları yakıp kül eden fırınları, tel örgüler arkasına kapatılmış insanları, yabanıl hayvanlar gibi acımasız ve kana susamış SS'leri, Auschwitz ile Buchenwalt'ın korkunç düzenini seyreder insan; gelgelelim, gösterilen yaşamın Beckett'in oyunlarında sergilenenlerden kat kat daha korkunç olduğu bu filmde, umutsuzluğa yine yer yoktur. Tüyler ürperten koşullar altında bile, Apitz'in ve Baiar'ın kahramanları, *insanın önüne geçilmez zaferi*ne inancı yaşatırlar içlerinde. Can verirken bile yenik değildirler, taşıdıkları gönül yüceliğiyle cellatlarını alt ederler.

Böylece anlaşılıyor ki, maddeci ve idealist sanat görüşleri, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkilere, kökünden farklı bir yaklaşım getirmektedir; ama bununla birlikte doğru estetik, sanatı, kaba maddeci bir görüşle gerçekliğe/doğala indirgeme yolunu tutmaz.

Kaba maddeci anlayışlar doğalcılığın (naturalisme) kuramsal temelini oluşturur. Buna göre sanat, gerçekliğin yaratım yoluyla yeniden-üretilmesi olarak değil, gerçek yaşam olaylarının yalın ve mekanik bir kopyası gibi görülür. Aslında bu anlayışların anti-estetik bir niteliği de vardır. Sanatta sadece gerçek olayların basit bir yinelenmesini görmek, onun taşıdığı tüm ideolojik içeriği ve dolayısıyla toplumsal kapsamını alır götürür.

Gerçekliğin yaratım yoluyla yeniden-üretilmesi olarak sanat; işte bilimsel maddeci sanat anlayışının, estetiğinin alfabesi budur. Ama elbet bununla da kalınamaz. Gerçeğin sanata göre öncelliğini tanımak hiç de yeterli olamaz, gerçekliğin insan bilincindeki yansımasının, sanat gibi toplumsal bilincin bir biçiminin varlığını niçin gerekli kıldığını da açıklığa kavuşturmak gerekir. Bu nedenle, toplumsal bilincin çeşitli biçimlerinin ortak yanları kadar birbirlerinden ayrıldıkları özgül nitelikleri de ortaya çıkarmak zorunluluğu vardır.

En temel ayrım şudur: Toplumsal bilincin biçimlerinden her birinin gerçekliği kendine özgü bir yansıtma biçimi vardır. Peki öyleyse, gerçeğin insan bilincinde değişik şekillerde yansıması nereden geliyor? Bunların herbirinin içeriği farklı mıdır?

İdealist felsefede kimi kuramlar, manevî yaşam biçimlerinin bu çeşitliliğini insan ruhsallığında (psychisme) değişik özelliklerin varlığı ile açıklar. Sözgelimi Kantçılar, bilimi, sanatı, ahlakı vb... sırasıyla *bilme-gücü*ne (entendement), *imgeleme* (imagination) ve *istence* (volonté) bağlarlar; bilme-gücüne, bilim (kavramlar); imgeleme, sanat (imgeler); istence de ahlak (ahlak ilkeleri) karşılık olur. Kant ve yeni-Kantçı Coleridge'in arkasından, yeni-Hegelci Croce ve Collinwood sanatın kökleri için benzer bir açıklama getirirler. Bunlara göre sanatın derine inen kökleri «*düşgücü (fantaisie)*[12] ya da *imgelem*dedir.»[13] Bu

12) **B. Croce: Anlatım Bilimi Olarak Estetik ve Genel Dilbilimi L'Esthetique comme science de l'expression et linguistique générale, Paris, 1904, s. 2.**

13) **R. G. Collingwood: Sanat Felsefesinde Denemeler Essays in the Philosophy of Art, Bloomington, 1964, s. XII.**

kuramlarda, çeşitli bilinç biçimlerinin varoluşu, kendi *varlıklarından* değil, insan ruhsallığının özgülüklerinden, insanların bilincinden çıkarılır.

Geçmişin maddecileri bu gibi idealist anlayışları tutmazlar; ama, tarihsel sınırlılıkları yüzünden, bu temel sorunu maddeci görüş açısından çözememişlerdir de. Yalnız onlar sanıyorlardı ki, toplumsal bilincin biçimlerinden her birinin taşıdığı özgülük, gerçekliğin farklı yansıma biçimiyle sınırlanmaktadır. Dönemine göre ilerici olan bu görüş, gerçekliği, toplumsal bilincin tüm biçimleri için biricik kaynak olarak düşündüğü sürece maddeci bir nitelik taşıyordu ve idealizmin çeşitli bilinç biçimleri arasında yaptığı kesin ayırmaya karşı çıkıyordu. Ne var, bize biraz fazla mekanist gelmektedir bu görüş; nitekim marksist kuramcılar da bilim, sanat, ahlak vb. arasındaki farkların, yalnızca gerçekliğin yansıma biçimine dayanmadığını düşünmüşlerdir genelde.

Toplumsal bilincin gösterdiği biçimlerin çokluğu, her şeyden önce, gerçek yaşamın çeşitliliğinden doğar. Gerçeklikte varolan çeşitli görünüşler, bağıntılar ve ilişkiler kendi başlarına, bilgilerinin de farklı yansıma biçimlerinde ortaya çıkmalarını gerekli kılar.

Nitekim, politik ideolojinin konusu: sınıflararası mücadele sınıflar arasındaki ilişkiler, toplumsal evrimin devindirici güçleri; devletin temeli ve örgütlenmesinin belirgin niteliği ve biçimleridir; hukuksal ideoloji, ekonomik ilişkilerin en önde gelen hukuksal ifadesi ve mülkiyet ilişkileryle uğraşır; ahlak, ifadelerini kamuoyu ve geleneklerle saptanmış insan davranışlarında bulan, bireyle toplum arasındaki ilişkileri işler; bilim, doğanın ve toplumun çeşitli alanlarına ilişkin nesnel yasaları araştırır vb. İşte sanat ve onun yaşamı yansıtma biçimi de, toplumsal bilincin öbür biçimlerinde olduğu gibi, nesnel dünyadaki çok özgül olaylardan oluşan bir alanın varlığı ile açıklanacaktır elbette.

Sanatçıyı yaşamdan koparıp ayıran idealist estetiğe göre *sanatın konusu* sorunu, hiç de öyle sık sık ortaya

konmuş değildir. Öyle ya, sanatta yalnız bir biçim oyunu, her türlü somut içerikten yoksun, bağımsız bir kurgu (construction) gören bir estetik, böyle bir sorunu nasıl ortaya koyabilirdi? Sanatı kesinlikle soyut bir etkinlik sayan çağdaş biçimci kuramlar için de durum aynıdır. Louis Aragon'un ince bir gözlemiyle, *biçimci sanatçılar, hiçbir şeyden söz etmeyen bir sanat yaratmak için sanki durmadan yarışıyor gibidirler birbirleriyle. Sanatın konusu* kavramı, biçimci estetiğin öngördüğü 'içerikten yoksun sanat anlayışı'yla bağdaşmaz bir kavramdır. Ancak, şu söylenenlere en azından iki açıklama daha eklemek gerekir, sanırım.

Birinci olarak, *maddeci estetiğin, sanatın konusu üzerine en çok eğilmiş bir estetik olduğu*nun altını çizerken; idealist estetiğin kimi eğilimlerinin, sözgelimi antik dönemde Platon'un ya da modern dönemde Hegel'in de bu sorunla ilgilenmiş olduklarını belirtmeliyiz. Ne ki idealist estetik, sanatın konusunu nesnel dünyanın zengin çeşitliliğinde değil, manevi yaşam içinde aramaya kalkışmıştır. İdealist estetiğin sanatın konusunu duyulur gerçekliğin olaylarında gören kesiminin eğilimlerini de niteler bu belirleme; çünkü, bunlarda duyulur gerçeklik, düşünsel (ideal) bir ilkenin nesnelleşmesinden başka bir şey değildir.

İkinci olarak, *'sanatın konusu* kavramı, içeriksiz bir sanat anlayışıyla bağdaşmaz bir kavramdır', dediğimizde, belli bir kavram kaydırması (glissement) yaptık. Çünkü bu sanat da felsefi, estetik anlamda içerikten yoksun değildir aslında; daha önce de gördüğümüz gibi, o da yansıtır gerçekliği; ancak ne var, son derece çarpıtılmış bir biçimde yansıtır onu; bu yüzden, günlük anlamda ya da en azından sanatsal anlamda içeriksizdir o, diyeceğim, ilkece, somut tasarımlamaya boş verir o. Peki bu anlam kaydırmasını bile bile niçin yaptık? Şunun için: Kendisini bu sanatın «kuramsal» temeli yapan biçimci estetik, adı geçen sanatsal kavramı, sanatsal yaratımın kaynağının ve nesnel maddesinin (matiere) tanınmasının

reddedildiği, genel bir estetik kategorisine dönüştürmüştür.

Sanatın konusunu gün yüzüne çıkarmakla maddeci estetik bir anda iki görevi birden yerine getirir: Bir yandan, biçimci kuramlara ve gerçekçi olmayan sanatın insanlık-dışı dünyasına karşı bir silah sağlar; öte yandan da gerçekçi sanatın yaratı pratiğine yöntembilimsel bir doğrultu verir. Sanatın, her şeyin başında insani yazgılara, karakterlere ve ilişkilere ilgi duyduğunu daha önce belirtmiştik; ama bu aynı zamanda sanatın konusunun ana bileşenidir de, sanat bununla sınırlanmış olmasa da böyledir bu.

Aslını ararsanız, gerçekliğin tasarımlanmasına sınır yoktur. Estetik algı alanına girebilen her şeyi ele alıp işler sanat; ama, insanın içinde yaşadığı çevre, insanı kuşatıp saran nesneler ve doğa, insanla ilişkileri çerçevesinde tasarımlanırlar ancak ve bir bakıma kendileri de insanileşerek (s'humanisant), onun özünün daha iyi kavranılmasına yol açarlar.

Cansız nesneleri gösterse de bir ölü-doğa tablosu bizde insanla ilgili içe-dönük düşünceler uyandırır. Nesnelerin anlatımsal (expressive) tasarımını, örneğin bir su bardağının pürüzsüz yüzeyini, bir masa örtüsünün kıvrımını yaşamımızdan bir parça olarak algılarız; ölü-doğa nesneleri sanki insanileşmiş gibidirler; gereksinimlerimizin izlerini taşırlar, insani duygular uyandırırlar içimizde ve gerçeklik karşısında insanın koyduğu tavrı dile getirirler. Son çözümlemede, türlerinin herhangi birinde, sanatın yeniden yarattığı yaşamla ilgili her tablo doğrudan ya da dolaylı olarak, her vakit belli bir insani içeriği dile getirir. George Sand'la birlikte, bir edebiyat yapıtının insanın ya ta kendisi olduğunu, ya da bir şey olmadığını benimsersek, bu formülü geneldeki sanata da uygulamak gerekir.

İlkin göze hemen çarpan yalın bir olguyu açıklayalım: Sanat yapıtlarının büyük çoğunluğunun insan yaşamının doğrudan tasarımlanmasına ayrılmış olduğu göz

önünde tutulursa, insan, salt niteliksel bakış açısından da, sanatın temel konusu olarak çıkacaktır ortaya. Ne ki, son çözümlemede, asıl *önemli olan*, sanatta yansımanın temel ve belirleyici nesnesi olarak, doğrudan tasarımlanmış tablolardan ve sahnelerden bağımsız olarak, *insandır*.

Doğrudan imgelenen (figuré) nesne ile sanat yapıtında yansıtılan görüngünün gerçek ruhunu birbirine karıştırmaktan sakınmalıdır. Sözgelişi, masalların çoğu sahneye hayvanları çıkarırlar ama, alegorideki insan davranışlarını ve insani özellikleri çocuklar bile hemen anlar.

Doğa, ressamı ve seyirciyi kendiliğinden büyülemez. Sanat her zaman doğayı tasarımlayarak insanî duygu ve duyumları dile getirir, insan yaşamı üzerine derin düşünmeye yol açar. Edebiyat alanında görünümün sevgili ustası ve Rus doğa güzelliğinin esinli ozanı Mikail Priçvin, bu düşünceyi çok güzel belirtmiştir: «En sevgili uğraşımı buldum artık: İnsan ruhunun güzel görünüşlerini doğada arayıp bulmak.» Bu sözler, manzara ile ölü-doğa resminin ve doğayı işleyen her sanatın başlıca görevinin ne olduğunu kesin bir dille anlatır.

Sanat, doğadaki yaşamı özel olarak kavramayı düşünmeksizin, okura ya da seyirciye onunla ilgili kimi bilgiler verebilir; doğanın, olduğu gibi, aslına uygun bir imgesini sağlayabilir. Ayrıca, üretm teknolojisi ya da makina parçaları üstüne de bilgi verir. Bunlar ikinci dereceden öğelerdir ama, bir kez daha söyleyelim, sanatın konusunu insanla ve onun iç dünyasıyla sınırlamak istemek boşuna olur bizce. «Sanatın konusu insandır her şeyden önce» formülü ne denli doğru olursa olsun, sanatçının elini kolunu bağlamamalıdır; çünkü, bu formüle dayanılarak, sanatçı, kahramanlarının evrimleştiği çevreyi somut bir biçimde tanımak ve tasarımlamak zorunluluğundan yükümlü tutulmayabilir.

O zaman, çevrenin, ortamın ve yaşam koşullarının doğru betimi; sanatta asıl olanı yani insanın iç dünyasını göstermeyi engelleyen doğalcılığın bir belirtisi sayılır. Bu yüzden, kimi kuramcılar çevre tasarımının ner-

deyse sanatın gücünün üstünde olduğunu ileri sürecek olmuşlardır. Ne ki, *bilimi gerçekliğin, sanatı da insanın araştırılmasıyla sınırlamak* hiç de doğru bir şey değildir. Bilim ve sanat, hem insanı, hem de gerçek dünyayı birlikte kavrayıp kuşatır.

Sanatın konusu, estetik özümsenmesinin amaçlarından ve gereklerinden kalkılarak ele alınan gerçekliktir tümüyle; buna insan da girer.

O zaman şu soru karşımıza çıkar: Sanatın konusu insan bilimlerinin konusundan ne bakımdan ayrılır?

En değişik dışa-vurumlarında insanın toplumsal özü aslında, hem sanatın konusu, hem de bilimsel bilgi-edinmenin nesnesidir.

İnsan bilimleri toplumsal yaşamın yasalarını inceler; bu yüzden yaşamın alanlarından her biri somut bir bilim tarafından araştırılır. Bu bilimlerin farklı yaklaşımları vardır, bazı alanları öteki alanlardan ayırır, yalıtlar; oysa sanat, insanların yaşamının bağlamlı ve tam bir yeniden-üretimiyle belli eder kendini; ilişkilerinin bütünlüğü içinde, yaşamsal etkinliklerinin en değişik yanlarının ve alanlarının birbiriyle dolanması içinde tasarımlar insanı. Insan bilimlerinin hepsinin, toplumsal yaşamı farklı tarzlarda incelemedikleri söylenebilir. Nitekim, uzmanlaşmış bilimlerin tersine, tarihsel maddecilik, toplumu bir bütün olarak ele alır. Ne var, sanatın ve doğru toplumbilimin (tarihsel maddecilik) konusu, toplumsal gerçekliğin değişik yanları ya da daha doğrusu farklı düzeyleridir.

Tarihsel maddecilik, toplumsal sürecin özünü dile getiren. tarihin en genel yasalarını araştırır ve bunları soyut tanımlar biçiminde bildirir. Sanat ise, tersine salt toplumsal olayın ruhunu kavramak istemekle kalmaz; insani varlığı ve onun içinde evrimleştiği çevreyi ortaya çıkarıcı somut niteliklerde ve olgularda bu ruhu bulgulamaya çalışır. Dahası, sanat, gerçeğin görüngülerini estetik teklikleri içinde yansıtır; diyeceğim, *güzel*in ve *çirkin*in, *yüce*nin *ve bayağı*nın *trajiğ*in *ve komiğ*in ince eleğinden geçirir onları. Görüldüğü gibi sanat, yaşam olay-

larını estetik ve ideolojik bir bakış açısından değerlendirmekte.[14]

III. Sanat ve Bilgilenme

Bilimsel öğretinin klasikleri, sanatın sınırsız bilgisel (cognitive) yetilerini, insani bilgilerin zenginleşmesinde sanatın oynadığı rolü büyük bir önemle üzerinde durarak vurgulamışlardır. Sözgelimi, Balzac'ın kendisini toplumsal alanda bilim doktoru olarak nitelemesini sevecenlikle aktarırdı Marks. *İnsanlık Komedyası* üzerine Engels'in söylediklerini de bu anlamda almak gerekir: «Bu yapıtın okunması, o dönemin toplumu, giderek ekonomik ayrıntıları konusunda ekonomistlerin ve istatistikçilerin cilt cilt kitabından daha çok şey öğretmiştir bana.» Marks, ayrıca XIX. yy İngiliz romancılarını, Dickens'i, Thackeray'i ve Charlotte Brontë'yi de beğenirdi; bunların yapıtlarında, politikacıların, tarihçilerin, etnologların vb. kitaplarındakinden daha çok siyasal ve toplumsal hakikat bulduğunu söylerdi. Balzac'ın İngiliz romancılarının ve genelde ilerici sanatın, geçmişin tarih bilimlerine göre üstünlüğü, Marks-öncesi toplumsal ve siyasal düşüncenin idealist bir tarih anlayışına bağlı kalmasından ileri geliyordu her şeyden önce. Tarihsel sürecin ruhunu kavrıyamıyordu bu anlayış; oysa sanat, dünyada olup bitenleri bağlamlı, aslına uygun ve gerçekçi bir yolla yansıtarak, toplumsal ilişkilerin doğasının özüne inebiliyordu.

Değişik sanatlar, yaşamın tıpı tıpına özdeş betimini vermez kuşkusuz; her biri kendine göre işler onu. Kimi

---

14) Bu sav, marksist sanat kuramcıları ve estetikçilerince genelde kabul edilir. Ne ki, bunlardan kimileri, sanatın, toplumsal bilincin öbür biçimlerinden aslında sadece imgeler aracılığıyla gerçeği yansıtmasıyla ayrıldığını, bunun sonucu olarak, sanata özgül bir konu aramak istemenin boşuna olduğunu ileri sürer. Bununla birlikte, bu ayrım olmadı mı, sanatın varoluşunun tarihsel sebepleri, toplumsal bilincin biçimi olarak, gerçeklik karşısındaki insanın ideolojik ve estetik tavrının anlatımı olarak gerekliliği anlaşılmaz; çünkü, toplumsal bilincin öteki biçimlerinden hiçbiri onun yerini tutamaz.

sanatlarda bilgisel yan daha güçlü bir biçimde dışlaşırken; kimilerinde işlevsel ilke, yani estetik bir biçimi olan yararlı nesnelerin yaratımı daha ağır basar. Sözgelimi edebiyat birinciler arasına girer, uygulamalı sanatlar ya da mimarlık da ikincilere. Bu ayrımlar özden gelir; çeşitli sanat türlerinin özgüllüğünü bilmezlikten gelmek, sözgelişi uygulamalı sanatlarla resmin özünü birbirine karıştırmak, sanatın estetik çözümlenmesinde ağır yanılgılara yol açar. Ama bir de şu vardır: Bu ayrımlara saltık bir değer vermekten de kaçınmak gerekir; çünkü bütün türler sanatsal kültürün özel biçimlerinden başka bir şey değildir. Doğrudan doğruya yararcı bir amaç gütmeyen sanatlar bile gerçekliğin kavranmasında belli bir rol oynar. Bu bakımdan müzik, tartışma götürmez bir biçimde edebiyattan ayrılır; ekonomik ilişkileri ve yaşam koşullarını gösteremez o. Ama öyle de olsa, bir Fransız filozofu bakın ne diyor: Dışişleri Bakanı olsaydım ben, öyle sanıyorum ki, Musorski'nin müziği Sen-Petersburg'taki Fransız elçiliğinin göndermiş olduğu raporları anlamakta bana yardımcı olurdu. Doğrudur bu, çünkü müzik, bir halkın ruhunu ve geleneklerini, belli bir toplumsal düzenin doğurduğu duyguları ve özlemleri dile getirebilir gerçekten.

Stefan Zweig da şöyle diyordu: İnsan uygarlığı bir anda yanıp kül olsaydı ve kültürün tüm anıtsal yapıtları, kitaplar, fotoğraflar, belgeler yok olsaydı, yirminci yüzyılın soluğunu duyabilmek, bu dönemdeki yaşamı anlayabilmek için, Franz Maserel'in gravürleri ve desenleri yeterdi sanırım.

Müziğe ve resme baş vurmamız boşuna değildir; gerçi edebiyat, tiyatro ya da sinema, çeşitli ve çok sayıda kalıplara giren gerçekliği sanatsal yaratının öbür türlerinden daha tam yansıtırlar ama, buna bakarak geneldeki sanatın değil de, sadece kimi anlatım biçimlerinin bir bilgi-edinme değeri taşıdığı sonucu çıkarılmamalıdır.

Bilgisel işlev tüm sanatlara özgü bir işlevdir; sanatlar ancak işlenilen alanla ve bilgilerin dile geldikleri özgül

biçimle birbirinden ayırt edilirler. Nitekim müziğin yaşam konusunda bize öğrettikleri her şeyden önce duygu (affectif) alanıyla ilgilidir; ama bu sanat, bundan ötürü, sanatsal yaratımın öbür dallarından daha az *düşünsel* (entellectuel) sayılamaz. Tersine, müziksel heyecan, insanın düşünsel yaşantısının en yüksek alanlarından biridir de.

Bilgisel yanıyla sanat, bilimle bir yakınlık kurar. Toplumsal bilincin bu iki biçimi arasındaki bütün farklara karşın, sanat, tıpkı bilim gibi yaşam *deneyler*ini kısaltıp özetler, insanın ufkunu genişletir, başka dönemlere ve ülkelere ilişkin bilgilerimizi çoğaltır, gerçeklikteki görüngülerin özünü kavrayıp onların günlük yaşantıda her varlığın kavrayamayacağı yanlarını gösterir. Sanat her zaman bir gizli hakikate *eriş*tir (revélation). Çok iyi bilinen görüngülerde bile saklı yanları ortaya çıkarır o, *bayağı*da eşsiz olanı, *olağanüstü*de sıradan olanı gösterebilir.

Bilgi-edinmenin nesnesi ve biçimi sanatta ve bilimde başka başkadır; ama, bilimsel bilgi ile sanatın getirdiği aydınlığı (lumieres) birbiri karşısına çıkarmak istemek yanlış bir yoldur. Sözgelimi, İsviçre'li estetikçi R. Hainard'ın[15] savunduğu «bilimsel nesnellik ile sanatsal nesnellik ters yönde gider» savı bizce kabul edilemez ve yöntem bakımından yanlıştır. Yazara göre bunun kanıtı da Shakespeare'in yapıtıdır: Oyunlarından her biri, eylemin geçtiği dönemle ilintili bilimsel araştırmalardan daha az bir bilgi verir insana. Shakespeare'in tragedyaları tarih kitaplarının yerini tutamaz, orası doğru ama tarih kitapları da Hamlet'in ya da Kral Lear'in sağladığı bilgileri veremez.

Sanat, tarih biliminin tersine olguları zamandizimsel bir biçimde anlatmaz ve geçmişin belgelerine her zaman bağlı kalmaz, tarihsel olayları belirleyen yasaları da formüle etmez. Ama, tarih bilimi de bir tek adamın yazgısına dayanarak bir halkın başına gelenleri, sözgelimi

15) R. Hainard : Bilim ve Sanat, Dialectica'da, 1960, C. 14, no. 2/3, s. 189.

İngiliz toplumunun başına gelenleri Hamlet'in ya da Lear'in yaşamıyla gösteremez; insani ve evrensel birçok sorunu Shakespeare kadar güçlü bir şekilde ortaya koyamaz.

1962'de Newyork'ta, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oynadığı *Vişne Bahçesi*ni eleştiren Amerikan eleştirmeni H. Taubman, Çehov'un yaşadığı dünyada doğmuş olan bu oyunun, daha sonra bu dünyanın niçin kökten değiştiğini, değme bir tarihçiden daha iyi açıkladığını belirtiyordu.

«Değme bir tarihçiden daha iyi»; işte bu da bir başka aşırılık. Aslında bilim, sanatın kavrıyamadığı olayları aydınlatır; buna karşılık sanatçı, yaşamı, bilimin gücünün yetmediği derinden bir kavrayışla bizi etkiler çoğun. Taubman haklı burada: Çehov, hiçbir tarihçinin beceremediği bir biçimde açıklamıştır o zamanki dünyayı. Bugün, bilimin gücü karşısında herkesin dize geldiği bir sırada, bilim ya da sanatın sırf kendi başlarına dünyanın evrensel bir tasarımını veremiyeceklerini; her ikisinin birbirini tamamladığını; ama, birbirinin yerini tutmadıklarını büyük bilginlerin ağzından duymak, herhalde üzerinde durulmaya değer bir nokta olacaktır. Sözgelişi, ünlü Sovyet Fizikçisi E. Feinberg şöyle yazıyor: «Edebiyat ve genelde sanat, büyük filozofların atlayıp geçtiklerini ortaya çıkarmak; bilimlerin ussal bir yolla kavrayıp yorumlayamadığı bir şeyi anlayıp açıklamak olanağını sağlayan, anlaşılması güç ve bilgi isteyen bir araçtır insanoğlunun elinde.»

Demek ki sanat ile bilim bilgisel etkinliğin iki farklı biçimidir. Bu anlamda, bilgilerin aktarılması sanatın ana işlevlerinden biri değildir diye bir görüş ileri sürmek yanlış bir yoldur. Ünlü İngiliz Fizikçisi Maks Born da şöyle der: «1921'de, çağdaş fizikçilerin çoğu gibi ben de şu kanıdaydım... bilimsel yöntem, felsefe ve şiir gibi dünyanın daha öznel öbür tasarım biçimlerinden üstün tutulabilirdi. Oysa bugün, insan düşüncesinin öbür biçimlerine göre bilimin üstünlüğüne karşı beslediğim o eski kanımın bir *yanılsama* olduğunu anlıyorum.»

Sanatın bilgisel değerini tanımazlıktan gelme, ideolojik ve eğitsel işlevini yok saymaya yol açar ister istemez.[16]

Bilimsel öğretide estetiğin temel savı şudur: Sanatın bilgisel işlev ve kapsamının tanınıp kabul edilmesi, yansıma kuramının sanatın özünün çözümlenmesine uygulanmasından çıkan mantıki bir sonuçtur. Öyleyse bilgi-kuramsal sorunun, estetikte ideolojik savaşımın başlıca alanlarından biri olması şaşırtıcı gelmemelidir.

---

16) Sanatsal bilginin öz-yapısını açıklığa kavuşturmak için en az iki öncüden yola çıkmak gerekir: Birincisi, sanatsal bilgi ile bilimsel bilgi arasında belli bir yakın-ilginin (affinité) varoluşunun kabulü ve bunları ayırt eden şeye saltık bir değer vermeyi reddetme... Gerçekten de sanat yapıtları, bilim sınırına gelip dayanmış bilmeceleri (enigmes) ve keşifleri içerirler çoğun. İkincisi de, sanatsal bilginin özgüllüğünü; dilyetis yle, anlatım araçlarıyla ya da gerçeği kavrayışındaki derinlikle değil de; konusu, içeriği bakımından, bilimsel bilgiden ayrılışını dikkate almak gerekir. Bilgi-kuramsal görüşün karşısında olanlar bu olguyu savsaklıyorlar ve bu yüzden sanatın bilgisel yanını yadsımaya kalkışıyorlar. Sanatla bilim arasındaki ortak yanları dikkate alırken, bunların bilgisel etkinliklerinin ayrı ayrı görevler ve amaçlar yüklenmiş olduklarını da göz önünde tutmalıdır. Ne yazık ki araştırmacılar bu durumu bazı bazı unutuyorlar.

G. Volkov'un Kültürün Üç Yüzü başlıklı makalesini örnek olarak gösterebiliriz buna. Somut veriler ve değerli gözlemler bakımından zengin olan bu makale, sanatı, felsefeyi ve bilimi insanın bilgisel etkinliğinin üç konağı olarak ele alır. Volkov'un görüşünde sanat, alanın tanınması rolünü oynar, önsezıler öne sürer ve bir yanıt başlangıcı verir (ipucu verir); sonra felsefe, varsayımlar ve kuramlar kotarır; bilim de bu varsayımları sağlam ve temelli bir bilgiye çevirir. «Bilindiği gibi sahih bilimler tekniğin ve teknolojinin gelişmesi için bir taban yaratır, dünyanın pratik dönüşümü için yeni yollar ve kaynaklar ortaya koyar. Ama çoğun, bilim alanındaki kuramsal bulgulardan önce, kurgusal felsefi kuramların ve savların geldiği de görülür. Felsefeye gelince, o da, büyük bir tarihsel perspektivin görüş açısından, dünyayı yeni kavrama biçimlerinin, yeni algılama açılarının ve yanlarının, yeni düşünce kiplerinin kazanımında sadece sanatın arkasından gelir.» G. Volkov sanatın özünde var olan olanakları ele alıyor; ama, çok dışta-bırakıcı bir görüş açısından yapıyor bunu. Konunun geneldeki anlaşılışını incelemeden önce, yazarın sanata ayırdığı yerde duralım: Sanat, bilim ve felsefe yanında, bilimin bir basamak aşağısında ve son çözümlemede daha az yetkin bir konağını temsil ediyor. Durum gerçekten bu ise, sanat yapıtlarının, taşıdıkları bilgileri bilim çok daha sahih bir biçimde belirledikten sonra da kendi başlarına yaşamlarını sürdürüp götürmeleri nasıl oluyor? Bunun nedeni, bilginin özyapısı ya da konağı (durumu) değil de sanatın, felsefede ve bilimde boşuna aranacak farklı bir içerikle, bilimden ayrılması değil midir?

Bugün kimi «marksistler» estetikte bilgi-kuramsal anlayışı reddeder ve gerekçe olarak da onun marksizmo yabancı olduğunu ve özüne denk düşmediğini öne sürerler. Son yıllarda, revizyonist yapıtlarda, özellikle de Roger Garaudy'ninkilerde, sanatın bilgi-kuramsal anlayışının eleştirisine geniş yer ayrıldı. Çağdaş bir estetik kurmak amacıyla, sanatın özüne ilişkin bilgi-kuramsal yaklaşımdan marksizmi «kurtarmak» gerektiği savını ilk ortaya atan odur. Garaudy, yaratmayı yansımanın karşına koyarak, sanatta sadece yaratıcı bir etkinlik ve sanatçıda da bir proje uzmanı ve bir yapı ustası görür. Sanatsal *önsezinin* (divination) gerçekçiliğin temel bir yanı olduğundan ve her büyük sanatçının yapıtında görüldüğünden hiç kimse kuşku duyamaz elbette; ama, marksizm, sanatsal bilgiyi, yaşam içinde sanatın oynadığı etkin rolün hiçbir zaman karşısına çıkarmaz; tersine, bilimsel öğretide estetiğin temel ilkelerinden biri, bunların çözülmez birliği, bütünlüğüdür.

Kimi marksist araştırmacılar da sanatın bilgisel değerini tanırlar, ama, bunda onun bir özgüllüğünü görmezler. Bir yazar, sanatı her şeyden önce ideolojik bir fenomen olarak, insanın dünya karşısındaki yaratıcı ve etkin tavrının özel bir biçimi olarak gördüğü zaman, —genel kural olarak— böyle bir durumla karşı karşıya geliriz Bilgi-kuramsal anlayışın sanatı açıklamakta yetersiz kaldığı kuşkusuzdur; öte yandan bilgisel değeri yaratıcı özünden ayrılamaz; ama, buna rağmen, sanat bilgisel gücünden (yetisinden) ayırılacak olursa, bu yaratıcı öze açıklık getirmek daha da güçleşir. Sanat birçok yanlar (yüzler) koyar ortaya; ama, öbür yanlarının ve ilkelerinin tümünü gün yüzüne çıkarmak olanağını veren yine kesinlikle bilgi —kuramsal yanıdır. Hiçbir maddeci anlayış sanatta bir bilgi— edinme etkinliği görmekten uzak kalamaz ve bunu reddetmek çok ağır sonuçlar doğurur.

Bilindiği gibi Garaudy ile Ficher'in görüşlerinin kökten yanlış ve revizyonist niteliği, böyle bir red dolayısıyla

kendini göstermişti ilkin. Birincisinin yapıtları, daha önce de değindiğimiz yapay sıralamayı en keskin bir biçimde ortaya koyar; şöyle ki: Sanat toplumsal bilincin mi, yoksa yaratım etkinliğinin mi bir biçimidir; yaşamın yansıması mıdır, yoksa yeni bir gerçekliğin yaratımı mıdır; bir bilgi-edinme biçimi midir, yoksa bir çalışma biçimi mi? Sanatın çeşitli yanlarını unutup geçerek, onda yalnızca yaratım etkinliği görmekle, sanatsal yaratının toplumsal özünü ve kapsamını göstermek zorunluluğundan kolayca kurtuluverir Garaudy. Daha 1964'te, sanat bir çalışma biçimidir, bilgi-edinme biçimi değildir asla, diye yazıyordu. Ona göre sanat, ancak, sanatsal etkinlik gerektirdiği ölçüde bilgi-edinme öğelerini içerir. Sanatın yaratıcı ruhunu imtiyazlandırmada gösterdiği bu inatçı direnme, Garaudy'de, sanatsal yaratının, genelde de sanatın özüne açıklık getirmede yansıma kuramını uygulamayı reddetmekle birlikte gider.

Çağdaş idealist estetiğe gelince; o, sanatta bilgi-kuramsal sorunu yöntem-bilim açısından farklı ve aynı zamanda iki yanlış açıdan ele alır. Birincisi, sanatın bilgisel yanını açıkça reddetmektir. İkincisi ise, tersine, onda, yaşama ilişkin, nerdeyse her şeyi dışta bırakan bir bilgi-edinme biçimi görür. Aslında bu görüşler bir ve aynı bilim-dışı yöntemin iki çeşitlemesidir. Sözgelimi, Fransız yeni-Thomas'cısı Jacques Maritaine, bilgisel öğenin güçlendirilmesinin sanatın yıkımına sebep olabileceği görüşündedir; eğer sanat bir bilgi-edinme aracı olsaydı, geometrinin çok altında bir yeri olması gerekirdi herhalde, der. Benzeri bir konuma, *eleştirel ontoloji*nin kurucusu Alman estetikçisi Nicolai Hartmann'da; anlambilimsel sanat anlayışının yaratıcısı İngiliz eleştirmeni J. Richards'ta; sanata davranışçılığın ilkelerinden yola çıkarak yaklaşan Amerikan estetikçisi J. Feiblman'de vb. rastlanır.

Kökten *bilgi-kuramsallığa-karşıt* (antignoséologique) olan bu tavır, olumsuz olarak nitelenebilecek bir bilgi-kuramcılığı (gnoséologisme) ile birlikte yürür. Sanatın değil de bilimin bilme gücünü yadsıyan —felsefi ve estetik—

sezgicilikte anlatımını bulur bu tavır. Sezgicilor, insanın ve doğanın özünü anlatmakta aklın tam bir başarısızlığa uğradığını ve bilimin yetersiz kaldığını ilan ettiler: sanat, sanatçının gizemsel bir iç-aydınlanması (illuminations) sayesinde, yaşamın kavranılması yolunda hemen her şeyi dışta bırakan tek araç olmak durumundadır. Bu anlayışın yandaşlarına bakılırsa sanatsal sezgi, bilimsel soyutlama yanında büyük üstünlükler taşır; genel yasaları bulgulamaya değil, tersine, bireyi dile getirmeye özlem içindedir, bu da aslında, bilgi-edinmenin en son ereğidir.

Bu iki görüş aynı derecede metafiziktir; çünkü, sanatla bilimi birbirine temelden karşıt iki fenomen sayarlar ve bilgisel etkinliğin iki ayrı biçimi değildir onlar. Bu iki alan arasında kurulan dışlama, dışta-bırakıcılık ilişkisi (rapport d'exclusivité) de işte buradan gelir: Ya yalnız sanat, ya da yalnız bilim bir bilgi-edinme değeri taşır.

Garaudy'nin anlayışı da, hemen görüleceği gibi, gerçekte, adı geçen bu iki görüş açısının seçmeci bir karışımıdır. Garaudy anti-gnoseolojik konumunu savunurken daha niceleri gibi şöyle yazıyordu: Şu ya da bu dönemi anlamak için hiç bir zaman sanat yapıtlarına baş vurmayız, hemen tarihsel araştırmalara girişiriz. Sonra da şunu ekliyordu: En dahiyane yaratılmış bir yapıt bile, bir tarih kitabından sağlanacak bilgileri veremez. Garaudy, mitosu bilgi-edinmenin karşısına çıkararak; sanatçının aynı zamanda hem mitos yaratıcısı, hem de yalvaç olduğunu ileri sürer (ki ona göre her büyük sanatın temeli burada yatar), ve bu en acınacak çeşitlemesiyle, *ben*in anlatımı kuramına geri döner. Bir tablo neyi gösterir? sorusuna, tek bir yanıt verilebilir ona göre: «Kendisini kim yarattı ise, onu.»

Sanatın bir mitos yaratısı olarak anlaşılması elbette yeni bir şey değil. Garaudy de özgün bir öğe eklemiş değildir buna kendi yapıtlarında. Garaudy her büyük sanat yapıtını bir mitos gibi, geleceği simgesel bir yolla sezip anlama yetisi varmış gibi gösterirken, E. Cassirer ile S.

Langer'in herkesçe bilinen iddialarını yinelemekten öte bir şey yapmıyordu.

T. Pavlov'un da yazdığı gibi, bilgi-edinme tarihinde mitoslar da belli bir olumlu rol oynamışlardır elbet; ama biz, Bulgar filozofuyla şu noktada tam bir görüş birliği içindeyiz: Nesnel dünyanın öznel imgesi olarak, sanatsal idée'nin yerine mitosların yaratısını koymak, aslında, *görüngübilime* (phénomenologie) ya da daha başka idealist kuramlara; bilgi-edinme sürecini öznenin kendi üzerinde düşünmesine (contemplation), salt *bilinç edimine* indirgemeye yol açan kuramlara götürür.

E. Ficher 1958'de, henüz marksist olduğu sıralarda, *Gerçekçilik Aldatmacası* makalesinde, *tikelde tümelin* özelliklerini bulgulamaya mitos adını verme girişimlerini, «terminolojik bir tutarsızlık» diye kendisi nitelememiş miydi? O zamanlar şöyle yazıyordu: «Böyle bir yol izlendiğinde, *Hamlet* ile *Kral Lear*, *Faust* ile *İnsanlık Komedyası*, Tolstoy'un *Dirilişi*, Gorki'nin *Ana*'sı mitos diye nitelenebilir. İşin sonunda mitos kavramı da kendi kesin ve açık anlamını yitirir tümüyle ve özsel (essentiel) kavramı ile karışır gider.»[17] Ne ki, altmışlı yılların başında Ficher, mitosların yaratımında, sanatın temel ve kimi dönemlerde de *bağlayıcı* (decisive) işlevini görüp bunu anlamaya başladı. Ancak şurasını hemen kaydedelim ki, mitos yaratımını böyle ön plana getirmekle, Garaudy ile Ficher yansıma kuramını ve bunun sonucu olarak sanatta gerçekçiliği izlemekten büsbütün çıkmışlardır.

Bu türden anlayışlar, tarihin akışı karşısında, tarihsel ilerleme ve devrimci çalkantılar karşısında duyulan bir ürküntünün ürünüdürler; sonuçta *bilinçaltının* ve *düşselin* evrenine sığınmak yolunda gizemciliğe, toplumsal yaşamın çetin sorunlarından kaçışa elverişli ortam hazırlamaktan başka bir görevleri de yoktur.

Bugün epeyce gelişmiş olan, sanatın bilgi-kuramsal içeriğini yadsıma eğilimi, sanatı ideolojiden ayırmak

17) E. Ficher: **Die Mistifikation der Wirklichkeit, Sinn und Form, 1953. Ertes Helt, s. 84.**

(désideologisation) eğilimine sımsıkı bağlıdır; her iki durumda da amaç, bilimsel öğretinin temel estetik savını reddetmektir: *Sanatın toplumsal özü, ideolojik işlevine kopmaz bir biçimde bağlıdır* savını.

IV. Sanat ve İdeoloji

Ficher'in *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabını bol keseden değerlendirirken, İngiliz eleştirmeni Kenneth Tynan şu noktaya dikkati çekiyordu: Marksizm, uzun zamandır bir *Aristoteles gereksinimi* içindeydi; marksist kuramda bu yenileştirici rolü üstlenecek bir kişi varsa o da Ficher' dir. Böylesine niçin över Tynan Ficher'i? Hangi «erdemleriyle» onu bu yüce kata çıkarır? diye düşünmekten alamaz insan kendini; ama sebebi gayet basit: Toplumun manevî yaşamının, özellikle de sanatın çeşitli alanlarını ideolojiden ayırma girişiminin en ateşli savunucularından biri olduktan bu yana, Ficher, burjuva kuramcıların kendisine karşı bir gönül borcu duymalarını gerçekten hak etmişti. Daha 1964'te, *Marksizm ve İdeoloji* makalesinde, sonra da en başta gelen estetik yapıtı *Sanat ve Birlikteyaşama*da Ficher, *ideoloji* ile *fikir* kavramlarını karşı karşıya koymak gerektiğini ileri sürer; ona göre fikirler (idées) yaşamın gerçek canlılığını dile getirir; buna karşılık ideolojiler egemen sınıfların çıkarlarına hizmet eden birer donmuş kalıp, ya da manevî kalıplaşma örnekleridir sadece. Dilinden düşürmediği bir sözü vardır Ficher'in: Marksist olmak için, ideolojinin «duvarları arasına kapanmaya» gerek yoktur; *revizyonizm, dogmatizm, dekadans, burjuva*, vb. kavramlarının sanata uygulanması kabul edilemez. Eninde sonunda sadece bir seçenek vardır: Hakiki ile yalancı arasında bir seçim yapmak. Ficher'in söylediklerine bakılırsa, ideoloji her zaman yalan ve uyuşturulmuş (mystifié) bir bilinç olarak görünür; buna karşılık marksizm hakikate özlem duyan bir bilimdir. Sonra da şöyle der: *Marksizm* ile *ideoloji* kavramlarını birleş-

tirmek, «bilim ile ütopya»yı biraraya getirmek demektir; bunun için, marksizmi ütopik öğelerden, ideolojilerden kurtarmak gereği vardır. Marksizm bir bilimdir, bir ideoloji değildir, bu yüzden de bu iki terim birbiriyle bağdaşamaz.

Ne var ki Ficher, bu arada, Marks ile Engels'e göre ideolojinin tek-anlamlı bir kavram olmadığını bilmezlikten de gelemiyor; yapıtlarında bunu kendisi de belirtiyor nitekim. Bilindiği gibi, Marks ve Engels kimi yapıtlarında ideolojiden *dumanlı ve yalan bilinç* olarak söz ederler gerçekten; ama, böyle derken, düşünsel kurguları (constructions speculatives) göz önünde tutar onlar; öyleyse, bu anlayış hiçbir zaman işçi sınıfının temel çıkarlarının bilimsel anlatımı olarak sosyalist ideolojilere uygulanamaz.

Burjuva ve sosyalist ideolojilerin birbiriyle bağdaşmaz karakteri, aralarındaki temelli uzlaşmaz çelişki, bir ölçüde, gerçek bilinç ile yanıltıcı bilinç arasındaki bir ilke karşıtlığı (opposition de principe) şeklinde düşünülebilir. İşte bunun için Ficher'in öngördüğü manevî kültürün ideolojiden ayrı tutulması girişimi, son çözümlemede sadece ideolojiyi bilimsel öğretiye göre anlamayı açıktan açığa reddetmektir ve bir ideolojik teslimiyeti açığa çıkarır.

Ficher'e göre sanat, tıpkı bilim ve felsefe gibi, belli bir ideolojik etkiye uğrar nasılsa, ama bu her zaman olumsuz, zararlı bir etkidir, sanatsal ve bilimsel değerleri bozup değiştirir. Sanat ile bilim, ideolojik biçimleri temsil etmez; tersine, yanıltıcı ve yalan bilince karşı gerçekliğin bir başkaldırısını oluşturur; gerçek bir sanatçı varolan gerçeklikle durmadan döğüşür, onun karşısında eleştirel bir tavır koyar. Ficher'in genel ve görünüşte soyut olan bu akıl yürütmeleri antisosyalist, antisovyetik yargılamalarla birlikte gider aslında. Ficher *Sanat ve Birlikte-yaşama* adlı yapıtında, Sovyetler ülkesi üzerine, Ekim Devrimi ve onun dünya tarihinin gidişinde yaptığı etki üzerine coşkulu düşünceler sergilerken, şu yanlış fik-

ri de içtenlikle savunur: Rus Devrimi tarihin yasalarına ters düşmüştür; çünkü, nesnel bir zorunluluğun değil, öznel ve ikinci dereceden nedenlerin bir sonucudur o. İşte bu sebeple de Ekim Devrimi, sosyalist dönüşümün temel görevlerini yürütemez ve en başta da insan sorununu çözemezdi. Kapitalist ve sosyalist ülkelerde sanatın ortak bir görev taşıması da buradan gelir: Yabancılaşmayı gün yüzüne çıkarmak, insanlık dışı yaşam koşullarına karşı savaşmak ve toplumsal ilişkileri insanileştirmek.

Ficher ile Garaudy, içinde bulunduğumuz dönemin ideolojik çatışmalarında sanatın oynadığı role sık sık değinirler; ama, söylediklerinin hiçbir anlamı yoktur; çünkü, bu yazarlar, sanatı, ideolojik içeriğinden özgürleştirdikleri düşüncesindedirler. Ficher'in kanısına göre, bilim ve sanat, ideolojik etkenlerin yaptığının tersine, insanların ve halkların birbirine yaklaşmasına katkıda bulunur; toplumsal güçleri karşı karşıya getirmek şöyle dursun, onları bütünleştirmeyi amaçlar. Ficher sanatın somut olgularını inceledikten sonra, şu noktaya dikkati çeker: Sözgelişi Berthold Brecht belli bir ideolojiyi tuttuğu için değil, sevilen bir ozan olduğu için tarihe geçmiştir. Zamanımızda sanatın rolü, sınıfların, ulusların ve toplumsal sistemlerin tümünün karşılıklı etkileşiminden doğan ortaklığı dile getirmektir. Böylece görülüyor ki, «marksist» Ficher'in savları sanat ve edebiyat alanında, burjuva kuramcıların yöntembilimsel ilkelerinden hiç de farklı değildir.

Her sınıflı toplumda sanat bir ideoloji taşır, savı artık, estetiğin köşe taşıdır. Böyle bir yaklaşım, toplumsal bilincin bilgi-kuramsal ve toplumbilimsel çözümlemelerini, organik bir biçimde birbirine bağlayabilir.

Sanatın toplumsal özünü belirleyebilmek için sırf yansımanın nesnesini ve yollarını incelemekle kalmamalı (ki bu onun bilgi-kuramsal yanıdır), toplumsal yaşamda sanatın yeri ve rolü, sanatın varoluşunu ve doğrultusunu yöneten toplumsal çıkarların ve gereksemelerin içeriği, yani sanatın toplumsal ve sınıfsal içeriği (ki, bu da onun

toplumsal yanı) üzerinde de durulmalıdır. Toplumbilimsel bir görüş açısından sanatın özüne yaklaşım, belli bir ideolojinin taşıyıcısı olarak sanatın tanımı; toplumsal varlığın bilgi-kuramsal düzlemde yansıması olarak sanat incelemesini köklü bir biçimde kavrar; çünkü, sanatsal yaratım sırasında öznenin etkin rolü bu yolla temellenir. Sanatın değer-bilimsel (axiologique) çözümlenmesinde bu iki yan birleşirler.

Lenin'e göre marksizmin gücü, duru ve açık bir ussal nesnelliği devrimci bir tutkuyla birleştirmesinden doğar. Sanatın değerbilimsel anlayışı için de yöntembilimsel büyük bir önem taşır bu; çünkü bu anlayış, ancak, bilgi-kuramsal yaklaşıma ters düşmediği, bilginin ve değer yargısının organik bütünlüğü üzerine temellendiği sürece verimli olabilir.

Bilimsel öğretinin klasikleri, sanatı her zaman bir değer olarak ele almışlardır; sanat yapıtlarının çözümlenmesinde yazarın yansıttığı olaylardaki ideolojik ve estetik aydınlığı ortaya koymaya çalışmışlardır. Lenin'in ünlü makalesinin, *Leon Tolstoy, Rus Devriminin Aynası* başlığı bile, *ayna* ile *Rus Devrimi* kavramlarını birbirine bağlamak yoluyla, daha o zamandan değerbilimsel bir öğe içermiştir. Lenin, büyük yazarın yapıtında, Rus yaşamının en belirgin özelliklerinin yansımasını görerek, Tolstoycu sanatın, değerini yükselten yanını belirtir ve yargısını da ona göre verir [18]

Değerler, insan erekleri ve idealleridir. Sınıflı bir toplumda sanat belli sınıflara kendi ortaklıklarının, çıkarlarındaki birliğin bilincini kazandırmakta yardımcı olan manevi estetik değerleri dile getirir. Sanat, sınıf çıkarları prizmasından yansıtır gerçekliği ve aynı yolla da dile getirmeye çalışır; ideolojik işlevi de buradan gelir.

---

18) Rus devrimci demokrat estetiği, dünyanın sanatsal tasarımında değerbilimsel öğeyi de göz önünde tutuyordu. Nitekim Çernişevski, sanatın sadece gerçeği yeniden-üretmek ve açıklamakla görevli olmadığını; bunun yanı sıra yaşam olaylarının üstüne bir hüküm vermek zorunda bulunduğunu düşünüyordu.

Bilimsel öğreti, sanatın tarihsel ve sınıfsal koşullan ması ötesinde, onun temsil ettiği ölümsüz insani değerlerl de unutmaz. Bu insani ve evrensel öğeler toplumsal bilincin değişik biçimlerinde, diyeceğim felsefede, ahlakta ve sanatta hep bir değildir. Manevî yaşamın öbür alanlarındakinden daha büyük bir yer tutarlar sanatta; ancak, sanatın insani içeriği son çözümlemede, daha geniş bir yasanın anlatımı olarak görünür. Sözgelimi, seçkin Rus filozofu George Plekhanov, Scriabin'in müziği için «yaşadığı dönemin seslerle yansımasıdır» diye yazar, sonra da şunu ekler: «Zamanla bağımlı olan, geçici olan, büyük bir sanatçının yapıtında anlatımını bulduğunda, kalıcı ve ölmez bir değer kazanır.» Bu genel fikir, toplumsal ve tarihsel bir fenomen olarak sanatın anlaşılması bakımından büyük bir önem taşır. Toplumsal bilinç, belli bir dönemin, belli bir toplumsal düzenin düşüncelerinden başka, insanlığın manevî evrimindeki sürekliliği belirleyen *ölümsüz* ilkeleri de kapsamına alır.

Bu bakış açısından, sanat, toplumsal bilincin öbür biçimleriyle aynı görevi yerine getirmek zorundadır. Ama onun çok ayrı bir özgüllüğü de vardır. Bilgisel, ideolojik ve eğitsel işlevleri estetik eylemi içinde gerçekleşir. Sanat insanlara gerçeğin güzelliğini bulup ortaya koymayı, bu güzellikten tad almayı ve onu yaşamlarına katmayı, *güzel*in yasalarına göre yaratmayı öğretir ve estetik duygular üzerinde bağlayıcı bir etkide bulunur. Sanatın estetik işlevi, toplumsal ve estetik bir idealin özümsenmesinde, sanatsal yeteneklerini geliştirmekte insanlara yardımcı olmaktan ibarettir. *Sanat, yığınlar içinden yeni sanatçılar çıkarmalıdır*, derdi Lenin. Sanat, insanda, yapıt yaratıcısı sanatçılarınkine benzer bir esin ve bir heyecan uyandırmalıdır. *Anch'io son pittore!* (Ben de ressamım!) diye haykırıyordu Corrége, Rafael'in bir tablosunu gördüğünde. «Ben de sanatçıyım!» diye düşünür insan, sanatın güçlü güzelliğine azçok kendini kaptırdığı zaman. Yaşam karşısında yaratıcı tavrı, bu yaşamı dönüştüren imgelemi geliştirmesiyle, gerçeğin özünü somut ve tam

bir biçimde kavramak yeteneğiyle, estetik değerlendirmeleriyle sanat, toplumsal bilincin öteki biçimlerinden hiçbiriyle karşılaştırılamaz.

Sanata özgü işlevleri belirledikten sonra da. bize gösterdiği çeşitli yüzleri içinde yaşamın ve her dönemdeki tarihsel evrimin başlıca eğilimlerinin ancak toplumsal bilinç biçimlerinin bütünüyle yansıtılmış bulunduğunu unutmamak gerekir. Birbirinden yalıtık ve tek tek gelişemez bunlar; belli bir geçişme (osmos) içinde, birbirleriyle zenginleşerek büyürler. Sanat, ideolojinin öbür biçimleriyle de önemli bağlar kurar. Toplumsal bilincin öteki biçimlerinden (en çok da siyasal ideolojiden) sanatı koparıp ayıran idealist estetiğin tersine, doğru estetik, sanatın özgüllüğünü hiç göz önünden uzaklaştırmaksızın, onu aynı derecede politikaya, felsefeye, ahlaka vb. yaklaştırır. İdeolojinin öbür biçimlerinden yalıtlandığında, sanat artık toplumsal eğilimi karşılayamaz olur.

Sanat ile ideolojinin öbür biçimleri arasındaki temel bağlardan ve *bağlılaşım*lardan (Correlation) kimilerini de göstermeye çalışalım şimdi.

A. SANAT VE SİYASET

İdealist estetiğe göre, sanat ile siyaset büsbütün farklı özdedirler ve çok değişik görevleri yerine getirmek zorundadırlar. Bundan başka idealistler, siyasetin *zamansalı* ve geçiciyi konu edindiğini ve buna karşılık sanatın da sonu olmayanı ve evrensel bağlamda insanî olanı konu edindiğini ileri sürerler ki, bu da onları birbiriyle bağdaşmaz, hatta birbirine düşman iki alan şekline sokar. Ünlü İtalyan estetikçisi Benedetto Croce, sanatta, pratiğin her türlü alanının etkisinden uzak, tam anlamıyla özerk bir etkinlik görmek kaygısıyla; siyasete bağlı her türlü sanatsal yaratımı *sanatımsı* (quasi art) diye niteler. Çömezi İngiliz estetikçisi R. Collingwood ise, 'sanatın siyasete, giderek komünizme, *komünist duyguları* uyandırıp yaratarak *hizmet* edebileceğini' kabul eder; ama bu-

nu da asıl anlamda sanat değil, *büyü* (magie) olarak nitelerler. Collingwood'a göre, okurda ya da seyircide siyasal heyecanlar uyandırmak doğrultusunda bir yaratıcının duyacağı her çeşit özlem, en iyi durumunda, siyasete hizmet edebilir; ama, sanatsal yaratım için bu zararlıdır.[19] Fin yazarı Pentti Holappa ise, 'sanatçı yapıtına siyaset karıştırırsa, sanatçı olmaktan çıkar' der: Yazar ancak sınıfların üstünde kaldığı ve siyasal savaşımın dışında yerini aldığı zaman hakiki bir sanata kendini adayabilir. Aslında toplumsal ve ruhbilimsel olarak iki türlü roman vardır; ruhbilimsel olanlar gerçek sanata girer; toplumsal romanlar ise, olsa olsa, başarılı ya da başarısız, gazeteci yapıtlarıdır.

Bu türden değerlendirmeler idealist estetiğin tipik konumunu ortaya koyar. Ama şu da var: İçinde yaşadığımız dönem, yüz milyonlarca insanın etkin bir şekilde politikaya katıldığı bir dönemdir; bu koşullar altında sanatla politika arasındaki bağ apayrı bir güçle kendisini duyurmaktadır. Bu ilişkiyi yadsımak ve politika karşısında sanatın *bağımsızlığını* övüp öğretmek, düpedüz gerici fikirler yaymaktan başka bir şey olabilir mi?

Fransız ressamı L. Mittelberg, o güzelim *Sanat İçin Sanat* tablosunda böyle bir konumun gerici niteliğini bütün çıplaklığıyla ortaya koymuştur: Bir adamın ipte sallandığı bir ağacın karşısında, bir ressam, sehpası başına oturmuş, cesede bakıyor ama gördüğü ve resmettiği ne? Sadece bir ölü-doğa, yani bir çiçek saksısı ve elmalar...

Dünya sanat tarihi de gösteriyor ki, insanlığın kültür hazinesini oluşturan, «bağımsız» sanat ürünleri değil, ilerici siyasal fikirlerin etkisini taşıyan, yaşamla sımsıkı bir ilişkisi olan, tartışmacı ve döğüşken sanat ürünleridir. İşçi sınıfı ideolojisiyle arası pek iyi olmayan yabancı sanatçılar bile, «günümüz sanatçısının, bireyi belirleyen toplumsal ilişkileri göz önünde tutmadığı takdirde ruhbilim-

19) R. Y. Collingwood: Sanat İlkeleri The Principles of Art, New York, 1958, s. 278-280.

sel hakikate de erişemiyeceğini» artık gitgide düşünmeye başlamışlardır ki, bunda da şaşılacak bir yan yoktur.

Çağdaş insan, özellikle de dürüst sanatçı, sanat ile siyaset arasındaki bağların, birincisinin ikincisi karşısındaki bağımlılığının bilincini içten içe duyar. «Devrime kulak verin» diye coşturuyordu Blok, *Ekim*'in ertesi günlerinde Rus aydınlarını; «Saatlerinizi devrime göre ayarlayın!» diye haykırıyor bugün meslektaşlarına, Kübalı yazar Virgilio Pinera.

Seçkin tiyatro sanatçısı Polonyalı Leon Schiller daha 1928'de, hem sanatsal, hem toplumsal amentüsünü şöyle açıklıyordu:

«Eğilimim mi?»

«Sola, ileriye!»

«Yönelişim (doğrultum) mu?»

«Bugünkü yaşam. Gereksinimleri ve özlemleri. Ahlak ve yarının toplumu uğruna mücadele!»

Leon Schiller, sanatçıları çağdaş topluma karşı sorumluluklarında bilinçlenmeye ve sanatlarını onun hizmetine koşmaya çağırıyordu.

Sanatı ideolojiden ayırma girişiminin eleştirisini daha önce yapmıştık. Sırası gelmişken şimdi şu noktayı da belirtelim: Bugün Batı'da sanatı politikleştirme, sanat ile siyaset arasında belli ilişkiler kurma yolunda bir eğilim görülmekte; Fransız filozofu ve estetikçisi Mikel Dufrenne'in, Uluslararası VII. Estetik Kongresi'nde sunduğu bildiri bunun bir kanıtıdır. Dufrenne, *Sanat ve Politika* başlıklı bu bildirisinde, ikisi arasındaki ilişkiler sorununun zihinleri kurcalamakta olduğunu; sanatçıların —kendileri çağrı çıkarmadıkları zamanlarda— sık sık sanatı siyasallaştırmak için çağrılar aldıklarını ve bunun da en çok tarihin gergin dönemlerinde görülmüş olduğunu saptıyor. Dufrenne'in bu soruna devrimci açıdan değil de, nihilist bir görüş açısından yaklaştığı kuşkusuzdur; ama, burada önemli olan nokta, sanatı siyaset-dışında bırakma (apolitisme) akımının artık terkedilmekte olmasıdır; çağdaş insanın manevî yaşamında siyasal fi-

kirlerin artan rolüyle birlikte sanatın kendisinin de politikaya duyulur derecede yakınlaşmasıyla, bu, kendini açıkça göstermiştir. Böyle bir durumun doğmasının nedeni, kısmen, bugün siyasetin insan yaşamında eskisine göre çok geniş bir yer tutmasıdır. Kişisel, *günlük* yaşamı siyasetin can alıcı sorunlarından yalıtlamak gitgide daha güçleşmektedir; insan, özel yaşamında bile, her geçen gün biraz daha fazla 'siyasal' bir varlık olarak ortaya çıkmakta. Şu gerçeği de ayrıca göz önünde tutmak gerek: Çağdaş siyasal yaşam, yoğun bir biçimde dramatik, eşi görülmedik bir biçimde gergindir; dolayısıyla sanatın önüne bereketli alanlar açmaktadır.

Politik sinema, tiyatro, politik şarkılar bu yöndeki önemli ve ilginç olgulardır. Bugün artık söz konusu olan, hemen sadece siyasetin etkisinde bir sanat değildir; çünkü bu bakış açısından, yaşamın çetin sorunlarından en uzak olanına değin, sanatın tümü zaten bu etki altındadır. Biz politik tiyatro, sinema, edebiyat derken, etkiyi değil, siyasal temalara doğrudan ve *açık bir çağrı*yı yapıtın kurgusuna bu temaların girmesini anlıyoruz. Gorki'nin ünlü deyişiyle sanat artık, *bir şey uğruna* ya da *bir şeye karşı* bir savaş olmuştur. Buradan çıkan sonuç: Sanat, özü gereği politikadan ayrı düşünülemez.

Çağdaş sosyalist toplumda sanat ile siyaset arasındaki bağlar, köklü nedenlere dayanır. Parti'nin güttüğü siyaset, kamusal ilginin canlı anlatımıdır; yaratma pratiğini canlandırır ve onu ana yoluna doğrultur; halk yaşamının gerçek bir betimini vermekte, toplumsal gelişimin temel eğilimlerini sanatsal düzlemde somutlaştırmakta ona yardımcı olur.

Ne ki, bu siyaset, sanatı politikaya gerçi yaklaştırır ama, öte yandan gerçek ve doğru estetik de bu alanda her türlü basitleştirme (simplification) girişimine karşı uyarıda bulunmaktan geri kalmaz. Çünkü kaba ve şematik her yaklaşım, sanatı yalnız siyasal fikirleri yayma aracı şeklinde görür; onun içeriğini yönerge ve sloganların ilanına indirger. Bu gibi kolaycı görüşler, zamanlarında

kaba toplumbilimcilere, R.A.P.P.'nin ve Proletkult[28] yandaşlarınca ortaya atılmıştır; bugün Maocuların ideolojilerinde ve sanat siyasetlerinde şematizme daha da çok rastlanmaktadır.

Bunun gibi, estetik dogmatizm de yine sanatla siyaset arasında doğrusal bir bağın bulunduğu iddiasında kendini gösterir. Dogmatizme göre siyasal öğe ile sanatsal yan bir yapıtta iki özerk ilke olarak birlikte var olur; ama ikincisinin değerini belirleyen birincisidir. «Önce siyaset, sonra sanat», dogmacılığın parolası işte budur. Böyle bir yalıtlaştırma sanatın özüne ters düşer. Sanat, ustaca boyanmış bir ideoloji değildir; siyasal anlam yapıtın dokusunda bulunur ve ondan önce asla gelemez, ayrıca kendisini orada özerk bir biçimde de gösteremez. Tanınmış Sovyet devlet adamı A. Mikoyan'ın Ernest Hemingway ile yaptığı bir konuşmada söylediği gibi: «Yazarın niteliği, dürüstlüğü, içtenlik ve nesnelliği, en iyi yapıtlarında bile, siyasal bir yankılanma (résonnance) kazandırır.»[21]

Sanatla politika arasındaki ilişkilerle ilgili kaba ve dogmatik anlayışlar bilimsel öğretinin estetiğine kökünden yabancıdır. Gerçekliğin aslına uygun ve çok çeşitli tasarımının yerine siyasal yönergelerin didaktik açıklamasını geçirmeyi istemek, yanlış ve tutarsızdır, saçmadır; çünkü bu, sanatın inandırıcılık düzeyini, toplumsal etkililik gücünü azaltır. İlerici sanatın toplumsal ve siyasal kapsamını; gerçeğin aslına uygun ve tam bir tasarımı, toplumsal yaşamın başlıca yönelişlerinin gün yüzüne çıkarılması belirler.

B. SANAT VE AHLAK

Özleri ve görevleri gereği sanat ile ahlak kendi aralarında zorunlu olarak birbirine bağlıdır. Sanat politika-

---

20) R. A. P. P. Rusya Proleter Yazarlar Birl.; Proletkult: Proleter Kültür Örgütü.

21) Ernst Hemingway: Paris Bir Şenlik A moveable Feast, Moskova. 1965, s. 143.

dan nasıl ayrılamazsa, ahlaktan da ayrılamaz.

Birey ve toplum; sanat ile ahlakı ilgilendiren sorun bu işte; bundan ötürü estetik her zaman etiği kapsamına alır. Etik hiçbir zaman estetiğin basit bir eklentisi olarak karşımıza çıkmaz, sanatın özünde içkindir, onun insanî özünden kaynaklanır.

Ahlaka sıkı sıkıya bağlı olan sanat, Bielinski'nin de yazmış olduğu gibi, soyut erdemleri ya da kusurları anlatmak zorunda değildir elbet. Toplumsal tipleri ortaya koymak, karakterler çizmek göreviyle yükümlü olan sanat, toplumun portresini insanlarla yapar ve insanların davranışlarını betimleyerek ahlaksal ilkelere destek olur ve olumsuzluklarla savaşır.

Toplumsal insanı ve toplumsal ilişkileri kendisine asıl konu olarak aldığı sürece, sanat, kendi öz olanaklarıyla etik sorunları da çözer; ne ki sanatçı bu sorunları yapıtlarında doğrudan ele almaz. Sanatın ahlaksal içeriği, etiğin asla dışardan etkisiyle doğmaz: Tersine etik, estetiğin doğal ve geçici olmayan bir bileşenidir.

Sanat her zaman iyice belli bir dünya tasarımını dile getirir. İmdi, sanatçının ileri sürdüğü konumların ilerici ya da gerici niteliği, her şeyden önce, onun estetik idealinden ve yaşam üzerine verdiği tasarımdan kaynaklanır.

Gerçeğin çarpıtılması, hakikatin değiştirilip bozulması, kaçınılmaz olarak ahlaka aykırı ilkelerin yaygınlaşmasıyla birlikte gider ve yapıtın ahlaksal gücünü hiçe indirir. Birçok sapık filmde, çok satan kitaplarda (bestseller) hayvansal içgüdülerin köpeksi savunulması, çirkin ve biçimsiz olguların estetik kılığa sokulması, *kitle kültürü* denen nesnenin binbir çeşit görünüşü yaratıcının keyfinin değil, yaşamı tüm gerçekliğiyle göstermeyi istememenin sonucudur.

Sovyet sanatı, yüksek bir ahlak duygusunun estetik somutlaşması olarak karşımıza çıkar. Alexandre Fadeiyef'in *Bozgun*'u ya da *Genç Muhafızı*, Şolohof'un *Uyandırılmış Topraklar*'ı, Nikolai Ostrovski'nin *Ve Çeliğe Su Ve-*

rildi'si gibi romanlarda; Grigori Çuknay'ın *Askerin Türküsü* gibi filmlerde, kısaca Sovyet sanatının dünyaca tanınmış yapıtlarında kahramanlar değişik kuşaklardandır, ama hepsi de aynı yazgıyı sürdürürler; böylece düzinelerle milyon okur ve seyircinin bilincinde yer ederler; çünkü, bireysel ve eşsiz biçimlerle, Sovyet döneminin yarattığı yeni insanın ahlakının ve düşünüş tarzının güzel ve soylu özelliklerini ortaya koyarlar.

Sosyalist sanat, kitlelerin ahlaksal eğitiminin güçlü bir etkenidir.

C. SANAT VE FELSEFE

Faust, Savaş ve Barış ve *İnsanlık Komedyası* gibi yapıtlar, düpedüz kesin felsefi görüşleri dile getirirler; çevre dünyasının yapısıyla *varlığın* özüyle ilgili sorunlar sanatın dokusuyla iç içe geçerek bütünleşirler. Ne ki sanatçı, felsefî temalara öyle doğrudan doğruya girivermez. Sahnede ya da beyaz perdede, düzyazıda ya da şiirde felsefeyle doğrudan bağlar göstermeyen birçok yapıt vardır. Ancak felsefeyle özünde bağı olmayan, belli bir felsefî anlam taşımayan ve belli bir toplumsal ideali dile getirmeyen tek bir sanat yoktur.

Has bir sanat yapıtı her zaman içten-işlenmiş (filigrane) bir metin çıkarır karşımıza: yazar burada yaşamı olduğu gibi göstermekle kalmaz; onun üzerine, onun ne olması gerektiği üzerine insanı derin derin düşünceye salar. Bu içerilmiş metin, toplumsal idealin anlatımıdır; bu ideal, tasarımlanan nesne ne olursa olsun, şaşmaz bir biçimde damgasını vurur sanata. Felsefi yan, yapıtın dışında, *sonradan eklenme* değildir. Sanat, kendi özü gereğince, felsefidir; çünkü, oldum olası yaşamın anlamından söz eder, varoluşun temelini kavramakta insana yardımcı olur ve onun dünya görüşünü etkiler.

Bir yapıtın felsefi derinliği büyük bir kesimiyle yaratıcısının dünyayı *algılayışı*na (vision) bağlıdır. Toplumsal, felsefî ve estetik görüşleri ne denli ilerici olursa,

bizim de ondan büyük değerde ve felsefî kapsamlı sanatsal bireşimler beklemeğe o denli hakkımız olur. Sanat, insanların ideallerine belli bir doğrultu kazandırdığı için bir dönemin felsefesi yerini de tutabilir. Felsefî sistemler, etkilerini çoğun, doğrudan bir yolla değil de, sanat aracılığıyla gösterdikleri sürece, bu olgu önemini koruyacaktır. Felsefî okulların fikirleri, sanatta, soyut biçimlerinde olduklarından daha ömürlü olur çoğun; ama, filan yazar ya da ressamın bu fikirleri kabul ettiğinden dolayı değil; her şeyden önce sanatçıların dünya görüşlerinin oluşmuş bulunduğu genel felsefî *iklim* dolayısıyla böyle olur bu.

Siyaset, ahlak, felsefe ve sanat, toplumsal bilincin yakın-akraba (affines) biçimleridir; çünkü, aralarındaki biçimsel ayrımlara karşın, hepsi de aynı gereci ya da bir ve aynı gerçekliğin farklı görüngü ve yanlarını kavrarlar ve ayrıca onu etkilemekten de geri kalmazlar. Sanatın felsefeyle ve bilimle olan bağları onun bilgisel işlevini etkiler; siyaset ve ahlakla olan bağları da ideolojik ve eğitsel işlevini etkiler. Bilimsel, felsefi, ahlaksal ve siyasal ilkelerin, fikirlerin somutlaşması ve estetik bilgi olarak sanat, kendini toplumsal bilincin bu biçimleriyle karşılıklı etkileşim içinde dışa vurur. Bu işlevler birbirinden ayrılamaz olduğundan, sanat, her zaman toplumsal bilincin bu —adı geçen— biçimlerine pek yakın görünür.

D. SANAT VE DİN

Toplumsal bilincin bu iki biçimini, Marks, manevi ve pratik diye niteler; böylece *ortak yanlarının* altını çizer: Duygusal nitelikte olmaları ve her ikisinde de imgelemin taşıdığı önem. İdealist estetik de *düş-gücünün* (fantaisie) her ikisinde de büyük bir rol oynadığını öne sürer ve sanatla dini kesin olarak birbirine yaklaştırır. Ne ki böyle bir yaklaştırma pek sağlam bir temele dayanmaz; çünkü, din ve sanattaki duygusallık da *düş-gücü* de kökünden ayrı bir özdedirler. Ludwig Feuerbach, *Din Felsefesi*

Philosphie de la Religion adlı yapıtında şunları yazar: Dinin tersine, sanat yapıtlarının gerçeklik sayılmasını, istemez. O, gerçek dünyanın yaratınsal bir tasarımını vermeye özenir; oysa dünyanın çarpıtılmış tasarımı olan *dinsel düşleme*, gerçekliğin kendisiyle özdeşleşmek ister. Şu sonuç doğar o zaman: Sanat ile din, kendi aralarında ve belli bir ölçüde, bilim ile din kadar birbirine karşıttır

Bu kesinleme, ilk bakışta herkesçe bilinen bir gerçeğe ters düşüyormuş gibi gelir insana; şöyle ki: XVII. yy'a değin dünya sanatı çeşitli dinsel biçimlerle sıkı bir temas halinde gelişmiştir ve bunların sanat üzerinde çok büyük bir etkisi olmuştur. Nitekim antik sanat, paganizmin temeli olan mitolojiye dayalıydı; Ortaçağ sanatı ise birkaç laik yapıt dışında tümüyle Kiliseye bağlı kalmıştı. Rönesansın dahiyane yapıtları bile, çoğunluğuyla, sanatın daha sonraları da sık sık kullandığı dinsel konularla ilintiliydi.

Bu olgular, sanatsal ile dinsel ideolojiler arasındaki köklü karşıtlığı zayıf düşürmez; ama en iyisi, bunların doğru dürüst yorumlanmalarıdır. Niçin yüzyıllar boyu sanat dinle sıkı temas halinde gelişmiştir? Şimdi de buna yol açan sebepleri göstermeye çalışalım.

İlk olarak, Hıristiyanlık-öncesi din, mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa öğeleri karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatımı olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdi. Mitoloji, tarihsel evrimin ilk aşamalarında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratısıydı. Marks, mitolojiyi, *antik sanatın çalışma alanı ve atelyesi* diye niteler. Sanat, *kutsal*a olan bir eğilimle değil; mitoloji, dinsel tasarımlar yanında ve onlarla sıkı ilişki içinde, dinsel olmayan büyük bir içeriği de taşıdığı için ondan temelleniyordu. Hristiyan mitolojisi de belli bir süre, benzeri bir rol oynamıştır sanatın evriminde.

İkinci olarak, sanatın uzun bir süre dinin beşiğinde büyümüş olması, Kilisenin siyasal egemenliğiyle açıklanır. Ortaçağda kilise, denetimini toplumsal ilişkilerin tü-

müne yaygınlaştırmıştı ve toplumun tüm yaşamı, dinsel dünya görüşünün büyük etkisi altındaydı. İlerici bilginler ve düşünürler yanında kimi sanatçılar da Kilisenin baskısına karşı, iskolastiğe ve dinsel doğmacılığa karşı savaş veriyorlardı ama, dinsel kadro dışında, Kilisenin denetimi ve buyrukları dışında henüz sanatın gelişme olanağı pek yoktu. Bu yüzden, rönesans döneminde yeni fikirler ve dünya görüşleri sanatta yansımaya başladığı zaman; kilise ve dine karşı insancıl bir yönelişin doğduğu görüldü.

Eski dönemlerde sanatın gücü, özgünlüğü ve sürekliliği, dinsel niteliğiyle bağımlı değildir hiç de; yaşamı tasarımladığında, ortaya koyduğu hakikatle bağımlıdır. Feuerbach bu noktayı incelikle belirtmiştir: Tapınaklar hiç de Tanrılar adına kurulmuyor, mimarlık adına dikiliyordu. Genelde tüm sanat için geçerlidir bu sözler. Artık apaçık bilinmekte: Yeniden-doğuş sanatında sayısı belirsiz *Kutsal Aileler* (Saintes Familles), *Son Yemek Sahneleri* (Scénes), *Çarmıhtan İnişler* (Dercentes de Croix) vb. İncille ilgili birçok konu; sevinci ve mutluluğu, acıyı ve çileyi, insan yaşamının iyi ve kötü yanlarını dile getirmek için kullanılan birer araç, dışa-dönük bir biçimdir salt.

Dine ve Kiliseye karşı devrimci genç burjuvazinin sürdürdüğü mücadele, sanatın gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. XVII. yy'dan başlayarak sanat, en sonunda mitoslara ve alegorilere başvurmaksızın gerçekliği göstermek üzere dinsel ve mitolojik görünüşünden büsbütün sıyrılmaya başlamıştır. Böylece sanat, yaşam kavrayışını önemli bir ölçüde genişletmiştir.

Daha sonraki dönemlerde de kimi akımların ve sanatçıların dine karşı bir bağlılığı korudukları görülmüştür gerçekten; ama, artık bunun niteliği bambaşkadır. İlk başlangıçta sanatsal öğeleri salt dinsel bilinçten alan; Yeniden-doğuş sırasında ise salt dünya ile ilgili bir içeriği dile getirmek amacıyla dinsel konulardan yararlanan eski sanatın tersine, çağdaş dönemin sanatı, dinsel konuları

ra girmek istediğinde, bu konuların etkisini, az çok, olumsuz bir biçimde duymaktadır.

Tolstoy ve Dostoyevski gibi deha düzeyindeki yazarlar bile bu etkinin dışında kalamamıştır. Yapıtlarının, dinsel araştırmayla ya da yaşam çatışmalarını ve insanlığın çilelerini din yoluyla çözmek isteğine dair bölümleri çok zayıf görünürler ve şu ya da bu toplumsal veya ahlaksal soruna çözüm bulmakta yazarların güçsüz kaldıklarını açığa vururlar. Yazar, çoğun, sanatsal bir başarısızlıkla karşılaşır. Sözgelimi Tolstoy'un dahiyane romanları ve uzun öyküleriyle, *Yaşatan Şey, Bir İnsana Ne Kadar Toprak Gerekir* gibi öyküleri karşılaştırıldığında, sonuncuları ötekilerden ayıran noktalar hemen göze batar; ayrıca, yazarın dinsel kaygılarını dile getirdiği bu yapıtların sanatsal düzlemde neler yitirdikleri de hemen görülür. Kuşkusuz, Tolstoy'un yeteneği bu öykülerde de yer yer kendini gösterir ama, o güçlü sanatçının, vaizi susturduğu yapıtlardaki kadar çekici, zengin ve parlak değildir.

Sanatsal kültürün yüksek bir kazanımı olan gerçekçilik dinle bağdaşamaz. Nesnel gerçekliğin temel yanlarının ve eğilimlerinin gün yüzüne çıkarılması ve sanat yoluyla somutlaştırılması, ne olursa olsun, hiçbir dinsel inançla bağdaşamaz.

Ama bir açıklık getirmek gerekir burada. Gerçekçi sanatla dinsel bilinç arasındaki uzlaşmaz karşıtlık, bugün dahi kimi durumlarda, gerçekliğin upuygun bir tasarımını vermek amacıyla mitoslara, dinsel konulara ve imgelere başvurmayı yasaklamaz sanatçıya. Rivera'nın ve Siqueiros'un arkadaşı, Meksikalı değerli gerçekçi ressam José Orozco, sözgelimi, *İsa Çarmıhını Kırıyor* tablosunu, *İncil*'den alınan bir motife dayanarak yapmıştır; ama, seyirci bu tabloda artık ne İsa'yı, ne de Tanrı'yı görür. Şimdi artık onun baltayı nasıl tuttuğuna, nasıl hızla indirip vurduğuna bakarsınız; gördüğünüz, bir Tanrı değil, insancıl bir güçle donanmış, yaşam dolu, iri-yarı bir dünya adamıdır.

Başka örnekler de aktarılabilirdi. Antik *Santor* mitosu, aynı adı taşıyan bir yapıta hiç zarar vermeden, Amerikan yazarı John Updike'a, paletini zenginleştirerek, çağdaş burjuva toplumun içinde yaşadığı toplumsal ilişkilerin göreneklerin ve yaşamın, aslına uygun bir betimini yapmak olanağını sağlamıştır. Dinsel müziğin bize hâlâ verdiği estetik haz, elbette onun kutsal motiflerinden ileri gelemez; büyük bir sayıda dinleyici kitlesinin bunlardan haberi bile yoktur; tersine, insan ruhunda daima canlılığını koruyan güzellik duygusunun üzerindeki derin etkisinden doğar bu haz, aslında her büyük gerçekçi sanat, dinin güçlenmesine değil, yok olmasına yol açar.

İkinci Bölüm

SANATSAL İMGE

I. Estetiğin Temel Kategorisi: İmge

Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden-üretilmesidir. Marksist estetiğin temel savlarından biri budur. Sanatın, imgelerle yürütülen bir düşünme yolu olarak tanımlanması, sanatsal yaratının tüm özgüllüğünü göstermez elbette; ama bir ana niteliğini de ortaya koyar ve özyapısının temellerine dek gelir dayanır. İmgedeki özün gün yüzüne çıkarılması ve başlıca özelliklerinin çözümlenmesinin, çok önemli bir başka sorunun da çözümüne geniş ölçüde yardımı dokunur. Bu sorun, sanatın toplumsal yaşamdaki yeri ve rolü sorunudur.

Sanatsal imge anlayışının temelinde, bilimsel öğretinin bilgi kuramı vardır. İmgenin ne olduğunu açıklığa kavuştururken, yansıma kuramına dayanırız. Bu kurama göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır. Yansıma kuramı, genelde insan bilgisinin temellendiği yasaları gün yüzüne çıkarmakla kalmaz, sanatta gerçeğin tasarımına ilişkin özgül nitelikleri de ortaya koyar.

Ne ki, imgenin felsefi yorumunu estetik anlamıyla özdeşleştirmekten de sakınmak gerekir.

Bilindiği gibi, maddeci ve diyalektik bilgi kuramı, *imge* terimini, bilgi—kuramsal anlamda geniş bir şekilde kullanır. Yansıma kuramı açısından imge, gerçekliğin bir kopyasına, bir çeşit manevi klişesine benzetilebilir. Filozof için imge, her şeyden önce, çevre dünyasının zihinsel yansımasıdır. Bilgi kuramı (gnoséologie), ruhsal yaşamın tüm dışa-vurumlarını (duyumları, algıları, tasarımları, vb.) birer imge olarak niteler. Bu yüzden, gerçeğin yansımasının özel bir biçimi olarak göründükleri sürece, sanatsal imgelere, yerinde bir yaklaşımla, *nesnel dünyanın öznel tasarımı* niteliğinde genel bir felsefi formül uygulanabilir.

Ne var ki bu tanım, sanatsal imge kuramı için sadece bir çıkış noktasıdır. İmge kavramının estetik içeriği, onun felsefi yanıyla ilgilidir. Tıpkı *özgül*ün (le spécifique) *evrensel* (l'universel) ile ilgili olması gibi. Daha kesin konuşmak gerekirse, sanatta imge, bilgi kuramıyla ilintili bir kavram olmaktan çok, estetik bir kategoridir. Aslında burada söz konusu olan da, imgelerle düşünmenin türevsel niteliği değildir; sanatta gerçeğin yansımasının özgünlüğüdür, onu kavramlara dayalı düşünceden ayırt eden şeydir. Estetik, felsefenin tersine, sanatsal imgeyi bilincin öteki kategorilerine (kavram, yargı) yaklaştıran şeyi gün yüzüne çıkarmakla kalmaz, onu bunlardan ayıran şeyi de ortaya koyar.

Sanatsal imge, konuşma dilindeki alışılmış anlamıyla da özdeşleştirilmemeli; bunun gibi, sanattaki imgeler sisteminin çeşitli öğeleriyle ve yöntemleriyle; sanatın anlatımsal ve tasarımsal araçlarıyla da bir tutulmamalıdır. Bu araçlar arasında sözgelimi istiarenin (eğretileme/métaphore) apayrı bir yeri olmasına karşın, çoğun imge olarak nitelenir. Oysa bu iki kavram hiç de özdeş olamaz. İstiare (eğretileme), şiir dilinde bir *değişmece*dir (mecaz/trope); en geniş anlamıyla *yerinel* (allégorique) ya da

değişmeceli (mecazi) dilyetisinin bir yöntemidir, imgenin kendisi değildir.

Günlük dilde *imge* deyince çoğunlukla mecazi anlamı olan bir ifade anlaşılır. «Gün doğuyor», «bir yıldız aktı» gibi en beylik deyimler bile mecazi bir öğe taşırlar. «Ruhumda tek bir ak tel yok» dizesi tam bir istiareli imge oluşturur. Fakat bütün bu mecazi dilyetisi (langage) örneklerinin gerçek anlamdaki sanatsal imgeden daha dar bir anlamı vardır.

Terimbilim (terminoloji) açısıdan *imge* ile *tasarım* (représentation) kavramlarının sınırlarını da iyice belirtmek gerekir. *İmge*, gerçekliğin sanatsal çağrıştırımıdır (évocation), sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosudur ve bunun sonucu olarak, okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır. *Tasarım* ise, sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi, leşmesi olarak kendini gösterir ve onun duyularla algılanmasını sağlar.

Nasıl ki sanat, bilimden ve gerçeğe ilişkin öbür bilgi-edinme biçimlerinden yalıtlanamazsa, bunun gibi tasarımsal düşünce de bilincin öteki dışa-vurum biçimleri karşısına tam anlamıyla çıkarılamaz. Gerçeği imgelerle yansıtma yetisi, insan bilincinin *tikelden* geçerek bütün değerlendirme, *bireyselden genele* varma, somut olaylarda genel yasaları bulgulama yetisinden ayrılamaz. Yaratıcı düşüncenin bu özelliği şu gerçeğe dayanır: Yaşamda her genellik, şu ya da bu yolla, *tikelde* ele geçirilir ve bireysel her zaman *genelin* bir öğesini kendinde taşır.

Sanatsal imge, gerçekliğe ilişkin yansımanın tikel bir biçimi olduğu sürece, *oluşu* (génèse) ve *özü* de bilgi-edinmenin genel kurallarına uyar. Ama özgül niteliklerinden pek bir şey yitirmezler yine de.

Lenin şu noktaya dikkati çekiyordu: Nesnel dünya üzerine bilgi edinme süreci, etkin gözlemlerden (contemplation active) soyut düşünceye, oradan da pratiğe doğru gider. Bu sav, bilimsel ve kuramsal bilgi-edinme için olduğu kadar, gerçekliğin sanatsal özümsenmesi için de

geçerlidir. Gelgelelim, bunlardan birincisinde, çeşitli aşamalardan geçerek âdeta özerk bir biçimde hakikate varıldığı ve yapılan genelleştirmeler her türlü *duyulur maddeden* uzak olduğu halde; sanatsal imge etkin gözleme ve soyut düşünceye özgü bilgi öğelerini çözülmez bir bütünlük içinde gösterir. Sonra da sanatsal imge özü bakımından her ikisinden de ayrılır.

Sanatsal imge, bilimsel düşünce kategorilerinden (kavram, yargı, çıkarım, vb.) dolayımsız olma yanıyla da ayrılır. Öte yandan, duyum, algı, tasarım gibi gözlemleme kategorilerinden de, gerçeğin dolayımsız yansıması olmaktan başka, yaşamla ilgili olayların *kendine özgü* bir bireşimi olmayı amaçlamasıyla; bu olayların özlerini kavramasıyla ve derindeki anlamlarını gün yüzüne çıkarmasıyla da ayrılır. İmge hem gözlemden, hem de soyutlamadan kaynaklanır, ama onları mekanik bir biçimde birleştirmeye yanaşmaz. Bundan ötürü, son çözümlemede, bir sanatsal genelleme değeri kazanır. Çünkü çözümleme, bireşim ve soyutlama, çok özgül bir biçimde, onda açığa vurur kendini.

Öyleyse şu anlaşılıyor: Sanatsal imge, etkin gözlemleme ile soyut düşüncenin özelliklerini birleştirmedir, ama, bilgi-edinmenin bu basamaklarından hiç biriyle karıştırılamaz. *Sanatta imge, gerçek bir görüngünün —bağlamlı ve tamamlanmış, yapıtın fikri ile uygunluk içinde, estetik bakımından anlamlı (expressive), duyulur ve somut bir biçimi olan— belirgin niteliğidir.*[1]

---

1) Sanat kuramı, imge deyince, yalnızca gerçekle ilintili yansının özgül bir biçimini değil, aynı zamanda bu yansının somut özünü (teneur) de anlar: Şu yaşam betimini, şu kişiyi ya da karakteri, giderek tüm yapıtı düşünür. Öyleyse, bir romanın kahramanları (örneğin, Şolohof'un Ve Durgun Akardı Don'undaki Grigori Melekof ya da Hemingway'in Çanlar Kimin İçin Çalıyor'undaki Robert Jordan); bir sahne oyuncusunun ortaya koyduğu rol (örneğin, ünlü İtalyan sanatçısı Tommaso Salvini'nin yarattığı Othello görüntüsü) imge olarak nitelenebilir. Boticelli'nin Madonnalar'ındaki dişilikten ya da Picasso'nun Guernica'sındaki faşist barbarlıktan ve yaşam düşmanlığından da aynı anlamda imge olarak söz edilebilir. Estetik bilimi, bu örneklerde ortaya konduğu gibi, her imgenin somut içeriğini incelemeyi düşünmez; fakat yaşam olaylarının sanatsal bireşim biçimi olarak, imgenin özyapısını (nature) aydınlığa kavuşturmaya çalışır.

«Bağlamlı ve tamamlanmış» diyoruz ya, klâsik sanatta (sözgelişi Mişel Angello'nun *Başkaldıran Köle*sinde), daha çok da çağdaş sanatta, dolayımsız anlatımları bakımından tamamlanmamış imgeler taşıyan çok sayıda yapıtın bulunduğunu da unutmuş değiliz elbet. Kimi estetikçiler yapıtlardaki bu *tamamlanmamışlıkta (non-finito* tipindeki yapıtlarda), sanatın modernliğinin özel bir belirtisini görüyorlar. Gerçekte bu sanat okura ya da seyirciye kendisinin bir yanıt bulmasını ve imgeleminde daha tam bir tablo yaratmasını önerir çoğun. Sanatsal imgelerin, öneri durumunda iken de, tamamlanmamış yapıtlarda da, estetik düzlemde, yaşamın bağlamlı ve tamamlanmış bir tasarımı gibi görünmelerinin sebebi de budur. Ne ki asıl önemli olan, bunların dile getirilişinde izlenen yöntemler ile, bu biçimde dile gelen imgenin, yapıtın alıcısından (okurdan) ne ölçüde bir yorumlanma istediğidir.

Her neyse, yaşamın sanatta yalnızca imgeler biçiminde yansıtıldığı söylenebilir mi? Sanat, imgelerin dışında mantıksal kavramlara başvurarak. onları belli bir yolla imgelerin yerine geçiremez mi? Bu son görüşü savunmak yolunda genellikle üç kanıt ileri sürülüyor: 1) Yaşadığımız dönemin ayırıcı özelliği, sanatla bilimin bireşimidir: Bunlardan birincisi kavramları kullanır ikincisi de imgeleri. 2) Sanatta kavramların kullanılmasına karşı çıkmak, sanatçıyı düşünme olanağından yoksun etmek demektir. 3) İmgelerin yanı sıra kavramlara da doğrudan doğruya başvuran birçok yapıt gösterilebilir.

Bu kanıtlar bize pek sağlam görünmüyor.

İlkin şunu söyleyelim: Sanatla bilimin bireşimi, bunlardan hiçbirinin elinden özgünlüğünü almaz. İkisinin birbirine yakınlaşması, onların bilgisel içeriklerinden ileri gelir ama, bir düşünce biçiminin ötekinde eriyip yok olması demek değildir. Düşüncelerini daha iyi açıklamak ve kolay anlaşılır bir biçimde sergilemek amacıyla, bilginlerin sık sık imgelerden yararlandıkları doğrudur; ama, bundan, kavramların yerine imgelerin geçirildiği anlaşılmamalıdır. Böyle bir şey olursa eğer, bu, bilginlerin ken-

di yeteneksizliklerinin ve soyut düşünce karşısındaki güçsüzlüklerinin bir belirtisidir. Buna karşılık, kimi sanatlarda, sözgelişi edebiyat alanında, kimi zaman imgelerin kavramsal bir belirlilik taşıdıkları ya da kavramları birer öğe gibi kullandıkları, ama, bu kavramların orada özerk bir biçimde gelişmedikleri de görülür. *Kavramlar imgelerin yerini tutamaz; böyle bir şey olursa eğer, bu, yazarın yetenekçe zayıflığının ya da sanattaki başarısızlığının belirtisidir sadece.*

İkinci olarak, düşünceden yoksunluk, sanatın belirgin bir niteliği değildir. Tersine, sanatçının yaratıcı düşüncesi, bunun temel bir görüngüsüdür. Sanatçı sürekli olarak düşünür, ama bu, imgelerle yürütülen bir düşünmedir; kavramsal nitelikte bir düşünme değildir. Elbette, sanatçı da kavramlardan yararlanır, ama yaratı süreci son çözümlemede hiç şaşmaksızın imgeye varır.

Üçüncü olarak, imgelerin, yerini gerçekliği yansıtan kavramsal araçlara bıraktığı yapıtlar, sanatsal düzlemde zayıf ve düzeysizdir. Seçkin Sovyet ruhbilimcisi R. Rubinstein bu konuda şöyle der: «Bir yazar, yapıtın fikrini, ideolojik içeriğini imgeler yanında belli olacak tarzda soyut formüllerle belirtmek zorunluluğunu duyarsa ve bu imgeler onu (estetik fikri) upuygun ve yeterince anlamlı bir tarzda dile getiremezlerse, bu yapıt sanatsal değerini yitirir.» İmgelerle kavramların birbirine karışması, sanatçıyı basit öğretici açıklamaya ve sözbilime götürür, yapıtın ideolojik ve duygusal gücünü kırar. Çünkü sanat, gerçekliği her zaman imgelerle yansıtır, hem de sadece imgelerle.

Onun için aşağıdaki satırları yazarken Bielinski haklıydı: «Yaratıcı düş gücü; düşünceleri imgelere dönüştürme, imgeler aracılığıyla düşünme, uslamlama ve duyma yeteneği olmayan kişi, zekası ne denli keskin ve duyguları ne denli olgun, görüş ve inançları ne denli güçlü olursa olsun, tarihsel deneyi ve kafaca yeniliği ne denli zengin olursa olsun, asla ozan olamaz.»

II. *Tipik ile Bireysel*

Sanatsal imgenin temel bir özgülüğü, daha önce Belinski'nin de ünlü bir formülle belirtmiş olduğu gibi, belirleniminin bireysel olmasıdır; sanatçı, bilim adamından farklı olarak, gerçekliği mantıksal tasımlarla değil, canlı tablolarla tasavvur eder. Sanat, insanı her zaman somut olgularla, olaylarla ve duygularla karşı karşıya getirir. Her imge ya gerçek olayların somut tasarımı olarak, ya insanın manevi yaşamındaki olayların kesin anlatımı olarak, ya da her ikisinin girişik biçimleri olarak kendini gösterir.

Ama bu arada bir olayın ya da olay dizisinin somut bireysel çizgileri ötesinde, imge, bunların dayandıkları genel çizgileri ve yasaları da ortaya koyar. Bu yasalar, yani gerçekliğin bu özlü ve köklü yanları, imgede, mantıksal kavramda olduğundan daha başka türlü yansırlar. Bilim yaşamın özünü *arı durumda* ortaya koyar; yasaları bulgular ve kesin bir dille anlatır; oysa sanat, yaşama ilişkin yasaları kendiliklerinde göstermek yerine, bu yasaların yönettiği süreçleri ve olayları yeniden-üretir.

Sözgelimi eğer sanatçı, kahraman anlayışını açıklamak isterse, *kahramanlık* kavramını çözümlemeye, mantıksal usavurma yoluyla özünü açıklığa kavuşturmaya asla girişmez; Achilleous'u ya da insanların mutluluğu yolunda tanrılardan ateşi çalan Prometheous'u bize gösterir; Michel Angelo'nun yaptığı gibi taşın içinden David'i yontar çıkarır; böylece, rönesans hümanistlerinin sanatsal ve yaşamsal idealini dile getirir. Furmanov'un, aynı adı taşıyan romanındaki Çapayef; N. Ostrovski'nin *Ve Çeliğe Su Verildi* romanının kahramanı Korçagin; Tvardovski'nin ünlü şiirindeki öncü kahraman Tiorkin gibi kanlı canlı ve somut karakterleri yaratır.

Şu noktayı belirtiyordu Lenin: Olay, belli bir ölçüde, yasadan daha zengindir; şu anlamda ki, o somuttur ve bireyselleşmiştir, sırf kendine özgü olan, eşsiz ve tekil birçok yanlara sahiptir; oysa yasa yalnızca belli olaylardan

oluşan bir grubu tümüyle belirginleştiren genel ve temel özellikleri yansıtır. Tasarımlanan her olayın duyulur ve somut doluluğu, yani bütün bireysel zenginliği, sanatsal imgede somutluk kazanır.

İmgenin bireysel belirlenme (déterminité) niteliği, yaşam olaylarının somut niteliğiyle belli bir benzerlik göstermekten de geri kalmaz. Ne ki, sanatta *bireysel* ve yaşamda *eşsiz* (unique) yine de büsbütün *özdeş kavramlar da değildirler*. Gerçek olgular ile sanatsal olgular arasında derin bir niteliksel ayrım vardır. Peki bu neyi içerir?

Yaşamla ilintili her olgu, her olay daima bir sürü yanların, sözgelimi *zorunlu* ile *arazın yasa* ile *tikel*in, *genel* ile *bireysel*in *görünüş* ile *özde olan*ın (l'intrinséque) vb. birbiriyle dolanması gibi kendini gösterir. Bütün bu yanlar her olayda öylesine birbirine sıkıca katışmıştır ki, birini ötekinden ayırmak pek güçtür çoğu kez. Öz, olayın (fenomen) ya da incelenen nesnenin özüne dek inmeyi engelleyen birçok örtüyle sarılıp saklanmıştır. Marks, bilgi edinme sürecindeki güçlüğün son çözümlemede *olaydaki* özün yüzeyde bulunmayışından doğduğunu söylüyordu.

Bu engel, yalnızca bilimsel araştırmanın karşısına çıkmaz; sanatsal bulgulamanın, imge yaratısının önünde de görülür. Eğer sanatçı, gerçek olguları, yaşamda ortaya çıktıkları gibi tuvaline aktarmakla, bu yaşamı yaratıcı bir yolla yansıtmaksızın, bunların düpedüz bir kopyasını vermekle yetinirse; okura, seyirciye ya da dinleyiciye yeni bir şey sunamaz; böyle bir durumda insanlar sanata ilgi duyacak yerde, yaşamın kendisine başvururlar.

Balzac'ın belirttiği gibi yontucunun çelik kalemi bir ele can verir; oysa bu elin kalıplaşması (modelage), onu kadavraya dönüştürür. Böylesine boş bir yansımadan sakınmak için, sanatçı, gerecinde bir seçme yapmalıdır. Herhangi bir gerçek olay hem özsel ve hem de olumsal (mümkün) yanlar içerdiği halde, has gerçekçi sanat, olgularını tersine ve gereksiz hiçbir şey ortaya koymaz.

Sanatçı, ilgisini çeken olayı, özünü görülmez duruma sokan *rastlantısal*dan ve parçasından «kurtarır» gibidir adeta; gerçek olayın bütün varlığını değil, tersine, yalnızca onun «canlı ruhunu» yansıtan, en belirgin özelliklerini yeniden-üretir. Sanatçı ne denli yetenekliyse, yaşamın sağladığı gerecin seçimine o denli kesinlikle girişir. Tersine sanatçı ne denli yeteneksizse, yapıtlarının da o denli çok yararsız ve gereksiz yanları olacaktır.

Son yıllarda yabancı ülkelerde yayınlanan estetikle ilgili birçok yapıt, «yaşamın akışı» adı verilen sanatsal bir yönteme pek değer verir gibi görünüyorlar. Sözgelimi, Fransız sinema eleştirmeni Marcel Martin, filmlerin rastlantısal görüntülere (filmin konusuyla hiçbir ilişkisi olmayan, örneğin sokaktan geçen herhangi bir kişinin görüntüsü gibi) belli bir yer vermek, tümüyle önceden hazırlanıp kotarılmış konulardan, eylemin mantıksal ve tutarlı akışından vb. artık vazgeçmek zorunluluğu doğduğunu söylüyor. Bu eleştirmene göre, konusu yaşamın akışına yer açan, onu, film yönetmeninin denetiminden geçirmeyen filmler daha inandırıcı ve hakikate daha uygundur.

Ne var ki, bu «yaşamın akışı» kuramı, aslında, gereç seçiminin reddedilmesine ve dolayısıyla, genelleştirmelerin reddedilmesine yol açar; bu da ayrıca gerçekçiliğin ve sanatta ideolojik bağlanmanın bir yana bırakılması sonucunu doğurur. Gerçek bir sanatsal seçimin yerine, «yaşamın akışı»nın basit bir yeniden-üretimini geçirmekle, olsa olsa yapıttaki imgelerin dokusunun bozulup çözülmesiyle karşılaşılır sonunda.

Gerçek sanatçı her zaman gerecin kesin bir seçiminden kalkarak yaratır; yaşam akışının varlık nedeni varken bile, bu akış özel bir çeşit seçimin sonucu olarak ortaya çıkar. Serge Aynsenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı* adlı filmi bunun yetkin bir örneğidir: Geleneksel anlamda bir konusu yoktur bu filmin; burada eylem kendiliğinden akar gibidir, gerçeklikte olduğu gibidir; kısaca, yaşamın akışı olduğu gibi ekranda görülebilir. Ama bu, yine de

filmin cicili bicili bir süs eşyası değildir; tüm ikinci dereceden olaylar arasında mantıksal ve köklü bir bağ vardır; seyirci böylece yaşamın bağlamlı ve tam bir tablosunu, gerçek insan karakterlerini görebilir. Yaşam akışı burada daha önceden *planlanmış* gibidir sanki; karşımızda bir olgular yığını değil, tersine, iyice düşünülüp taşınılarak yapılmış bir seçme vardır. Gerçekçi sanatta imgenin *doğuşu* (génèse), her zaman, gerecin seçimiyle başlar.

Bu seçim, sanatçıya yardımcı olmakla birlikte, karşısına kimi güçlükler de çıkarır. Yaşam içinde olay, bütünsel bir nitelik taşırken; bu seçim, bütünlüğün parçalanıp bölünmesini getirir. Olayın dışsal ve mümkün özellikleri elenip bir yana atılınca, derindeki hakikiliği (véracité) yok olur; artık o, *gerçek* bir olay değildir; daha çok, olayın indirgenmiş bir tasarımıdır; elbet, inandırıcılık gücünü yitiren bu şemalara kimse inanmaz.

Gereç bir kez seçildikten sonra, yaratıcının görevi, ona sanatsal inandırıcılık ve gerçeğe-benzerlik (vraisemblance) kazandırmaktır. Bu amaçla, onu, yaratıcı yollarla yeniden yorumlar, imgeleminin etki gücüyle zenginleştirir; yeni ilişki ve dolayımlarla donatır; tam ve bitmiş bir tablo oluşturuncaya değin, olayın çeşitli öğelerini yeni baştan düzenleyip birleştirir ve kaynaştırır. Sanattaki imgeler gerçeğin bir kopyası değildir; tersine, sanatçı imgeleminin yarattığı yeni olgulardır.

Balzac'ın *İnsanlık Komedyası* nice yılların günlüğüdür (chronique). Fransız toplumu üstüne gerçeğe-uygun bir görüntü verir. Kitabının önsözünde, Balzac, toplumun *tarihçi olduğu*nu ve kendisinin de bu tarihçinin «sekreteri» olduğunu yazar. Binlerce insan *İnsanlık Komedyası*'nın kişilerinde kendini görür, oysa bunların tümü de yazarın işidir. Bu kişilerin tümü de ilk-örneklerine (prototype) benzer ama, onları da olduğu gibi kopya etmezler.

Ya Gogol'un kişileri? Bielinski, gerçek yaşamın, Gogol'un bize gösterdiği gibi ne bir Pliuşkin ne de Klestakof sunmadığını; ama bunların kendi modellerine çok ben-

zediklerini yazıyordu. Her gerçekçi imge için de durum değişmez. Roberto Rosselini'nin *Piza*'sı ve *Roma, Açık Şehir*'i, Gillo Pentecorvo'nun *Queimada*sı, Serge Guerassimov'un *Genç Muhafızı*, bilindiği gibi, gerçek olgu ve olaylara dayanırlar; ama, yine de bu olgular, film yönetmenlerinin yarattıkları imgelerle örtüşmezler.

Sanatçı imgelemi yaratıda büyük bir rol oynar; çünkü, gerçek yaşam olgularını değiştirip yeni biçimlere sokan, onlara dayanarak yeni imgeler yaratan odur.[2]

Ama bu, Çernişevski'nin, *sanat, yaşamı, yine yaşamın kendi biçimleri içinde yeniden-üretir* şeklindeki savıyla çelişkili olmuyor mu? diyeceksiniz. Bizce olmuyor. Çernişevski bu yolla, sanatsal imgelerin, tıpkı yaşam olayları gibi, somut olarak duyulduklarını ve ayrıca bireysel ve eşsiz bir mührün damgasını taşıdıklarını belirtmek istemiştir. Ancak buna bakarak gerçekçi imgenin, *zorunlu olarak* yaşamın dışsal gerçeğe-benzerliğini koruyacağı sonucuna varılmaz. Sözgelimi, bütün bir dizi müzikal türde, bu sanatsal biçimlerin kendi nitelikleri yüzünden, böyle bir *gerçeğe-benzerlik* olanaksız hale gelmiştir; ama, Çernişevski'nin formülü yine de geçerli olmaktan geri kalmaz.

Kuşkusuz halk destanlarındaki kahramanları, düşsel imgeler vb. romantik sanatın birçok imgesinin, yaşamdaki gibi bir gerçeğe-benzerlik taşıdıkları iddia edilemez. Dahası, *sanatçıların* bile bile, dışsal gerçeğe benzerlikten *kaçındıkları* da sık sık görülen bir şeydir; Goya'nın grotesk kişilerinin, *Notre dame de Paris*'nin ya da Rabelais'nin *Gargantua ile Pantagruel*'inin acayip masalımsı yaratıklarının durumu da böyledir. Bunlarda gerçekliğin biçimlerine ve durumlarına körü körüne bir uygunluk asla görülmez; ama, yaşamın, kendi biçimleri içinde yeniden-üretilmesi savıyla da hiç ters düşmezler.

---

2) S. Rubinştayn, imgelemi şöyle tanımlıyordu: «Daha önceki deneye dayalı bir uçuşa-kalkış (envol), verilenin dönüştürülmesidir bu ve bu temel üzerinde, yeni imgeler yaratımıdır, ama bunlar da hem insanın yaratı etkinliğinin ve hem de bu etkinliğin izlediği modellerin sonucudur.

Dışsal gerçeğe-benzerlik ister korunsun, ister korunmasın, sanatsal imge her iki durumda da aynı derecede gerçekçi olabilir. Her sanat ve türe özgü anlatımların ötesinde, değişmeyen şey yaşamın yansımasıdır; ne ki bu savı da kaba ve basite indirgeyici bir açıdan yorumlamamak gerekir. Yaşamın yansıması, duyulur ve somut imgedeki kimi yanların gerçek dünya olaylarıyla benzerliğinde yatar.

Sanatçının yeteneği, yarattığı imgelerin özgünlüğüyle ve bireyselliği ile ölçülür ve sanatın çarpıcı gücünü belirleyenler de bunlardır. Buna karşılık, hiçbir soyut şema, adı modaya çıkmış hiçbir ilke, ya da bilimsel öğretinin klasiklerinin deyişiyle, hiçbir «fikir megafonu», ruhu gerçekten etkileyemez, insan yüreğini sarıp ateşleyemez. Sovyet akademi üyesi Mikail Krapçenko şöyle yazıyordu: «*Edebiyatta bireyselleştirme* nesnelliğin tamlayıcı öğesi ya da bir dayanağı değildir; kendisinden daha önemli bir şey için ince bir yaldızsa hiç değildir; dünyanın birçok gerçek rengini ve bunların insanla olan ilişkilerini bulgulama olanağını veren, *yaşamın estetik özümsenmesinde bir yöntemdir.*»[3] Her sanat türü için de geçerlidir bu. Bireyselleştirme (individualisation), sanatlarda şematizmi, sözbilimi (rhétorique) ve basit öğretici açıklamayı aşmak yolunda bir araçtır.

Franz von Sickingen trajedyası üzerine Ferdinand Lassale'a yazdıkları mektuplarda, kişi karakterlerinin açık seçik çizilmeleri, aralarında farklılaşmaları ve birbirine karşıt olmaları gerektiğini; kahramanın kişiliğinin bir *ilkede eriyip gitmemesi* gerektiğini yazıyorlardı. «Schiller' leştirme (schillerisation), bireyleri yüzyılın anlayışının basit bir sözcüsü yapma»[4]; işte onların Lassale'ın tragedyasında bulduğu en büyük kusur buydu. Özellikle kişilerden birini, Ulrich von Hotten'i, her şeyi bir yana bırakıp sırf *coşku*yu (enthousiasme) canlandırmakla eleştiriyorlar-

3) M. Krapçenko: Yazarın Kişiliği ve Edebiyatın Evrimi-La Personnalité de l'écrivain et l'évolution de la littérature. Moskova, 1974. s. 107-8.
4) K. Marks, F. Engels: Sanat ve Edebiyat Üstüne. Paris, 1954, s. 306.

dı; oysa bu coşku, gerçeklikte olduğu gibi, «çok ilginç ve gerçekten cin fikirli» bir insanda gösterilmeliydi; o zaman, bu kişi de can sıkıcı bir ahkâm kesici olmaktan çıkacak, gerçek ve ilginç karakterli, canlı bir kişi olacaktı.

Klasikler, işte bu anlamda sanatçıdan yapıtın bir «Schiller'leştirilmesini değil, tersine Shakespear'leştirilmesini», eşdeyişle, canlı bir tasarım, kişilerde ve onların evriminde bireysel bir netlik olmasını gerekli buluyorlardı. Engels, karakterlerin «bireyleştirilmesi gücü»nden söz ederken Minna Kautsky'ye şunları yazar: «Bu karakterlerin her biri bir tip, ama bu arada ayrı bir birey, ihtiyar Hegel'in belirttiği gibi, filancadır.»[5] Bu filanca, başka bir deyişle, belirgin özellikleriyle kolayca tanınabilen bir insan, canlı bir kişidir.

Hegel, yaşam dolu kişileriyle Shakespear'i ve Goethe'yi çok severdi; buna karşılık, döneminin dram yazarlarını ve eski Fransız dramatürjisini, «canlı bireyleri bir yana bırakıp, genel tiplerin ve tutkuların çok biçimsel ve soyut temsilcilerini betimlemekle yetinmeleri»nden dolayı kınıyordu.[6]

Orta çapta bir sanatçı, kişileri her zaman şematik ve bulanık bir biçimde tasarımlama eğilimindedir. Baş rolde bulunanların hepsi de kendi aralarında belli bir benzerlik gösterir ve başka benzer yapıtlara pek yaralanıp berelenmeden geçebilirler.

Bielinski şöyle yazıyordu: «Balzac'a bakınız, ne de çok yapıt koymuş ortaya! Ama buna karşın romanlarında şöyle böyle birbirine benzeyen bir tek kişi, bir tek karakter bulabilir misiniz? Ne olağanüstü sanattır ki o, bunca karakteri bütün incelikleri ve bireysellikleriyle betimleyebilmiştir!» Aynı ustalık Leon Tolstoy'da da görülür. *Savaş ve Barış* sahneye 550 kişi çıkarır; ama bunların her biri, bin kişi arasında bile olsa yine de tanınıp seçilebilen bir kişiliktir. Lenin, İnessa Armand'a gönderdiği bir

5) a.g.y., s. 134.
6) Hegel: **Estetik**, Moskova, 1971, c. 3. s. 558.

mektupta şunları yazar: Romanda, «öz, bireysel havada, karakterlerin ve verilen tiplerin psikolojilerinin çözümlenmesinde yatar.»[7] Genelde tüm sanatı ilgilendirir bu söz. Sanatta bir tip, bir tek ve aynı toplumsal gerçeklik, değişik karakterlerle dile getirilebilir.

Uyandırılmış Topraklar'da Mihail Şolohov, tipik ama aynı zamanda eşsiz kişiler, Davodof ile Nagulof kişilerini yarattı. Öz bakımından, yaşamlarının amacı ve iç yönelişi bakımından birleşir bu iki kahraman; ama, yine de bireysel ve somut özellikler de taşırlar; her birinin kendine özgü bir huyu, alışkanlıkları, davranış ve eğilimleri, boyu posu, göz rengi vb. vardır. Aynı yaşamla ilintili olsalar da, herbiri yine *filanca*dır ve birbiriyle asla karıştırılmaz. Okur, en küçük belirtileriyle hemen tanır onları. Bunun sebebi, yalnızca, onların canlı insanlar olmasıdır, birer toplumsal maske olmamalarıdır; bu yüzden, roman kahramanları kuvvetli bir izlenim uyandırırlar, okurun belleğinde kolayca kalır ve manevî yaşamına sürekli katılırlar.

Bireysel belirleme olmadı mı, bitmiş, tamama ermiş gerçekçi bir imge de varolmaz; ne ki, *sanatsal somut*un araştırılması da yaratımın kendinde ereği değildir. Gerçekçi imge, bireysel biçim içinden geçerek, yaşamdaki olayların bir bireşimini oluşturur; onların özünü ortaya çıkarır. İmge, toplumsal guruplara, sınıflara ve tüm halklara özgü çizgileri toplar, gösterir; olup bitenleri betimlemekle yetinmez, olayların özüne iner. Her sanatsal imgenin kendine özgü bir yaşamı vardır; ama başka bir yaşamın benzeş eğilimiyle de ortak kökenlere sahiptir; bunlar farklı bireysel biçimlerde kendilerini gösterseler de. Sanatçının asıl görevi de işte bu kökenleri herkesin gözü önüne sermektir aslında.

Gerçekçi sanatta tipleme (typisation) sanatsal bir bireşim aracıdır. Bielinski onu özce, bir yapıtın kişisinin aynı cinsten büyük sayıda kişilerin temsilcisine dönüştürülmesi gibi görürdü. Ona göre tipik imgeler, cinslerin tür-

7) V. Lenin: Tüm yapıtları, c. 35, s. 90.

lere bağlı oldukları gibi, yaşamdaki olaylara bağlıdırlar, her tip kendinde türsel (generique) belirtileri, birçok ola ya özgü çizgileri toplar.

Sanatçının, yaşamı düş-gücüyle zenginleştirmiş olarak yansıtması sonucunda *sanatta bireysel*in gerçek olgulardan ayırt edildiğini, daha önce de belirtmiştik. Ama bu saptama yeterli değildir. Bireysel, gereksiz ayrıntıların gizleyemeyeceği bir şekilde, önde gelen ile öz olanı sanatçı tarafından «düzeltilmiş» yaşam gerçeğidir. *Bireysel*den geçerek ortaya çıkar *genel*. Her sanatsal imge, *genel*in ve özün *tikel*de ve *biricik*te derişmesidir (concentration); tipi oluşturan da bu derişmedir. Sanatta tipik, bireşim ile bireyleşmenin bütünlüğünü gösterir. Sanatta yeniden-üretilen gerçek olayların somut ve bireysel biçimi kendi kendine farklılaşır; bir bireşimi içermek olgusu, bu biçimi son derece daha anlamlı ve özgün kılar:

Bir anda sonsuzluk,
Kum tanesinde evren,
Bir avuç içinde sınırsızlık
Bir çiçekte derin gökyüzü.
William Blake

Tiplemenin olası biçimleri nelerdir?

Genel kural olarak yaşam, daha önceden sanatsal amaçla hazırlanmış, yapıta dönüştürülmeyi bekleyen bir gereç vermez sanatçıya; ama, bazan doğrudan doğruya yapıta aktarılabilen yaşam *parçaları* yine de vardır. Kimi türler tanımları gereği belgeseldir ve bu yüzden ille de, yaşamın dolayımsız somut dışa-vurumlarıyla yeniden-üretilmiş olmayı isterler: Belgesel sinema, sanat fotoğrafçılığı, edebi röportaj ve anısal yapıtlar böyledir; bunların hepsi de gerçek olguların doğrudan yeniden-üretilmesine dayanır. Ne var ki bu sanatlar da, özgül yöntemleriyle, ciddi ve derine inen genellemeler yapmayı, yaşamdaki tipik tabloları yeniden-üretmeyi başarabilirler; hem de okur üzerindeki etkilerinden bir şey yitirmeksizin. Mikael Romm'

un bütün dünyaca bilinen *Yaşadığımız Faşizm* adlı filmi bunun en açık örneğidir. Bu film, faşizmin dayandığı psikolojinin sanatsal araştırılmasını oluşturur; kaynaklarını, vardığı sonuçları gösterir, sonunda da onun üzerine acımasız bir yargıda bulunur. Aynı olay bambaşka bir sanatta da, fotomontaj sanatında da görülür. Örneğin Hearfield ile Jitomirski'nin anti-faşist ve anti-militarist montajları, bir fotoğraf yergisi olmaktan çok, güçlü bir izlenim bırakan gerçek sanat yapıtlarıdır.

Sanatta belgeselcilik (documentarisme), ancak sanatçı, keskin görüşünden yararlanarak en aydınlatıcı olguları ve olayları seçebilecek ve onları mantıksal bağları ve bağıntıları içinde sunabilecek yetenekte olduğunu gösterdiği zaman etkili olur gerçekten. Pek keskin kulağı ve pek dikkatli gözü olmayan kişilerin, en ilginç olayların yanından hiç farkına varmadan geçtikleri sık sık rastlanılan bir şeydir. Sanatçı, yaşamdaki önemli ve büyüleyici olguları görüş keskinliğiyle algılama vergisine sahip olmakla, cahil kişilerden ayrılır. Sanatçı, yaşamın kimi temel yanlarını yeni bir görüş açısından aydınlatan öğeleri ve olayları gerçeklik içinde kavradığı zaman, bir yapıtın belgeselliği de sanatsal bir imge değerini kazanır.

Belgesel sinema ve fotoğraf sanatı, sanatsal kültürün vazgeçilmez parçasıdır. Dahası, gerçeğin belgesel yeniden-üretiminin ne olduğu sorunu, öteki sanatları da ilgilendirir; çünkü, imgenin güncellik kalıbına dökülmesiyle (modelage) ilgili kimi ilkeler, belgesel sanatın kimi yöntemleri, öbür türlerde de kullanılır. İşte burada, *sanatta belgeselciliğin sınırları* şeklinde temel bir sorun ortaya çıkar. Altmışlı yılların ikinci yarısında büyük saygınlık kazanmış olan belgesel sanat, düşsel kurgudan (fiction) temellenen yaratıya karşıt olarak görülmüş ve yeğ tutulmuştu. Bu konumu desteklemek amacıyla, belgesel sanatın, gerçek olayların ve olguların titizce yeniden-üretilmeye dayandığı ileri sürülmüştü; bunun da ona, sanatsal kurgudan daha çok güç ve geçerlilik kazandırdığı sanıldı. Öyle ki, iş, kimi zaman, 'belgeselcilik, sanatta yakın zamanlar-

da ortaya çıkan yeni bir olay gibi, sanattaki modernliğin bir anlatımı gibi görülmeye kadar' ileri götürüldü. Bu durum en azından şu düşüncelere yol açar:

Birinci olarak, sanatta belgeselcilik, ileri sürüldüğü gibi yeni bir olay değildir. XIX. yy Rus edebiyatı, sözgelimi Herzen'in *Geçmiş ve Düşünceler*'i gibi, bir başyapıt sunar; bu yapıt bugün tutulan sınıflandırmaya göre tartışmasızca belgesel düzyazı türüne bağlanabilir. Sonra bir yapıtın belgeselciliği fiilen gerçek olayların doğrudan yeniden-üretiminde yatıyorsa, o zaman bunlara İlyada ile Odise'yi, giderek Walter Scot'un ve Alexandre Dumas'nın tarihsel romanlarını da katmak gerekir.

İkinci olarak, edebiyatta, tiyatroda ve sinemada belgeselcilik, ancak sanat yasalarıyla uyuşma içinde olduğu zaman sanatsal bir değer taşır. Bu yüzden belgesel dram için, hele sahneye konduysa, sözcüğün asıl anlamıyla 'belgesel' nitelemesi güçleşir. Tiyatro yazarı gerçek olayları fiilen canlandırabilir, gerçekten tarihsel kişileri sahneye çıkarabilir; her şeyi bir yana bırakarak sırf yazılı belgelerin metinlerini kullanabilir; ama, yine de, imgelem sanatsal kurgu, gerecin yaratıcı yorumu; somut verilerin seçiminde ve yapıtın yazılışında, metnin montajında, ikili konuşmaların özgülüklerinde, kişilerin karakterlerinde vb. ister istemez dile gelir. Kuşkusuz, bu durumda, 'belgesel' dramdan ya da gösterimden değil de, belgesel bir gerece dayanmakla birlikte, gene de sanatın genel yasalarına uyan olağan bir yapıttan söz etmek daha yerindedir.

Son ve üçüncü olarak, *sanatsal yaratım yasası*nın, her zaman, gerçeğin sanatçı tarafından yorumu *olduğu;* bunun da can sıkıcı olgu titizliğinin reddini, en atak dışavurumlarına dek (elbette haklı görüldüklerinde) kurgunun etkin rolünü gerekli *kılacağı* apaçık ortada değil midir?

«Kurgu mu, belgesel mi?» seçeneği aslında yapay bir şeydir ve giderek doğalcılığa sürükler sanatçıyı. Temel ilkesi gerçek olguların doğrudan yeniden-üretimi olan belgesel sanatın estetik kapsamını daraltmak hiç de söz ko

nusu değildir burada; ama öteki sanatların tümünde de böyle bir tasarım çok daha sınırlı bir rol oynar. Sanatçının kendi ilk-örneklerini (prototype) yaratıcı bir yolla yeniden yorumladığı daha sık görülen bir şeydir. O, gerçek olayın biçimini değiştirebilir ve onun özünü en iyi ortaya koyan özellikleri ve belirtileri özenle seçer; gerekli gördüğü başka öğeler ekler onlara; bunun sonucunda ilk-örnek, *tipe* dönüşür. Bu yüzden sanattaki tip, gerçeğin ilk-örneklerine benzeş olmaktan uzaktır: Çünkü onlar olsa olsa tasarımın birer kaynağıdır, tip ise sanatsal bir imgedir.

Gleb Uspenski'nin *Dünyayı Düzeltecek Adam* başlıklı ünlü öyküsünün kişilerinden birinin ilk-örneği Vera Figner'di; Vsevolod Vişnevski'nin *İyimser Tragedya*sındaki Komiser ise Larissa Reisner'di; ama bu yapıtlardan hiçbirinde tıpatıp ilkörnekle karşılaşmayız. Profesör rolünde N. Çerkasov ve Çakof rolünde N. Bogoliubov ayrı ayrı Timiriazef ve Kirof özelliklerini taşırlar; ama, Poleyayef ve Çakof ne Timiriazef'tir, ne de Kirof'tur. Her iki kişi de sanatçılarca yaratılmış olup; kökenleri, gerçekten yaşamış olan insanlara dayanır.

Portre resminde bile modelle olan benzerlik, tam bir özdeşlik içermez. Bilindiği gibi sanatçı, modelin yalnız dış görünüşünü anlamayı değil, ruhsal ortamı dışlaştırmayı da amaçlar. Bu yüzden bir portre basit bir fotoğraftan çok daha fazla aslına uygun olur. Bielinski şöyle der: Yetenekli portre ressamı, çoğu kez modelin kendisinin de bilmediği bir yönü açık ve seçik ortaya çıkarır. Portre, en gizli olanı, manevî yaşamı açığa vuran dışsal göstergeleri ortaya koyar.

Sanatsal portre ile bildiğimiz fotoğraf arasındaki temel ayrım, son çözümlemede işte buradan gelir. Sanatçı insan yüzünü inceler, bu yüzü, manevî yaşamın aynası olduğu o nadir anlardaki biçimiyle tasarımlar. Model, her günkü anlatımı içinde resmedilmez; tersine, derindeki özü kendisinde net bir biçimde derişikleştiği zaman alacağı ya da alabileceği biçimiyle resmedilir. Buna karşılık fotoğ-

raf, insanı anlık ve rastgele durumlarında saptar; nitekim Dostoyevski'nin ince gözlemiyle, diyebiliriz ki, o, insanın imgesini ancak bu belli anlarda verir; oysa, arada bir, Napolyon da aptalca bir yüze, Bismark ise sevecen bir tavra pekâlâ sahip olabilir.

Gerçek ilk-örneklerden kaynaklanan tipleme, demek ki, sanatçıdan, özgün olanın yaşamına inmesini; çoğu kez yapıldığı gibi, ârazi olanla ve dışsal yanların yeniden-üretilmesiyle yetinmemesini ister

Ama ne var, tipleme de yalnızca gerçek ilk-örneklerle uğraşmaz. Benzer olayların ya da belli toplumsal gurupların temsilcilerinin ana çizgilerinin; yeni ve yetkin bir yaşam imgesinde, hiç rastlanmadık ve derinden derine bireyleşmiş bir insan karakterinde somutlaşmış, genelleşmiş ve yeniden kurulmuş olduğu da görülür çoğun. Gorki şöyle der: Sanatsal imge, soyutlama ve somutlaştırma yasalarına uygun olarak yaratılır. Birçok kahramanın tipik bahadırlıkları *soyutlanır* ve daha sonra bir tek kahramanda, sözgelimi Herkül'de ya da Muromlu Ilia'da (destansı Rus türküleri *bilinler*in kahramanı) *somutlaştırılır*, birleştirilir; köylülerin, soyluların ya da tüccarların en belirgin özellikleri seçilir ve bir tek köylünün, soylunun ya da tüccarın kişiliğinde bunlar genelleştirilir ve bir *edebiyat tipi* yaratılır.

İmgenin bu özgülüğünü incelerken, Bielinski, tipin 'bilinen bir yabancı' olduğunu söyler. *Bilinen*di, çünkü o, yaşamdaki olaylarda görülen özellikleri bir araya topluyordu; «yabancı»ydı, çünkü bu özellikler yeni bir bireysel karakterde ya da yaşamın yeni bir imgesinde, yazarın yaratıcı çalışması sonucunda derişikleşmiş bulunmaktaydı.

Sanatsal imge, birçok yaşamın eşzamanlı ve özetlenmiş öyküsünü oluşturur. Belli bir durumu gösterir ama, bu yolla birbirine benzer birçok durumu da dile getirir. Sahneye somut bir bireylik koyar, ama, bu yolla, gerçeklikte varolan çok sayıdaki karakteri de somutlaştırır.

Bireyleştirmenin sanatçıyı düpedüz öğretici açıklamaya ve şematizme karşı uyanık olmaya çağırdığını daha

önce belirtmiştik. Şimdi de şunu ekleyelim: Aşırı doğalcılığa karşı da onu yine tipleme korur. Bielinski şöyle der: «Yaratıcı özgünlüğün ya da daha doğrusu yaratıcının kendisinin ayırt edici özelliklerinden biri ..*tipçilik*ten kaynaklanır; yazarın kişisel mührüdür o. Gerçek yeteneklerde, her roman kişisi bir tiptir...» Tiplemenin derinliği, yazarın gerçekçi olgunluğunun en iyi ölçütünü oluşturur. *İmgeler ne denli tipikse, gerçekçilik de o denli derine iner.*

III. Nesnel ile Öznel

Sanatta imge, *nesnel* ile *özne*lin organik bütünlüğünden doğar. İmgenin nesnelliği deyince, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlıyoruz; öznelden ise, sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyleri. Nesnel, yapıtta yeniden-üretilen gerçekteki olayları, yaşam tablolarını, karakterleri, çatışmaları, durumları, insanoğlunun manevi evrenini, kısaca yazarın bilinci dışında varlık gösteren her şeyi kuşatır. Öznel ise, sanatçının duyguları ve düşünceleriyle, tasarımlanan olayların karşısında takındığı tavırla, bunlara özel bakış tarzıyla ve bunları değerlendirmesiyle ilgilidir. Her sanatsal imge, yalnızca belli yaşam parçalarının yansıması değildir; yanı sıra, bir anlamda, yazarın bir çeşit kendi portresidir de. İmgenin ötesinde yaratıcıyı buluruz her zaman. Öznellik, sanatçıdaki özgünlüğün ölçüsünü gösterir.

Gerçekçiliğe ters düşen durumlar, imgede nesnelin savsaklanması kadar öznelin dar tutulmasıyla da dile gelebilir. Nesnelin çarpıtılması, yaşamca sağlanan gereçteki mantığa uyulmak istenmemesi ya da dikkate alınmaması sonunda çeşitli biçimcilik belirtilerine yol açar. İyice belirgin olmayan ya da varlığı duyulmayan öznel bir konum, sanatçıyı düpedüz doğalcılığa sürükler. Bu durumların her ikisinde de imge yıpranır, ideolojik ve estetik gücü zayıflar ya da yok olur.

Biçimci estetik, maddeci yansıma kuramının tersine, sanatın yaşamı yansıtmadığını; sanatçının *ben*ini (ego)

dile getirdiğini ileri sürer. Bu konum, dekadan sanatın savunucularında son kertesine varır; gerçek karşısında sanatın 'tam bağımsızlığı' ve imgelerle yürütülen düşüncenin 'mutlak özgürlüğü' savunulur.

Maddeci estetik sanatın bu öznel ve idealist yorumunu kesenkes reddeder. Ne ki, şu noktayı da açıklamamız gerek: Gerçi imge, *ben*in yalın bir anlatımı değildir, çevre dünyasıyla hiçbir ilgisi olmayan sanatçının «bilinç akışı» değildir ve her şeyden önce nesnel yaşamın tasarımıdır ama, sanatçının yapıtında kendini dile getirdiği gene de doğrudur. Başka türlü olması da düşünülemez. Dahası, yapıt, yazarın öz-yaşam öyküsüyle ilgili öğeleri de çoğun içerir. Bu son durumda, sanatın içeriğini ve toplumsal anlamını bu öğelere indirgemekten sakınmak gerekir; çünkü, böyle bir tutum yapıtın derin anlamını sınırlandırmak, yoksullaştırmak ve son çözümlemede saptırmak tehlikesini yaratabilir. Nitekim, kimi eleştirmenler, Fellini'nin bir çeşit itirafı da sayılabilir; ama, yapıttaki kahramanla yaratıcısının bir tutulmasına sanatçı karşı çıkınca yerden göğe haklıdır.

Filmin ideolojik ve estetik kapsamı, onun daha genel bir içeriği dile getirmesinden; çelişkili bir dünya görüşü içine kapanıp bunalan sanatçının iç sıkıntılarını göstermesinden doğar. Çünkü bu film, çelişkiler içinde kıvranan insanlık dışı koşullardaki bir toplumda, çalışan her dürüst sanatçıyı erinde gecinde ağına düşüren manevî bunalımın duyarlı ve güçlü bir tanığıdır. *Sekiz Buçuk*un değerini artıran şey de, daha çok yaşamın önemli olaylarının bir bireşimini vermekte, kendi deney sınırlarını genişletmekte ve ortaya genel sorunlar koymakta sanatçının gösterdiği yetenektir. İşte bu yüzden filmin içeriğini Fellini'nin kişisel bir itirafına indirgeyen eleştirmenler, aslında yönetmene ve seyirciye çok kötü bir hizmette bulunmuş oluyorlar.

Sanatçının öznelliği, ideolojik ve estetik konumu, yaratıcı etkinliği, en başta onun dünya görüşüyle belirlenmiştir. Bu öznellik, son çözümlemede, bir dönemin, bir

toplumsal yapının, iyice belirli bir psikoloji ve ideolojinin ürünüdür. Sanatçının dünya görüşü, estetik anlatımını onun öznelliğinde bulur.

Yetenekli sanatçılar, yaratıcı tarzlarıyla her zaman ayırt edilirler. Sözgelimi, dünya edebiyatının deha düzeyindeki birçok yapıtında daha önce de işlenmiş olan ünlü *Don Juan* söylencesini ele aldığında Puşkin *Taş Yürekli Konuk*'ta konunun sadece birkaç öğesini alıkoymuş ve böylece baştan sona özgün ve yeni bir kişi yaratabilmiştir. Aynı temadan yergici bir komedya çıkaran Moliere'in tersine, Rus ozanının kahramanı, güzelliğe karşı duyulan ölümsüz, ama çaresiz bir özlemi tasarımlayan bir tragedya yaratmıştır. Bir örnek daha: Anna Pavlova ile Galina Ulanova iki Rus balerinidir. Her ikisi de Saint-Saens'ın *Kuğu Ölürken*'ini oynamıştır. Pavlova'nın önüne geçilmez, umarsız ölüm duygusunu dile getirmesi; buna karşılık Ulanova'nın ölüme başkaldırması, onunla savaşması ve yaşama sımsıkı kanca atması, her ikisinin, yaşam karşısındaki farklı konumlarından ileri gelmez mi?

1958'de Londra'da, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sahnelenmesiyle, Çehov'un *Vişne Bahçesi*ni gördükten sonra, İngiliz eleştirmeni Harold Hobson, Sunday Times gazetesinde, anlamlı bir başlık altında, *Çiçekler İçinde Bir Meyva Bahçesi* adlı bir makale yazdı. Bu eleştirmene göre Çehov'un oyunu İngiliz tiyatrolarının yorumunda, eski bir dünyanın batışı karşısında göz yaşları döktürürken: Sovyet gösterimi, yeni bir dünyanın doğum sevincini yaşatır. Bu oyunun iyimserliği, İngiliz seyircileriyle öbür ülkelerin seyircileri için gerçekten beklenmedik bir buluş olmuştur. Çehov'un sahnede farklı yorumu her şeyden önce, gösterim yönetmenlerinin başka başka dünya görüşünde olmalarından ileri gelir.

Sanatçının öznelliği bireysel yaratma tarzında kendini gösterir. Sovyet sahneye koyucusu M. Kedrov, Sanat Tiyatrosu'nda yaptığı bir prova sırasında, Shakespeare ile Çehov'un imgeleri üzerine ilginç bir karşılaştırmaya girişir. Bu iki oyun yazarı, imgeyi gerçekçi bir yolla

kalıba döker (modeler); yapıtları, olayların bağlı bulunduğu aynı mantıkla düzenlenmiştir; peki, aralarındaki ayrım nereden geliyor? Eylemin yoğunluğundan, olayların hızlı akışından ve Shakespeare'ci dramatürjiye damgasını vuran çabuk kararlardan gelir. İngiliz yazarının kahramanları bir karara varmak için, hemen bir anlık zamanı yeterli buldukları halde; Çehov'un oyunundaki kişiler, benzeri durumlarda bir perdelik zamanı gerekli görürler. Shakespeare'in imgeleri eylemde eşsiz bir derişmeyle ayırt edilirler, Rus yazarınkiler ise çok zengin, içten görünen (en flagrane) bir metinle belli olurlar.

Üslup, aynı şeyleri söylerken, her ressama özgü olan tarzdır, derdi Stendhal; bütün büyük ustalar, resim sanatının asıl ereği olarak gördükleri bu özel izlenimi ruhta uyandırmak olanağını veren yöntemler aramıştır. Stendhal daha sonra şu noktayı ileri sürerken de yine haklıydı: Raphael'in üslubunu duyumsamakla, onun ışık-gölgelerinde, deseninde ve renklerinde ruhunun kendine özgü havasını (tonalité) sezebiliriz.

Herhangi bir sanatçının yaratısı kendine özgü bir hava taşır; aynı ideolojiye bağlı olan, siyasal ve felsefi görüşleri, —tek sözcükle— dünya görüşleri ilkece ayrım göstermeyen sanatçılarla karşılaşıldığında da bu yine doğrudur. Yaşamı tıpatıp aynı tarzda algılayan ve duyan iki sanatçı bulunamaz. Sanatçının dünyaya karşı duyarlılığı tüm yaşanmış deneyinden, sanat pratiğinden, manevî konumundan, estetik seçiminden, heyecansal duyarlığından, ilgilerinden, beğeni ve ideallerinden, kısacası, yaratısında gerçeklik kazanan her şeyden kaynaklanır. İşte bir sanat yapıtına o eşsiz özgünlüğü veren de kesinlikle bunlardır.

Grigori Kozintsev'in *Hamlet*'ini Laurence Olivier'ninkiyle karşılaştırdığımızda, aralarındaki ayrımın, her birinin yönetmenlerinin ayrı dünya görüşünde olmalarından ileri geldiğini görürüz. Olivier'nin filminin sonunda Hamlet, bir süre Danimarka tahtına oturmayı başarır ve saray, onun önünde dize gelir. Yani kısacası,

o, gerçeklikle olan çatışmasını artık aşmıştır. Sovyet filminde ise tersine, imge ve fikirlerin bütünlüğü böyle bir olasılığı dışta bırakır. Hamlet-Smoktunovski ile Elsenör şatosu, insancılık ile insanı karşısına alan bir düzen; hep birbiriyle bağdaşmaz şeylerdir bunlar Bu filmler, ayrı yaratı anlayışlarının ötesinde, birbirine karşıt iki yaşam felsefesini, iki ideolojiyi de sergiler.

Ama şu da var: Çehov'un Üç Kızkardeşinin Leningrad Büyük Dram Tiyatrosu'ndaki sahnelenmesiyle, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ünlü gösterimi karşılaştırıldığında; oyunun yorumundaki *farkların*, yönetmenlerinin, yani Guergui Tivstonogov ile Vladimir Némiroviç Dançenko'nun değişik dünya görüşlerinde olmalarından değil; dünyaya karşı duyarlıklarının ve yeteneklerinin özünde; diyeceğim, yaşadıkları sanatsal deneyimin farklılığında, değişik ruhsal durumlar ve heyecansal duyarlıkta vb. olmalarında yattığı görülecektir. Faşizme karşı verdiğimiz savaşın deneyimi ve tarihsel zaferimizin sağladığı birikim olmasaydı; dünyada insanın yazgısı *temas*ının, insanın saygınlığı *temas*ının güçlü bir biçimde yankılandığı Büyük Dram Tiyatrosu gösterimi, aynı başarıyla sergilenemezdi hiç kuşkusuz.

Leningrad Tiyatrosu'ndaki sahnelemenin üstünlüğü, çok güzel olmakla birlikte, oyunun daha önceki yorumlarının yinelenmemesi ve *Üç Kızkardeş* için yepyeni bir yaklaşım ileri sürebilmesindedir.

Demek ki sanatçıların öznelliği, her şeyden önce, ayrı ayrı dünya görüşleriyle belirlenir. Öte yandan, aynı fikirlerin yandaşları olan yaratıcılar söz konusu olduğunda, öznellik, yeteneklerin bitip tükenmez zenginliğini ve çeşitliliğini, gerçeklik karşısındaki estetik tavrın çeşitli yüzlerini ve inceliklerini yansıtır.

Sanatçı öznelliğinin öznelcilik (subjectivisme) ile hiçbir ilgisi yoktur. Bulgar estetikçisi K. Goranov'un haklı olarak vurguladığı gibi, «*Yazarın keyfiliğinden (l'arbitraire) çekinerek, sanattaki öznelliğin öznelcilikle bir tutulmasını hiçbir şey haklı gösteremez.*» Bu iki kavramı birbirine ka-

rıştırmak doğru değildir; çünkü, bunlar karşılıklı olarak birbirini dışta bırakır. Öznelcilik, yaratıcının keyfiliğinden kaynaklanır; bu da gerçek yaşamın çarpıtılmasıyla, nesnel yasaların, yaşamca sağlanan gerecin içsel mantığının reddi ya da dikkate alınmamasıyla dile gelir. Öznelcilik, uydurma genellemelere yol açar; ne kişilerin karakterlerini, ne de çevredeki ortamın koşullarını hesaba katar; önceden kurulu bir çerçeve içine, Proctuse'ün[8] yatağına yaşamı sokmaya çalışır. Oyundaki çatışmalar yaşamın incelenmesinden doğan sonuçlar değildir; tam tersine yaşamın kendisi, önceden yapılmış çözümlere yapay olarak uyarlanır. Öznelcilik, sanata zararlı yanlış fikirlerden; gerçeklikteki nesnel yasa ve ilişkilerin unutulmasından doğan bir sonuçtur.

Yüksek düzeydeki yeteneklere varıncaya değin, öznelciliğin etkisi altında, yapıtı batırıp yıkmak ya da acayip bir yolla cılızlaştırmak, imgenin sanatsal bütünlüğünü yok etmek ve çözülmez çelişkiler içine düşmek tehlikesiyle karşılaşmamış tek sanatçı yoktur. Büyük ressamların ve yazarların yapıtları da bu kural dışında değildir. Sözgelimi, Dostoyevski'nin *Ecinniler* gibi çok değerli bir yapıtını ele alalım. Bu roman, geçen yüzyılın 60'lı 70'li yılları kavşağındaki Rus toplumunun geçirdiği bunalımı yansıtır. Yapıtta, psikolojik görüş açısından ilginç kişilerle karşılaşılır. Ne var ki, *Ecinniler* aldatıcı bir eğilimi de içerir; devrimci halk adamlarını, ilkesiz ve fikirsiz insan kalabalığı, toplumsal kötülüğün taşıyıcıları olarak gösterir. Tekyanlı, yanlış görüşlerle dolu; devrimci Rus aydınlarından en iyilerinin, toplum hizmetinde verdikleri mücadeleyi bir iftira olarak değerlendirdikleri bu çelişkili yapıt, yaşamın nesnel tasarımı yerine yanlış fikirler getirmek yoluyla, bir sanatçının kendi yapıtına bile nasıl

8) Procuste ya da Procruste-Atika'lı bir eşkıya. Yolcuları soyuyor, sonra demirden bir yatağa yatırıyordu; kurbanlarının boyu uzun gelirse, bacaklarından kesiyor; yataktan kısa gelirse, çektirip uzatıyordu. Bu nunda, Thésée de onu aynı işkenceye yatırdı. (Ç. N.)

büyük bir zarar açabileceğini çok anlamlı biçimde gösterir.[9]

Sanatçı hatalı görüşlerin pençesine düşmekten her zaman sakınmalıdır. Sanat, yalandan tiksinir; öznelcilikle bağdaşmaz. Yanlış ve öznelci fikirlerden kendini kurtarabildiği, hakikati derinden derine duyabildiği ve «kendi öz türküsünün boğazını sıkmak» gerekse de, yaşamın mantığına bağlı kalabildiği ölçüde, yaratıcının yeteneği güçlenir.

Burada, büyük yazarların derslerini anımsatmak iyi olacaktır: Puşkin'in ünlü şakasını hep biliriz: «O *(Eugene Oneguine)* hiç ummadığı halde, Tatiana evleniverdi ansızın» diyordu. Leon Tolstoy, Puşkin'in bu sözünü aktararak şunu ekler: Benim kahramanlarım da yaratıcılarını hiç dinlemez. Ayrıca şu noktayı vurgular: «Vronski, Karenin ile konuşmasından sonra düelloya karar verince, benim için (yani Tolstoy için) hiç beklenmedik bir iş yapmıştı.» Sonuç olarak da şöyle bağlar: «Romanlarımın kahramanları, yaşamda nasıl yapmaları gerekiyorsa, öyle davranırlar; hem de yazarın bunu kendilerinden hiç beklemediği bir anda.»

Bir sanatçının yeteneği hakikate kulak verebilme yetisiyle ölçülür; imge ve kişilere doğal yapılarına ters düşen bir evrimi dayatmaksızın, yapay kurgular yaratmaksızın imgenin duyarlı barometresi olma, onun içsel mantığını göstererek iç yaşamını dile getirme yetisiyle!

Birkaç yıl önce, Amerikan üniversite öğrencileri William Faulkner'e şöyle soru açmışlardı: «Kişilerinizin eylemleri bilinç-altı duygularınızın yansıması ve sonucu olabilir mi?» Yazarın buna yanıtı şu oldu: «Ben, yarattığım kişilerin, hareketlerini kendi başlarına kararlaştırabilecek kertede sağlam yapıda olmalarını düşünmek isterim. Kuşkusuz, onların davranışları da benim yaşadığım deneyimin sonucudur; ama sanırım ki, roman kişileri konunun

9) Bugün Ecinniler bize, Dostoyevski'nin çağdaşlarına göründüğünden daha başka bir bakış açısından görünmektedir; ama bu onun nesnel içeriğinin değişmiş olduğu anlamına gelmez.

üstesinden geliyorlar ve bildikleri gibi hareket ediyorlar. Bu durumda yapılacak tek şey, onların anlattıklarını başından sonuna kaydetmektir.»

Roman kişileri özerk bir biçimde hareket eder ve yazar da hemen onların söylediklerini kaydeder... Ne anlamalı bundan? Yalnızca şu gerçeği: *Kişilerin mantıksal yaşamı, yazarın keyfine bağlı olamaz.*

Ama şu da var: Yaşamın incelenmesi, olayların sanatsal imgelere dönüştürülmesi, sanatçı yönünden karmaşık ve büyük bir emeği gerektirir. Onun yaratıcı etkinliği; kendini, estetik özgünlüğü ve toplumsal evreni içinde dışa vurur. Bu öznellik de, imgenin nesnel özünde (teneur) organik bir biçimde yer alır.

*Öznel ile nesnel*in bütünlüğü, imgenin algılanmasıyla da ilgilidir. İşte bu nedenle, sanatsal pratikte imge her zaman tamamlanmış olarak ortaya çıkmaz. Bir yapıtın birçok gedikler gösterdiği de sık sık karşılaşılan bir şeydir; yaşam tablosu tam çizilememiştir ve sanatçı da kimi zaman ortaya çıkardığı soruların tümünü birden yanıtlayamaz. Ne ki o, okurun ya da seyircinin imgeleminin, kendi sanatıyla uyanıp harekete geçerek, yapıtın ortak yaratıcısı, yapıcısı olabileceğini umar. Böylece, algılama düzeyinde imge âdeta okurun imgelemiyle tamamlanmış olur. Okur, kendisine eksik gibi gelen öğeleri yapıta katar, kendi öz görüşünü ekler, yapıttaki yaşam yansımasının sınırlarını açıp genişletir ve bu yolla sanatçının öznelliğini kendi öznelliğiyle tamamlar. Adına yaraşır sanatsal bir algılamanın her zaman yaratıcı ve etkin (faal) bir yanı vardır.

IV. Coşkusal ve Ussal

Yapısı gereği, sanatsal imge, estetik bir duygulanım (affectivité) öğesi içerir. Coşkusal (emotionnel) ile ussal (rationnel), duyulur ile düşünsel (speculatif), imgede sıkı bir geçişme (osmos) halindedir: Düşünce, coşkudan geçerek dile gelir; duygu, fikirleri taşır (iletir).

İmgede duygusal öğenin bu çok açık olan rolü, kimi zaman yanlış olarak, sanatın sırf insan duygularıyla etkinlik gösterdiğini çıkarsamaya yol açabilir. Tolstoy gibi uz görüşlü bir yazar bile, *Sanat Nedir?* başlıklı denemesinde, 'insanların düşüncelerini dil aracılığıyla, duygularını da sanat aracılığıyla birbirine ilettiklerini' yazar. Ama biz, bu büyük yazarın, bu ilkeyi tam tamına izlemiş olduğunu sanmıyoruz. O, sanata çok daha büyük gereklikler getiriyor; duygu içtenliğiyle biçimsel güzellik dışında, imgenin, tasarımlanan nesne karşısında en uygun tavrın anlatımı olduğuna inanıyordu haklı olarak. Tolstoy hakikate uygunluğu ve gerçekçiliği savunarak, imgeye düşünceyi soktu. Yukarda aktarılan sözlerine gelince; bu sözlerin hatalı bir yanı olduğunu Plekhanov daha önce gösterdi. İmgeyi yalnız coşkusal öğeye sanatı da duygusal yaşama indirgemek, gerçekte, imgeler yoluyla yürütülen düşüncenin bilgisel işlevini kısıtlamak demektir; bu da sanatı yalnızca *iç gözleme* (contemplation) bağlayarak, onun yaşam olaylarının derinliğine inmesine engel olur.

Mantıksal düşünceyi sanatsal düşüncenin karşısına çıkarmak, mantıksalı köklü bir biçimde imge dışına atmak söz konusu olamaz kuşkusuz; çünkü, soyut düşünceye başvurulmaksızın olayların özüne varılamaz; demek gerçeğin estetik özümsenmesinde onun da payı vardır. Bununla birlikte, düşünce; daha önce de belirttiğimiz gibi, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yansıtılmasında, gözlemleme çizgisinde kalmaz; tersine, onunla organik bir bütünlük içinde gelişir.

Duygu ve düşüncenin birliğinde imgenin bir özgüllüğünü görmek ne kerte akla yakın olabilir? Sanatın dışında, öteki insani etkinlik alanlarında, coşkusal ile ussal yanyana yürümez mi?

Yürür yürümesine ama, sanatta duygululuk başka bir özyapıdadır. Coşkusal öğe, bilim adamına çalışmalarında eşlik eder; ama, mantıksal kavramların, bilimsel hakikatlerin özyapısıyla yine de bir ilgisi yoktur. Bilimsel öğretinin ustaları işçilere karşı büyük bir sevgi, her türlü

eşitsizliğe karşı büyük bir kin, ezilenlere karşı derin bir gönül yakınlığı duymuşlardır; ama, bilimsel öğreti, yine de, aklın zorlu bir çözümsel etkinliğinin ürünüdür. Onun gücü, son çözümlemede coşkularımızı ve isteklerimizi değil, toplumsal gelişmenin bilimsel olarak ortaya konan yasalarını yansıtmaktan doğar; kendisine bir değer kazandıran da budur. Sovyet bilginleri uzay gemilerinin yörüngelerini hesapladıklarında içleri coşku ile dolup taşıyordu; ama, hesaplarını da açık bir mantığa göre yapıyorlardı, yüreklerini saran coşkuyla değil.

Lenin şöyle yazar: Tutkular olmadan, hakikatin *araştırılması* hiçbir zaman olmadı, olmaz ve olamaz da.[10] *Araştırma* diyor ki, çok yerinde bu. Bilim düzeyinde coşku, hakikati bulgulamaya, kavramları oluşturmaya iten güçtür; ama, hiçbir zaman hakikatin ve bilimsel kavramın bütünleyici parçası değildir. Bilimsel kavram, herşeyden önce okurun duyguları üzerinde değil, zekâsı üzerinde etki yapmaya yöneliktir; coşkusal bir işlevi yoktur; tersine, ilk başta mantıksal algılamayı amaçlar; yaratıcının düşünsel durumunu, *fizyonomisi*ni, okura karşı koyduğu tavrı ve açıklanan olgular üzerindeki yargısını dile getirmeyi düşünmez. Sanatsal *söyleme* özgü değer yargıları, bilimsel önermelerde belirleyici bir rol oynamaz. Buna karşılık sanatta coşku, yaratının ikinci dereceden bir öğesi, salt imgenin oluşuna eşlik eden bir etken değildir; içeriğinin gerekli bir öğesidir; bildiriminin (message) anlatımına ve havasına organik biçimde bağlı bileşenidir (la composante). Büyük sovyet oyuncusu ve sahneye koyucusu S. Mikoels, her sanatçının bir erkek beyni, bir kadın kalbi, bir çocuk ruhundan payı olması gerektiğini yazdığında, istiareli olarak işte bunu dile getiriyordu.

Sanatsal imge, doğası gereği zorunlu olarak duygusal bir bileşeni içerir, düşüncenin derişikleşmesi burada duyguların *pıhtıları* ile verilir; sanatın imgeleri doğrudan doğruya insan duyarlığına dönüktür ve bu yüzden de her za

10) V. Lenin: Tüm Yapıtları, C. 20, s. 270.

man coşkusal bir tepki uyandırır: Sevgi ya da kin, duygu yakınlığı ya da soğukluğu, sevinç ya da üzüntü, gülme ya da gözyaşı.

Plekhanov'un bir deyişine göre, sanat her zaman «lirizm içinde yüzer». Lirizmi atın bir yana, yani derin coşkusal gerilimi bir yana bırakın, sanat insanın kılını kıpırdatmaz olur artık, geriye kalan salt bir kuru *anlatı*dır (narration). Simonov'un *Yaşayanlar ve Ölüler* adlı romanının kahramanları Serpilin ile Sintsov'un eylemlerinde güçlü bir yurtsever yaradılışı duyumlarız; Çukray'ın *Askerin Türküsü* filminde, savaş dönüşü malul gazi kocasıyla karşılaşan kadının bakışı, parçalanan bir yüreğin tüm acısını açığa vurur; *Çıplak Ada* adlı Japon filminde, adanın derin suskunluğunu sarsan, çocuğunun toprağa verilmesi sırasmda bir ananın kopardığı çığlıkta dile gelen, umutsuzluğun ta kendisidir; Mitia Karamazof, ağzından tek söz çıkarmaksızın dizleri tutamayıp yere çöktüğünde, ruhundaki dayanılmaz acıları duyumlarız; Emma Bovary'nin çırpınması, şaşkınlığını ve derin acısını yansıtır; Hamlet'in *olmak ya da olmamak* ikilemi, coşkusal yaşantının tüm yeğinliğini dile getirir. Bunlar olmadı mı, imge, renklerinin tüm zenginliğiyle kendini gösteremez; tablo, anlatım gücünden yoksun kalır.

Kimi kuramsal estetik ve tiyatro yapıtlarında ara sıra şöyle bir sav çıkar karşımıza: Brecht'in dramatürji öğretisi coşkuya hiçbir yer vermez; nitekim, Alman yazarının bütün kuramsal bildirileri, bunun da ötesinde yapıtlarının kendisi, açıktan açığa belli bir amaca yöneliktir, siyasal ve toplumsal yoğunluklarıyla hemen seçilirler.

Doğaldır ki, Brecht'in konuya ilişkin savları, sanatı duyguların yaşamından yoksun bırakmak amacını hiç gütmez. Onun tiyatroda *coşkulara* karşı girişmiş olduğu kavga, bu yüzyılın 20'li ve 30'lu yıllarının kavşağındaki Alman toplumsal yaşamının somut durumlarıyla belirlenmiştir. Brecht'e göre sanat, politik eylemde her zaman en büyük gelen silah olmuştur; bu tespite dayanarak o, sanatın akla seslenmesini ister. Nitekim o; bu yolu tuttu ve

düşünceye öyle bir gerilim kazandırdı ki, düşünce, sonunda sağlam duyguların doğmasına da yol açtı. Brecht, hiçbir zaman, *düşünce mi, yoksa duygu mu?* çatışmasında temelli bir sorun görmüyordu; yalnızca uydurma duygulara ve çarpıtılmış fikirlere karşı dikiliyordu, coşkunun zorunlu olduğu ama onun da hakikate dayanması gerektiğini savunuyordu.

Brecht, us ile duygu arasında ancak düşünmeye pek yatkın olmayan insanlar için bir çelişkinin bulunabileceği kanısındaydı. Duygumuzun, *düşüncenin yoğun çalışmasını* istediğini ve düşüncenin de *duygularımızı yüceltttiğini* öne sürüyordu. Brecht'in estetik kuramı ve yenilikçi dramatürjisi, insanda, mutlak koşulların basit bir ürününü değil, yazgısının işçisini görüyordu: «İnsanın yazgısı insamn kendisidir» diye yinelemekten hoşlanırdı; bu sebeple de o, kişilerine bir sorumluluk yüklerdi, etkin yaşamı baş tacı ederdi ve eyleme çağrı çıkarırdı. Brecht, uyuşuk duygularını şöyle böyle kıpırdatıldığı ve gevşemiş sinirlerin hafif tertip gerildiği tiyatroya, işte bu anlamda sert bir biçimde karşı çıkıyordu. Tiyatronun seyirciye *renkli rüyalar* esinleyen, bu gevşek ve uyuşuk duygusallığa, karşı durmasını istiyordu:

Öyle bir yol tutun ki
Savaşta herkesin bir payı olsun,
Adalet de— bir tutku

Yüksek bir coşkusal anlatım gücüne erişmek için; yazar da, sanatçı da, oyuncu da kahramanlarında âdeta yeniden canlanmalıdırlar, onların duygularını ve düşüncelerini yaşatmalıdırlar. Belli bir ölçüde okur ya da seyirci de böyle bir somutlamayı gerçekleştirir. Yaratı sürecinin sorunlarına çok eğilen ünlü Rus yazarı Konstantin Paustovski şöyle der: «Yazı benim için yalnızca bir uğraş, bir iş değil; öz yaşamımın bir hali, benim iç durumumdur. Bir roman ya da öykünün içinde belli bir tarzda yaşadığımı çok düşünmüşümdür. Kuprin ise, birkaç gün için de ol-

sa, bir ata, bir bitkiye ya da balığa dönüşemediğinden yakınır. Bir kadın kişiliği içinde bir süre yaşamayı, bir an için doğum sancılarını duymayı ister. *Afrikanın Yeşil Tepeleri* adlı romanında Hemingway, yaralı bir ren geyiğinin, kurşunu yedikten sonra, acılarının son bulmasına değin, neler duyduğunu sabaha dek yaşadığını anlatır. Gorki de şu noktayı vurgular: «Bana öyle gelir ki, yazarın işi herhangi bir uzmanın, sözgelimi hayvanbilim uzmanının işinden daha zordur. Bir koyunu inceleyen bir bilim adamı, kendini hayvanın yaşantısı içinde düşünmek gereksinimini duymaz; oysa gönlü bol bir yazar, bir cimrinin yerine de koyacaktır kendini; çıkarına düşkün olmasa da, sineğin yağını hesap eden tamahkârın yaşantısını duyacak ve iradesi zayıf olsa da, güçlü bir ruhun (tuttuğunu koparan bir ruhun) inandırıcı portresini çizecektir.»

Bir roman kişisinin yaşantısı yaratıcısının yaşamından ayrılmaz. Her sanatçı, az ya da çok, yarattığı kişilerin içinde yaşar. *Gerçeğin sanatsal özümsenmesinin ruhu* da budur; ozan salt sözleri değil, yüreğini de konuşturmak zorundadır.

Rodin'in yazdığı gibi, yüksek fikir içeren bir imge, uygulanmayı, sevmeyi, umutlanmayı, ürpermeyi ve yaşamayı temel sayan bir sanatçıdan geldiğinde inandırıcı olur.

Sanatta coşkunun yüklendiği büyük görevi benimsemekle birlikte, onun belirleyici bir gücü olduğunu da kabul etmiyoruz. Gerçi böyle bir görüş vardır, ama bizce yanlıştır. *Sanatta gerçekçiliğin ölçütü*, kendi başına duygu içtenliği değildir, onun *sahihliğidir*, gerçeğe dayanmasıdır. Modernizm estetiğinin yandaşları hakikate uygunluk ile içtenlik arasında bir eşitlik işareti koymayı ister. Bizce böyle bir yaklaşım doğru olamaz; çünkü yaratıcı, yanılgılar içindeyken de içten olabilir. Coşkuların anlatımına öncelik tanınırsa, gerçekçilikten ve onun temel ölçütlerinden uzaklaşılır; modernist estetiğe bir ayrıcalık verilir. Oysa bu estetik, son çözümlemede sanatı gerçeğin yansıması olarak görmek şöyle dursun, yalnızca sanatçının

yaşama karşı koyduğu coşkusal tavrı görür; tasarımın hakikate uygun olması ya da biçimce çarpıtılmış olması hiç önem taşımaz. Gerçekçi estetik ise, tersine, yaşamın imgelerle yansıtılmasının her şeyden önce hakikate ve fikirlere dayanması gerektiğini öngörür; bu da coşkuların son derece önemli görevini dışta bırakmaz; ama, bu coşkulara mutlak bir değer yüklemekten de sakınmayı gerekli kılar.

V. Sanatta Hakikat

İmgenin ideolojik, estetik ve bilgisel kapsamı, kendisinde dile getirilen yaşam hakikatinin gücüne ve düzeyine bağlıdır. Bilindiği gibi sanat yapıtlarında bu hakikat, somut olguların ve olayların *gerçeğe-benzerliğ*inden (vraisemblance) kaynaklanmaz. Sanat apayrı bir yasayla yönetilir. Bakarsınız sanatçı, olguları yaşamda olduğu gibi tasarımlar, oyuncu sahnede doğal davranır, ama yine de bunların yarattıkları imge ya da kişi, inandırıcı olmayabilir ve *bozuk çalar*. Buna karşılık, sözgelimi, masallarda yazar, gerçeklikte varolmadıkları bilinen şeylere değinmek zorunda kalır; ama bu, yapıtlarındaki imgelerin derin hakikati içermesine, sanatsal düzlemde inandırıcı olmasına ve büyük bir gerçeğe-benzerlikle donanmış bulunmasına engel değildir.

Maddeci estetik ile idealist estetik, sanattaki hakikat ile gerçeklikteki somut olgular arasında bir örtüşme bulunmadığı konusunda çoktan tavır birliği koymuş bulunmaktadırlar. Gelgelelim, maddeciler ile idealistler, bu doğru gözlemden birbirine taban tabana zıt sonuçlar çıkarmışlardır.

İdealist estetik, sanattaki hakikatin yaşamdaki hakikatten köklü bir biçimde farklı olduğunu öne sürer; böylece, *çifte hakikat* üzerine dayalı eski savın acayip bir estetik çeşitlemesini yaratır. İdealistlere göre iki hakikat olması gerekir, *yaşamdaki hakikat* ile *sanattaki hakikat*;

ikincisi birincisiyle örtüşmez, üstelik sanatçı da gerçeklik karşısında bağımsızdır.

Maddeci estetik sanattaki hakikat ile yaşamdaki hakikat arasında her türlü zıtlığın kesinlikle karşısındadır. Birbirinden ayrı iki hakikat asla olamaz. *Tek hakikat* vardır yalnız. Sanatın hakikati yaşamın da hakikatidir, ama, sanatın araçları ve yöntemleriyle dile gelir.

Stanislavski şöyle yazar: «Sahnedeki hakikat, süslenip güzelleştirilmiş değil, sahih olmak gerekir; ama, günlük yaşamın gereksiz ayrıntılarından da büsbütün ayıklanmış olması gerekir. Gerçekten hakiki, ama yaratıcı imgelem ile şiirleştirilmiş (poétisé) de olmalıdır.»

«Gereksiz ayrıntılar», parçasaldan ve *olumsal*dan (contengent) doğar; bunlar *genel*i ve *mantıksal*ı silikleştirir, öz olanın algılanmasını perdeler. Yaşamdaki hakikati derinliğine kavramak için, sanat, içinde gizlenip yatan olanakları gerçekliğe çevirerek, gerçekliği yeniden-üretir; maddeci estetik klasiklerinin yaptığı da hep budur.

Aristoteles de şu noktayı vurguluyordu: «Olup bitenlerin eksiksiz biçimde taklidi elbette ozanın işi değildir; ama, olasılıkla ve zorunlulukla ilerde olabilecekler, yani *olanaklı*, onun işidir.»[11] Başka bir deyişle, sanatta hakikat, yalnızca varolanların anlatımı değildir; ayrıca, yaşamın hiç değişmeyen yasalarına göre varolabilecek şeylerin de dile getirilmesidir. Sanatsal imgenin hakikati, tiplemenin sonucunda oluşur. Genelleme olmadan sanat da hakikate uygun olamaz. İmge ile somut olgu arasındaki doğalcı (naturalist) uygunluk anlayışı, hakikatin derinden kavranışına zarardan başka bir şey getirmez; o zaman hakikat, basit bir olasılığa yerini bırakır.

Sanat Tiyatrosu, Nikolay Pogodin'in *Kremlin'in Çanları* oyununu sahneye koymaya hazırlanırken, Lenin'in çalışma odası, Kremlin'deki aslına göre elden geldiğince uyarlanmış bir biçimde kurulmuştu ilkin. Vladimir Nemiroviç-Dançenko bunu görünce, mobilyalardan ilkin bir par-

11) Aristoteles: a.g.y., Paris, 1944, s. 449.

çayı, daha sonra ikincisini, derken bir üçüncüsünü kaldırmak istedi... Tiyatroda çalışanların şaşkınlığını gidermek için Vladimir İvanoviç o zaman şunları ekledi: «Sahnede bana Lenin'in odası değil, kendisi gerek.» Dekorların doğalcı noksansızlığı, kişinin hakikatini ortaya koymaya engel oluyordu çünkü. Böylece gerçeğe-benzerlik de sonunda sahteciliğe varıyordu.

Sanatta karakterler, olgulardan çok daha önemlidir. Değişik karakterlerin benzer eylemlere götürebileceğini ve bunun sonucu olarak sanatın ancak, kişinin ne olduğunu dile getiren ve karakterini derinliğine ortaya koyan olgulara ve eylemlere bağlı kalması gerektiğini, daha önce Lessing de yazmıştı. Eğer kişiler iyice oturtulursa, özyapılarından gelen eylemler de yaşamdaki hakikate uygun düşer, sanattaki hakikat de canlandırılan karakterlerin yapıt içinde, tıpkı yaşamda davranacakları gibi görünmeleri ile dile gelir; ancak, açık ve kesin durumlar bir araya getirilmiş olmak koşuluyla!

Uyandırılmış Topraklar'ın son bölümündeki lirik gelişme iç burkucudur. Yazar gibi okur da romanın trajik kahramanlarından derin bir üzüntüyle ayrılır. Oysa Nagulov'u ve Davodov'u yaşamda bırakmak, romanı daha az sert, daha az *acımasız* bir sona bağlamak, Mihail Şolohov için hiç de güç bir iş değildi. Başka bir yazar olsaydı, belki böyle yapardı; ama, yaşamdan asla ayrılmayan o güçlü gerçekçi Şolohov bunu yapamazdı.

Yaşanmışa bu bağlılık, gerçekçi imgenin temelidir. Bununla birlikte, onun belli bir bağımsızlığı da vardır; çünkü, özel yasalarla belirlenmiştir ve bir bakıma «kendisine özgü organik bir yaşamı» da vardır (Korolenko). İmgenin bu «organik yaşamı», özellikle yaşamın içsel hakikatini dile getirmek, tasarımlanan olayın köküne inmek gücüyle dile gelir; ama ne var çoğun, onlarla görünüşteki benzerliğini yok etmek zorundadır yine de.

Schiller genç ve güzel bir Don Carlos tasarımlar; oysa tarihsel kişi gerçekte bacaksızın tekidir. Ama ozan, hakikati zedelemiş de sayılmaz bununla; onun yaptığı

yarattığı kişinin özünü, zorbalık karşısında oluşunu güçlendirmek amacıyla, *ikinci dereceden çizgileri bir yana atmak*tan ibarettir.

Puşkin de, şöyle yazar: «Muhafız birliğinin atlıları mahmuzlarını şıkırdattılar» der bir şiirinde ve daha sonra yine kendisi bu betimlemenin doğru olmadığını gösterir; çünkü, adet üzere, atlılar baloya mahmuzlarını takmadan giderlerdi. Demek ki Puşkin, bu dizenin şiirsel olduğunu gözönünde tutarak, gerçekteki hakikatle yetinmek istememişti; ne ki hakikat yine şiirle atbaşı gider.

Aysenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'nda, ünlü «branda bezi kurşuna dizilecek hükümlüleri ayırır» sahnesi, şaşırtıcı bir anlatım gücü taşır. Yönetmen bu oluntuda, «hükümlülerin gözlerini bağlayan devasa bir çatkı imgesini, yani canlı varlıklar üzerine serilen muazzam bir kefen imgesini» görüyordu. Oysa ki, gemilerde, ölüme hüküm giymiş kimseler hiçbir zaman böyle büyük bir bezle örtülmemişlerdi; örtü, yalnız güverteyi kan lekelerinden korumak için kullanılmaktaydı. Filmin askeri danışmanı, bilgisizliğini açığa vurarak ele güne kendini gülünç göstermemesi için Aynsenştayn'a yakarır; çünkü bu, gemideki yaşamı körcesine çarpıtmak demekti; ne var ki yönetmen bile bile bu gerçeğe boş verdi; ama, bununla yaşamı hiç de bozup değiştirmiş olmadı; sonunda bu küçük olay böylece bir yoğunluk kazanarak, derin, simgesel bir anlama ulaştı.

Diderot, sanatta hakikate-uygunluğun gerekçesini açıklarken şöyle yazar: «Övgüye değer her kompozisyon, her şeyde ve her yerde doğa ile uyuşma içindedir; şöyle diyebilmeliyim: Böyle bir olay hiç görmedim, ama varmış demek».[12] Diderot'nun bu düşüncesi her zaman için geçerlidir. Aynsenştayn'ın filmindeki branda örtülü sahne, se-

12) Denis Diderot: **Resim Üzerine Denemeler** **Essais sur la peinture.** Paris, 1955, s. 141.

yircilerde hiçbir kuşku uyandırmadı; çünkü, olayın derin hakikatine inanmışlardı.[13]

Fransız yazarı Hippolyte Castill, Balzac'ı yalnızca ev içlerinin, giysilerin, durumların vb. betimlenmesinde gerçekçi olmakla, ama karakterlerini çizerken hakikatten uzaklaşmakla suçlar; çünkü kahramanları gerçek yaşamda varolmayan eşsiz varlıklardır. Gerçekten Balzac bir politikacı portresi çizecekse, Richelieu'den daha yücedir bu; eğer söz konusu bir ressam ise, Mikelanj'dan daha önemlidir. Zola bu görüşe katılarak, yazarı Homere-Balzac diye niteliyordu; çünkü onda her şey Homère'ce bir büyüklük taşıyordu ve kahramanlarında yaşamdan çok az bir şey vardı. Zola, Balzac'ın dehası önünde eğiliyordu, onu Fransız edebiyatının Shakespeare'i sayıyordu; ama, doğalcı sanat görüşü bakımından da, Fransız gerçekçilerinin en büyüğünün yaratma yöntemini eleştirmekten geri kalmıyordu; bu yöntemi, yaşamın hakikate-uygun tasarımı için bir engel gibi görüyordu.

Bu eleştirilerin haksız ve temelsiz oldukları kuşkusuz. Balzac tasarımladığı olayları gerçekten abartıyordu ama, bunu yaşamdaki hakikati çiğnemeden yapıyordu; çünkü yazar, en uygun oranları korumasını her zaman bildiğini gösteriyordu. Diderot'nun Homeros için yazdıklarını, burada onun için rahatça söyleyebiliriz: «Tanrılar dağların üstünden atlayıp geçtikten sonra, devasa kayaları birbirinin yüzlerine fırlatmışlar, ne gam!»

Düzinelerle yıl geçti, ama sanat ile yaşam hakikati konusunda bugün hâlâ benzeri görüşlere rastlanmakta:

---

13) 1965'te Odesa'da Potemkin Zırhlısı'nın denizcileri anısına bir anıt dikildi. Yontucu V. Bogdanov, mimar Y. Lapin ve M. Volkov, büyük bir esin gücü olan bir yapıt yarattılar: Ölüm hükmü giymiş olan denizciler, üzerlerine bir kefen gibi atılan bez örtüyü başları üzerinden fırlatıp atıyorlar ve cesur, kararlı ve gözüpek bir biçimde d'kiliyorlardı bu yapıtta. Bu sanatsal imge, ünlü Sovyet filmindeki sahne ile aydınlanır herhalde. İşin en şaşırtıcı yanı da, kuşkusuz, Aynsenştayn'ın yarattığı imgenin gerçek bir olgu gibi karşılanmasıdır. Tarihsel dramın en önde gidenlerine varıncaya dek herkes, onda çoğun yaratıcısının bir buluşunu değil, gerçek bir olguyu görmüştür ve «yaşamda da böyle olduğu» savını ileri sürmüşlerdir.

Kimi zaman şiir dili günlük dille özdeşleştirilir; sanatın mantığı da konuşulan dilin mantığı ile. Günlük dilin doğrudan bir anlamı; şiir dilinin ise istiareli, imgeli, çok-değerli bir anlamı ilettiği genellikle unutulur. Sanatın imgeli dilinin anlamlaması (signification), o zaman, insanın günlük söyleminin tek-anlamlı diliyle bir tutulur. Bu bakış açısından, sözgelimi Goethe'nin tragedyasında *Faust*'un gençleşmesini; *Hamlet*'in, babasının hayaliyle konuşmasını ya da Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'unda kahramanların gölgeler diyarmda eyleşip kalmalarını anlamak güçtür. Sanatçının tarihsel olgulara, gerçek durumlara ve yaşamın ayrıntılarına ilgisiz olduğunu söylemekten çok uzağız biz. Tersine o, bunları büyük bir özenle tasarımlar. Bizim demek istediğimiz, sanatın, yaşamı yalnızca yine onun yasalarına uygunluk içinde değil, bunun yanı sıra kendi özyapısına uygun olarak yansıttığıdır. Ünlü Rus sanat koruyucusu Savva Mamontov kendi portresinde ceketinin düğmesiz olduğunu farkettiğinde, ressamı Anders Zorn'a bunun nedenini sorar ve şu yanıtı alır: «Bir terzi değil, ressamım ben.» Günlük dilde ayrıntı ve sözcüklerin basit bir gösterme (désignation) işlevi vardır; sanatta ise bunlar, tersine, apayrı, çok-değerli bir anlam taşırlar.

Hakikate erişmenin türlü yolları vardır. Sanat, gerçek olgulara indirgenemez, özünde bir uzlaşım (convention) da vardır. Ne ki sanat tarihinde bu uzlaşım çoğu kez anti-realist çıkışlara bahane olmuştur. Devrimden önceki dekadan Rus tiyatrosu ve Batı'da modernizmin çeşitli görünümleri uzlaşımlı (conventionnel) bir nitelik taşır. Gerçekçi estetik, biçimci akımlarla savaşmakla birlikte, uzlaşımı yine de bir yana atmaz. Önemli olan, sanatta onun sınırlarını iyice kavrayabilmektir.

Uzlaşım, çok-değerli (plurivalent) bir kavramdır. En geniş anlamında, her türlü sanatın özünde yatar. Sanat, Volga ya da Oka kıyılarının doğal görünümünde değildir; Levitan'ın ya da Polenov'un bir tablosundadır; Londra'nın ünlü sislerinde değildir, bu sislere ün kazandıran Turner'

in tuvallerindedir. Levitan'ın, Polenov'un ve Turner'in fırçası öylesine esinleyici bir güç taşır ki, Puşkin'in diliyle söylersek, *biz, gerçekliğin imgelerini gerçekliğin kendisi olarak benimseriz.* On dakikalık bir perde-arasında, birinci ve ikinci perdede bir ömrün on yılının geçtiğini düşünürüz. *Bir İnsanın Yazgısı* filminin geçtiği bir buçuk saatlik bir süre içinde, nice yılların derişmesine karşı çıkamayız. Yaşamı bizi duygulandırdığı için, kişiye ya ağlar ya da güleriz: Bu Carmen ya da Robinson, Davidov ya da büyükbaba Çuşokar olabilir; Anna Karenina rolündeki Z. Tarasova, trenin altına kendini attığında ya da *Othello*'da Horava suçsuz Desdemon'un kanına girdiğinde yüreğimiz parçalanır. Charli Chaplin'in küçük adamı, en sağlam gerçeklikten daha zorlu bir biçimde içimizi sardığı zaman, bir yandan gülerken, bir yandan da ağlamaktan kendimizi alamayız.

Bu olayların tümü de uzlaşımın mührünü taşır.

Sanatsal yönün yararlı bir işlevle iki kata çıktığı uygulamalı sanatlar ile mimarlık dışında, her sanat gerçeğin yansısıdır, gerçeğin kendisi değildir. Uzlaşımı yadsımakla sanatı gerçeklikle kabaca özdeşleştirmeye, yaşanmış verinin ideolojik ve estetik yorumunu bir yana atmaya, düpedüz bir doğalcılık savunmasına varılır olsa olsa.

Ancak, sanat genelindeki uzlaşımı, sözcüğün *dar anlamındaki uzlaşım*dan ayırt etmek yerinde olur; ikincisi, sanatın tasarımsal ve anlatımsal araçlarının belirli bir sistemidir.

Söz konusu olan, yöntemlerdir burada. Gerçekçi sanatın, gerçeği yalnızca «yaşamın kendi biçimleri» içinde yansıtmadığını; bunun yanı sıra, abartmaya, *grotesque*e, *simgesel*e vb. başvurduğunu daha önce belirtmiştik. Simonov'un *Dördüncü* adlı oyunu, uzlaşımlı (conventionnel) yöntemlere dayanır. Baş-oyuncu durup durup geçmişine döner, yitirdiği arkadaşlarıyla konuşur. Bununla birlikte, oyun okunurken, zamanın *tersine akmayacağı* ve ölenlerin bir daha geriye dönmeyecekleri hiç akla gelmez. Bu gerçek dünyada, capcanlı bir adam, kendi öz vicda-

nının mahkemesi önüne çıkar, kendi soruşturmasını kendisi yapar ve sonunda hükmünü yine kendi verir. Simonov'un benimsediği uzlaşımlı biçim, oyunun amacıyle ve üzerinde kurulduğu gereçle doğrulanır ve yazarın kafasındaki fikirle belirlenir.

Kabuki Japon Tiyatrosu'nda dekorlar gösterim sırasında değiştirilir. *Kürombo* adı verilen, siyahlar giyinmiş görevliler, oyun içinde dekorları getirip götürür ve kurarlar. İlkece, *görünmez*dirler; sahneye çıkışlarını seyirci *farketmez* bile; *gizli* bir iş yaparlar sanki; ama işte bu uzlaşımlı yöntem, gösterimde organik biçimde yer alır.

Uzlaşım derecesi her sanatta bir olmaz. Sözgelimi opera ya da balede anlatım araçları her zaman uzlaşımlıdır; çünkü, günlük yaşamda insanlar düşüncelerini hiçbir zaman şarkı ya da dans yoluyla birbirine iletmez. Dram sanatı başka bir yol izler; burada hem gerçek yaşamınkilere benzer anlatım yollarına, hem de uzlaşımlı yöntemlere başvurulabilir.

Uzlaşımın da kendine göre sınırları vardır ve asla gelişigüzel uygulanamaz. Ama gelin görün ki, bu yöntem de kötüye kullanılabilir; bunun nedeni, yapıtta uzlaşımın payı ne denli büyük olursa, sanatçı, yaşamın doğrudan betimine ne denli az başvururşa, yapıtın da o denli yenilikçi bir nitelik taşıyacağının sanılmasıdır. Elbette durum hiç de böyle değildir. Uzlaşım kendi başına bir yenilik değildir; sonra yaşamın tasarımlanmasında izlenilen geleneksel yöntemler tutuculuğun bir kanıtı sayılamaz ille de.

Bilimsel öğretide estetiğe göre uzlaşım, çağdaş sanatta yaygın bir biçimde kullanılan değerli bir anlatım aracıdır. Aslında bu estetik, hem gerçeğin «yaşamın kendi biçimleri» içinde yansımasının, hem de uzlaşımlı yöntemlerle yeniden-üretilmesinin sanatta saf halde pek az bulunduklarını kabul eder. Sanatsal hakikatin hizmetine koşulan bu değişik araçları birbiri karşısına *çıkarmak*: kendisinde, geçerli, pek modern, *eşsiz* bir yöntem görerek,

aralarından birine saltık bir değer *yüklemek* söz konusu edilemez.

Uzlaşımlı anlatım araçlarına eşsiz bir değer vermekle birlikte, katıksız uzlaşımın, anti-realist sanatın bir biçimi olduğu unutulamaz. Bir sanatta uzlaşıma geniş çapta başvurulmasının asla karşısında değiliz; ancak, yaşamın hakikati yerine olduğu gibi getirip onu koymak, sanatsal imgeyi belirsiz anıştırmalarla (allusions), soyut simgelerle ve şemalarla tamamlamak bizce kabul göremez. Bu durumda uzlaşım büsbütün süsleyici (décoratif) bir niteliğe bürünür ve imgenin özyapısıyla ilişkisi olmayan, yapay bir yöntem gibi görünür.

Gerçekçi sanatta uzlaşım imgenin yaşamını derinliğine anlama aracıdır. Ama uzlaşım, böyle olmaktan çıkarsa, okur ya da seyirci onu «olası bir tek sözcük» gibi görmeğe başlar, bu sözcük olmadı mı, imgenin hakikatine de inanılmaz.

Gerçekçi sanatın imgeleri, bireysel ve ortaklaşa özyapılarından bağımsız olarak, gerçek ilk-örneklerin yaşamının sanatsal tasarımı gibi görünürler. Yaşamdan kaynaklanan imgeler yine yaşama dönerler; orada insanlara örnek olurlar; ereklerinin ve ideallerinin bilincine varmakta insanlara yardım ederler; kısacası şu ya da bu yolla insanların yaşamlarını etkilerler. Gerçekçi sanatın büyük imgeleri, sadece yaşamın bir tasarımı değildir, yaşamın kendisini yaratmaya da katkıda bulunurlar; gerçek yaşam üzerinde güçlü etkisi olan bir araç olarak, yaşamın dönüştürülmesine ve böylece yeni bir yaşamın yaratılmasına yardımcı olurlar.

VI. İmge ve Gösterge

Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge (signe) adı verilir. Ancak gösterge, yalnız göstericilik işleviyle sınırlanmaz. Gösterilen olgu, yani göstergenin kaplamı (denotat), belli bir anlam

içerir, bu da onun anlamlama (signification) işlevini oluşturur. Öyleyse gösterge, anlamlama işlevi ile maddesel göstermenin (designation) birliği şeklinde düşünülmek gerekecektir.[14]

Gündelik doğal dil (langue) bir göstergeler sistemidir. Ama toplumsal ve tarihsel pratiğin kendine özgü gereksinimlerini karşılamak üzere yapay dilyetileri (langages) de geliştirilir ayrıca. Sözgelimi, bilimsel kavramların dili, matematiğin, makinaların vb. dili gibi. İşte sanat da bu özgül dilyetilerinden biridir.

Bilindiği gibi, sanatçının bilincinde özel bir dünya oluşur ilkin, bu dünya, gerçekliğin şu ya da bu yanlarını sanatsal imgelerle kalıplar (modeler). Ama bu dünyanın okura, seyirciye ve dinleyiciye ulaşabilmesi için maddesel bir yapı ile nesnelleşmiş olması gerekir. Demek sanatsal düşüncenin maddeselleşmesi, tıpkı insanın düşünsel etkinliğinin öbür biçimlerinin nesnelleşmesinde olduğu gibi, göstergebilimsel (semiologique) bir nitelik taşımakta. *İmgelerle yürütülen düşünce*nin (pensée par images) göstergeler dizgesi biçiminde organlaşıp kurulmasının, sanatın bildirişim işlevi bakımından büyük önemi vardır.[15]

İşte bu görüş açısından, ama yalnızca bu açıdan sanat belli bir göstergeler sistemi sayılabilir ve sayılmak gerekir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat, *sanatçı-yapıt-alıcı* (okur) biçiminde bir dizge kurar; burada ortadaki terim, bir gösterge ya da daha çok bir göstergeler bütünü

---

14) Göstergeleri, gösterge dizgelerini ve bunların anlamlamalarını inceleyen bilime şimdilerde gösterge-bilim (sémiotique ya da semiologie) diyorlar.

15) Anlambilimsel, olgucu estetik yandaşlarının düştükleri yanılgı şudur: Sanatta yalnızca bir bildirişim aracı; göstergelerde saklı bulunan, kesin anlamlamaları aktarmaya yarayan özgül bir göstergeler sistemi görmek ve onun bildirişim işlevini de sanatsal yaratının tek işlevi saymak. İşte bu yüzden onlara göre sanat yalnızca bir dildir; böyle olunca da sanatın bilgi-kuramsal ve toplumsal vb. içeriğini bütünüyle yadsımak zorunluluğu doğar elbet.

olarak kendini gösterir.[16] Böylece yapıt, özel tipte bir göstergeler (signaux) sistemi olarak; diyeceğim, okura, seyirci ya da dinleyiciye, sanatçının bilincinde oluşan imgeyi kendi öz bilincinde kavramak ve yeniden kurmak olanağını veren bir çeşit *dürü* (code) olarak ortaya çıkar. Ancak şu da var: Sanat göstergelerinde şifrelenmiş içeriğin alıcı yönünden gerektiği gibi çözülüp anlaşılması için, sanatçının kullanmış olduğu kod anahtarının onun elinde de olması gerekir. Somut bir örnekle açalım bunu: Bir gün bayanın biri Henri Matisse'in ziyaretine gelir; tuvallere bakarken, bir kadın portresinde kollardan birinin ötekine oranla daha kısa olduğunu farkeder ve şaşırır, ressama dönerek: «Mösyö, bu kadının kollarından biri uzun, biri kısa, niye böyle?» diye sorar. Matisse'in yanıtı şudur: «Madame, yanılıyorsunuz, gördüğünüz bir kadın değil, bir tablodur,» Böyle bir sahne, diyelim, Rembrandt'ın atölyesinde düşünebilir mi hiç? Asla. Hollandalı ressamın portrelerinde bu gibi çarpıtmalara rastlanamaz; hani biri çıkıp da böyle bir çarpıtmanın bir yerde gözüne iliştiğini söylese, ne bileyim, Rembrandt herhalde çok mahcup olurdu. Çünkü onun sanatının dili bu gibi çarpıtmalara hiç gelmez. Bir sanatçıyı beğenme ya da beğenmeme sorunu değildir bu; bizim belirtmek istediğimiz, sanattaki bu *şifreleme*nin okuldan okula değiştiğidir. Başka bir imge sisteminin dilini kullanarak bir yapıtın şifresini çözmek, bu şifrenin anahtarını bulmak gerçekten zor bir iş. Her dilyetisi için de geçerlidir bu durum. Fransızca anlatılan bir düşünceyi bir İngiliz anlayamaz; fiziğe yabancı bir kişi kuvantum meka-

16) Sanat diline göstergebilimsel yaklaşım, genellikle ve yerinde olarak, göstergebilimin ortaya çıkışına ve gelişmesine bağlanmıştır. Ama bu demek değildir ki, sanatsal dilin özel göstergeler dizgesi olarak düşünülmesi yalnızca XX. yy'da ve göstergebilimin doğmasıyla ortaya çıkmıştır. Tersine ta eski çağlardan beri filozoflar, şu ya da bu yolla her zaman sanat dilinin göstergebilimsel niteliği üzerinde durmuşlardır. Modern zamanlar felsefesinde, özellikle XIX. yy'da yapıt açıkça, sanatsal düşüncenin özgül bir göstergesi sayılmıştır. Sözgelimi Hegel, sanatın, kendisini yaratan özne, kendisi üzerinde durup düşünen özne ve yapıt olmak üzere üç kurucu ögeye ayrıldığını ve sanat yapıtında İdeenin göstergesini bulduğunu açıklıyordu.

niğine ilişkin bir kitabı okuyamaz. Sonra herkes bilir ki, bir düşünceyi başkasına aktarmak için, onun maddeselleştirilmesinden, diyeceğim, belli bir göstergeler sistemi aracılığıyla bildiriminden başka bir yol yoktur. Bu düzlemde sanat, öbür düşünsel etkinliklerden hiçbir noktada ayrılmaz: Gösterme (designation) işi ne denli *tam* yapılmış ise gösterilen olgunun özü de o denli iyi ortaya konur; sanatsal simgecilik (symbolisme) yolları ne denli anlamlı ise, sanat yapıtı da tüketici (okur) üzerinde o denli güçlü bir izlenim uyandırır. İşte bu sebeple sanatçı, düşüncesinin anlatımına en uygun gelen göstergeleri durmadan araştırır. Çağdaş sanatın bütün dallarında yaratma araştırmasının, modern sanatsal bir dilyetisinin oluşturulmasını kendisine amaç edinmesi, bu nedenle, çok mantıkî bir tutumdur. Sanattaki göstergelerin özgünlüğü neyi içerir; öbür göstergelerden, sözgelimi gündelik dilinkinden ya da bilimsel dilinkinden neyle fark edilir, şimdi onları görelim.

Bilimsel dil, kendisini anlayanlarda, özdeş kavramsal süreçlere ve tepkilere yol açar. Bilimsel göstergelerin genelgeçer anlamı bildirişim sırasında kendisinin upuygun bir biçimde anlaşılmasına olanak verir. Eşanlamlılığa dayalı, bilimsel terimlere ve ad türetmelerine ilişkin sözlükler, son çözümlemede bu özgülükten yararlanarak yapılabilmektedir. Bilimsel göstergelerin asıl anlamlamasının bütünleyici ya da alternatif anlamları olamaz, sebebi de şudur: Bilim, nesnesinin açık ve kesin, tek-anlamlı gösterilmesinden (désignation) kalkarak soyut genellemeye varmayı amaçlar. Bu genelleme, ne denli tam olursa, bilim için o denli değer taşır. Sanat dilinde durum bambaşkadır. Bu gibi bir tek-anlamlılık (univocité) zarardan başka bir şey sağlamaz ona. Sovyet estetikçisi Sémion Rapoport şöyle der haklı olarak: «Bilimsel dilyetileri için iyilik olan bir şey, sanat dilleri için kabul edilmeyecek büyük bir kusurdur. Özdeş değişkenlerin (variante) kullanımını sanata sokmak kötü sonuçlar doğurur; çünkü o zaman sa-

nat, tüketicilerin kişiliği üzerindeki yenileştirici etkisini yitirir.»

Sanatsal gösterge (ki imge onun en iyi anlamlama işlevidir) simgesel ve tasarımsal (representative) bir değer taşır; başka bir deyişle insanî, toplumsal ve ruhbilimsel deneyin büyük katmanlarını yorumlamaya yönelen ussal ve duyusal etkinliğin en-son vargısını belirtmeye yarar. Sanatsal gösterge, bilincin özgül bir yolla yansıtmış olduğu ve bu yüzden gerçek, somut ve duyulur özelliklerinden bir şey yitirmemiş bulunan gerçekliğin kendisini simgeleştirme olanağı verir. Sanatta gösterge, genel-geçer bir anlamlama işlevi de taşır; yoksa, toplumsal bildirişimde devreye giremezdi; ama şu da var, sanatsal göstergenin genelgeçer değeri, bilimsel göstergenin değeriyle bir tutulamaz; bilim, düşüncenin imgelerle nesnelleştirilmesine pek yatkın değildir. Sebebi de şu: Bilimsel gösterge, maddesel gösterme'nin kendi anlamlama işlevi karşısındaki bağımsızlığıyla ayırt edilir aslında. Sözgelimi, bilimsel söylemde sözcüklerin titremlenmesinin (intonation), dizemsel (rythmique) aralıkların vb. pek önemi yoktur; başka bir deyişle, kendisiyle anlamlamanın aktarıldığı gösterge pek önem taşımaz. Önemli olan şudur: Maddesel kılıfın (enveloppe) kavrambilimsel (sémasio-logique) bir işlevi yerine getirmesi, düşüncemizi kendi gösterdiği şeye, kısacası, anlamlama işlevine yollaması. Bilimsel gösterge özgül bir araçtır; herkesçe kabul edilen anlamı zorunlu olarak, alıcının bilincinde ortaya çıkarır; işte bu nedenle bilimsel metinler bir dilden ötekine kolayca çevrilebilirler. Aynı şey sanat yapıtı için söylenemez elbet.

Sözgelimi şiir, düzyazı diline çevrilebilir mi? Çevrilirse, şiirsel göstergenin özgüllüğünü yaratan şey; diyeceğim, duyulur dünyanın zengin çeşitliliğini bir bütünlük ve uyum içinde dile getirebilen şey yitirilmiş olmaz mı? Bizce, sanatsal bağlamın organik niteliği yıkıldığında, göstergenin yapısı da yok edilmiş sayılır. Bu yapı, özerk bir anlamlama işlevi taşıyan öğelerden oluştuğu zaman bile;

genel ve bireşimsel anlamı, öğelerinin anlamlamalar toplamına indirgenemez. Sanatsal göstergeler, anlamlamalarını sınıflandırmaya ve sözdizim (syntaxe) kurallarını açık ve kosin olarak tespite olanak verebilecek bir eşanlamsal (synonimique) çokdeğerlilik taşımaz. Göstergelerin her birinde sözdizimsel yasalar, sanatsal türlerine ve yaratıcının bireysel kişiliğine göre değişiklikler gösterir.

Sanatsal göstergenin yapısı bağlamlı ve tam bir bütünlük koyar ortaya; kendisini yok etmeksizin göstergenin içsel ilişkileri yıkılıp ortadan kaldırılamaz. Aslında edilgen bir kurgu değildir gösterge; parçaları arasında sürekli bir geçişme (osmos) olan bir sistemdir; bunun için göstergenin maddesel *kılıfı* da onun organik yaşamının bir bileşenini oluşturacaktır. Sanatsal göstergenin algılandığı sırada, yapısı, doğasına uzak kalmak bir yana, tersine, bütünün genel anlamlamasını büyük ölçüde belirler. Bunun için öğeleri belli bir bağlam içinde bütünleşmeden; başka bir deyişle, tüm yapının organik yaşamıyla kaynaşmadan, kendi anlamlarını bulamazlar. Öyleyse sanatsal göstergeler bir sözlükte toplanamaz; imdi burada apayrı önemde bir nokta çıkıyor karşımıza: Alıcıda yaratılan kavramsal süreçlerin, gösterge yaratıcısındaki kavramsal süreçlere upuygun olmasını gerektiren *bilimsel göstergenin* büsbütün araçtan farksız işlevinin tersine, buna taban tabana zıt bir işlev, sanatsal göstergeye damgasını vurur: Sanatın tüketici tarafından edinilmesi sırasında, sanatçının aklından geçenlere hiç de uymayan anlamlar doğabilir, dahası, bunlar yapıtın değişik alıcılarında hep aynı olmayabilirler de. Nitekim, Thomas S. Eliot şöyle yazar: «Bir şiir çeşitli alıcılara değişik şeyler anlamlayabilir ve bütün bu anlamlamalar, yazarın dile getirdiğini sandığından bambaşka olabilir... Okurun yorumu yazarınkinden başka olabilir, üstelik onunki kadar geçerli olabilir, hatta onunkinden daha iyi olabilir. Şiir, yaratıcısının yazdığını sandığından daha fazlasını da içerebilir... *Anlam belirsizlikleri, şiirin, gündelik dilin iletebileceğinden daha fazlasını anlam-*

lamasından ileri gelebilir; ama, daha azını anlamlamasından doğmaz herhalde[17].

Bir sanat yapıtının değişik yorumları, o yapıta, özdeş olmayan açılardan ve ayrı düzeylerde yaklaşılmasından da kaynaklanabilir. Özellikle tiyatroda dramatik bir yapıtın değişik yorumlara uğramasının sebebi budur.

Sanatsal göstergenin bütünlüğü içinde algılanması, bilinçteki ussal ve duyusal alanları daha etkin kılar; çünkü bireysel, zihni yapıları bütün çeşitliliği içinde hareketlendirir ve göstergeden anlamlamaya bu geçiş sırasında, alıcının coşku ve çağrışım deneyiminin tümünü işe karıştırır.

Bu türden göstergelerin tarihsel ve toplumsal pratik içinde oluşmaları ve sanatsal yaratımdaki birçok yanları ve düzeyleri gösterme gerekliliğini tam karşılamaları son derece mantıkidir.

17) T. S. Eliot: **Ozanların Müziği** **The music of poets** (Şiir ve Şairler Üstüne), Londra 1957, s. 30-31.

Üçüncü Bölüm

SANATTA İÇERİK İLE BİÇİM

Gerçekçi sanatta biçim ile içerik ve bunların diyalektik bütünlüğü sorunu, bilimsel maddeci estetikte çok önemli bir yer tutar; birçok sebepleri vardır bunun; en başta gelen sebebi de, gerçeğin estetik özümsenmesinin yapısıyla biçimin içeriğe uygunluğunda kendini göstermesidir; ikinci olarak, biçimle içeriğin bütünlüğünün, sanatın evrimine ilişkin nesnel yasaları dile getirmesidir; son nedeni de, sanatta biçimle içeriğin bağlılaşımının (correlation); yaratım sürecinin diyalektiği, sanatsal imgenin özü, sanatçı ustalığının temeli vb. gibi estetiğe ilişkin önemli sorunlara sımsıkı bağlı olmasıdır.

Sanatta biçimle içerik arasındaki bağlılaşmayı incelemek için, maddeci diyalektiğin kategorilerine dayanmak gerekir; çünkü, gerçeklikteki nesnelerin birliği, bağlamlılığı (cohérence) ve evrimi bu kategorilerde yansır; bilindiği gibi diyalektik, biçimle içeriğin bir ve aynı fenomenin birbirinden ayrılmaz iki yanı olduğunu öngörür; öyleyse, organik bir birlik (bütünlük) oluşturur bunlar. Ne var ki, marksizm, bu bütünlük içinde başat rolün içeriğe düştüğünü; çünkü, onun, sanatsal olayın özyapısını (nature) ortaya koyduğunu ve özünü temsil ettiğini vurgular.

Ama, bunun yanı sıra maddeci diyalektik, biçimin etkin karakterini de kabul eder; biçim, sanatsal olayın dış görünüşü (kabuğu) değildir; içeriğin iç yapısının anlatımıdır. Biçimin bu etkinliği, içeriğin gelişimini kolaylaştırmakta, içeriğe uyduğu zaman onu apaçık ortaya çıkarmakta; onunla tam bir uygunluk kuramadığı zaman da tersine bir rol oynamakta kendini belli eder.

Bu konuda, *biçimle içeriğin birliği* kavramı ile *biçimin içeriğe uygunluğu* kavramı arasındaki ayrımı belirtmek gerekir.

Birinci formül şu demektir sadece: Biçim olmadan, içerik de olamaz, bunun tersi de doğrudur. Ancak bundan biçim her zaman içeriğe uygun düşer, diye bir anlam çıkaramayız elbette. Tersine, biçimin içerikle uyuşmadığı sık sık görülen bir şeydir; evrimlerindeki diyalektiğin doğal sonucudur bu. İçerikle biçimin birliğinde, içerik daha devingendir, biçimden daha hızlı gelişir; bu nedenle biçim yerinde sayar. Biçimin bu gecikmesi, kendisiyle içerik arasında bir çatışma doğurabilir.

Yeni içeriği dile getirmek için tam-uygun bir biçimin araştırılması, sanatın gelişiminde devindirici bir güç rolünü oynar. Ama, içerik sadece bir tek biçime bürünebilir de denemez. Şu da var: Bir ve aynı içerik çeşitli biçimlere bürünebilirse de, aslında, somut bir bağlam içinde, içeriğin en büyük zenginlikle kendini gösterebileceği yalnız bir tek belli biçim vardır.

Diyalektik maddeciliğin bu önemli ilkeleri, sanatta içerikle biçimin bağlılaşımının incelenmesinde bağlayıcı, yöntembilimsel bir kapsam taşır. Yine sanat için olduğu kadar, toplumsal yaşamın herhangi bir görünümü için de aynı derecede geçerlidirler.

Ne ki, daha önce de belirttiğimiz gibi, bilimsel öğretide estetik, sanatta içeriğin özgüllüğünü, sanatsal biçimin özünü felsefi kavramlara boğmaz. İçerikle biçimin birliğini ve gelişmelerini, sanatta göründükleri gibi inceler; başka bir deyişle, sanatta biçimle içeriğin bağlılaşmasının estetik özgüllüğü üzerinde durur.

I. Sanatta İçerik

Sanatta içerik sorununun iki yanı vardır: İlkin, sanatta yansıyan gerçeklik gösterilebilir bununla; ikinci olarak da, bir sanat yapıtında gerçekliğin sanatsal yansımasının içeriği gösterilebilir. Bu iki yan birbirine sımsıkı bağlıdır; ama, birbiriyle de asla karıştırılmamalıdır. İşte bilimsel öğretide estetik bunların sınırlarını iyice belirleyebilmek için iki kavram kullanır: Sanatta konu (objet) ve içerik.

Sanatın konusunu açıklığa kavuştururken, sanat kuramının *temel sorunu*na, yani *sanatın gerçeklikle ilişkisi, gerçek yaşamla bu yaşamın sanatsal yansıması arasındaki bağlılaşım sorunu üzerine maddeci yaklaşım*a dayanırız. Böyle bir açıdan bakılınca, içerik, yaşamdaki doğru fenomenleri gösterir; sanat da bunların —içinde— yansıdığı belli bir biçimdir. Sanatsal imgeler, sanatta yaşam yansımasının o özgül biçimi olarak görünürler kesinlikle.

Sorunu bir başka yanından ele aldığımızda, sanat yapıtı kendine özgü bir içeriğe sahiptir; ama bu artık, gerçeğin yansıma biçimi olarak imge değildir, bu, imgenin salt-maddesidir (la teneur).

Birinci anlamda, içerik yansıtılan yaşamdır; diyeceğim, nesnel gerçekliktir, bunun da varlığı sanattan bağımsızdır. İkincisinde ise, tüm sanat yapıtının içeriği bu yaşamın yansımasıdır; diyeceğim, nesnel gerçekliğin kendisi değil, sanatçının kendisinin görmüş olduğu, yaratıcı ve ideolojik düzlemde yeniden yorumladığı gerçektir. Daha önce de belirtmiştik: Sanatçı, yaşamdaki şu ya da bu olayları tasarımlarken, onları hep duygularının, kavram ve düşüncelerinin ince eleğinden geçirir, onlara estetik ve ideolojik yönden bir değer biçer; yaşamı kavrayışı, ona karşı koyduğu tavır, tek sözcükle dünya görüşü, yapıtın içeriğiyle organik bir bütünlük kurar. Şu sonuç çıkar bundan: Genelde bir sanat yapıtının içeriği, özelde her sanat imgesinin salt maddesi gibi nesnel bir öğeyi, yaşamı ve öznel bir yanı; diyeceğim, sanatçının dünyayı görüş tarzını (vision)

kapsar; oser gerçek yaşamın kimi yüzleri yanında, sanatçının iç dünyasını da nesnelleştirir, Sovyet kadın edebiyatçısı Olga Forsch, şöyle der: «Bizim yazarlık zanaatında kutuplardan biri *yaratıcıdır* (yazar), öteki de *tema*. Temayı bütünüyle benimsedikten sonra yazarın görevi, yeni bir nesne ile, daha da önemlisi hiç görülmedik bir nesne ile zenginleşmiş olarak onu yeniden kurmaktır.»

Gerçekten de sanatsal içerik ancak bu iki kutup, diyeceğim, *tema* ile *yaratıcı* organik bir bütünlükte eridiği zaman doğabilir.

Bir sanat yapıtının içeriği, her zaman, yaşamın sağladığı gereç ile gerçeklik üzerine sanatçının getirdiği ideolojik ve duygusal yorumu içerir kendinde. *Öyleyse o, sanatçı tarafından estetik açısından yorumlanmış ve değerlendirilmiş gerçeklikteki kimi olayların sanatsal imgelerle yansıması diye tanımlanabilir.* Değişik yaratıcıların, yaşamın benzeş ya da özdeş olaylarının yansıtılmasına giriştikleri zaman bile büsbütün farklı eserler ortaya koydukları herkesçe bilinen bir şeydir ki, sebebi de budur. Değişik ideolojik bakış açısından ele alındıkta, aynı tema, yaşanmış aynı gereç; içerikleri çarpıcı bir karşıtlık gösteren yapıtlarla sonuçlanabilir. Sanatsal yaratımın temel yasalarından biri söz konusudur burada çünkü.

İşte bu sebeple, sözgelişi Dimitri Kostakoviç'in *Katerina İsmailova* operası, Leskof'un *Mizenk Kasabası Ledi Makbeti* adlı uzun öyküsünün basit bir dramatik ve müzikal çeşitlemesi gibi görülemez asla. Çünkü, operanın konusu öykününkünü yineler ama, Katerina İsmailova'nın sanatsal fikri, estirdiği hava (tonalité) ve temel çelişkisi, Leskof'un yapıtındaki içerikten özce farklıdır. Rus yazarı, kadın kahramanında kirli emellerine erişmek uğruna adam öldürmeye varıncaya dek en iğrenç yollara sapmaktan çekinmeyen hayalci bir satıcı kadın görür. Buna karşılık Sovyet kompozitörü onda, toplumun manevi yönden yozlaştırılmış, aptallaştırılmış bir kurbanını görür. Bu yüzden ona gerçekten trajik özellikler yükler; böylece, opera kahramanının korkunç yazgısı, böylesine bir dü-

şünüş tarzına yol açan bir dünyanın çok dokunaklı suçlaması olur. Katerina İsmailova'yı gerçeklikle karşı karşıya getiren çatışmada, Kostakoviç, kahramanı kadına yakınlık duyar, ama ne hak verir, ne de suçlar onu; yalnız, bu korkunç dünyanın, tutkulu ve zengin bir kişiliğin yitimine yol açtığını; oysa başka koşullar altında, o herkeste rastlanmayan manevî yeteneklerini başka bir alanda kullanabileceğini gösterir. Kostakoviç, Leskof'un öyküsünü bugünün gözüyle okumuş; yeni içerikle donanmış bir büyük insancıl yapıt yaratmıştır.

Başka başka ideolojik konumlardan kalkarak farklı bir bağlam içinde yapılan bir edebi metin yorumlaması daha verelim örnek olarak: Ünlü yazar ve sahneye koyucu Alman Gustaf Gründgens, Hamburg Dramatik Sanat Tiyatrosu'nda, *Faust*'u sahneledi. Oyunun konusu Goethe'nin dahiyane tragedyasındakinin aynı idi ve metin de tümüyle oradan alınmıştı; ama, Gründgens ona öyle bir sahne yorumu verdi ki, oyun, içeriğiyle Goethe'nin *Faust*'undan köklü bir şekilde farklılaşmıştı. Goethe'nin yapıtındakinin tersine, bu oyunda Mephistopheles, Faust'la olan çatışmasında şaşmaz bir şekilde hep kazanıyordu. Oysa bilindiği gibi tragedyanın kahramanı, durdurmayı düşlediği o olağanüstü anı bulamasa bile, sonunda ruhunun büyüklüğü ve gücüyle bu dönek şeytanı alt ediyordu. Gründgens'in oyununda ise tersine, Faust, Mephistopheles'in alaylarından ve baskısından hiç kurtulamaz. Goethe'nin Faust'u değildir artık bu; Hamburg sahnesinde şimdi Mephistopheles'lerin Faust'lardan kendilerini daha rahat hissettikleri bir dünya, karmaşık ve dolaylı yollarla yansıtılmıştır.

Görüldüğü gibi, bir durumda Leskov ile Kostakoviç' in, öteki durumda Goethe ile Gründgens'in ele aldıkları gerçek yaşam olayları özdeş olsalar da, yapıtların her birindeki içerik, farklı biçimde sonuçlanabiliyor.

Bir sanat yapıtının estetik fikri (idée maitresse), tema ve yansıtılmış olan olayların estetik ve duygusal değerlendirilmesinden meydana gelir; ama, bu öğelerin tümü

de ancak çözümlemede birbirinden ayrı görülebilir. Yapıtın içinde her zaman organik bir bütünlük oluştururlar: Tema, ideolojik açıdan didik didik incelenmiştir; yapıtın estetik fikri, gerçek olaylar üzerine yapılan değerlendirmeyi belirler; ama, bu arada, kendisi de, tematik goreç içinde, kendi oluşu (genése) içinde kendini dışa vurur. Estetik fikir, tema ve değerlendirme, birbirinden ayrılamazlar.

Estetik fikir, içeriğin temel bir yanını oluşturur; ama, onu soyut bir formüle indirgemek de yanlıştır. Sanat hiçbir zaman fikirleri bildirmez; duygusal, imgeli (imagé) bir biçimde dile getirir onları. Bielinski şöyle yazıyordu: «Şiirsel fikir bir tasım, bir dogma ya da bir kural değildir; tam tersine, canlı bir tutkudur, *pathos*'tur (duygu taşkınlığı).»

Sanat eseri siyasal, ahlaksal, felsefi ve daha başka tür fikirleri dile getirebilir elbette; ama, bunlar tek tek ya da bütünlükleri içinde alındıklarında, yapıtın düşünsel (idéel) içeriğinin özgüllüğünü temsil etmez; sanatta fikir her zaman estetik nitelik taşır.

Estetik fikir, soyut bir düşünce değildir, sanat yapıtının kendisini algılayan kişide uyandırdığı izlenimlerin, duyguların, heyecanların, ruh hallerinin ve içe-dönük düşüncelerin bütünüdür; sanatın gerçeklikle olan ilişkisini dolayısıyla dile getirdiği, somut imgedir. Estetik fikir, bir bakıma, yapıtın vargısı gibi görünür; bu da, sanatçı tarafından soyut bir biçimde formüle edilmek şöyle dursun; tersine, yapıtın bütün dokusundan organik bir biçimde çıkar; onun kavranması ya da algılanması, okurun, seyirci ve dinleyicinin kendisine kalmıştır.

1948'de Berliner Ensemble, Alman büyük dram yazarı ve sahneye koyucusu Bertholt Brecht'in *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununu sahneye koyduğu zaman, kimi eleştirmenler, Cesaret Ana'nın herşeye rağmen işin sonunda savaşın acımasız ve korkunç niteliğini anlamış olması gerekirdi, diye düşündüler. Çünkü, oyunun kahramanı Anna Fierling, savaşın, insanları içine attığı bütün korkunç

olaylardan, çocuklarının hepsini savaşta yitirdiği halde, gerçekten hiçbir ders alamamıştı ve buna yeteneği olmadığını da ortaya koymuştu.

Ne ki, köklü politik bilinci olan bir yazar olarak Brecht, sanatta ve yaşamda felaket kurbanlarının ille de gerekli bütün dersleri aldıkları kanısında değildir. Dahası şuna inanıyordu: Kitleler, politikanın etkisi altında kaldıkları sürece, başlarına gelen her şeyi bir deney gibi değil, yazgının bir cilvesi gibi karşılarlar; büyük bir sarsıntı geçirdikten sonra, bunun ne olduğunu, biyoloji yasalarından habersiz bir kobaydan daha çok anlamazlar.» Brecht, tarihsel olayların hakikatine ve mantığına bağlı kalarak şöyle yazıyordu: «Oyun yazarının görevi, Cesaret Ana'yı en sonunda olup bitenleri açık seçik olarak görmeğe zorlamak değildir... gerekli olan, *seyircinin gözlerini açmasıdır.*»

Brecht'in oyununun derin ideolojik içeriği, son çözümlemede, oyunun olup-bitenleri daha açık seçik görmekte seyirciye yardımcı olmasından doğar.

Fikir, yapıtta, yapıtın temel eğilimi gibi kendini gösterir; ama bu eğilim oyundaki kişilerin ahlak dersi veren yapıtlarında kupkuru, öğretici bir eda ile dile gelmez. Ne imgelerin dışında, ne de yazarın metinle ilgili açıklamalarında kendi başına bir yaşamı vardır onun; yapıttaki imgeler bütünüyle sarılıp çevrilmiştir o; ve yine bu bütünden kaynaklanıp çıkar. Engels, *bir yapıtın estetik fikrinin yapay bir yolla altı çizilemez,* derdi.

Sanatçı okura, seyirciye ya da dinleyiciye: İşte sana gerçek yaşamdan bir kesit; bunun gelişimindeki mantığı izle ve karşı çıkılamayacak sonuçları kendin bul, çıkar ortaya, der gibidir. Lenin'e göre de ancak alelade bir yazar, okurun hiç düşünmediğini ve düşünmeye de yetenekli olmadığını aklından geçirebilir; her gerçek sanatçı, okuruna güvenir; zorunlu genelleme ve çıkarımları kendi kendine yapabilme gücü ve imgelemini taşıdığına inanır. Bu çıkarımların sonuçları ona adeta bir tabak içindeymiş gi-

bi hazır olarak sunulmamalıdır; yapıttaki olayların bir bütün olarak gelişiminden alınmalıdır.

Büyük Rus eleştirmeni Nikola Dobroliubov'un, *Uzun Öykülerde ve Romanlarda Öğreticilik Üzerine* başlıklı, ünlü makalesine burada değinmenin tam sırasıdır şimdi. «Sanat, yaşam üzerine bir el-kitabıdır» savını öne sürmekle birlikte, o, sanatta soyut öğreticiliğe sert bir şekilde karşı çıkar. Sanatçılara seslenerek şöyle der: Bizleri kendi kendimize düşünmeye zorlayınız; kendinizi bir okul öğretmeni gibi göstermekten çekininiz; şu ya da bu yetkinliği amaçladığınızı veya şu ya da bu kusurları kötülemeyi istediğinizi bize belirtmekten kaçınınız... Dobroliubov sanatın öğreticiliğine hiç de karşı değildi; ama ahlak alanında yol gösterici olmasını da istemiyordu. Sanatçı bir ahlakçı değildir. Ama ne var, yaşamı derinliğine ve aslına uygun bir biçimde yansıtırsa, yapıtındaki imgeler, dönemin yaşamsal gereklerini, başlıca eğilimlerini kavrıyorsa, yüksek duyguları ve etkili düşünceleri dile getiriyorsa, sanat, toplumda yüksek bir çevre yankılanmasına (résonnance) erişir. Yansıtılan olaylara karşı sanatçının duyduğu içten ilgi, yapıtın imgeler sisteminin tümüne siner ve en yüksek kertede, ise sanat ve edebiyat alanındaki *Parti ruhu* ilkesine varır.

Fikirlerin gerçekliği yansıttıklarını vurguluyordu, Lenin ama bu arada gerçeklik karşısında insanın takındığı tavrı da dile getirdiklerini söylüyordu. Şöyle yazıyordu: «Fikir, *bilme*dir (le connaitre), [insanın] özlemi (istemi) dir...»[1] Burada sanat için önemli olan, ona göre, fikrin, kendi içinde bir istenç ve erek taşımasıdır. Ayrıca sanatsal fikir, canlı ve somut değilse, çağrıştırıcı bir güç taşımıyorsa pek bir şey anlatamaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatta fikir, ussal yolla dile getirilmiş bir düşünce değildir yalnız; bunun yanı sıra o, her zaman aşk ya da kin, yakınlık ya da soğukluk, coşku ya da öfke, sevinç ya da üzüntü ile de anlatılır.

1) V. İ. Lenin: Tüm Yapıtları, C. 36, s. 185.

Sanatın gücü bizde uyandırdığı duygularla yansır; bu durumda yapıtın bir yandan insanı duyarsız hale getirmemesi (yoksa, o zaman, herhangi bir fikri algılayamaz olur), öte yandan, uyandırdığı heyecanların kendi fikrine denk düşmesi çok önemli bir noktadır. Başka bir deyişle, duygu yakınlığının ve soğukluğunun, gözyaşlarının ve gülüşün, sevincin ve üzüntünün, kendilerini gerçekten doğuran imge ve durumların sonucu olmaları gerekir. Okurda, seyircide ya da dinleyicide böyle bir tepkinin başlaması, fikrin çok iyi anlatıldığını bütün açıklığıyla belirtir.

Duygusal ve estetik düzlemde, fikrin başarılı bir somutlaşma örneğini daha verelim! F. Fivéiski'nin *Ölümden De Güçlü* [Plus fort que la mort] heykel gurubunda, insanlık-dışı işkenceden geçmekte olan üç yürekli adam görülür; her birinin, yaklaşan korkunç sonu, kendine göre bir bekleyişi vardır. Biri olanca gücünü yitirmiştir, bu yüzden kuşkusuz, çevresinde olup bitenlerin artık farkında bile değildir; ikincisi, daha gençtir, hâlâ inatla baş kaldırmaktadır; sadece üçüncüsü, asıl kahraman, kompozisyonun merkezi, sakin sakin ve kılını kıpırdatmadan ölümü karşılar soğukkanlılıkla. Heykeltraş, işkenceye uğrayan insanların değişik derecedeki acılarını ya da daha doğrusu bir ve aynı durumun çeşitli anlatımlarını sergilemiştir. Dahası, sanatçı, duyumlar arasında öyle bir derecelendirme yapmıştır ki, gurup, bizim de yoğun bir biçimde duyduğumuz heyecanların bir iç dinamizmiyle canlanmıştır. *Ölümden De Güçlü* yapıtı, insanı duyarsız bırakmaz; içini burkar ve Sovyet insanının yürekliliği karşısında içten bir sevgi ve hayranlık aşılar.

Fikir, sanatsal yaratı sırasında da duygusal bir saltmadde (teneur) kazanır. Mantıksal yolla daha önceden geliştirilmiş olan fikre, sonradan duygusal bir çeşni *eklenebileceğini* sanmak yanlıştır; çünkü, duyular eş-zamanlı (concomitant) bir rol oynamak şöyle dursun, sanatın ideolojik yönelişini de dile getirirler. Sanatsal yaratının özü *ussalı* duygusala, düşünceyi duygulara izletmek değildir;

birincisini ikincisinin içinden geçirerek ortaya çıkarmak, organik bir birlik içinde her ikisini eritmektir. Siyasal sinemanın günümüzde sevilip tutulması bu yüzden çok öğreticidir. Bu türün çağımızın gereksinimlerine uygun düştüğü kuşkusuzdur ama, başarısı, büyük bir oranda ussal ve duygusal öğelerin birbiriyle birleşip kaynaşmasıyla bağımlıdır. Güçlü duygular uyandıran bir konunun, seyircinin bütün dikkatini üzerinde odaklaştırarak, politik sorunu umursatmıyacağı belki akla gelebilir; ama, Damiano Damiani'nin *Cumhuriyet Savcısı Önünde Bir Komiserin İtirafları* ve *Tahkikat Bitmiştir, Herşeyi Unutun* ile Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gidiyor* vb. filmleri bunun böyle olmadığını kanıtlamışlardır.

Tiyatro sanatına dönersek; bir oyuncunun, oyun kişisini ya da bir ayrıntıyı iyice anlamış olmasına rağmen, bu kişinin ruhunu canlandıramadığı da sık sık rastlanan bir şey olduğu gözden kaçmamıştır. Bu durum, oyuncu, genellikle oyun kişisine ilişkin soyut ve ussal tasarımını bezeyip süslemek için duygusal çizgiler araştırmakla yetindiği zaman ortaya çıkar.

Duygusal bir biçimde algılandığında, (estetik) fikir, tersine, oyuncuya oynayacağı kişinin düşüncelerini ve duygularını yaşama olanağı verir; çünkü o zaman fikir, oyuncunun içten duyduğu kendi öz inancı olur.

Bir sanat yapıtının değeri ve kapsamı her şeyden önce, üzerine oturduğu sanatsal fikrin sahihliğine (autehnticité), derinliğine ve toplumsal anlamına bağlıdır. Daha önce de bu noktaya dikkati çekmiştik: Sanat tarihinden birçok örnek de göstermektedir ki, düzmece (fausse) bir fikir, yapıtın sanatsal değerini zayıflatabilmekte ve hatta onun için zararlı olabilmektedir. Deha düzeyindeki sanatçılara varıncaya değin, yanlış bir fikri izlediğinde, sanatında büyük bir gedik açmamış tek sanatçı yoktur. Yanlış bir yöneliş en güçlü yeteneği bile batırabilir. Estetik fikri yanıltıcı olan eserler, sanat düzleminde de cılızlıklarını gösterirler.

Şu gerçekle açıklanabilir bu: Sanatsal yetkinlik ancak, kahramanları kendi karakterlerine uygun davranışlarda bulunan eserlerde olabilir; kahramanların davranışları, içinde bulundukları durumlara bağlıdır ve her zaman yaşam mantığına bağlı kalmak zorundadır. Buna karşılık, eğer yapıt düzmece bir fikre dayalıysa ve kahramanları yaşamın hakikatine uygun düşen davranışlarda bulunmuyorlarsa; üstelik, yazarın keyfine göre, karakterlerinin tam tersi yönde davranış gösteriyorlarsa; bu başıboşluk (licence) sanatın yasalarıyla çelişki yaratır ve sonunda yapıtın sanatsal dokusunu kaçınılmaz bir biçimde bozar.

Peki ama düzmece bir fikirden kalkarak yaratılmış olan epeyce büyük sayıda sanat yapıtı da yok mudur? Eğer düzmece fikir, sadece çevre etkisinin doğurduğu bir sapma olarak, yazarın köklü duygularına yabancı ise, sanatçının içinde taşıdığı hakikat duygusu baskın çıkabilir ve sanatçı da o zaman gerçekçi karakterler, çatışmalar ve imgeler yaratabilir. Yaşamca sağlanmış olan gerecin kendisi, düzmece fikre direnir; böylece o da, imgelerin mantığından kaynaklanıp çıkmayan, yabancı bir madde gibi kalır ortada. Yanlış bir fikir genellikle, yaşamla ilintili gerçek imgelerin bağlamlı bir bütün içinde erimelerini engeller; yaratıcı, gerek dünya görüşünün sınırlı olması ya da önyargıları yüzünden gerçek olayları iyice anlamakta; gerekse bunların yaşam içinde asıl yerini ve aralarındaki nedensel bağları saptamakta yetersizliğini ortaya koyduğunda, çoğun, sanata yanlış fikir girer. Sonuç olarak diyeceğiz ki, yanlış fikirlere dayalı eserler, yaşamın olsa olsa sınırlı ve dar bir tasarımını verebilirler ve çoğu kez de gerçek dünya ile ilintili bir betimleme yerine, yapay ve büsbütün dıştan bir gerçeğe-benzerlik (vraisemblence) ortaya koyarlar.

Demek ki, bir yapıtın sanatsal değeri ve kapsamı, bir kez daha söyleyelim, taşıdığı estetik fikrin toplumsal anlamına ve derinliğine bağlıdır. Ancak şu da var: Yazarın öznel yönelişi ile yapıtında gerçekten dile getirmiş olduğu

fikri birbirinden ayırmak yerinde olacaktır. Estetik fikir, yaratıcı tasarıya (dessein) indirgenemez: Zorunlu olarak örtüşmez bunlar; yaratıcı da yapıtında öznel olarak somutlaştırmak özlemini duyduğu fikri her zaman dile getirmez.

Sanatçının öznel yönelişi (intention) ile yapıtında nesnel olarak dile getirilmiş olan fikir arasındaki çelişki, çeşitli biçimlerde olabilir.

Şöyle bir durum doğar sık sık: Yazar gayet doğru bir hedef saptar kendine ve en iyi niyetlerle harekete geçer; gelgelelim yapıtının nesnel fikri yanlış ve yanıltıcı olabilir. Bu yüzden yapıtın fikrini daha önceden iyice belirlemek önem taşır; ama, bu da yeterli olamaz; temaya sakat bir yaklaşım, *soru*nun ve bu sorunun somut gerçekliğinin yüzeysel kavranılması, imgelerin kaydırılması ya da hatta tümüyle işçilikten ileri gelen yanılgılar, yazarı istediğinden apayrı sonuçlara götürebilir. Böylece sanatçının öznel tasarısı, büyük bir değer taşıyabildiği halde, eserinin fikri yanlış olabilir. Bunun tersi de olur: Yazarın yanlış tasarısı, bakarsınız, fikri doğru ve köklü bir eserle sonuçlanmıştır.

Kroyçer Sonat'ın son sözünde Tolstoy şöyle der: Bu yapıtta okura şunu söylemek niyetindeydim: Ne evlilik, ne de evlilik-dışı aşk insanı mutlu kılabilir; çünkü, kadın ile erkek arasındaki ilişkiler çözülmez çelişkiler üzerine kuruludur. İşte Tolstoy'un öznel tasarısı aşağı yukarı buydu: bu ilişkiler üzerine zamanının toplumunda yaptığı çözümleme de en sonunda bir açmaza gelip dayanıyordu. Ne var ki, *Kroyçer Sonat*, bunların ötesinde, insancıl bir yapıttır da; çarlık Rusya'sındaki insanlık-dışı yaşam koşullarının rezilliğini ortaya koyar. Lenin'in herkesçe bilinen bir yargısı vardır Tolstoy üzerine: *Bütün maskeleri alaşağı eden bir yazar*, der ona; bu yapıtına da uygulanabilir bu yargı. *Kroyçer Sonat*, imgelerinin mantığıyla okuru çileciliğe götürmez; ama, o yüzyılın gerçekliği üzerinde durup düşünmeye; insani duyguların en doğal dışavurumlarına zararı dokunan bu yaşamın, yani sevmek hak-

kının bile insan yaşamını kurban etmeyi gerektirdiği o gerçekliğin bütün iğrençliğini anlamaya iter.

Yazarın tasarısı ile yapıtının nesnel fikri arasındaki bu olası çelişkiyi, sanatsal yaratının bir kuralı durumuna sokmak doğru değildir. Çünkü o, bir yasa oluşturmak şöyle dursun, tersine, kuralı pekiştiren bir istisnaî durumdur; son çözümlemede şundan ibarettir: Sanatçı, ne denli açık seçik tasarlarsa, yapıtın fikri de o denli derinlikle dile getirilir.

Ama şu da var: Yazarın öznel yönelişi ile yapıtında dile gelen fikir aynı özde oldukları zaman bile, içerikleriyle asla örtüşmeyebilirler. Fikir her şeyden önce yapıtın imgeler toplamıyla gerçeklik kazanır, ortaya çıkar. Sanatçı, yaratma sürecinde, kendi öz tasarımlarında olduğundan daha zengin ve daha derin görünür; eğer gerçekten yaşamdaki çatışmaları hakikate uygun bir biçimde betimleyebilen yüksek çapta bir yetenek ise, yapıt, yazarın istediğinden çok daha fazlasını dile getirebilir. Louis Aragon, yapıtlarının içeriğini anlatabilecek durumda olmadığını söylerdi; *çünkü* derdi, *böyle bir durumda, öz olan, yapıtların yaratılmasına yol açan şey yok olurdu, bence;* birçok sanatçıda görülen ortak bir duygudur bu. İçimizdeki yankılanması, yazarın başlangıçtaki tasarımını kat kat aşan yapıtlara birçok örnek verilebilir. İlerici iki Alman yazarını örnek olarak alabiliriz biz de.

Erich Maria Remarque *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanına şu tanımlığı (épigraphe) koymuştu. *«Bu kitap ne bir suçlamadır, ne de bir itiraf.»* Oysa romanın tutulmasının en başta gelen nedeni, gerçekte, Birinci Cihan Savaşı'nı başlatan devletleri kesin bir şekilde suçlayıp ortaya koyması ve şiddetle yermesidir. Nitekim yazarın düşmanları bunu çok iyi anlamışlardı. Naziler iktidara gelir gelmez, Remarque'ın romanını hemen yasakladılar.

Hans Fallada'nın romanı, *Yalnız Ölür İnsan,* ölüm tehdidi altında dahi insancıl inançlarından vazgeçmeyen ve yalnız başına faşizmle mücadeleye kalkışan bir insanın

ruhsal yüceliğinin betimi olarak tasarlanmıştı ilkin. Gelgelelim, roman, aslına uygun bir biçimde yansıtılmış olan yaşamın bütün mantığıyla, çok daha kapsamlı bir fikri dile getirir: Tek başına döğüşebilir insan, yiğitçe ölebilir, ama bir yengi kazanamaz. Burada yazarın tasarısı yapıtın fikrinden daha dardır.

Sanatta fikir, yapıtın temasını oluşturan, somut ve gerçek bir gereçle gün yüzüne çıkar her zaman. *Tema ile, yapıtta tasarımlanmış olan yaşam olayları gösterilir; sadece yaşamca sağlanmış olan bir gereç değildir bu; yapıtın ele alıp işlediği ve okura, seyirciye ya da dinleyiciye sunduğu gerçek olayların görünüşleridir.* Gorki şöyle diyordu: «Tema, yazarın deneyinden doğan ve yaşamca kendisine fısıldanmış olan, izlenimlerinin haznesinde henüz işlenmemiş halde bulunan, ama, imgeler halinde somutlaşmak istediği için, yazarı kendisine bir biçim vermeye iten fikirdir.» Tema ile fikir birbirinden ayrılamaz. Sözgelşi Amerikan yapımcısı Sidney Pollack'ın *Atları Da Vururlar* filmini ele alalım. Bitip tükenmek bilmeyen bir işsizlikten ve sefaletten kurtulmak için bir nice kişinin yürekler acısı çabalarını görür insan bu filmde. Bu adamcıklar bir çözüm yolu ararlarken en sonunda bir dans salonuna varırlar. Şimdiye dek görülmedik bir yarışma, bir *dans maratonu* yapılacaktır. Katılanlar, «yemek yemek» ve dinlenmek için verilen onbeş dakikalık kısa bir mola dışında, uykusuz duraksız, bir ay boyunca dans edeceklerdir. Gösterilerin altından kalkabilenlere büyük bir ödül verilecektir. Yarışmaya herkes katılır ama, böylesi koşullara dayanmanın fizik bakımından olanağı bulunmadığı çok geçmeden anlaşılır. Oyuncular seyircilerin gözleri önünde, bitik bir halde sapır sapır dökülürler. Yarışmaya katılanların sayısı gitgide azalır. Kiminin morali bozulur, pes eder; kimilerinin takati kesilir; kimi deliye döner, kimi daha oyunun yarısında bir kalp krizi ile yere yuvarlanır. Filmin kadın kahramanı son umudunu da yitirdiği bir sırada, genç oyun eşinden, şakağına kurşunu sıkmasını ister. Tıpkı gücü tükeninceye değin kovalanan hergele bir

at gibi artık yaşayamayan bu yorgun ve kolu kanadı kırık zavallı insanlar için ölüm, tek kurtuluş yolu gibi görünür. Konu, temayı tam olarak ve tümüyle soğurmuştur; ama görünüşte sonu olmayan bu trajik öykü, seyirciyi yine de umutsuzluğa sürüklemez: Yazarının, filmde alt-metin olarak verilen içten sevecenliği ve durumu pek açık bir biçimde protesto etmesi, seyirciye filmin fikrini kavrama fırsatı sağlar, şöyle ki: *Dans maratonu* toplumunda yaşam koşulları insanlık dışıdır; insanı yaşamaktan vazgeçmeye zorlayacak güçler varolduğu sürece, Pollack'ın filmindeki kadın kahramanı alıp götüren tragedyalar her zaman olacaktır ister istemez.

Bir fikrin yankılanması, çoğun, sanatçının dikkatini üzerinde toplayan temanın toplumsal kapsamına bağlıdır; ama, yapıtın estetik ve ideolojik değerini belirleyen, tema değildir. Yapıt; gerçek, önemli güncel fikirleri dile getirebilir, hatta bu fikirler gerçek ve somut, zengin bir gereci taşımasalar bile. Burada asıl bağlayıcı olan, tema değildir, onun ideolojik ve estetik yorumudur, yapıtta onun somutlaşmasıdır. Ama, *tema sanatta hiçbir rol oynamaz* sonucu da çıkarılamaz bundan. Ancak, toplumsal açıdan en önemsizine varıncaya dek, *her türlü tema* yetenekli bir sanatçının sihirli değneğiyle çaplı bir *yapıta dönüşebilir* de denemez.

Sanatçı, temaya ideolojik ve estetik yaklaşımı içinde, tasarımladığı yaşam olayları üzerine yargısını söylemek durumundadır. Bu değerlendirme sanatta estetik ve duygusal bir niteliğe bürünür; şu gerçekle dile gelir: Yazar şu ya bu olayları, estetik bakımdan çekici ya da sıkıcı bir biçimde, sevecenlikle ya da soğuklukla, acımayla ya da öfkeyle betimler.

Sanat, yaşam olaylarını estetik bir biçim altında her zaman yargılamaya sokar ve bu *yargılama*, yapıttaki içeriğin vazgeçilmez bir yanını temsil eder; *içerik, son çözümlemede, fikrin, temanın ve değerlendirmenin organik birliği olarak, bunların sıkı bir biçimde birbirini etkilemeleri olarak ortaya çıkar.*

II. Sanatta Biçim

Anatoli Lunaçarski genç yazarlara, içeriğin önemsenmeyişine karşı dikkatli olmalarını öğütler-tüm sanatçıları da ilgilendirir bu aslında-çünkü içerik olmadı mı, büyük yetenek de yoktur; içerik, yaşamı durup dinlenmeden incelemeyi, yaşamdan dersler çıkarmayı gerektirir. Ayrıca şunu da ekler: «Sanatçı, *arı, açık ve zengin bir biçimi* de araştırmak zorundadır; böyle bir biçim, yazar yaşamı incelediği ölçüde, hiçbir zaman temelsiz bir ekleme (appositin) gibi görünmeyecektir.»

Pek önemli bir savdır bu; çünkü, bugün hâlâ şöyle yüzeysel bir görüşle karşılaşılmakta: Sanatçının önüne sürülen «Ne demeli ve nasıl demeli?» şeklindeki iki sorudan yalnız biri aydınlatılmak ister, *nasıl*a verilecek yanıt ondan sonra nasıl olsa kendiliğinden gelir. Daha önce de belirtmiştik: Toplumsal yaşamda sanatın oynadığı büyük rol, estetik değeri ve insan ruhu üzerindeki duygusal etkisi, temelde, kapsamına aldığı estetik fikirlerin derinliğine, güncelliğine, soyluluğuna ve kapsamına bağlıdır. Ne var ki, ideolojik içerik sanat yeteneğinin yerini asla alamaz ve gerçek bir ustalık olmadan, göz alıcı sanatsal bir biçim olmadan gerçek sanat da varolamaz.

Boileau'nun şu özdeyişi: «En dolu dize, en soylu düşünce, kulak yaralıyken tad vermez ruhumuza», salt klasisizme uygulanmakla kalmaz, sanatın genel bir yasasıdır da. Yetkin bir sanatsal biçimin kotarılması, yaratı sürecinin en güç ve çoğun, en yorucu yanıdır. Bu konuda Goethe şöyle derdi: Sanatın gerecini herkes görebilir, içerik ise ancak kendisiyle ortak bir yanı olanlarca anlaşılabilir; buna karşılık, *biçim, çoğunluk için bir gizem olarak kalır.*

Tartışılmayacak bir hakikat de budur. Kil çamurunu şekillendirmeyi, tuval üzerine renkleri koymayı herkes öğrenebilir; ama, yapıtın başlangıç tasarısının tam uygun sanatsal bir somutluk kazanabilmesi için, insanı hayran bırakıcı teknik bir ustalıktan başka, has bir sanatçı yete-

neğine de sahip olmak gerekir. Biçim, çoğunluğun anlayabileceği bir şey değildir, derken Goethe, tasarıdan, onun yapıtta gerçekleşmesine geçişin ne denli güç bir iş olduğunu vurgulamak istemiştir sadece.

Her insan mermere biçim vermeyi öğrenebilir; ama, yalnız bir Mikelanj' ya da bir Rodin: «Bir parça mermer alıyorum, fazlalıklarının tümünü atıyorum» diyebilir. Bunun gibi ağacı yontmakta da insan beceri kazanabilir; ama, öyle bir yetkinlik vardır ki, ona yalnız bir Konenkov erişebilir; sanatçı sanki çalışmıyor gibi görünse de, Golubkina'nın o güzel deyişiyle, «ağacın içinde saklı olanı kurtarmakla» sevinç duyar.

«Yalnız Mikelanj» ya da «yalnız Konenkov» sözlerini de hemen harfi harfine anlamamalı elbette; çünkü her sanatçıda bu yetenekler vardır az ya da çok.

Sanatsal biçimin özgülüklerini açıklığa kavuşturmak için ilkin, sanattaki anlatımsal (expressif) ve tasarımsal (figuratif) araçların ne olduğunu incelemek yerinde olur. Yaratı her zaman bir gereçten kalkılarak yapılır ve sanatçı tasarısını gerçekleştirmek için genelde sanatın anlatımsal ve tasarımsal araçları denilen belli teknik yöntemlere başvurur.

Tarihin akışı boyunca geliştirilip zenginleştirilerek sanatın özgül dilini oluşturanlar bunlardır. Değişik dönemlerin sanatçıları, içerik ve sanatsal biçim bakımından birbirinden büsbütün farklı yapıtlar yaratmak için hep aynı anlatımsal ve tasarımsal yollardan yararlanabilirler. Nitekim Rönesans döneminde bulgulanmış olan; çizgisel ve havai (aérien) perspektiv bilgisi, plastik sanatlarda izlenen önemli bir yöntem olmuştur her zaman.

Çeşitli sanat dalları değişik gereçler üzerinde çalıştıklarından, her türün de kendine göre anlatımsal ve tasarımsal bir araçlar dizgesi vardır; ama, bunlar da yine bütün sanatlarla ortaklaşa özellikler gösterebilirler.

İlk olarak, diyebiliriz ki, tasarımsal yöntemler oldum olasıya belli maddi fiziksel yasalara bağlıdırlar. Sözgelimi, renklerde dil-yetisinin (langage) kullanımı optik yasaları-

na, seslerin kullanımı akustiğe vb. bağlıdır. Öyleyse, sanatın tekniğini özümsemek isteyen sanatçı, tasarımsal yöntemlerin maddi yanını incelemek ve bunların bağlı oldukları fizik yasalarını dikkate almak zorundadır. Ressam, perspektiv yasalarını, yontucu anatomi yasalarını savsaklayabilir mi? İnsan vücudunun yaşamını belirleyen fizyoloji yasalarını bir bale oyuncusu bilmezlikten gelebilir mi? Bu soruların yanıtı yine kendileri içindedir. Ayrıca şu da açık bir gerçektir: Sanatçı, sanatın tasarımsal yöntemlerinin maddi yanını, sanatın özünü kavramak amacıyla incelemez; ne fizik, ne anatomi, ne de fizyoloji, yaratıma sürecinin ne olduğunu ortaya koyabilir; geçen yüzyılın sonunda Rus bilgini M. Filipov'un belirtmiş olduğu gibi, *Othello*'nun *Desdémone*'u niçin boğduğunu, sırf Magripli'nin beynindeki fizyolojik değişmeler düzeneğinin açıklanmasıyla anlamanın yolu yoktur. Sanat yapıtının, doğa yasalarının başarısını pekiştirmek diye bir ereği olamaz kuşkusuz; tersine, bu yasalar okurun ya da seyircinin aklına hiç gelmemelidir; ama, tasarımsal yöntemlerin fizik özelliklerinin bilinmesi sanatçı için büyük bir önem taşır; çünkü, seçilmiş olan gereç, tasarının somutlaştırılmasında en başta gelen etkenlerden biridir.

İkinci olarak, herhangi bir sanattaki tasarımsal yöntemlerin gösterdiği büyük çeşitlilik içinde, sanatçı sadece anlatım-gücü (expressivité) en büyük olanla duygusal gücü en büyük olanı ve yapıtın tasarısına en uygun düşeni seçer. Vera Mukina'nın *İşçi ile Kolhozlu Kadın* adlı ünlü yontusunu örnek olarak alabiliriz burada; Sovyet sanatının en iyi yapıtlarından biridir bu; Moskova'da Ulusal Ekonomi Sergisi Parkı'nda dikili bulunmaktadır. Rönesans idealinin dile geldiği, Mikelanj'ın *David* heykeli gibi, Mukina'nın bu yontusu da yeni bir dünyanın imgesini somutlar. Bu anıtsal grubun bireşimsel niteliği, kontur çerçevesinin (médaillon) niteliğiyle tam bir uyum halindedir. Çatkı (carcasse) üzerine saptanmış paslanmaz çelikten levhaların plastik özellikleri, yaratıcısına teknik güçlükleri aşmak ve tasarımını, yani Sovyet halkının sınıfsız

topluma doğru coşkulu ilerleyişini simgeleyen, yirmi dört metre yükseklikte bir yontu grubunu gerçekleştirmek olanağını verirler. İster teknik düzlemde olsun, ister sanat düzleminde, başka bir gereçle asla gerçekleşemezdi bu yontu.

Öyleyse şu nokta açıkça ortaya çıkmakta: Yontucu, her gerecin plastik özelliklerini dikkate almak zorundadır. Bir ve aynı figür, taşa yontulduğu ya da bronza döküldüğünde, değişik bir sanatsal anlatım kazanır. Mermerin, bronzun ve ağacın eşsiz tasarımsal olanakları vardır. Köylü yaşamına ya da İslav mitolojisine ilişkin temalar üzerinde çalışan S. Konenkov'un yontularının ağaçtan başka bir gereçle yapılabileceği akla bile gelemez. Elbette aynı temalar başka bir şeyle de somutlaştırılabilirlerdi, sözgelişi yontucu, taşı kullanacak olsaydı, imgeler de çok farklı olurdu. Mukina'nın yontusu için de aynı şey söylenebilir; yontu grubunu bronzdan yapabilirdi söz gelimi, ama, estetik fikrin somutlaşması ayrı bir imgeyle sonuçlanırdı. Gereç seçimi teknik görüşlerden çok, en başta sanatsal ereğe bağlıdır. Bronzla mı, mermerle mi, ağaçla mı gerçekleşmek istediğine göre, gereç seçimini tasarı buyurur.

Puşkin, *Tunç Atlı* şiirinde, Falkone'nin anıtını kimi bronz, kimi de tunç diye niteler: Birinci durumda, Pierre I'in yüceliğini; ikincisinde ise şiirdeki kahramanın yazgısına karşı çarın gösterdiği ilgisizliği vurgulamak ister. Görüldüğü gibi imgenin ayırtılar (nuances) göstermesi için bir tek sıfatın değiştirilmesi yetmektedir. Yazarın hep o *biricik* sözcüğü, oyuncunun o «yeri doldurulmaz» jesti ya da *ses titremi*ni (intonation) durmadan aramasının nedeni budur işte. Mayakovski bu süreci çok renkli bir biçimde dile getirmiştir:

Seni büyüleyen biricik sözcük uğruna
Binlerce ton söz yığınını aktarıp döndürürsün

Yaratıcının kullandığı tasarımsal yöntemler sanatta ancak, *sanatsal* bir anlatım gücü kazandıkları ve *sanatsal* bir imge yaratımına ulaştıkları zaman gerçekten somutlaşırlar.

Üçüncü olarak, bütün sanatlarda yaratıcı, anlatımsal ve tasarımsal yöntemleri rahatça kullanmayı öğrenmek yoluyla tekniğini geliştirir. Sanatta ustalığın önemli bir yanı olan teknik, ne denli yetkin olursa olsun, sanatın kendisi değildir yine de; sanatın kotarılmasında yalnızca bir ağaç, bir çeşit aygıttır. Teknik ne denli kusursuz olursa, yaratım süreci de o denli «kolaylaşır» ve, tüm öteki koşullar aynı kaldığında da, sanatçının çalışması o denli başarıyla taçlanmak şansına malik olur.

Ancak şu da var: Sanatçının tekniği ile teknikteki beceriyi (technicité) birbirine karıştırmaktan da sakınmalıdır. Teknik, yaratıcının anlatımsal ve tasarımsal yöntemlerini özümseme derecesini gösterir; oysa teknik beceri, sanatçının teknik olanaklarının sergilenmesini sanatın yerine geçirir; bu da aslında basit bir zanaatçılığa götürür. Öyle bir oyuncu düşünülebilir ki, teknik bakımından sözgelimi bir Galina Ulanova'dan hiç de geri değildir; ama, büyük balerinin çağdaşı olan bizler, bale sanatında ondan daha yetkin ve daha esinli bir kadın sanatçı olabileceğini aklımızdan geçiremeyiz. Ulanova'nın o harikulâde sanatı teknikten kaynaklanmaz (ona da diyecek bir söz yoktur hani). Bir Amerikan eleştirmeninin söylediği gibi Ulanova akla hayale gelmeyecek nitelikleriyle insanı adeta büyüler; burada danstaki ustalık artık ikinci planda kalır sadece.

Gerçekçi sanatçı, sırf teknik beceriye, yani her şeyi yapabilmenin o soğuk «yatkınlığına» her zaman kuşkuyla bakmalıdır. Blok, şiir yazmayı çok iyi bildiğinin farkına vardığında, bir ara, şiiri bir yana bıraksam mı acaba diye düşünmüştü kendi kendine; *zanaat bilgisi*nin (science du métier) şiirin yerine geçmesinden korkuyordu çünkü. Benzeri düşüncelere ünlü Rumen ressamı Corneliu Baba'

da da rastlıyoruz; o da sanatçının en kötü düşmanların dan birinin el *becerisi* olduğuna ve elin beynin önüne geçmek istediğine, bunun için onun huysuz bir beygir gibi gemlenmesi gerektiğine inanırdı.

Yapıtın yüzeysel karakteri, beceri (habilité) ile ilgilidir; ama derinliği ustalığa (maitrise), yeteneğe (talent) bağlıdır. Bu iki şey birbiriyle karıştırılmamalıdır; sanattaki anlatımsal ve tasarımsal yöntemler, gerçek anlamdaki sanatsal biçimle özdeşleştirilemez. Biçimi oluşturmaya yarayan öğelerdir bunlar sadece.

Sanatsal biçim, anlatımsal ve tasarımsal yöntemlerin dışa-dönük bağlaşması (alliance) gibi, yapıttaki içeriğin özyapısının tasviri gibi görünür. İçerik, her zaman sadece, belli bir duyulur ve somut biçimle kendini dışa vurduğu için, estetik ve somut bir kapsamla duygusal bir güç kazanır. Biçim içeriğe öylesine sıkı sıkıya bağlıdır ki, ondan ayrı düşünülemez bile; ama tersi de doğrudur bunun. Marks, eğer biçim kesin bir içeriğe bağlanmamışsa, hiçbir anlamı olmaz, diye yazıyordu. İçerik biçimden ayrıldığı an ya da bunun tersi olduğunda, genelde yapıt bunların her ikisinden de yoksun sayılır.

Bir sanat yapıtının biçimi hangi öğelerden oluşur?

Anlatımsal ve tasarımsal yöntemler sanattan sanata değiştikleri için, biçim de, her sanat türünde, doğal olarak ayrı ayrı öğelerden oluşacaktır. Nitekim, resimde temel öğeler renk ve desendir; tiyatroda, jesttir; müzikte, melodidir, vb. Bir tek türe özgü bu bileşenlerden başka, biçimin, bütün sanatlarda ortaklaşa özellikleri de vardır.

İlkin, *yapıtın kompozisyonu;* diyeceğim, *yapısı, parçalarının örgenleşmesi* ve *bağlılaşıklığı, bunların bütüne bağlanmaları* söz konusu edilir. Kompozisyon ilkesi, sanatta nesnel bir yasa değerini taşır. Aleksi Tolstoy ilginç ve renkli bir tanım getirmiştir kompozisyonla ilgili olarak:

«Kompozisyon nedir? Her şeyden önce, bir (centre) saptanmasıdır, sanatçının tasarımının (vision) özeğidir bu... bir ereğin, *merkezi* bir kişinin (figure) saptanmasıdır;

daha sonra, öteki kişiler yukardan aşağıya inen bir sarmala göre onun çevresinde gelip yer alırlar. Bir yapının mimarisinde olduğu gibi bir şeydir bu. Her şeyin bir ereklilği, bir yüzü ve bir en üst noktası, kesin sınırları ve belli biçimleri olması gerekir. Sanat yapıtının konturları da iyice belli olmalıdır.»

Kompozisyon şu ya da bu kuralların uygulanmasına, belli örgenleştirme yöntemlerinin yapıtta kullanımına indirgenemez. Adına yaraşır bütün sanat yapıtlarında biçimsel kompozisyon yöntemleri, yaratıcının ele aldığı somut gerece göre değişirler ve onun tasarısına, estetik fikrine sımsıkı bağlıdırlar. Kompozisyonun kotarılması aslında açık seçik bir ideolojik ve estetik göreve uygun gelen yöntemlerin ve çözüm yollarının bilinçli araştırılmasından ibarettir. Ayrıca yapıtın sanatsal içeriği de kompozisyonun açıklığıyla bağımlıdır. Sözgelimi, Surikov'un deha düzeyindeki tablosu, *Strelçilerin İdamı Sabahı*'nda, halkın yaşamındaki o derin tragedya, Rus tarihinin o dramatik sayfası, salt konu aracılığıyla görünmez; kompozisyon yöntemlerinin bütünlüğü aracılığıyla belirlilik kazanır. Karşıt güçlerin tuval üzerindeki doğru dağılımı renklerin gamıyla, ışık lekeleriyle sisler, dumanlarla da aktarılır: Her şey başat fikre göre düzenlenmiştir orda. Kompozisyonu kusursuz her yapıtta olduğu gibi, Surikov'un tablosunda da bütünü bozmayı göze almaksızın, en küçük bir ayrıntının yerini değiştiremezsiniz. Orada her şey estetik fikrin anlatımına çalışır.

Bunun tersine, duru ve net bir kompozisyon eksikliği de estetik fikrin anlatımını gölgeler, fikri bulanık kılar. Kompozisyonda yapılacak her retuş, yapıtın anlamını değiştirir. İşte bir örnek: Mayakovski, Sergey Tretiakov'un *İşçileri Savunan Yasayı* Tade *Nasıl Öğrendi* adlı şiirini düzeltir; ozan, «işçi kasketi taşıyan yeni mülk sahibi» diye yazmışken, Mayakovski, «Yeni mülk sahibi kasketli işçidir artık» diye değiştirir. Sonuç? Kompozisyon değişmiş ve şiir yeni bir yankıma (resonance) kazanmıştır. Birincisindeki anlam bulanıklığı artık kalmamıştır.

Başarılı bir kompozisyonda sanatçının yarattığı kor çeklik tablosu, estetik fikrin anlatımına gerekli öğeleri sunar yalnız. Diderot da şöyle diyordu: «Eğer ilgi (intérêt) her birinin ('figürün') uzaklığını belirliyorsa, gerçek yerlerindedir onlar (...) Eğer ilgi, gölgelerin ve ışıkların dağılımını değiştiriyorsa ve her figür genel kitleden kendi önemine göre pay alıyorsa, tablonuz doğal bir biçimde aydınlanmış olacaktır.»[2] Diderot resmi göz önünde tutarak söylüyordu bunları; ama bu düşünce herhangi bir sanattaki kompozisyon için de geçerlidir. İşte bir yapıtın kompozisyonu sırf bu *ilgi*ye göre gerçekleşmek zorunda olduğu için, Leon Tolstoy da sanatçının ödevinin elden geldiğince yapıtı ayıklamak olduğunu, ama bu yüzden de yaratıcı tasarıya zarar verilmemesi gerektiğini söyler.

Tiyatro sanatında kompozisyon yöntemleri, edebiyattakinden ya da resimdekinden daha başka olur; ama, bu yasa orada da tüm gücünü korur. Gerçekten Çekov'un o ünlü, «Eğer birinci perdede bir silah ortaya çıkmışsa, döndücü perdede ille ateşlenmiş olmalıdır» şeklindeki saptamasının anlamı, her perde, oluntu (épisode) ve giderek en küçük bir ayrıntı bile kesinlikle oyunun eyleminden doğmalıdır, demekten başka nedir ki?

Kostantin Fedin de şu noktaya dikkati çekiyordu: Limanlarda yükleme işçilerinin görevi, gemi üzerinde yükü iyi dağıtmaktır; çünkü geminin yapısı ne denli iyi olursa olsun, eğer yük dengeli yerleştirilmemişse, gemi ister istemez bir yana yatar. Sanatta da aynıdır durum: Kompozisyonu kusurlu olan yapıt da *bir yana yatar*. Sanatçı kendisini adeta bir yük istifçisi gibi duymalıdır; kompozisyon, kompozisyonun geliştirilmesi, onun sürekli kaygısı olmalıdır.

Kompozisyondan *başka konu*da (sujet) da bir biçim öğesi görenler olmuştur sık sık; ama bu öğe kısıtlamasız bağlanamaz ona. Konu, yapıtın temel çatışmasını açığa

2) Denis Diderot: Resim Üzerine Denemeler Essais sur la peinture, Paris, 1955, s. 138-139.

koyduğu ölçüde, salt biçimi değil, içeriği de ilgilendirir. Bu nedenler konuyu yalnız çözümsel bir erekle, biçimin yanlarından biri olarak inceliyeceğiz. Bir de şu var: Kimi sanatların da konusu yoktur; öyleyse konu, kompozisyonun tersine, her sanatsal biçimin evrensel bir öğesi gibi düşünülemez. Mimarlık, kimi müzikal ve koregrafik türler, konudan yoksundur.

Konu yalnız yaşam çatışmalarını, insanî karakterleri ve onların çarpışmalarını göstermek söz konusu olduğunda vardır. Gorki, konuyu, «bağlar, çelişkiler, duygusal yakınlıklar ya da soğukluklar, kısaca insanlar arasındaki ilişkiler, şu ya da bu karakterin veya tipin oluşum öyküsü» olarak tanımlar.

Konuda ustalık (maitrise), ilginç ve dinamik bir tarzda, yapıtta anlatılan olaylara bir akış vermesini bilmekten ibarettir; dram sanatında apayrı bir önem taşır bu nokta. Bir oyunda ya da gösterimde karakterlerin zenginleştirilmesi ve olayların gelişimi, mantıksal ve dinamik bir çizgi izlemelidir. Gösterimin sonu gelmeden konu tükenmemelidir ve en yüksek noktaya varışı da, eylemin daha önceki bütün gelişimiyle hazırlanmış olmalıdır.

Konunun iyi kurulmuş olması için, yazarın yaşamca sağlanan gereci, istediği gibi kullanabilme becerisi olmak gerekir. Aleksandre Fadeyef, yazarlığa yeni atılan birine kendi edebi deneyini açıklarken şöyle diyor: «Tema artık iyice açıklık kazandığı ve kahramanların davranışı ve eyleminin kimi çizgileri artık iyice belirginleştiği zaman, konu da bilinçte oluşmaya başlar.» Bu dönemde konu üzerine uzun uzadıya düşünülür; diyeceğim, yapıtın dayandığı estetik fikirleri aktarabilen, dile getirebilen tarz üzerinde, olaylar üzerinde ve bunların zaman ve mekân içindeki konumu üzerinde uzun uzadıya düşünülür.

İlginç ve dinamik bir konunun bütün dikkati kendi üzerinde topladığını daha önce söylemiştik. Ama bununla denmek istenen, boşuna ve bilinçli bir dalgınlık değildir; zira, kimi sanatçılar bu dalgınlığı, konunun ilginçliği ve çekiciliğiyle karıştırıyorlar, sonra da konuyu fiilen red-

detmeye kadar ileri gidiyorlar ve onun yerine anı (chronique) türünden bir kompozisyonu getirip koyuyorlar.

Kuşkusuz, bir filmde ya da bir gösterimde, hem kuram, hem de sanatsal pratik bu ilkenin uygulanmasına yol açabilir; ama, kendi başına alınan hiçbir anı (chronique), konudaki güç ve karmaşık ustalıktan temellenen sanatın yerini tutacak güçte olamaz.

Sanatta temanın çağdaş yankılanması (résonnance) büyük bir önem taşır ve ayrıca güncel sorunların eski konularla işlendiği sık sık görülen bir şeydir. Nitekim rönesans sanatı insancılık ile ilintili fikirleri ileri sürebilmek için dinsel konuları; XVIII. yy Fransız Devrimi döneminin sanatı da antik konuları kullanıyordu. Bu yüzden David' in *Horos'ların Andı* tablosu âdeta devrime bir çağrı gibi yorumlanmıştı. Çağdaş sanatçılar da kimi zaman bile bile eski konulara baş vuruyorlar. Brecht de yapar bunu: Sanki onların ortak yazarlarıymış gibi, klasik konulara cesaretle girer; ama, onları yeni bir yöntemle işler, çağdaş ve yeni bir içerik katar onlara. Brecht'in bu yolu tutmaktaki amacı şudur: Seyircinin dikkatini oyunun sonucu üzerinde değil, eylemin akışı üzerinde toplamak; böylece, onun gözlem duygusunu keskinleştirmek ve imgelemini geliştirmek. Brecht gösterimin, seyircilerin etkinliğini harekete geçirmesini, yaşam olaylarının onlarca siyasal ve felsefî çözümlemesini istiyordu. Sanatın bir önemli işlevi de budur. Ünlü Sovyet desinatörü V. Favorski, *Igor'un Birliğinden Söz Eti* resimleyerek, Putivi surları üzerinde dövünüp ağlayan İyaroslavna adlı oyun kişisine son derece çağdaş bir anlam kazandırmıştır; çünkü o, geçmişi bugünkü döneme bağlayarak, bu kadında Rus kadınının tinsel güzelliğini ve gönül yüceliğini ortaya çıkarmak istemiştir.

Ama kuşkusuz, eski bir temanın güncel yankısı, çağdaş bir temanın yerini tutamaz aslında; eski konuların kullanılışı, bunlar yepyeni bir anlamla dopdolu olsalar bile, kendi dönemimizin yaşamından konularını alan sanat yapıtları konusunda çağdaşlarımızın gereksinimlerini karşılayamazlar.

Demek ki, kompozisyon ile konu, biçimin temel yanlarını oluştururlar ve yapıt içinde birbirinden ayrılamazlar. Konunun zayıflığı kompozisyonu her zaman etkiler ve kompozisyondaki netlik ve açıklık azlığı da konuya zarar verir. Sanatsal biçimin yüksek niteliği, iyi kurulmuş bir kompozisyonun özenle kotarılmış bir konuyla uyumlu birliğine dayanır.

III. Sanatta Biçimle İçeriğin Diyalektiği

Her sanat yapıtı, biçimle içerik arasındaki birlikle belirginleşir; çünkü ne içerik somut bir sanatsal biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir.

Bu durumuyla bu sav, yalnız gerçekçi sanatı değil, kendisinde belli bir «içerik» bulduğumuz, aşırı biçimciliğin hiçbir anlamı olmayan yapıtlarını da ilgilendirir. Biçimci sanat, sanatsal biçimlerden yoksun olduğu ölçüde, içerikten de yoksundur; tersi de doğrudur bunun, bir içerik ortaya koyduğu kertede bir biçimi de vardır. Biçimle içerik karşılıklı bağımlılık içinde bulunurlar hep.

Sanatta biçimle içeriğin kurduğu bu birlikten anlaşılan şudur: Sanat yapıtının bu iki yanından biri olmadı mı, öteki yanı da var olamaz. Ne ki, daha önce de gördüğümüz gibi, biçimle içeriğin birliği kavramı ile biçimin içeriği karşılaması (correspondance) kavramını birbiriyle karıştırmamak gerekir; çünkü, ne denli görece olursa olsun, bu ayrım, doğruluğundan bir şey yitirmez.

Yukarda gösterilen anlamda biçimle içeriğin birliği, hiç sektirmeden, her zaman vardır; ama, bu da elbette, bütün yapıtlarda, sanat düzleminde başarılı ve çarpıcı bir şekilde, biçim içeriği dile getirir demek değildir hiç de. Bakarsınız, sadece yazar, kendisine anlatımsal (expressive) bir biçim bulamadığı için, önemli bir yaratıcı tasarım gerçekleşemez olur; ama bunun tersine, biçim alanındaki ilginç araştırmaların ve buluşların da, —tümüyle temelsiz bir nitelikteyseler— hiçbir işe yaramadıkları

görülebilir. Puşkin haklıdır şöyle derken: «İki türlü anlamsızlık (non-sense) vardır: Biri, duyguların ve düşünlerin yetersizliğinden doğar, ama, sözcüklerle kapatılabilir bu eksiklik; öteki, duyguların ve düşünlerin zenginliğinden ve bunları dile getirmekte sözcüklerin gösterdiği yetersizlikten kaynaklanır.» Edebiyat için de, sanatların tümü için de geçerlidir bu görüş.

Biçimle içerik arasındaki *bağlılaşıklığı* (corrélation) incelerken, iki yandan hangisinin daha ağır bastığını sormak gereksizdir bizce. Yanlıştır böyle bir karşıtlık kurmak; çünkü, biçim de, içerik de aynı derecede gereklidir ve hiçbir durumda biri ötekinin yerini tutamaz: Kof bir içeriğin eksiği, işlenmiş bir biçimle kapatılamaz; bunun gibi, anlam iletmeyen ve albenisiz bir biçimin kusuru da, ilginç bir yaratıcı fikirle ödünlenemez. Çağcıl yaşamın temel sorunlarını ortaya koymuş olsalar bile, okur da, seyirci de, zayıf yapıtlara sırtını çevirir. Dahası, bu gibi yapıtlar onları sinirlendirmekten öte hiçbir işe yaramaz; çünkü, haklı olarak şöyle düşünürler: İçerik ne denli derinse, o denli inandırıcı ve çarpıcı bir biçimle dile getirilmesi gerekir, yoksa sanat yerine, kötü bir gazetecilikle karşı karşıya gelinir.

Stanislavski'nin edebiyat arşivlerinde şu ilginç açıklama notu var:

«*Biçim ve içerik* (le fond).

«Kimilerinde birincisi ikincisinden baskın; kimilerinde... içerik diye bir şey yok... imdi, içerik olmadı mı, biçime de gerek kalmaz. Güzel olsa bile, böylesine bir güzellik beş dakika sonra bezginlik verir insana.

Kimi başkalarında da... biçim, ..içeriği küçültüyor ya da başka bir anlam yüklüyor ona...

Gerçek çözüm orta yoldadır: Tümüyle kendi başına ve derinleştirilmiş bir içerik gereklidir; ama, bu içeriği bütün zenginliği ve güzelliğiyle dile getirebilecek, denk bir biçim de gereklidir.»

Bir daha söyleyelim: Biçim ile içerik, yapıtın aynı do

recede kaçınılmaz iki yanıdır. Ama bundan, sanatta her ikisinin de aynı önemi taşıdığı ve aynı rolü oynadığı çıkar mı? Çıkmaz elbette.

İçerik yapıtın belirleyici öğesi olarak kendini gösterir. Sanatta nesnel bir yasayı dile getiren bu sav, bizim estetiğimizde büyük önem taşır. İçeriğin başat rolü oynadığı, daha baştan şu olguyla ortaya çıkar: Biçim, içeriği dile getirmek için bir araçtır ve salt bu erekle vardır.

Yapısalcı yöntemin yandaşları sanıyorlar ki, sanat kuramına yapı (structure) kavramının sokulmasıyla, sanat olaylarının çözümlenmesinde gerek biçim, gerek içerik açısından, tek yanlı yaklaşımlardan uzak kalmak olanağı doğacaktır. Yapı kavramı bağlamlı bir şeyi, yani salt bir biçimi değil, yapılaşmış (structuré) bir içeriği de gösterir. Dolayısıyla onun, sanat olayının iki yanlılığı sorununu; birbirinden yalıtık yanlar olarak biçim ve içerik diye ikiye bölünmesi sorununu bir çözüme bağlayabileceği düşünülür. Peki ama, böyle bir anlayış, biçimle içeriğin canlı diyalektiği anlayışından ne bakımdan ayrılmakta? Acaba bunların arasındaki diyalektik birlik ilkesi, biçimsiz (informe) bir içeriğin ya da özsüz bir biçimin varoluşunu kabul mü etmekte? Son çözümlemede anlaşılan şu: Bilimsel çözümlemede önemli bir yardımcı olan yapı kavramı, estetikte ve felsefede, diyalektik yöntembilimce kullanılabilir ve kullanılmalıdır da; ama, kavramların diyalektik mantığı yerine geçmemelidir o. Sanatta biçimin oynadığı rolün küçültülmesine karşı bir çeşit tepki görülmekte çoğun yapısalcılıkta; oysa, bu kuram da, içerik karşısında biçime öncelik tanımakla, tersi yönde bir yanılgıya düşüyor. Yapısal çözümleme sanatsal metne ne denli genel bir biçimde uygulanırsa, bu görüş de o denli yerinde görünür; ama, sanatsal metin de sanattaki imgeler dizgesine hiçbir şekilde indirgenemez. Bu konuda Tvardovski'nin keskin gözlemi bilinmekte: Biçim karşısında sanatçının göstereceği dikkat eksikliği, okuru ya da seyirciyi yapıtın içeriğine karşı duyarsız kılar. Şu nok-

tayı da eklemek yerinde olur buna: İçeriğin savsaklanması da yapıtın tüketicisini, yapıtın biçimine karşı ilgisiz kılar.

Belli bir dönemde biçimciliğe karşı girişilen mücadelenin şiddeti sanatsal biçim sorununun gerçekten karanlıkta kalmasına yol açtı. Ama bu dönem çoktan geldi geçti; bugün sanatçının ister istemez biçimle uğraşmak zorunda olduğunu söylemek, açık bir kapıya yüklenmek anlamına gelir. Buna karşılık, biçimci görüşlerin eleştirisi de öneminden bir şey yitirmiş değildir.

«Biçim olmadı mı, sanat da yoktur; ama, *modalaşmış biçim* korkunç bir hayvandır». Sovyet ressamı D. Moor'un çok eskiden yazmış olduğu bu söz, bütün güncelliğini hâlâ korumakta bugün. Rodin, desen tekniği üzerinde duran ressamı ve özellikle de dışa-dönük etkilerle uğraşan yazarı, sırmalı giysilerle kent içinde devriye gezen, ama savaşa gitmeye yanaşmayan askerlere; ya da toprağını sürmek için kullanacak yerde, pırıl pırıl görünsünler diye pulluklarını cilalayan köylülere benzetirdi. Tablolarından birinin, «Ne güzel desen!» diye övüldüğünü duyunca, «Demek, bu tuvalde iş yok!» diyen Repin de aynı doğrultuda düşünürken haklıydı. Şaşılacak bir şey yok bunda. Yalnız desen, yani biçim görülüyorsa, tabloyu umursayan yoksa, ressam başarısız demektir; çünkü tablo, her şeyden önce, tablo olmak için yaratılmıştır.

Tiyatroda da durum değişmez, denebilir: Sahnenin salonun ortasına kuruluşu, perdelerin olmayışı, oyuncuların seyirciler arasından sahneye çıkışları, sahnedeki oyuncunun doğal diksiyonu yerine megafonda yankılanan ses, akşam giysileri içindeki sanatçılar, bunların seyirciler üstüne konfetiler serpiştirmesi, oyun sırasında kullanılan klasik müzik parçaları, kısaca sahneye koyuş yöntemleri ya da dekor sadece aklında kalabilir seyircinin.

Bu gibi durumlarda sahneye koyucu ve gösterimin öteki emekçileri, seyircinin *tablodan* çok *deseni* övüp övmediğini, bu gibi övgülerin kendileri için bir uyarı yo

rine geçip geçemeyeceğini düşünmeleri gerekir: Çünkü biçim, içeriği bastırıp susturmuştur, ya da Stanislavski'nin deyişiyle, *garnitür, tabaktaki etin yerini almıştır.*

Göz alıcı biçim değildir seyircinin dikkatini çeken; tersine, biçim ne denli anlam aktarıcı olursa, yaşamın tasarımlanmasından, seyirciyi sahnede geçen eylemden ayırıp uzaklaştırma olumsuzluğu o denli azalır. Biçim, dikkatimizi ne denli kendinde toplarsa, işlevini; diyeceğim, içeriği gün yüzüne çıkarma işlevini yerine getirirken o denli başarısızdır.

Kimi sanatçılar da şöyle düşünmek eğilimindedir: Seyirci her şeyden çok biçimi anımsıyorsa, yaratıcının bu yolda iyi emek harcadığını gösterir bu; tersine, biçim hemen göze çarpmıyorsa eğer, ona yeterince çaba harcanmamış demektir... Oysa durum bambaşkadır: Sanatçı, içeriğin anlatımına, yani biçime ne denli özen gösterirse, seyirci de o denli az fark eder onu.

Mikael Svetlov'un ünlü *Grenade* (El Bombası) şiirinde, kötü uyaklar bulunduğu Mayakovski'ye söylendiği zaman, büyük ozanın yanıtı şu olur: Bu dizeler öylesine güzeldir ki, uyakları olup olmadığının ayrımına bile varmıyor insan. Bu yanıt alışılmışa aykırı imiş gibi görünür, ama anlamı çok açıktır: Svetlov, şiirinin içeriğini dile getirmek için ideal bir biçim bulmuştur, çünkü uyakla- ayrımına varılmaksızın geçip gitmektedirler. Buna karşılık, biçim özel olarak dikkatimizi çekerse yaratıcının yoğun bir biçimde özgün anlatım yollarını araştırdığı, ama ne denli ilginç ve çağrıştırıcı olursa olsun, bu yöntemlerle yapıtın estetik fikrinin aktarılması üzerinde çok daha az durduğu anlaşılır; bunun sonucu olarak, yapıtının sanatsal biçimi, kelimenin tam anlamıyla başarısızlıktır.

Kadın yazarımız, Vera Ketlinskaya şöyle der: «Eğer okur, yazarın yarattığı dünyaya inanır ve onun içinde yaşarsa, kendisini tepeden tırnağa saran sanat sihirbazlığını, yani dili, kurguyu, konunun girdisini-çıktısını ve imgelerin sergilenme yöntemini ayırt edemez; ne ki, bu si-

hirbazlığın sanatçının ustalığıyla yaratılmış olduğunu; onun, bu sihre zekâsını, gönlünü ve yaradılışını kattığını çok iyi biliriz biz; sanattaki bu büyünün dil ve yapıtın kurgusu üzerinde, konunun kurgusu üzerinde, kahramanların ruhsal incelenmesi üzerinde, bunlardan her birinin izleyeceği gelişim çizgisi üzerinde ve ikinci (episodiques) kişilerin tasarımlanması üzerinde harcanmış olan çok büyük bir emeğe dayandığını da biliriz...» Aslında, yapıtının biçimini kotarmakta olan bir yaratıcı, yeni anlatım araçları sergilemeyi amaçlamaz, insan yüreğine en iyi bir biçimde girmeye çalışır. Biçim çalışması, içeriğin kotarılmasıyla at başı gider.

Ama buraya kadar söylenenlere bakıp da, bir yapıtın biçimindeki yetkinlikle sağlanmış olan tadın, estetik duygunun özü ile bağdaşmaz olduğu sonucuna varılmamalıdır. Aslında ruhen sanatçı olan insan, bir ozanın, bir ressamın ya da bir sahne oyuncusunun biçim yönünden gösterdiği ustalık karşısında büyük bir estetik sevinç duyar. Stanislavski'nin en iyi öğrencilerinden, Evgeni Vaktangov, ince bir buluşu, beklenmedik etkileri, sahneye koyucunun bitip tükenmek bilmeyen düşgücünü, kısaca oyunculuk ustalığı denen her şeyi görmekten seyircinin estetik bir tad alacağı gösterimler yaratmaya çalışırdı ve bunda da gerçekten başarılı oluyordu.

Bugünün tiyatrosunda (büyük bir kesimiyle, Brecht'in dünya sahne sanatı üzerindeki çok güçlü etkisinden ileri gelir bu da) sahneye koyucu, dekorcu, oyuncular, sanatlarının girdisini-çıktısını seyircilerden öyle her zaman saklamazlar; sahnedeki eylemin biçimini yalın olarak ortaya koyarlar ve sanatlarının *gizlerini* seyirciye açarlar, işin gösterim (spectacle) yanı üzerinde gereğince dururlar. Yetenekli sanatçılarca sahneye konmuş olan gösterimlerde biçimin içeriği ezip geçmesi şöyle dursun, tersine içerik onunla daha açık seçik ortaya çıkar. Bu konuda, gerçekçi sanata dair şunu söyleyebiliriz: Burada da böyle bir yöntem, içeriğin başat karakterinin *tanınması* üzerine kurulur.

İnsanlığın tüm sanat deneyinin de onayladığı gibi, değişik yaşamlar ve gerçekliğin değişik ideolojik yorumları değişik biçimlerle dile gelmeyi gerektiriyor. Leon Tolstoy' un romanlarındaki biçim, Balzac'ın romanlarındakinden ayrı olmak gerekiyor; dram yazarı Gorki de Shakespeare' in yöntemlerini kullanamazdı. Bunun nedeni, bu deha düzeyindeki sanatçıların ayrı ayrı kişilikte olmaları değildir sadece; *Anna Karenina* tragedyasının *Eugénie Grandet* dramına benzememesi, Gorki'nin *Kenar Mahalle*'sindeki kişilerin, Shakespeare'in oyunlarındaki kahramanlardan daha başka koşullarda gelişmeleri, daha başka çatışmalarla karşı karşıya bulunmaları idi. Her dönem, kendine özgü fikirlerden başka, kendine özgü sanatsal biçimler de yaratır, derken Bielinski haklıydı.

Bugünün sanatı da çağcıl yaşamdan aynı kertede çağcıl bir dille söz etmek istenci içinde, yerinde olarak, yeni biçimler araştırmakta ve yaratmaktadır. Ne var, sanatsal anlatımın yeni yolları, ancak, içeriğe bağlı kaldıkları ve onu daha iyi ortaya koyma olanağını sağladıkları zaman verimli olabilirler. *Tanrısal Komedya* için Gustave Dore' nin yaptığı resimlemeler dünyaca bilinir; ama bu Sovyet desinatörü, M. Pikov'un, o ölümsüz şiirdeki imgelere yeni bir grafik anlatım bulmasına engel olmamıştır. Dore'nin desenleri konuya bağlı kaldıkları ve *komedyadaki yerineleri* (allégories) de yansıttıkları halde, Pikov'un resimlerinde Dante'nin imgeleri, şiirin felsefi anlamını gün yüzüne çıkarmaya yararlar. Desenlerden hangisinin daha uygun olduğunu bilmek önemli değildir burada; çünkü Dore'nin resimlerindeki içerik ve biçim onun yaşadığı dönemi yansıtır; buna karşılık Pikov'unkiler de zamanımızın anlayışını dile getirir. Pikov'un araştırmaları, kendi grafik dilinin bireşimi, Floransalı büyük ozanın imgelerini köklü bir biçimde kavrayışına kusursuz bir örnektir ama, bu arada, çağdaşlarımızın fikirlerini de dile getirirler.

Şimdi de *pop'artın* önde gelen temsilcisi, Amerikan ressamı Robert Rauschenberg'in tutumunu ele alalım; bu

sanatçı da *Tanrısal Komedya* üstüne yapmış olduğu re simlemeleri 1960'ta sergiledi. Bunlarda, şiirde geçen kişileri ve durumları aramak boşunadır. Konuyu yorumlaması bambaşkadır onun. Dante, *Tanrısal Komedya*'yı nasıl kendi zamanının gerçek kişileriyle doldurdu ise, bu sanatçı da, resimlemelerine yaşadığımız dönemin insanlarını koyar. Seyirci, resimlerdeki Kennedy'yi, Johnson'u, Nixon'u, Adlai Stevenson'u hemen tanır; füzeleri modern silahları ve yarış arabalarını, Dante'nin yapıtıyla hiçbir ortak yanı olmayan durumları ve ayrıntıları görebilir. Dante'nin kendisi de bir reklam afişinin üzerinde bir Amerikalı olarak gösterilmiştir, golf sopası reklamı yapmaktadır. Rauschenberg'in resimlemeleri *pop'art* tarzında kotarılmıştır; dergi fotoğraflarından oluşan bir mozayik gibidir. Kısaca, *Tanrısal Komedya*'nın içeriğiyle hiçbir alıp vereceği olmayan biçimsel bir oyunla karşı karşıyasınızdır.

Tümüyle özerk bir yaşamla donanmış değilse de, biçim içeriğin bir işlevine indirgenemez. İçeriğin başat rolü olduğunu ileri sürerken, bizim estetiğimiz, sanatta biçimin etkin niteliğini de ortaya koyar. Sözgelimi Aleksi Arbuzov'un *İrkut Tarihi* adlı oyunu, salt içeriğinin önemiyle değil, biçiminin erdemleriyle de tiyatro yaşamına damgasını vurmuştur: Oyun kişilerinin yaşamına karışan koro, oyun metnine doğrudan doğruya giren yazarın kendi fikirleri de bu güzelliklerdendir. Sanatın olağanüstü şeylere sıradan durumları, bayağı bir konuya fantastik durumları karıştırması gerektiğini söylüyordu Diderot. Arbuzov'un yapmayı başardığı da budur. Sovyet yaşamındaki yeni olaylara, insanın iç dünyasının zenginleşmesine oyununun biçimi denk düşmektedir, çünkü bu biçime göre, tam anlamıyla bireysel olan etkenlerin toplumsal bir yankısı vardır ve toplumsal olan da kişiselleşir.

Biçim, özellikle yaratma süreci içinde etkin olur. Yapıtın estetik fikrinin anlatımına yönelmekle kalmaz; geliştirilmesi de ayrıca içeriğin sanatçı tarafından derin den kavranılmasında ve aydınlatılmasında büyük bir ola

nak sağlar. Yaratma çalışması tek yönlü değildir; estetik fikrin açıklığı, *anlam-aktaran bir biçimi* yaratmada yazara kimi zaman yardımcı olur; ama, ilk ağızda karşısına en genel çizgileriyle çıkan yapıtın ideolojik içeriğini, sanatçının, ancak biçimin kotarılması sırasında kesenkes belirliyebildiği de olur. O kadar ki, biçim üzerindeki çalışma, yapıtın fikrini değişikliğe uğratmaya bile yol açabilir. Hegel, içeriği, *içerikleşen biçim* olarak tanımlıyordu; tersi de doğrudur bunun. Şunu demek istiyordu o: İçerik biçimi doğurur ama, biçim de içerik üzerinde etki yapar.

Biçim etkinliği, çeşitli yollarla kendini gösterir: Değişik, çeşitli olaylar seçilerek belirli bir sanat türünde tasarımlanır, yaşadığımız dönemin yaşantısı çağdaş sanat diliyle daha iyi anlatılır, eskil (archaique) bir biçim, çağdaş içeriğe giydirilebilir, vb. Biçim etkinliği yaratıcının ustalığıyla da bağımlıdır.

Bundan, genelde sanatsal biçimin tüm öğeleri üzerinde tam bir ustalık anlaşılır; ama, anlamı daha da geniştir: Sanatçının ustalığı, her şeyden önce, yaşamı derinlemesine kavrama, onu estetik ve ideolojik düzlemde yorumlama yeteneğinde belirir. Yaratıcı, tekniğini yetkinleştirmek ve sanatın tasarımsal (figuratif) araçlarını özümsemek kaygısını duymak zorundadır doğal olarak; ama, ustalığı, mesleki kazanımların ve yöntemlerin basit bir toplamı olmanın ötesinde, gerçekliğin sanatsal bir tasarımını veren karmaşık bir sanat oluşturur.

Ustalık (maitrise) kavramının birçok yanı vardır; yaratma etkinliğinden farklı yanları kapsamına alır, ama bunlar ona bağlıdırlar yine de. Gerçeklikteki olayları incelemek ve bunların bireşimini yapmak, biriken gözlemleri estetik açıdan yorumlamak, yaşamdaki olayların anlamını sanatın araçlarıyla dile getirmek ve yapıtın gereci içinde onu somutlaştırma yetisi söz konusudur burada. Ama dar anlamda ustalıkla belirtilmek istenen, işte bu sonuncusu, istidattır.

Yaşam üzerine yaptığı gözlemleri biriktirmekle işe başlar sanatçı; «ilk elden» bir bilgisi olmak büyük önem taşır. Yaşamca sağlanan gerecin sanatsal bireşiminin inandırıcı olabilmesi için, sanatçının yaşamı alışılmadık bir açıdan, hiç görülmedik bir biçimde, öncü olarak görme gücünde olması gerekir. Leon Tolstoy şöyle yazar: «Sanatta temel olan yeni, kişisel bir şey söylemektir. Büyük sanatçı bununla belli olur. Mendelsohn'a bakınız, müziği güzel olmasına güzel ama, hiçbir özgün yanı yok. Oysa kişisel bir şeyler söylemek gerek. İşte bu yetenek Beethoven'de vardı. Onun ne diyeceği hiç bilinmezdi; edebiyatta da böyledir bu, öbür sanatların tümünde de.»

İşte bu amaçla sanatçı zengin bir gözlem yedeği oluşturur. Bu gözlemler, sanatçının yaşamı durmadan algıladığı süreç içerisinde, yazarın not defterlerinde, ressamın krokilerinde, oyuncunun kayıtlarında toplanırlar.

Konstantin Pautovski'nin anlattığına göre, o, her gün karşılaştığı nesneleri daha iyi görüp anlayabilmek için, onları değişik bir görüş açısından seyretme çalışmaları yaparmış. Bu amaçla günü gününe notlar alırmış: Gerektiğinde ayni nesneyi birçok kez resmedermiş ve hiç de önemli olmayan, ama her zaman somut ve gerçekleşebilir olan ödevler yüklermiş kendi kendine.

Ayrıntıları, genellikle de algılanmadan geçilen yanları görüp inceleyebilmelidir sanatçı. Herkesçe bilinen olayların yeni ayrıntılarla ve renklerle yapıtlarında ışıyabilmesi ve yeni bir yaşam kazanabilmesi için gerekli anlamaktaran ayrıntıları ancak böyle bulabilir o. Sözgelimi, Moskova yöresinin, özellikle de Volga kıyılarının görünümlerini yüzbinlerce insan bilir; ama, onun biricik, eşsiz güzelliğini Levitan kavrayabilmiştir ve böylece herkesçe bilinen bu doğa parçası, ressamın tablolarında bir sanatsal buluş düzeyine çıkmıştır. Kimi zaman *sanayi görünümü* diye de nitelenen, çağdaş manzara resminin güzelliğini, seyircilerin gözleri önüne serip beğendiren kimselerin, Sovyet ressamları Georgi Niski, Yuri Pimenov ve daha başkaları olduğu da ayni şekilde söylenebilir.

Kişisel, göz alıcı ve hiç bilinmeyen gözlemler yoksa, sanatsal bireşim de olmaz; yaratıcı, bir bakıma, yaşamca sağlanan gereçle garip bir savaşa tutuşur ve yaşamın bağlamlı, karmaşık imgesini yıkıp yok etmeden, onu son derece özlü bir biçim altında anlatmaya çalışır.

Gözlem ve bireşim birbiri ardı sıra gelmez; birleşik bir süreç oluştururlar; bu süreç içinde gereç seçimi genellemeler yapmadan yürümez; buna karşılık bireşim de gözlem duygusunu (esprit d'observation) pekiştirir.

Bireşim çalışması anlatımla (expression) sıkı sıkıya bağlıdır. Aram Haçaturian, piyanonun başına oturduğu anda, ya da kalemi kâğıdı eline aldığı anda hemen müzik yapmadığını; bu işin çok daha önceden yapılmış olduğunu söyler. Müzik onun içinde ilkin taze ve körpe bir meyva gibi, ta doğmak isteyinceye dek olgunlaşırmış; bir kez doğum anı gelip çattı mı da, artık hiçbir şey onu durduracak gücü bulamazmış. Meyerhold da bir oyunu prova etmeden önce, onu kafasında, imgeleminde kurup canlandırdığını söyler.

Bu sanatçıların da ortaya koydukları gibi, bireşim ve yaratıcı somutlama (incarnation) birbirinden ayrılmaz. Yaratıcı, önceden hazır bir genel fikri somut olgularla canlandırmayı yeterli bulduğu an, işin sonunda ister istemez şematizme varır dayanır.

Yaşamı gözlemlemek, onun olaylarını, sanatın araçlarıyla betimleyerek, bireşimini yapmak istidadı sanatçıların tümünde vardır; ama, yaşama, ozan oyuncudan, oyuncu da müzisyenden ya da mimardan değişik bir biçimde bakar. Sanatların tümünde yaşamdaki olayların gözlemlenmesi ve bireşimi ayni özdedir ve yalnızca somutlandırmada ayrılırlar. Gerçeği somutlamak ustalığı, sanatçıdaki yeteneğin göstergesidir. Bunun için sanatçı, meslek becerisini yüce ideolojik ve estetik görevlerin gerçekleşmesine bağlı kılmaksızın, yalnızca bu somutlama biçimine ilgi duyarsa, yeteneğini köreltmek tehlikesiyle karşı karşıya gelir.

Sanatın çeşitli türlere bölünmesi köklü yasalara dayanır; estetiğin başta gelen görevlerinden biri de bu yasaların incelenmesidir.[3]

Sanatta yaratım etkinliğinin değişik türlere ayrılmasına ilişkin başka başka doğrultulardaki açıklamaları bir yana bırakarak diyebiliriz ki, bu açıklamalar başlıca iki bakış açısına bağlanmaktadır: Çeşitli sanatların varoluşunda, kimi estetikçiler nesnel nedenler görüyor, kimileri de öznel.

Birinciler, aslında konusu çok yönlü olduğu ve çeşitli yönleri ayrı ayrı anlatım yollarıyla ele alınmayı gerektirdiği için, sanatın birçok türlere bölünmüş olduğunu düşünürler. İkinciler ise tersine, şiir, müzik ve resim yaşamın ayni fenomenlerini yansıttıklarından, çoğu kez, sanatı yansımanın nesnesine göre bölümlemeye gerek olmadığı; çeşitli sanatların varoluşunu insan algısının öznel karekteristiğinden, duyu organlarının değişikliğinden temellendirmenin çok daha uygun olduğu kanısındadırlar. Nitekim göz, resmin evrimini ve ortaya çıkışını açıklar, kulak da müziğin, vb..

Çeşitli sanatların varoluşunda öznel ya da nesnel etkenlerin kabul edilmesi, sorunun idealist ya da maddeci bir yaklaşımla eşdeğerli ele almaya yatkın olduğunu sanmak yanlış bir tutumdur bizce; çünkü, bu anlayışlardan her birinin yandaşları hem maddeci, hem de idealist akımlara katılmaktadırlar. Sanattaki nesnel bölünme, estetikte maddeci Lessing ile idealist Hegel tarafından ileri sürül-

---

3) İdealist estetikte kimi kuramlar, sanatın türlere ayrılmasında nesnel bir temel görmeyi kesinlikle reddediyor. Özellikle, Croce ile yandaşlarının (J. E. Spingarn) sisteminde, tür ve sınıf gibi kategorilerin yadsınması, sanattaki somut olguları genelleştirip sınıflandırmayı reddetmekle kolkola gidiyor; bu da aslında Gramsci'nin, A. Banfi'nin ve daha başka Marksçı kuramcıların çalışmalarında daha önce eleştirilmiş olan, bir çeşit estetik adçılığı (nominalisme) savunmak demektir.

müştür; buna karşılık, Leonardo de Vinci'nin maddeci estetiği ile Kant'ın idealist estetiği, sanatı öznel bir taban üzerinde bölümlere ayırmaktadırlar.

Lessing *Laocoon*'da resimle şiir sanatını karşılaştırırken (birincisi genelde tüm tasarımsal sanatlar, ikincisi ise *öykünme*-imitation- nitelikleriyle daha etkili olan öbür sanatların tümünü kuşatır) şu gerçekten yola çıkıyordu: Bu iki tür, gerçekliği tasarımlama yollarında, tartışma götürmez biçimde birbirinden ayrılırlar. Gelgelelim, bu yöntemlerin kendileri de, bu sanatlardan her birince yansıtılan yaşam olaylarına doğrudan bağlı olarak varlık gösterirler. Sözgelimi, resmin konusu, uzayda somut bir biçimde yerini almış fiziksel cisimlerin tasarımıdır; buna karşılık şiir, eylemleri yansıtır. Sanatlar arasında sınırlar çizerken, bu sınırlara saltık bir değer vermekten uzaktı elbet Lessing; nesneleri yansıtırken resmin de çok etkin olabileceğine, öte yandan şiirin de eylemi yansıtırken maddi dünyanın örtüsünü kaldırabileceğine inanıyordu o. Ama, bu iki sanat, ancak okur ya da seyircinin imgelemine seslendikleri zaman resim dinamikleşir, şiir de dolaylı bir yolla tasarımsal özellikler kazanır. Lessing'in bakış açısı maddecidir; çünkü, o, yansıma nesnesine göre sanatı bölümlere ayırmakla; bu yansımayla nesnel gerçekliğin değişik yanlarını gösterir.

Sanatlar arasındaki ayrımı, yansıtılan nesnenin özgülüklerinden temellendirse de, Hegel'in anlayışı bizce bu görüşle taban tabana zıt ve özünde idealisttir. Hegel, Lessing'ten farklı olarak, sanatın dallara ayrılmasının sebebini maddî dünyanın çeşitli yüzlerinde görmez; maddesel kabuğunu atmaya çalışan saltık idée'nin evrimsel dinamiğinde görür. Hegel'e göre mimarlık yontuculuktan, yontuculuk da şiirden farklıdır, ama bunun en başta gelen sebebi şudur: Bu sanatlardan her biri sanat tarihinin akışı boyunca, saltık idée'nin evriminde belli bir konağı gösterir, saltık idée'nin maddesel biçimle gitgide azalan bağının belli bir konağını gösterir. İşte Hegel'ci estetik

çeşitli sanatların ortaya çıkışını bu idée ile madde arasındaki bir ilişkinin varoluşuyla, karşılıklı bağımlılıklarının derecesiyle ve bu bağları çeşitli yanlarıyla göstermek gerekliliğiyle açıklar.

Daha önce de belirtmiştik: Leonardo de Vinci'ye göre sanatlar arasındaki farklılıklar, insandaki çeşitli duyu organlarının varoluşundan ileri gelir. Ne ki, onun anlayışı, sanatta yaşamın bir *öykünmesini* gördüğü ölçüde, maddeci bir nitelik de taşır. Buna karşılık, gene ayni şekilde, sanatların dallara ayrılmasını öznel bir faktörden temellendiren Kant, estetikte idealisttir; zira ona göre, insani duygular sanatın çıkış noktasını oluşturur ve bir bakıma bu duygular, tasarım nesnesinde sanatçı tarafından *üst üste konmuş* (sperposé) gibidirler. Kant, insanın, bilmegücü (entendement), düşünceye dalma (méditation) ve duyum gibi doğuştan, *a priori*, manevi yetileri olduğuna inanıyordu; çeşitli sanatların doğuşuna yol açanlar da bunlardı ona göre: Bilme-gücü, şiiri; düşünceye-dalma, plastik sanatları; duyum da, müziği doğuruyordu. Kant'a göre bu sanatların tümü de yalnızca açık manevî güçlerin işiydi.

Oysa, çeşitli sanatların nereden doğduğunu araştırırken, doğru estetik, hiç de nesnel ve öznel etkenleri birbirinden ayırmaz, diyalektik ilişkileri içinde yaklaşır onlara. Sanatsal kültürün çeşitli türlere bölünmesinde nesnel etkenin başat rolü oynadığını kabul ederken, bu süreç içinde öznel öğenin önemini yadsımak doğru olmazdı. Sanatın kullandığı renklerin, çizgilerin, seslerin vb. *dil-yetisi*, sırf gerçek dünyada renklerin, çizgilerin ve seslerin varoluşundan ileri gelmez; bunların insan yaşamında belli bir kapsam kazanmaları ve orada anlatım değeri kazanmaları olgusundan da kaynaklanır. İnsanın gözü ve kulağı, renkleri ve sesleri hayvanın gözü ve kulağından daha başka türlü algılar. Marks, beş duyu organında, evrensel tarihin bir ürününü görüyordu; diyeceğim, insan algısının niteliği ve özgülükleri, tarihsel ve toplumsal pratik içinde oluşmuşlardır ve onun gereksinimlerini karşılarlar. İnsan algısının özgüllüğü, bilinç içindeki gerçe-

ğin yansıma biçimlerini etkiler, bunun sonucu olarak belli bir ölçüde sanatların her birinin özel niteliğini de belirler. Sanatlar birbirinden farklı olayları yansıtmalarıyla ve insan algısının özüne göre değişik anlatım yollarına başvurmalarıyla ayrılırlar. Ama şu da var: Birçok sanatın varoluşunun asıl nedeni, sanatın konusundan, nesnel dünyanın çeşitliliğinden kaynaklanır; bu dünyanın çeşitli yanları, tek bir sanatın araçlarıyla tüm olarak yansıtılamaz.

Sırası gelmişken şu gerçeği bir daha anımsamak yerinde olacak: Ayni yaşam olayları bakarsınız, çeşitli sanatlarda ele alınıp işlenmiştir. *Egmont*'un hem edebi hem de müzikal bir olay olduğu; *Faust, Karmen* ya da *Durgun Akardı Don*'un edebiyattan sinemaya ve operaya geçtiği; *Şeytan*'ın Lermontov'un bir şiiri olduğu gibi Rubinstein'ın bir operası ve Vrubel'in bir tuvali olduğu; Zoya Kosmodemiyanskaya'nın gösterdiği yiğitliğin hem şiire hem de dram yapıtlarına, hem filmlere hem de tiyatro oyunlarına, hem müziğe hem de yontu sanatına geçtiği kuşkusuz bilinmektedir. Sanat tarihinde bu gibi örnekler bol bol vardır.

Ne ki bu gibi olgular, bütün sanatların konusu aynidir, anlamına gelmez asla; değişik türler, gerçekliğin ayni görüngülerini işleyebilirler; ama her biri, öbür sanatlarda yeterli bir zenginlikle dile getirilemeyen yanlara ilgi duyar temelde. Burada söz konusu olan, bütün sanatlar arasında kesin bir bağın var olduğuna karşı çıkmak değildir, ama, onları bölüp ayıran şeyi de bilmezlikten gelemeyiz. Rus kompozitörü Aleksandre Serov, eğer her şey sözcüklerle anlatılabilseydi, müziğe bir iş kalmazdı, derken yerden göğe haklıdır. Berlin Opera Komik Tiyatrosu sanat yönetmeni, seçkin sahneye koyucu Walter Felsenstein da ayni doğrultuda şöyle der: Sanatçı güzel bir sesi olduğu ve kendisine şan dersi verildiği için şan yapmaz; kendi dramatik durumunu dile getirmek için, elinde şandan başka bir araç olmadığından ve buna bizi duygusal bir yolla inandırmak zorunda olduğundan şan yapar.

Jokübonis'in anıtı *Pirsiupis'li Ana*, Marsenkevişyüs'ün şiiri *Kan ve Küller*, Morkünas'ın *Pirsiupis* vitrayı hep aynı olay üzerinedir: 1944 Haziranında Pirsiupis' adındaki Lituvanya köyü de Çek köyü Lidis ile Fransız kasabası Oradour-sur-Glane'ın yazgısına uğrar aynen; Naziler Pirsiupis'i ateşe verirler: Erkek, kadın, çocuk, bütün köylüler alevler içinde kavrulurlar. Pirsiupis'in külleri, Auschwitz ve Buchenwald'ın külleri gibi, az önce değindiğimiz üç yapıtın da gösterdiği şekilde, insanlığın kalbinde hep dipdiri durmaktadır. Ne ki, bu yapıtlardan her biri, Lituvanya köyünün yaşadığı acının değişik yanlarını ele alır. Yontuculuk yasalarıyla tam bir uyum içinde olan Jokübonis'in o güzelim yapıtı, insanın yürekliliği ile acıklı halinin bireşimsel bir anlatımını sunar. Yontusu, *Ana*'nın, «çocuklarının ölümüne göz yaşı döken Vatan» olduğunu kendi açıklar. Jokübonis gerçekten anıtsal bir yapıt yaratmıştır (salt boyutları ve türü bakımından değil, duygu ve düşüncesinin derinliğiyle de); sonsuz bir acı, insan ruhunun yüceliği, cellatlara karşı beslenen hınç ve Pirsiupis tragedyasının yinelenmemesi için bir uyarı dile getirilmiştir onda.

Morkünas'ın vitrayında olağanüstü bir somutlaşmaya erişir bu tragedya. Simgeleme, genelleme ve öz-sözlülük (laconisme) gibi birçok ortak özellikleri olsa da, vitray yontudan farklıdır; sanatçı, halk yaşamında sıkıntılı ve bağlayıcı dönemler ve bu dönemlerde insanların davranış tarzları üzerine seyircinin dikkatini toplar. Bu yapıt, ayni zamanda insanlığın barbarlığı kabullenmemesi gerektiğini ve Pirsiupis cellatlarının dölleri yaşadıkça, bizim de uyanık kalmak zorunda olduğumuzu duyurur.

Marsenkeviçius'ün kahramanlık şiirinde de Jokübonis'in ve Morkünas'ın yapıtlarındaki aynı derin duyguya rastlanır. *Kan ve Küller*, yaşadığımız dönemin temel sorunu işte budur, diye yazıyordu ozan. «Buchenwald'da çalan çanlara kulaklarını tıkayıp işitmeyen tek insan kalmamalıdır yeryüzünde... Geçmişin bir çözümlemesi değil,

güncel bir temadır bu». *Kan ve Küller*, öteki sanatlarda değişik araçlarla somutlaştırılan fikirlerin edebi bir çeşitlemesi değildir. Marsenkeviçius'ün şiiri, yontuculuğun ve vitrayın işlemekte güçsüz kaldığı yönleri yansıtır. Sözgelişi, halk yaşamıyla ilgili büyük bir tablo, halk yaşamı kaynaklarının, akışının ve tarihin dramatik bir döneminde ulaştığı aşamanın sanatsal çözümlenmesi, insani ilişkilerin çeşitli yanlarının yansıtılması; düşmanla mücadelede son derece gözüpek, sert erkeklerden tutun da, içi çürük, zamanı geçiştirmek ve kanlı yıkımlardan uzak kalmak isteyenlere ve son olarak, yurtlarına hayınlık edenlere değin nice nice karakterin betimlenmesi, bütün bunlar ve daha başkaları, şiirde olağanüstü bir somut anlatım bulur.

Demek ki sanatların her biri, aslında yaşamın kesin bir alanını ya da olayların belli yanlarını yansıtmayı amaçlar; bunun sonucu, kendine özgü anlatım ve tasarım araçlarını kullanır. Sanatsal yaratının önemli bir türsel (générique) özgüllüğü de buradan gelir.

Ancak şu da var: Çeşitli sanatların anlatım araçları ne denli özgül olursa olsun, bunlar arasında belli bağlar da bulunur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kimi genel yasalara bağlı olduktan başka, filan sanat türünün tasarım yöntemleri belli koşullar altında öteki sanatlarda da kullanılabilir. Sözgelişi çizgi, grafik sanatın özgül bir aracıdır; ama, belli durumlarda, bu sanat resimden rengi de alır; böylece, desenini zenginleştirmek ve tasarım olanaklarını genişletmek fırsatını bulur. Plastik *hareket sanatı;* koregrafi de zaman zaman yontuculuğun plâstik yöntemlerine başvurur. Bu durumda sanatçının, kendi alanına girmeyen, öteki sanatlardaki anlatım ve tasarım araçlarına niçin büyük bir dikkatle eğildiği kolayca anlaşılır. S. Konenkov yontuculara, kemiklerin nasıl eklemlendiklerini öğrenmelerini salık verir; ama, ona ayrıca, yazarın dünyaya ilişkin plâstik bir görüşe (vision) sahip olmak zorunda olduğu ölçüde, insan kalbine girmeyi de öğütler.

Sanatların karşılıklı olarak birbirlerini zenginleştirmeleri pek verimli olsa da, çoğu kez, bunun da sınırları olmak gerekir. Resim, plastik ve mimik arasındaki yakın ilgiye değinerek, Goethe, bu sanatlardan birinin öbürünce kullanılmasının hemen sadece yararlı değil, zararlı da olabileceğini hatırlatıyordu. Bilgelik yüklü bir uyarıdır bu, en başta da, bireşimsel sanatlara kendini adamış yaratıcıları ilgilendirir.

Başka sanatların dil-yetisine başvurmak her zaman doğru karşılanmaz. Örneğin şu son yıllarda tiyatro, sinemadaki yöntemleri sık sık kullanmakta: Alt-yazılama, oyuncular sahnede sesiz dururlarken, bir megafonla yinelenen «içsel konuşmalar», sahnelerin hızla değişip birbirini izlemesi, sinematografik ritm vb. Bu yöntemler kimi zaman başarıyla kullanılabilirse de, başarısızlıkla sonuçlandıkları da sık sık görülen bir şeydir. Bir filmde çok iyi giden bir şey, tiyatroya pek uyarlanamaz. Sözgelimi sahne eylemine sık sık üst üste arabaşlıklar (intertitres) koymak yararlı olabilir mi? Belki; o da arada bir. Sinema için uygun olsa da, tiyatro için hiç de gerekli değildir bunlar, seyircinin dikkatini toplamasına, düşünmesine engel olurlar ve imgelemine bir şey katmazlar.

Yaşadığımız dönem bireşime can atıyor. Değişik sanatlara özgü özellikler, bir tek yapıtta birleşiyorlar bazan; bu yüzden, türlerin *arılığını* korumak amacıyla *düzgüsel* sınırlamalar yapmak boşunadır. Sonra şu da var: Bireşimsel yaklaşımın genişliği de sanatlar arasındaki sınırların silinmesi gerektiği anlamına gelmez. Kuşkusuz, tarihin akışı içinde değişikliğe uğrar bunlar, ama, her sanatın gösterdiği özgüllük, bu yüzden hiç de yok olmaz. Başka sanatların anlatım ve tasarım yöntemleri ve içeriği, her belli sanatın özel karakteri göz önünde tutularak kullanılabilir ve kullanılmak gerekir; ancak sanatçı bir sanatın yerine, bu da onun yerini tutabilir deyip, bir başkasını getirmeye sürüklenmemelidir.

Öyleyse şunu anlıyoruz: Çeşitli sanatların varoluşu,

aralarından hiçbirinin yalnız kendi olanaklarıyla, dünya üzerine yeterli derecede tam bir tasarımı verebilecek güçte olmamasından ileri gelmektedir. Ancak, toptan ele alındıklarında, sanatların tümü, yani bütünlüğü içinde insanlığın sanat kültürü bu işi becerebilir.

Her sanatın ötekilerine göre bazı üstünlükleri vardır; kendisine özgü bir bakış açısından yaşamın somut yanlarını yansıtır çünkü. Nitekim, hiçbir sanat, doğadaki renklerin tüm zenginliğini resim kadar çağrıştırıcı bir güçle veremez. Ama, duygusal gücü ne olursa olsun, resim de müzikle boy ölçüşemez; çünkü o, insani duygu ve heyecanların doğrudan anlatımıdır. Edebiyatın olanakları ne denli geniş olursa olsun, yansıtılan olayların somut bir tasarımını, plastik sanatlar kadar veremez. Söz sanatı ne denli güçlü olsa da, pantomim olanaklarına sahip olamaz ve sahne üzerindeki bir oyuncu, bir an gelir, kukla tiyatrosunun çok güzel yansıttığı bir şeyi dile getiremez olur. Eğer şiir müziğin olanaklarını; koregrafi, resmin olanaklarını; ya da plastik sanatlar, edebiyatınkileri içermiş olsalardı, sanatların çeşitliliğinin hiçbir anlamı kalmazdı.

Her sanatın kendine göre bir takım kozları (atouts) olsa da, hiçbiri, kendi özgüllüğüyle uyumlu olarak tasarımladığı olayların özünü kavrayıp ortaya çıkarmaktaki özel biçimi (mode) açısından köklü üstünlüklere sahip olamaz. İşte bu yüzden kimi sanatları ötekileri karşısına çıkarmaya kalkışmak kökeninden sakat bir tutumdur ve kimseye de kazanç sağlamaz.

Bugünkü kuramsal çalışmalarda, realist resim sanatının, —sanat fotoğrafçılığının gelişmesi yüzünden— artık zamanını doldurduğunu; sehpa resminin de anıtsal fresklerle pabucunun dama atıldığını; sahne sanatının modası geçtiğine göre, yerini «boy ölçüşemiyeceği» sinemaya bırakacağını ve daha başka bunlara benzer savları ileri sürenler var. Birçok sebeplerden dolayı yanlıştır bu akılyürütmeler. Sözgelişi sinema ile tiyatro, karşılıklı olarak, birbirinin yerini tutamaz. Çünkü, aralarında ne denli yakın ilgiler bulunsa da, birbiriyle ne denli zenginleşseler

de, farklı sanatsal görevleri yerine getirmekle yükümlü dürler. Sinema ile fotoğrafçılık arasında doğrudan bir benzeşim kurmaksızın, denebilir ki, tıpkı filmin tiyatro gösterimi karşısında olduğu gibi, sanat fotoğrafçılığı da resim sanatının yerine geçebilecek güçte değildir.

Marksist estetiğin önemli savlarından biri, sanatın düzensiz (inegal) geliştiği savıdır. Marks'ın gösterdiği gibi, sanatın evrimi, ekonomik ilerleyiş de içinde, toplumun evrimiyle tıpatıp örtüşmez her zaman. Nitekim, Antik çağda ya da rönesansta yaratılmış olan eşsiz sanat değerleri, çağdaş sanatın birçok fenomeninden kat kat üstündür; ama, bu iki eski dönemden hiçbiri, ekonomik gelişme ve toplumsal ilişkiler bakımından, toplumun daha sonraki dönemleriyle boy ölçüşemez.[4] Sanatın düzensiz evrimi, belli dönemlerde çeşitli sanatların ayni gelişmeyi göstermedikleri gerçeğiyle de ortaya çıkar: Bilindiği gibi Antik Yunan'da mimarlık ve yontuculuk, öteki sanatlara göre daha yüksek bir olgunluk düzeyine erişmiştir; rönesans döneminde resim, XIX. yy'da edebiyat baş köşeyi tutmuşlardır. Bu demek ki, her dönem belli bir sanatın üstünlük damgasını taşır; bu sanat, zamanın estetik gereksinimlerini daha zengince dile getirir ve öteki sanatları bağlayıcı tarzda etkiler. Seçkin Rus eleştirmeni V. Stassov şöyle der örneğin: XIX. yy Rus gerçekçi edebiyatı, *Gezginci-*

4) Toplumsal gelişme ile sanatsal gelişmenin örtüşmemesi, sanatta ilerleme fikrini de yadsımaya yol açıyor kimi zaman. Şöyle bir kanıt ileri sürüldüğü görülüyor çoğu kez: Başyapıtlar, özgün sanatsal değerleri hep korurlar; dolayısıyla, daha sonraki dönemlerde yaratılmış olan yapıtlar, daha önceki dönemlerin yapıtlarından daha ilericidir denemez; sözgelimi, Tanrısal Komedya'nın Balzac'ın İnsanlık Komedyası'ndan daha az ilerici olduğu söylenemez. Buna diyecek bir şey yok elbet, ama, sanatın evrimine daha geniş açıdan bakıldığında, bir sanatsal eğilimden ötekine, sözgelişi romantizmden gerçekçiliğe geçilince, dünyaya estetik bakış tarzının olağanüstü genişlediği; sanatın yaşamdaki yeni katmanları ele aldığı, tasarım ve anlatım kaynaklarının zenginleştiği, dilinin yetkinleştiği ve çok önemli bir nokta olarak da, toplumsal işlevinin arttığı her halde inkâr edilemez. İşte bunun için, sanatsal ilerlemeyi son çözümlemede belirleyen toplumsal ilerleyiştir; giderek bu sanatsal ilerleme her zaman doğrudan doğruya ona denk düşmese de.

ler'in resmine ve *Beşler Grubu*'nun müziğine yol açmıştır. XIX. yy'ın Rus edebiyatı, köklü halkçı ve yurttaşlık (civique) anlayışıyla, gerçekçi ilkeleriyle, zamanının bütün sanatları için bir deniz feneri olmuştur.

Çağdaş sanat kültürü, çok eski türlerle, bir derece daha yeni başka türleri de içine alır. Plastik sanatlar, daha çok eskiden ilkel insanlarca biliniyor idiyse de, sinema aslında XX. yy'ın ürünüdür. Son yıllarda ise televizyon ve sanat fotoğrafçılığı gibi yeni sanatlar türemiştir. Gerek toplumun, gerek onun kültür ve tekniğinin gelişmesiyle daha başka yeni sanatların ortaya çıkamayacağını ise kimse söyleyemez.

Çeşitli türler arasında bulunan yakın ilgiler ve benzeşmeler, sanatların sınıflandırılmasına gitme olanağı doğurmuştur; ama, ötekileri bir yana bırakıp, birçok sanata özgü yalnız belli ilişkiler ve yanlar üzerinde durulduğu ölçüde, bu sınıflandırma görece kalır. İşte bu yüzden sanatların herkesçe kabul edilen bir sınıflandırılması yapılamamıştır.

Böyle bir sınıflandırmanın, başka bir deyişle sanatın öbek öbek ayrılmasının dayandığı ilkelerden kimilerini görelim:

En çok karşılaşılan sınıflandırma, sanatı üç öbeğe ayırır: Uzaysal ya da dural (statique) sanatlar, zamansal ya da dinamik sanatlar ve uzaysal-zamansal (spatio-temporel) sanatlar.

Birinci grup bütün plastik sanatları ve mimarlığı kapsar. İkincisi, edebiyat ile müziği; üçüncüsü de baleyi, operayı, tiyatroyu, sinemayı, sirki vb. Bunların her biri sırasıyla görsel, işitsel ve görsel-işitsel algıya karşılık olur.

Bu bölme işi şu doğru öncüle dayanır: Sanat, yalnızca görme ve işitme yoluyla algılanır; bu yüzden düşünsel (incellectuel) duyular adı verilebilir bunlara haklı olarak. Gerçeğin bilgisi belli bir ölçüde, tüm duyu organlarını gerekli kılar ama, gerçekliğin sanatsal özümsenmesi ne dokunma duyusuna, ne koku alma duyusuna ne de kesenkes faydacı bir işlevi olan tad alma duyusuna bağlıdır.

Ayrıca şu olguya da dayanır: Kimi sanatlarda, tasarımlanmış olan olaylar zaman içinde geçer, kimilerinde de bir bakıma dural bir nitelik taşırlar. «Bir bakıma» diyoruz, çünkü, bütün sanatlar aslında uzay ve zamanda var olur ve burada söz konusu olan da sadece, uzaysal ya da zamansal biçimlerle dile gelen uzlaşımsal (conventionnel) ve özgül yöntemlerdir.

Ama şu da var: Böyle bir sınıflandırma, duyularımızla algılanmış olan somut ve gerçek olayların yansıma derecesi gibi, sanatın öteki temel yanlarını dikkate almaz. Öyle sanatlar vardır ki, kendi yapılışları gereği, resimde ya da yontuculukta görüldüğü gibi zorunlu olarak olayların doğrudan bir tasarımını verirler; kimileri de, örneğin müzikte ya da mimarlıkta olduğu gibi, yansıtılan olayların maddî yanının doğrudan bir tasarımını sunmaz. Bu açıdan alındığında, sanatlar tasarımsal (figüratif) ve tasarımsal-olmayan (non-figuratif) ya da anlatımsal (expressif) diye bölümlere ayrılabilirler.

Tasarımlama (figuration) ve anlatım-gücü (expressivité) kavramları tek-anlamlı (univoque) kavramlar değildir. Dar anlamda tasarımlama, sanatsal düşüncenin anlatım niteliğinin maddileştirilmesini, nesnelleştirilmesini gösterir ve bu bakımdan, sanatın daha önce değinilmiş olan bölünmesi elbette bir temele dayanamaz. Ne var ki, bu sınıflandırmada iki kavram farklı bir anlam taşır: «Tasarımsal», sanatta yaşamın doğrudan tasarımlanmasını (representation) ilgilendirir; «anlatımsal» ise, daha genelleştirilmiş bir biçimde, düşüncenin çağrıştırıcı etkinliğine dayanarak, yaşamın özüne ilişkin imgeleri, tasarımları, heyecan ve duyguları uyandıracak bir tarzda, gerçeğin yansımasını ilgilendirir. Böyle bir sınıflandırma da görecedir kuşkusuz; çünkü, sanatların hiçbiri, özü gereği, her şeyi dışta bırakarak, sadece tasarımsal ya da sadece tasarımsal-olmayan diye nitelenemez: Bütün sanatlarda bu özel nitelikler birbiriyle karışıp dolanır ve hiçbir sanat bu iki guruptan birine kesin bir biçimde bağlanamaz. Tasarım ve anlatım öğeleri, şu ya da bu kertede, bütün sanatlarda

bulunur ve biz bu sanatları yine de bu iki kategoriye sokuyorsak eğer, sanatsal yaratının şu ya da bu alanındaki öğelerden birinin başat rolde olmasına göre yaparız bunu.

Sanatların sınıflandırılması başka göstergelere de dayandırılabilir: Gösterim sanatları olanlar ya da olmayanlar, yalın olanlar ile bireşimsel olanlar, yararcı bir işlev taşıyanlar ya da taşımayanlar vb. Bu sınıflandırmaların her birinin kendine göre sınırları vardır; çünkü, sanatın sadece kimi yanlarını ele almakla kalmaz; sanatsal türleri birbirinden ayırarak, sanatsal kültüre özgü genel yasaları bütün dışa-vurumlarıyla göstermez. Ne ki, sanatları sınıflandırmak gene de yararlıdır; aralarından her birinin özgüllüğünü daha iyi kavramamıza fırsat verir. Bundan başka, sınıflandırma sistemi, değişik sanatları birbirine yaklaştırmakta, sanatsal kültürün gelişiminde olası bireşimleri gün yüzüne çıkarmakta da yardımcı olur.

Dördüncü Bölüm

ESTETİK KATEGORİLER VE GERÇEKLİĞİN SANATSAL ÖZÜMSENMESİ

1. Estetik Kategorilerin Özyapısı

Estetik kategoriler en genelleştirilmiş biçimiyle, insanla gerçeklik arasındaki estetik ilişkileri gösterir. Bu ilişkiler, tıpkı tarihsel ve toplumsal pratiğinki gibi alabildiğine çoktur. Estetik duygular, insanın estetik yeti ve gereksinimleri, nesnel dünya ile olaylar üstüne yaptığı estetik değerlendirme, hep bu pratik içinde oluşur. Estetik ilişkilerin çeşitliliği, ikinci dereceden olayların göze çarpan karmaşıklığı, estetik etkinliğin bireysel ve biricik *türemler*inin (emanations) çokluğu ötesinde, çok kesin yasaların etkinlik gösterdiklerini de ayrıca görmekteyiz; işte insan bilinci bunları estetik kategoriler olarak kayda alır. Bilimsel kategorilerin özünü şöyle tanımlardı Lenin: «İnsan, doğal olaylardan örülme bir *ağ*ın karşısındadır. İçgüdüsel insan, yani yabanıl insan, doğadan kopup ayrılmaz. Bilinçli insan ise ayrılır; kategoriler işte bu ayrılığın, yani dünya bilgisinin basamaklarıdır, ağın düğüm nokta

larıdır, bunlar insana[1] dünyayı tanımakta ve kendine mal etmekte yardımcı olur. Estetik kategorilerin açıklığa kavuşturulmasında bu tanım büyük bir önem taşır.

Estetik değerlendirme ve bilgi-edinmenin bu düğüm noktaları *güzel* ile *yüce* (le sublime), *trajik* ile *komik*tir. Ama estetik kategoriler bunlarla sınırlanmaz hemen. Estetik, haklı olarak kategori sayılan kavramların daha geniş bir yelpazesini kullanmıştır ve hâlâ da kullanmaktadır. Ama şu var ki, yukarda değinilen dört kategoriyi estetikte temel saymak bizce akla yakındır; çünkü biçim yönünden olduğu kadar içerik yönünden de, insanın dünya karşısında koymuş olduğu estetik tavırda kapsanmış ilişkileri ve konuları en iyi şekilde dile getirirler. Öteki kategorilere gelince, onlar da başlıca üç tipe bağlanabilirler:

İlk olarak, görece bağımsız olan kategoriler. Bunlar aslında, temel kategorilerin özgül ve parçasal görünüşleri ya da dalları sayılmalıdır. Kahramanlık (heroique), ulu (grandiose), beğeni (le goût), gülmece (humour) vb. bunlar arasındadır; sözgelişi, kahramanlık yücenin ve trajiğin, gülmece de komiğin özel bir biçimidir.

İkinci olarak, ölçü, uyum gibi çoğun estetik değerlendirme ölçütleri olarak kullanılan yapısal karakterli kategorilerdir. Ölçüye uydukları, klasik oranlar taşıdıkları için şu ya da bu olaylara güzeldir, deriz. Ancak, bu arada, olumsuz bir estetik değerlendirme ile karşılaşan olayların da pekâlâ orantılı olabileceklerini de unutmamak gerekir. Ölçü ve uyum kavramları, olayların estetik yapılarına ilişkin önemli özellikler gösterirler ama, onların estetik özünü ortaya çıkarmaya ve onlar üstüne tam bir değerlendirmede bulunmaya yeterli değildirler.

Son ve *üçüncü olarak*, estetik olayı olumsuz bir bakış açısından belirginleştiren kategoriler. Örneğin çirkin ile kaba (vulgaire); daha önce de belirttiğimiz gibi, bunlar da belli bir uyumu ve ussallığı gösterebilirler. *Güzel* ile

1) V. Lenin: Tüm Yapıtları, C. 38, s. 91.

*yüce*nin tam zıttı olarak estetik açısından bir ilgi uyandırır bu kategoriler.

Estetik kategoriler dizgesi tarihin akışı içinde değişir durur; bu yüzden kategorilerin çeşitli sınıflandırma tipleri ortaya konabilir, hattâ tek bir dönem içinde bile. Estetik öğe toplumsal ve tarihsel pratiğe ne denli geniş çapta girerse, insan ile gerçeklik arasındaki estetik ilişkileri, yeni kategoriler ve daha başka kategorik bağıntılarla tanımlamak olanakları o denli artar.

Şu sava çağdaş idealist estetikte sık sık rastlanır: Estetik bilgi-edinmenin düğüm noktalarını, yukarda değinilen kategoriler şeklinde tanımlamak pek doğru olamaz. Croce'a göre estetik kategoriler içerikten yoksun, sözde-kategorilerdir; bugün ayni konumda birçok ünlü yabancı estetikçi vardır (Örneğin, Thomas Munro). Öyle ama, estetik kategorilerin geri çevrilmesi, kuram düzleminde estetik kavramlarını sistemleştirmenin reddi anlamına gelir ki, estetik de içinde, her türlü bilimin verimli gelişmesinin en başta gelen koşullarından biri de budur. Gerçeğin sanatsal özümsenmesi sırasında güzel, yüce, trajik, komik gibi geleneksel kategoriler değerlerini tümüyle korurlar ve bilimsel estetik çözümlemenin en önde gelen ve zorunlu «temel öğeleri» olarak kalırlar. Bunun için kategorilerin tarihsel evrimi, gerçeğin estetik özümsenme alanının genişlemesinin yol açtığı yeni kategorilerin ortaya çıkması ya da geleneksel kategorilerin yeni yeni yorumları ayrı bir konudur.

Marksist bilimde, estetik kategorilerin kuramsal üretimi, bu yüzyılın ellili yıllarından bu yana hak ettiği yeri almıştır artık. Sosyalist ilişkilerin pekiştirilmesi; kişiliğin uyumlu gelişmesinin gerekleriyle belirlenen, sosyalist toplumda manevî yaşamın derinleşmesi; son olarak, çağdaş insanın yaşamında sanatın artan rolü dikkate alınırsa, bu evrim herhalde mantıki görünecektir. Çünkü, sanatın toplumsal bilincin öbür biçimlerine indirgenemeyeceği ve sanatın özgüllüğünün kuramsal açıdan saptanması gerektiği —ki estetik olay açıklığa kavuşturulmadıkça bunun olu

cağı yoktur— açıkça ortaya çıkmıştır artık. Bu son sorunu çözümlemedeki ivedilik, salt sanatın kendi evriminin gereğinden değil, bunun yanı sıra sanatsal öğenin yaşamın türlü türlü yanlarına geniş çapta girmesinden ileri geliyordu. Toplumsal düzlemde en önemli olayların hepsi estetik bir değerlendirme konusu olabileceğini sosyalist gerçekçilik apayrı bir açıklıkla ortaya koyuyordu.

Marksist araştırmacıların çalışmalarındaki çok önemli bir kısmın estetik olay üstüne maddeci bir anlayışı geliştirmeye yönelmesi, bu bakımdan doğal karşılanmalıdır. Bu çalışmalar, idealist tasarımların eleştirisiyle; *güzel*in, *yüce*nin ve estetik görünüşlerin nesnelliğini kuramsal açıdan desteklemekle asla sınırlanamazlar. Bu alandaki nesnellik anlayışı da bu araştırmacılar arasında ciddi ve verimli tartışmalara yol açar, çözümlenen konunun karmaşıklığının bir sonucudur bu; nitekim, bu konunun çeşitli yanları, son çözümlemede, görüş ayrılıklarında kendini göstermektedir. Ama bu görüş ayrılıklarının bolluğundan ve aralarındaki uyumsuzluktan, estetik olayın özyapısını açıklamada, şu son senelerde başlıca iki eğilim ortaya çıkarılmaktadır. Sorun şudur: Estetik olay, gerçeklikteki olayların doğal ve fiziksel özellikleriyle özdeş midir; yoksa, bu fenomenlerin, tarihsel ve toplumsal pratikten kaynaklanan ve bunlardan kalkarak oluşan toplumsal anlamından mı temellenir? Bu görüşlerden birincisi, doğalcı (naturaliste) anlayış diye bilinir; ikincisi de toplumsal (social) ya da toplumbilimsel (sosiologique) anlayış diye bilinir.[2]

Doğalcı anlayış, şu bakımdan, ussaldır: Toplumsal pratik içinde estetik bir kapsam kazanan doğal özelliklerin değerini vurgulayıp gösterir o. *Toplumbilimsel* anlayış ise, tarihsel ve toplumsal pratiğin bağlayıcı rolünü, insanla gerçeklik arasındaki estetik ilişkilerden temellendirmesiyle,

2) Bu yapıtın yazarı 'toplumsal' görüşü tutar; ama, birinci görüş açısının kaba maddeci bir nitelik taşıdığını öne sürecek denli ileri gitmez. Ayrıca, ikinci görüşte öznelciliğin bir anlatımını görenlerle de tam bir görüş birliği içinde değildir.

bilim açısından önem taşır. Estetikte doğal ve toplumsal öğelerin bağlılaşmasını gün yüzüne çıkarmaya çalışan tartışmalar sırasında, estetik biliminin en çetin ve karmaşık sorunlarına değinilmiştir; Max Dessoir ile birlikte, bu sorunların estetiğin sırtında bir 'yük' olduğunu kabul etmek güçtür.[3] Değişik eğilimlerin sözcüleri arasında geçen bu tartışmalar, estetik olayın ve onun birçok görünüşlerinin özüne ilişkin çağdaş bir anlayışı ortaya koyar.

II. Güzel

Güzel sorunu estetikte önemli bir yer tutar. O kadar ki, bir zamanlar estetiğe *güzel*in bilimi bile denmişti, şimdi de dendiği oluyor kimi zaman. Ne ki, birinci bölümde gösterdiğimiz gibi, estetik, güzelin bilimi değildir; gerçekliğin sanatsal özümsenmesinin bilimidir ve her şeyden önce de, sanatın yasalarının bilimi ve sanatsal yaratı kuramıdır. Geçmişin estetik kuramlarında bu bilimin konusu güzel ile sınırlandırılmıştır ama, bunun da bir sebebi olmalı: Güzel, estetiğin temelli bir kategorisidir ve *güzel*den yalıtılarak tek bir estetik olay gün ışığına çıkarılamaz. *Güzel*i açıklığa kavuşturmadan da sanatın genel yasalarını ve sanatsal yaratının ne olduğunu anlamanın yolu yoktur.

A. GÜZELİN ÖZÜ

Güzel'in özünü açıklığa kavuşturmak kolay bir iş değildir. Yaşamda ve sanatta güzel olaylar, çeşitli ve tutarsızdır. İnsanın manevi güzelliği ile gözü okşayan bir duruş (pause) güzelliği arasındaki, kristalin ya da bir yaprağın güzel biçimleriyle bir başyapıttakiler arasındaki benzerlik kolayca saptanamaz. Tümüyle farklı türden görüngülerdir her biri. Bunların güzel ölçütlerine göre tanımlan-

3) M. Dessoir: **Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft**, Stuttgard, 1956, s. 108.

malarına olanak sağlayan ortaklaşa biçimsel belirtilerini bulup ortaya çıkarmak, güç, hatta olmayacak bir iştir adeta.

İçinde yaşadığımız gerçeklikteki güzel görüngüleri, bize estetik haz veren olguları ve olayları ortaya çıkarmak belki bir kertede kolay bir iştir ama, bunların neden güzel olduklarını söylemek, *güzel*in özünü genelde tanımlamak çok daha karmaşık bir çalışma ister. *Güzel*e ilişkin ilk felsefe öğretisinin yaratıcısı Platon, şu iki soru arasında bir ayrım yapmanın ne denli gerekli olduğunu belirtirken çok haklıydı: Güzel olan nedir? Güzelin kendisi, özü nedir?

Maddeci estetik ile idealist estetik karşıt görüşler koyarlar bu konuda. Sözgelimi, idealist estetiğe göre güzel, manevi yaşama vergi bir şeydir sadece; kaynağı bilincin derinliklerinde yatar; üstelik, hiçbir nesnel temeli de yoktur. Maddeci estetik ise *güzel*in değerlendirilmesinde öznel öğeye önemle yaklaşır; *güzel* anlayışlarındaki değişkenliği dikkate alır; bunun sebeplerini ve tarihsel koşullanmalarını ortaya koyar; ama, ne olursa olsun, her zaman, güzelin nesnelliği ilkesine de dayanır; diyeceğim, gerçeklikteki görüngülerin güzelliğinin insan bilincinden bağımsızlığını vurgular. Estetik düşünce tarihindeki güzel anlayışlarının tüm çeşitliliğine karşın, bütün bu anlayışlar, son çözümlemede, iki eğilime, maddeci ve idealist eğilimlere bağlıdırlar.

Güzel üstüne ilk öğretilerden biri de Antikitenin büyük düşünürü Aristoteles'e aittir. Bu öğreti büyük bir ilgi uyandırdığı için, daha sonraları hem idealist estetikte hem de maddeci estetikte geliştirilmiştir ve değerini bugün de korumaktadır. Aristoteles'çi anlayışın gücü ve çekimi, en başta, güzelin nesnel özelliklerini ve belirtilerini bulma doğrultusunda gösterdiği içten yaklaşımın ürünüdür.

Güzelin özünü görüngülerin, yani yaşamın kendisinin duyulur ve somut kimi özelliklerinde görüyordu Aristoteles. Onun için de, izleyenler açısından güzel, uyumdan,

orandan, ölçüden, açık ve kesin yasalara uygunluktan vb temellenir. Şöyle yazıyordu o: «Aslında güzelin dayandığı koşul, belli bir büyüklük ve düzendir. Bu sebeple bir canlı varlık eğer son derece *küçük*se (ki o zaman, görme duyusu, değerlendirilemeyecek denli kısa bir sürede olacağından, bulanır) ya da ölçüsüz derecede *büyük*se (bu durumda da bakış tümü algılayamaz, birlik ve bütünlük bakanın gözünden kaçar) *güzel olamaz.*»[4]

Aristoteles'çi anlayış estetik olayın ölçütü olarak, ölçü (mesure) kavramı üzerinde durur. Filozofun «ne son derece küçük, ne de ölçüsüz derecede büyük» sözlerinden anladığı budur; bu sebeple şöyle yazar: Güzelin başlıca biçimleri düzen (ordre), oran (proportion) ve açıklık (netteté) ile dile gelir.

Ama Aristoteles'in güzelin özünü yalnız yapısal bakış açısından ortaya koyduğunu ve biçimsel ölçütlerle yetindiğini sanmak doğru olmaz. Bu gibi kınamalar, izleyicileri için söylenebilir ama, Aristoteles için asla.

Gerçekte anlaşılması gereken şu: Aristoteles'e göre *güzel*i belirleyen ölçü, insanın kendisidir, onun oranlarıdır, olanaklarıdır, gerçekliği algılayışıdır. İşte burada Aristoteles'in estetiği ile antik toplumda sanatın evrimi arasında organik bir bağ kurulur. İnsanı güzelin ölçüsü ve ölçütü saymak fikri, eski Yunanistan'ın *demokrat ve insancıl büyük sanat*ından kaynaklanır; çünkü bu sanat, oranlarını ve boyutunu insandan alıyordu.

*Güzel*i maddi dünya ile aynı özde gören ve oran, uyum, ölçü, simetri vb. gibi özellikleri somut nesnelerin özünde yatan nesnel özelliklerle dile getiren öğretinin elbet maddeci bir temeli vardır.

Böyle bir kuram estetikçiler için çok çekiciydi, sanatçılar için de çekiciydi yine; çünkü, güzelin nesnel ölçütlerini saptamak, sanatsal yaratıda *Ariane'ın ipi* yerine geçebilecek güzellik yasa ve kurallarını koyma olanağını bu kuramda görüyorlardı.

4) Aristoteles, a.g.y., s. 447.

Aristoteles estetiğinden kaynaklanan güzel anlayışlarının, Rönesans döneminde, klasisizmin kuramcılarında ve hatta Aydınlanma yüzyılında çok yaygınlaşmış olması boşuna değildir. Uyum ve oranlardan, *güzel*i temellendiren kuramlar, birçok çeşitlemeler gösterirler; çünkü, bunların sahipleri de güzelliği yöneten kusursuz ölçü ve oranları saptamak çabasında olmuşlardır. Nitekim XVIII. yy'ın ünlü İngiliz ressamı ve estetikçisi William Hogarth, *Güzelliğin Çözümlenmesi* yapıtında, güzelin özünü dile getiren özel çizgiyi bulduğunu ileri sürmüştü. Ona göre, eğrileri ince ve deseni gözü okşayan, uyumlu, *sinüzoidal* bir çizgidir bu; insan vücudunun yapısında, yaprağın, insan elinden çıkma eşyanın vb. biçiminde de yine görülebilir bu çizgi.

Rönesans ve modern zamanların birçok estetik öğretisine göre, simetri ve ritm, parçalar ile bütün arasındaki uyumlu bağıntı, çoklukta birlik yasaları; doğanın kendisinin ortaya koyduğu güzele ilişkin yasalardı; bu da sanatın yasalarını, sanatsal yaratının kurallarını kotarma olanağını veriyordu.

*Güzel*i uyum, ölçü ve oran üzerine temellendiren kuramlar, gerçek dünyaya ilişkin nesneleri ve görüngülerin nesnel özelliklerini dikkate alıyorlardı; işte onların gücü buradan gelir; insanların pratik etkinliği üzerinde, en başta da sanatsal yaratım üzerindeki etkilerini de yine bu açıklar. Ne var ki bu öğretiler, *güzel*in özünü nesnelerin dışsal özelliklerinde görüyorlardı, bu da onların sığ yanıydı.

İdealist estetik, *güzel*in matematiksel bir orana indirgenmiş olmasını ve buna karşılık olan bir formülle dile getirilebileceğini kabul edemezdi elbet. İdealistlere göre, *güzel*, ussal bir yolla ne ölçülebilirdi, ne de yansıtılabilirdi; çünkü onun özü, *anlatım-gücü*nden (expressivité) ibarettir. Rönesans sanatçıları da, insan yüzünün güzelliğine ilişkin yasayı bulmak için, antik yontuları istedikleri kadar ölçüp biçebilirlerdi, bundan bir şey çıkmazdı; çünkü, bu güzellik, yüz yapısının bütünüyle dışsal belirtile

rinde ve oranlarında değildi; tam tersine, içinde insanın iç dünyasının göründüğü, dışsal biçimlerin manevî nitelik kazanmasında, yani anlatım gücündeydi.

Güzel üstüne her idealist anlayış, genelde, güzellik ile manevî öz arasındaki bağıntı ilkesine dayanır. Bu ilke sadece insan için geçerli değildir; bunun yanı sıra, her görüngü güzeldir; eğer dışa-dönük maddî biçimi, doğrudan duyulur görünüşü, heyecanları, duyguları ve düşünceleri aktarıp gösteriyorsa. Ama buna karşılık, nesnenin biçimi hiçbir manevî içeriği dile getirmiyorsa, hiçbir düşünceyi somutlaştırmıyorsa, güzelin de sözü edilemez artık. Aynı ilke, çağdaş idealist estetiğin değerbilimsel (axiologique) ve anlambilimsel anlayışlarının temelinde de vardır. Birincilerde güzellik *değer* biçimi şeklinde kendini gösterir, sanat da bu değerin anlatımıdır. Değerin kendisi de tinsel yaşamla ilintilidir; toplumsal ve tarihsel pratikle, bu pratikten doğan gereksinimlerle hiçbir alıp vereceği yoktur. Anlambilimsel (semantique) anlayışlarda ise güzellik, bir *özelik*, bir *işlev* ya da sanat yapıtınca yaratılan *etki*nin bir sonucu gibi düşünülür; o zaman bu etki, gösterge ya da simge biçimine girer; bunlar da son çözümlemede, insanın manevi yaşamının bir sonucu olarak görünürler.

İdealist estetikteki çeşitli anlayışlar, güzelin manevi özünü, dışa-dönük maddi biçimlerde ve nesnenin somut örtüsünde kendisini nasıl açığa vurduğunu hep aynı tarzda açıklamazlar. Nesnel idealizmin estetiği ile öznel idealizmin estetiği bu sorulara değişik yanıtlar getirir; ama, görüş ayrılıklarında öyle temelli bir nitelik yoktur.

Nesnel idealistlerin (Platon, Schelling, Hegel) estetik anlayışları, en başta da güzel üstüne yargıları, dünya ile ilgili genel felsefî görüşlerinden temellenir; buna göre, dünya, bizim dışımızda nesnel bir şekilde varolan ve saltık idée, evrensel us ya da Tanrı biçiminde kendini dışa vuran manevî özün maddesel *töz*üdür (hypostase). Bu durumda güzel de, dışa dönük maddesel biçimlerde temsil edilmiş olan (ete kemiğe bürünen) ideal (varlık) gibi

görünüyordu onlara ve anlamları, türsel özleri, başka bir deyişle *idée*leri en tam bir biçimde ortada olan nesneler güzeldiler sadece.

Nesnel idealizmin estetiğine göre güzel, bir türün eriştiği yetkinliktir. Güzel bir gül, geneldeki gülün temel özelliklerini en tam bir biçimde taşıyan gül olacaktır; bunun gibi, insan türünün niteliklerini, insan doğasının belirgin özelliklerini ve çizgilerini somut bir biçimde ortaya koyan insan da güzeldir.

Nesnel idealist estetiğin bu savlarının şu olumlu ve ussal yanı vardır: Güzelin temelli bir yanını yetkinlikte görür onlar. Gelgelelim, gizemsel (mystique) nitelikleriyle; yetkinliği sadece olayların türsel özünün ideal görünüşü, dünyanın üzerine kurulduğu manevi ilkelerin türemi —belirmesi— (émanation) şeklinde görmeleriyle, güzelin gerçek özünden uzaklaşırlar.

Öznelci idealistler de güzelin manevi özünden temellenirler; ama, onlara göre, gerçeklikteki güzel görüngüleri manevileştiren, evrensel ruh ya da Tanrı değildir, insanın bilincidir.

Öznelci idealist felsefeye ayak uydurarak, bu estetik de, şunu öne sürer: İnsan, kendi iç dünyasının duygularını, heyecanlarını ve özelliklerini bir görüngüye uyguladığında, o görüngü güzelleşir. İnsanın düş-gücü ve imgelemi, doğanın ve çevre gerçekliğinin olaylarını tinselleştirmek olanağını verir. Öznelci idealistlere göre insan bilincinin dış dünya üzerindeki izdüşümü, dilde, doğal olay ları insanî özelliklere çeviren anlatımlar ve deyişlerde yansır; sözgelimi, gün «doğuyor» ya da «batıyor», hava «kasvetli», ırmak «şakıyor» vb. deriz; böylece, insanî özellikleri bu doğal olaylara aktarırız. İşte güzelliğin oluşumunu düzenleyen yasa da budur. Mutluluğumuzu, sevinçli duygularımızı gerçekliğe aktardığımızda, gerçeklik güzelleşir. Demek ki öznelci idealistlere göre, güzel sadece öznel bir kategoridir; güzellik de, insan ruhsallığının özel bir halidir; Theodor Lipps'in estetik kuramında çok açık olarak belirtilmiş olan görüşlerdir bunlar; bu kurama

göre güzel, çevresel gerçekliğin olaylarına sanatçının iç dünyasının «duygularını üflemesinden» doğar.

İdealist estetiğin ileri sürdüğü güzel anlayışlarını geri çevirsek bile şu gerçeği göz önünde tutmamız gerekir: Bu yazarlar yanlış yöntembilimsel temellere dayanmış olsalar da, çözümlenen sanat yapıtlarının nesnel içeriği, kimi sorunları doğru bir şekilde çözmek ve özellikle de güzelliğin özü üstüne birçok olumlu değerlendirmeyi formüle etmek fırsatını vermiştir onlara.

En başta, güzelin içeriğinin nesnel idealist estetikçe tanınması önemli bir noktadır. Bu estetiğe göre güzellik, özü bakımından olayın biçiminde değil, içeriğinde, içsel özündedir. Sonra, gerçek olaylarla ilintili güzellik sorunuyla, insanların bunlar karşısında koydukları tavrı bağlama yolundaki görüşler de sakıncasızca alıkonabilir. Ama ne yazık ki, güzelle ilgili idealist anlayışların bu ussal öğeleri mistik bir biçime bürünerek ortaya çıkar ve sakat bir felsefî temele dayanır.

Güzelle ilgili maddeci öğreti, idealist estetiğin öznelciliğinin karşısında yer alır. Tarih boyunca ortaya atılan güzel kuramları arasında, geçen yüzyılın devrimci demokratlarının, özellikle de Çernişevski'nin kuramı, *güzelin* marksist yorumuna en yakın olanıdır. Çernişevski'nin ünlü *(Sanat ve Gerçeklikle İlişkileri)* savının yarısına yakını güzelin çözümlenmesine ve bu alandaki idealist kuramların eleştirisine ayrılmıştır. Güzelin, özünde bugün de geçerli bir tanımını buluyoruz orada.

Şunu öğreniyoruz Çernişevski'den: Güzel, yaşamdır, diyor; sonra şöyle açıklıyor: «Yaşamı, aklımızdan geçirdiğimiz haliyle, bir varlıkta gördüğümüzde, o varlık bize güzel gelir; bir nesne bize yaşamı anımsattığında, o nesne güzeldir.»[5] Bu sav, her şeyden önce, güzelin nesnel varoluşunu öne sürer. Güzellik yaşamın kendisindedir; yaşam, görüngülerde dolu dolu, doğal biçiminde, kendisine özgü yetkin biçimlerde dile gelirse, görüngüler güzeldir.

5) N. Çernişevski: Tüm Yapıtları, C. II, s. 10.

«Güzel, yaşamdır», bu tanım, estetikte maddeciliğin derin anlamını dile getirir; ama, güzelin özünü tam açıklamaz. Çernişevski, güzelin nesnel varoluşuna ilişkin maddeci savın altını çizmekle birlikte, tanımını, hiç de daha az önemli olmayan, öznel bir öğeyle tamamlar. Geneldeki bir yaşam ya da herhangi bir yaşam değildir güzel olan; yalnızca bizim aklımızdan geçirdiğimiz durumuyla yaşam, insanın idealine karşılık olan yaşam güzeldir. Çernişevski insan-bilimciliğin (anthropologisme) de ötesine geçerek, estetik idealin doğru bir kavrayışına ulaşır: Toplumsal evrimin gerçek gereklerini (isterlerini) yansıtan, döneme ve sınıfa göre değişebilen bir görüngüdür estetik ideal.

Çernişevski'nin *güzel* anlayışı nesneli öznele sımsıkı bağlar; çünkü, hem güzelin nesnel varoluşunu, hem de onun insan tarafından algılanışının tarihsel ve toplumsal koşullanmasını gösterir. Güzel, bir yargı kategorisidir.

Doğada hastalıklı, eskimiş olan ve yaşamla ilgili insanî tasarımlara ters düşen ne varsa, güzelliği bozuyormuş gibi gelir bize, bu yüzden de çirkindir. Tersine, yaşamla ilintili düşüncelerimize denk düşen her şeyi biz güzel görürüz.

Toplumsal alanda görüşlerimizin gerçekleştiği fenomenleri güzel sayarız. Nitekim, toplumumuzda *güzel;* her zaman, en ilerici fikirlerin somutlaşmasında, insanlığın çok eski *düş*ünün, yetkin ve uyumlu bir toplumsal yaşam *düş*ünün gerçekleşmesinde imiş gibi gelir bize.

Çernişevski'nin sözlerini yineleyerek söyleyelim, sanatta bir yapıtın güzelliği yalnız yaratıcısının biçimsel ustalığıyla değil; bunun yanı sıra ve ilk ağızda, gerçeğin yansımasının aslına uygunluğuyla, üzerine yapılan açıklamayla, yargıyla belirlenmiştir. Bir yapıtın sanatsal yetkinliğini ve güzelliğini de en başta belirleyen şey, yine bizim aklımızdan geçirdiğimiz haliyle yaşamdır.

Güzelin alanı, nesnel dünyanın ve insanî etkinliğin çok değişik yanlarını kuşatır. İnsan ruhen sanatçıdır ve yaşamına durmadan güzeli katmak ister. Güzelliğe karşı

sönmeyen bir istek vardır içinde; insanoğlunun yarattıkları hep güzel olmasa bile, çirkinlik de yaşamdaki kusurları ortaya koyar ve böylece güzellik özlemini uyandırır.

Bu olayı açıklarken şöyle der Marks: İnsanın çalışması, hayvanların ustalıklı etkinliğinden çok ayrı bir şeydir; onlar, eğer bir şey yaratıyorsa, sadece, türlerinin gereksinimlerine uygun bir biçimde yaratırlar. Sözgelişi, kuluçkaya yatan bir dalgıç kuşu, yumurta yerine ona benzer taşlar konsa da altına, işini yine bırakmaz. Taşların üstüne kuluçkaya yatmak ne denli saçma olursa olsun, dalgıç kuşları başka bir yol tutamaz; çünkü o içgüdüsüne, doğaca ve daha önceki kuşakların deneylerince bünyesine yerleştirilmiş olan *programa* kendini uydurmak zorunluluğunu duyar. Buna karşılık insan, etkinliğini, yalnız kendisine göre değil, ayrıca özümseme nesnesine göre de ayarlar. Her nesneye, o nesnenin iç ölçüsüne, nesnel özelliklerine ve olanaklarına uygun bir yaklaşım gösterme hazırlığı vardır onun. İşte bunun için, Marks'ın ünlü deyişiyle söylersek, insan, güzellik yasalarına göre yaratır. «Hayvan, bağlı olduğu türün ölçüsüne (mesure) ve gereksinimlerine göre iş görür; oysa insan her türün ölçüsüne göre üretmesini ve her yerde kendi iç doğasını nesneye uygulamasını bilir; demek ki insan, güzellik yasalarına uyarak iş görür.»[6]

Yaşamda bir görüngü ne denli karmaşık ve önemli olursa,o denli çok güzellik taşır kendinde. Esinli yaratım çalışmasında insan ne denli yükselirse, etkinliği de o denli güzellik yasalarıyla yönetilmiştir. Çalışmanın ürünü ne denli yetkinse, o denli güzel olur.

İnsanların *güzel* hakkındaki tasarımları, toplumsal evrimin bütünlüğü içinde oluşur ve günlük yaşamın niteliğiyle, tarihsel koşullarla, toplumun sınıfsal yapısıyla, ulusal geleneklerle vb. belirlenir.

Güzel kategorisinin tarihsel niteliği, en açık bir biçimde sanatta gösterir kendini, diyebiliriz. İlkel topluluk-

6) K. Marks: 1844 El Yazmaları, Paris, 1969, s. 64.

ların sanatı üzerinde çalışan uzmanlar, çeşitli kabilelerin mağara resimleri arasında apaçık bir benzerlik bulmuşlar ve bundan, haklı olarak, zaman ve uzayları birbirinden çok uzak topluluklarda güzellik ilkelerindeki benzeşmenin ancak, benzer yaşam koşullarından ileri gelebileceği sonucuna varmışlardır. Victor Ellenberger'in, *Bushmen'lerin Trajik Sonu* yapıtının Rusça baskısındaki önsözde D. Olderogge şöyle yazar örneğin:

«Nitelikleri, stilleri ve tasarımlama yolları bakımından, ayrıca içerikleri bakımından, Bushmen'lerin desenleri, çoğun, hem de haklı olarak, Doğu İspanya mağara resimlerine benzer. Bu resimler mozeolitik devre aittir ve bundan ötürü, Bushmen'lerin desenleriyle aralarında binlerce yıl vardır. Bu iki mağara resmi grubu arasındaki benzerlik çarpıcıdır ve aynı koşullar altında ya da en azından birbirine çok yakın koşullar altında yaşayan ve aşağı yukarı aynı kültür düzeyinde bulunan insanlarca yaratılmış olmakla açıklanabilir ancak.»

Eski Yunanlılara göre dünya uyum doluydu, bu yüzden de güzeldi. Uyum ve güzellik, Yunan estetiğinde birbirinden ayrılmaz kavramlardı. Ne ki, bu dönemde de yine, yeni yeni güzellik ilkelerinin ortaya çıktığını görüyoruz: Sözgelimi, mimarlık, uyumda uyumsuz (discordants) öğeleri ve *dizem*de (rytmh) düzensizliği taşır.

Ortaçağda ise yüce kategorisi en başta gelen bir önem kazanır; güzeli ikinci plana iter ve onun duyulur ve somut içeriğini tümüyle soldurur. Ortaçağ güzel anlayışı, sözgelimi, insan vücudunun biçimlerini gizleyen papaz giysisisinde kendisini gösterir. Bu yolla, insan vücudunun güzelliğinin, yaşamın serpilip açılmasıyla sağlanan hazzın istenmemesi; yalnız ve yalnız tanrısalda ve öte-dünyada güzelin araştırılması; *işte* güzele ilişkin egemen görüşleri belirginleştiren ve Ortaçağ sanatının çileci yönsemesinde anlatımını bulan şey *budur.*

Rönesansın büyük hümanistleri, bu dinsel güzel anlayışına ve insanın aşağılaştırılmasma karşı çıktılar. «*Homo sum: Humani nihil a me alienum*-Ben insanım, insanî olan

hiçbir şey bana yabancı değildir.» Marks'ın pek sevdiği bu dikkate değer sözler, Rönesansın estetik idealini dile getirir. Dünyevî gerçek güzelliğin kendini ortaya koyması, bu dönem estetiğinin tipik yanıdır; bu dönemde insan, manevî niteliklerinin bütün zenginliğiyle ve fiziksel yetkinliğiyle, sanatta güzelliğin ölçütü ve güzelin yüce ideali olarak görünür.

Klasisizmin estetiği ise, güzel üstüne ussal ve düzgüsel (normative) görüşler getirir. Önceden saptanmış ussal bir düzgüye (norme) denk düşen şey güzeldir yalnız. Doğadaki yaşam, özellikle, *çirkin* alanına girer; ancak, aristokratik parkların «bakımlı» doğası, yani yapay yaratı güzelle ilgili olabilir.

Güzelin romantik anlayışında, rönesans estetiğinin tersine, ideal olan, manevî olan, başat öğedir. Devrimci romantikler için *güzel*, tanrısal değil, insanî ve dünyevî özün *türem*idir (belirme-émanation).

Gerçekçi sanatta güzelin alanı büyük ölçüde genişler; katı sınırlara bağlı kalmaktan çıkılır; «yüksek şeyler» artık «kaba şeylere» karşıt tutulmaz olur. Gerçekçi sanat, dünyanın bu köklü zenginleşmesinden yola çıkarak, tasarımlama nesnesinin seçimindeki o eski küçümseme duygusunu kesinlikle bir yana atar; böylece, yaşamı en değişik ilişkileri içinde derinliğine inceleyebilir. Gerçekçilik, düşüne tartışa gerçeğe döndüğü için, *güzeli*, ilksiz-sonsuz devinimi içinde alınan yaşamın eksiksiz anlatımında görür.

Sosyalist gerçekçilik, toplumsal ilerleyişe *katılma*, bilimsel öğretiye *bağlanma* gibi yüksek ilkeleri sanatsal yaratıya getirir. Bilimsel öğretiyle ilintili fikirler, *güzel* anlayışımızı zenginleştirir ve geleceği, bugünkü sanatın ereği ve ölçüsü yapar.

Bilimsel öğretinin estetiği; estetik değer olarak güzelliğin bilimsel bir açıklamasını sunar. Estetik değerin nesnel niteliğini reddeden öznelci idealist anlayışlardan; bu değerin taşıdığı nesnelliğin tinsel gerçekliğe indirgenmiş olduğu nesnel idealist kuramlardan farklı olarak, adı ge-

çen bu nesnelliği, güzelin toplumsal ve tarihsel pratikle koşullanması üzerine oturtur. Doğal koşullar ve coğrafi çevre de, ayrıca, insanların güzellik konusunda edindikleri tasarımları belli ölçüde etkiler. Nitekim, değişik ülkelerdeki mimarlık stili böyledir, örneğin; yerel doğa ve görünümün özgülüklerini dikkate alır bu stil. Düşünceyi doğanın fenomenleriyle özdeşleştiren ve böylece onları manevileştiren eğretilemelerin (metaphores) belirgin niteliğinde de görülür bu.

İnsanların güzelliği tanıyabilmeleri, ondan haz duyabilmeleri ve onu yaratabilmeleri için, estetik duygularının ve hazırlıklarının gelişmiş olması gerekir. «Müzikal bir kulağı, biçimlerin güzelliğine duyarlı bir gözü, kısaca, insanî hazları alabilecek duyuları...»[7] yaratan tek şey, toplumsal ve tarihsel pratiktir, diye yazar Marks. İşte bu sebeple gözümüz, nesnenin renginden ve biçiminden başka, geometrik şekillerin, oranların ve bakışıklığın güzelliğini, renklerin ve tonların birleşmesindeki güzelliği, gerecin yapısının ve plastik özelliklerinin güzelliğini de algılayabilir; buna karşılık kulağımız seslerin uyumunu ve dizemini kavrar.

Estetik duygu karşılıksızdır (désintéressé), yani parasal hesaplara ve düşüncelere yabancıdır; ama buna bakarak da estetik haz duymanın, güzel bir nesnenin sevilmesinin, her türlü pratik anlamdan yoksun, edilgen bir seyir olduğu sonucuna da varılamaz. Marksist estetik, işte bu noktada idealist estetikten, her şeyden önce de Kant estetiğinden temelli ayrılır. *Yargı Gücünün Eleştirisi*nde Kant, o bilinen savını ortaya koyar: Estetik yargı, tümüyle karşılıksızdır, estetik duygu da pratik ve yararcı ereklerle bağdaşmaz. Estetik yargı, der filozof, bir «ereksiz ussallıktır» ve estetik duygu da kendisine bir yararlılık ölçütü uygulanmak istendiğinde, yok olmaya başlar.[8]

---

7) K. Marks, F. Engels: **Edebiyat ve Sanat Üstüne**, Paris, 1954, s. 171.

8) Kant'ın estetik öğretisi, bu estetik yargının karşılıksızlığı savından çok daha geniş ve zengindir aslında. Alman filozofu, güzel ile sanatın özgül alanının net bir şekilde sınırlarını çizmek, bitişiğindeki alanlarla olan sınırlarını iyice belirtmek yolunda, tartışma götürmeyecek

Estetik duygu kaba yararcı erekler peşinden koşmaz hemen elbette; Hegel, güzel ile yararlı arasında bir bağ kurdukları için maddecileri eleştirirken şöyle diyordu: «Bir ölü-doğa resminin seyri, tablodaki meyvaları yemeğe izin vermez.» Çok doğruydu bu, ama, bir anlamda da yanılıyordu: Güzel ile yararlı arasındaki bağıntı da bu denli aşağı bir düzeye hiç düşemezdi.

Doğru estetiğe göre, bir fenomenin güzelliği, *yararlı*ya karşıt olmak şöyle dursun, çoğu kez onun pratik anlamından kalkarak oluşur ve gelişir. Sözgelimi bir binanın estetik değeri yararcı yanından ayrılamaz. Vitruve'den bu yana mimaride kuram ve pratik, bir yapının güzelliğini, yararlılığını ve kurgusunu birbirinden ayırmamaya bağlı kalmıştır. Ama ne var, güzel ile yararlı arasındaki bağ mimarlıktaki, uygulamalı sanatlardaki, *dizayn*daki ve insanların zorlu etkinliklerindeki kadar dolaysız olmadığı zaman bile, güzellik her şeye karşın pratik anlamını korur yaşamımızda. En çok da şu olguda görülür bu: Güzel, insanların duygularını, istencini ve düşüncesini birleştirmek yoluyla, toplumsal duyguların oluşumu üzerinde, toplumsal ideale duyulan özlem üzerinde eşsiz bir etkide bulunur. İnsanın yaşamsal güçlerini uyandırır; ruhunu istenç ve güçle, derin bir duygu zenginliğiyle ve yaşamda etkin davranışlar geliştirmek doğrultusunda yakıcı bir istekle doldurur.

Doğru estetik, o sözde *katıksız güzeli* ve siyasal ereklerle ahlâksal ilkeler karşısında güya bağımsız olan estetik duyguyu kesinlikle reddeder. Estetik, politikadan ayrılamaz; estetik duygu da politik, felsefî ve ahlâksal fikirlerden ayrılamaz. Güzel, etikten ayrılamaz; güzellik de, iyilikten ayrılamaz. Güzelin alanı iyininkinden geniştir elbette; ahlâksal ölçütlerin asla uygulanamıyacağı doğada-

---

bir başarı kazanmıştır. Sanat kuramında Kant, estetik ile ahlak arasındaki bağları koparmıyordu; çünkü, belli bir ölçüde, biçimcilerin görüşlerinden ayrılmak istiyordu. Ne ki, estetik yargı ile ilgili Kantçı kuramın idealist ve biçimci niteliğinde ve bu kuramın daha sonraları biçimciliğin kuramsal temeli olması gerçeğini değiştirmez.

ki fenomenleri de kuşattığı ölçüde bu böyledir; ama, toplumsal yaşamda ve sanatta, estetik ile etik çözülmez biçimde birbirine bağlıdır.

Modernizmin estetiği ise bu iki kavramı karşı karşıya getirir: olayların, insanların ya da ahlâka uymayan edimlerin de güzellikle donanabileceğini ve estetik bir değer taşıyabileceğini ileri sürer. Bu estetik, sanatın ereğinin iyi olmadığını; tersine, güzellik olduğunu öne sürerek, gerçekte, sanatta ahlâksızlığın savunmasına gelir dayanır. Etiğin reddi, estetiğin yıkımına yol açar; nitekim, çöküş dönemi (décadence) sanatı da bunun parlak bir kanıtıdır; çünkü, yapıtların sanatsal «dokusu» en sonunda yok olup gitmiştir. Böyle bir sanat anti-estetik bir izlenim uyandırır insanda.

Sosyalist devrim, insanlığın estetik gelişiminde büyük bir tarihsel rol oynamıştır. Halk yığınlarını, sırf yararcı (faydacı) gereksinimlerin köleliğinden kurtarmak yoluyla, insanda estetik duygunun doğması ve uyumlu gelişmesi üzerinde, güzelden haz duyma hazırlığı ve ihtiyacının açılıp serpilmesi üzerinde belirleyici bir etkisi olmuştur. Maksim Gorki'nin çok güzel söylediği gibi, proletarya devrimi, halkın özgürlüğü ve güzelliğe karşı duyduğu derin özleme dayanır. Sosyalist toplumda güzel, tüm toplumsal yaşama sinmiş ve halkın günlük yaşamına karışmıştır; güzellik yasalarının etki alanı bu yaşam içinde gerçekten sınırsızdır.

B. SANATTA GÜZEL

Sanat, güzelin özgül bir alanıdır. Yaşam, güzel ve çirkin olayları kapsamına aldığı halde, sanatta her şey güzeldir. Sanat ve çirkinlik, birbiriyle bağdaşmayan kavramlardır. Ama gene de sanatın yalnız gerçeklikteki güzel fenomenleri yansıttığı sanılmamalı; güzel ile çirkin, trajik ile komik, yüce ile kaba fenomenler ve sonsuz çeşitliliği içinde yaşamı yansıtır sanat. Sanatta imgeler hep güzeldir, ilk-örnekleri (prototypes) tiksindirici olsa da.

Shakespeare'in oyunlarındaki insanın gönlünü çelen kişiler arasında, Juliette ya da Ophelia'dan başka, Iago'yu, Shylock'u ve Lady Macbeth'i de saymak gerekir. Rafael'in *Sikstin Mabedi Madonnası* güzellik doludur ama, Rembrandt'ın tablolarındaki ihtiyar kadınların ve erkeklerin yüzleri, kimi zaman çok çirkin, yaşamın acı izleriyle dolu olsa bile yine de güzeldirler. *Milo Venüsü* de; Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris*'sindeki ucubeler, duygulu ve körpe Esmeralda'sı ve Quasimodo'su; Chaplin'in filmlerindeki sevimli ve dokunaklı küçük adamı ile aynı yönetmence bütün çirkinliği içinde gösterilmiş olan insanlığını unutmuş diktatör kişisi de; Kramskoy'un *Yabancı Kadın*'ı ve Sovorin portresi de sanatça yaratılan güzelle ilgilidir; Stassov, bu portrede gerçek bir başyapıt görüyordu; çünkü burada, Savorin'in korkunçluğu, hilekârlığı ve bayağılığı bütün çıplaklığıyla ortaya konmuştu.

Sanatta güzel iki yönden dışa vurur kendini. Yaşamdaki güzelliği yeniden-ürettiğinde, sanat güzeli dile getirir elbet. Bu durumda, sanatsal güzelin kaynağında, gerçekliğin güzelliği yatar Ne ki, sanatta güzellik, yaşamdaki güzelliğin soluk bir kopyası da değildir. *Sanat, gerçek dünyadaki güzelliğe ilişkin bir görüş olarak ortaya çıkar, tasarımlanan görüngülerdeki güzelin özelliklerini ortaya koyup vurgular, onların insan üzerindeki etkisini artırır, insanda, yaşamdaki güzelliği daha derinden tanıyıp kavrama yetisini ve ondan haz duyma gerekliliğini oluşturur.* Ruh ve ruhun yaratıları ne denli doğanın ve doğadaki görüngülerin üstünde ise, «sanattaki güzel de o denli doğal güzelliğin üstündedir»[9] der, Hegel, *Estetik*'te. Biz bu görüşte değiliz elbet; ama, gerçek yaşamdaki güzelliği sanat tarafından yaratılmış olan güzellikten üstün tutmak da aynı şekilde yanlıştır. Rafael'in ünlü Madonna'sındaki güzelliğin, gerçek modeldeki güzellikten geri kalıp kalmıyacağını ya da deniz resimlerinden alınan estetik hazzın gerçek denizin seyrinden alınan hazdan

9) Hegel: Estetik, Moskova 1958, C. I, s. 8.

daha az olup olmayacağını düşünmek akla yakın bir iş değildir hiç de; gerçeklikteki güzellik ile sanattaki güzelliğin her biri çok özgül çizgiler taşır ve biri ötekinin yerini tutamaz. Ne ki, sanattaki güzel, yaşamdaki güzeli ileri sürme olanağını verir ve gerçeklikteki güzelliğin sanatta yansıması, onun ideolojik ve estetik yorumunu kolaylaştırır.

Anatole France, *Meleklerin İsyanı* adlı romanında, Ortaçağın karanlık yıllarında, sevinç ile güzelliğin yeryüzünü temelli bırakıp gittiği düşüncesinin herkesin kafasında yer ettiği sıralarda, Roma surları altında, üzerinde Aşk oyunlarının ve Bacchus şenliklerinin kazılı resimleri bulunan bir mermer lahiti (gömütü) işçilerin nasıl bulup ortaya çıkardıklarını anlatır; gömütün kapağını açtıklarında, olağanüstü güzellikte bir genç kız bulurlar karşılarında; tüm tazeliği içinde olduğu gibi kalmış, uykusunda gülümser gibidir sanki. İşçiler donakalır, gözlerini bir türlü ayıramazlar ondan, böylesine güzel bir vücuttan tanrısal bir ruhun uyanıvermesini bekler gibidirler; nice barbarlık yıllarından sonra, çok kısa bir an içinde, antik güzellik birden karşılarına çıkıvermiştir; ne var ki, onlara bu da yetmiştir: İçlerinde hiç unutulmayacak bir izlenim bırakmış ve kanmaz bir sevi ve bilgi susuzluğu uyandırmıştır. Marks, Lucretius için coşkuyla şöyle derdi: O, dünyanın genç, atak ve ozan ruhlu sahibidir. Geneldeki sanat güzelliği için de durum aynı değil mi?

Ancak şunu da belirtmemiz gerek: Sanatta güzel, yaşamdaki güzelliğin sanatsal yansıması olmaktan öte, başka bir yönden de çıkar karşımıza: Sanatın kendi özünde yatan güzellik olarak. Gerçeğin estetik özümsenmesi, sanatta yetkin biçimler kazanır; hiç şaşmaksızın estetik bir haz sağlar ve sanatçıdaki yüksek ustalıkla güzel duygusunu doğurur insanda; sanatçı, fenomenleri kendi derin yaşamı içinde kolayca tasarımlar ve yapıtın gerecini biçim ile içeriğin uyumu yasalarına göre işler.

İdeolojik ve estetik yorum, sanatsal yetkinlik, uyum, yaşamın sanatta özgür ve doğal akışı; işte insanı duygu-

landıran ve heyecanı, yapıtın dopdolu olduğu esine yakın bir durumu ortaya çıkaran şeyler bunlardır. Böylece sanat bizde bir sanatçı duygusu uyandırır, onun büyük gücü de buradan gelir.

Sanat güzeldir, ama, salt yaşamdaki güzelliği gösterdiği için değil, gerçeklikteki herhangi bir olayı, ne denli çirkin olursa olsun, güzellikle; diyeceğim, sanatsal bir yolla dile getirdiği için de güzeldir. Demek ki sanatın, güzelliği *yaratmak ve yansıtmak* gibi ikili bir yetisi vardır.

Ancak şu noktayı da belirtmemiz gerek: Estetik düşünce tarihinde, sanattaki güzelliğin yalnız ve yalnızca, sanatın gerçeklikteki güzel görüngüleri yansıtmasından doğduğunu ileri süren kuramlar da olmuştur. Şu sonuç çıkıyor buradan: Yaşamdaki güzelliği yansıtmak yoluyla, sanatın kendisi de güzel olur.

Bu gibi görüşler, klasisizmin kuralcı estetiğinde dile gelir en iyi bir şekilde. Ama şu nokta da anlamlıdır: *Öykünme kuramı*na dayalı olan bu estetik, «sanat doğanın öykünmesidir» (taklididir) şeklindeki eski formül yerine, «sanat güzel doğanın öykünmesidir» şeklindeki kuralcı değerlerden oluşmuş başka bir formül koyarak, bu kuramda temelli bir değişiklik yapmıştır.

Bu sav, yasa durumuna getirilince, sanatın çıkarlarını aristokratik çevreler ve sarayın yaşamına indirgemeye zorlamıştır klasisizmi; çünkü, basit insanların yaşamını, yaşantının günlük yanlarını vb. göstermeyi bir yana bırakmıştır.

Klasisizmin estetiğine göre, salt güzelliği betimlemekten çıkınca, sanatın sanat adını taşımaya hakkı yoktur artık. Çünkü sanatta yansıtılmış olan yaşamdaki güzel ile sanatın kendisindeki güzel böylece özdeş kavramlar gibi görünürler.

Sanattaki güzelin gerçekteki güzel karşısında bağımsızlığına ilişkin böylesine bir dar görüş, ilkin, Aydınlanma yüzyılında Lessing tarafından, daha sonra da ve en tam biçimde, Rusya'da Bielinski, Çernişevski ve Plekhanov tarafından eleştirilmiştir. Bu yazarlar, sanattaki gü-

zelliğin, tasarımlanan şeyle doğrudan bağlantılı olmadığını gösterdiler. Güzel bir fenomeni betimlemek (peindre) ile onu güzellikle tasarımlamak (representer) ayrı ayrı iki şeydir. Plekhanov şu noktada duruyordu: Sakallı bir ihtiyarın güzel portresi, sakalı olan güzel bir ihtiyarın tasarımı demek değildir ille de. Güzel bir yüzü yeniden-üretmek, gerçekliğin kendisindeki güzel bir görüngüyü ortaya çıkarmaktır (camper); oysa bir yüzün güzel bir tasarımını vermek, güzel bir sanat yapıtı yaratmaktır.

Güzel olsun çirkin olsun, her olay, güzellikle tasarımlanabilir ve bunun tersine, güzel bir olay çöküş sanatı iğrençliklerinin de bol bol gösterdikleri gibi, bir sanat yapıtında çok rahatça bozulup değiştirilebilir. Bu gibi durumlarda güzelin betimlenmesi sanata sırt çevirir, paramparça olmasına yol açar onun.

Ama şöyle bir sorun daha var: Yaşamdaki güzel görüngüler, anti-artistik yapıtlarda çirkin ve çarpıtılmış bir biçimde yeniden-üretilebildikleri halde, eğer sanat, çirkin olsun, güzel olsun, tüm görüngülerin güzel bir tasarımını verebiliyorsa, sanatın kendi güzelliği neye bağlıdır öyleyse?

Bir yapıt, birçok etkenlerin uyumlu birliğinden dolayı güzel olur; ama, burada belirleyici rol oynayan, sanatçının bu yapıtta somutlaştırdığı estetik, idealdir. Sanat, zorunlu olarak, sadece güzel görüngüleri tasarımlamasa da, sanatçının güzele ilişkin görüşlerini ve anlayışlarını dile getirmek, onun estetik idealini somutlaştırmak zorundadır her zaman.

Bu estetik ideal, sanatta çeşitli biçimler altında kendini gösterir. Yapıttaki olumlu kahramanlarla dile gelebilir, böylece güzelliği dolayımsız türemleri —belirmeleri— (emanations) içinde, yaşamın kendi içinde gösterir.

Sosyalist ülkelerin sanatçıları estetik ideallerini, en başta olumlu kahramanlarla ortaya koyarlar ve çağımızın okurlarını, yaşamın güzelliğiyle kendine bağlayan bir sanat yaratırlar. Ama şunu da belirtelim: Bu estetik ideal, her zaman hep doğrudan bir biçimde, kendisine kar-

şılık olan görüngülerin dolayımsız olarak yeniden-üretilmesinde dile gelmez. Sanattaki imgeler gerçekliğin olumsuz yanlarını ve iğrenç kişilerin yaşamını yansıttıkları zaman bile, estetik ideal, yaratıcının bu görüngüler karşısında koyduğu tavırda belli eder kendini.

Sosyalist ülkelerin yazarlarınca yaratılan kimi yapıt lar, okurlardan olumsuz bir karşılık görüyor; bu da, kentsoylu eleştirmenleri, yaşamın «gölgeli» yanlarının gösterilmesi karşısında sosyalist toplumun sözüm-ona bir hoşgörüsüzlüğünden dem vurmaya itiyor. Oysa bunun bambaşka bir sebebi vardır. Genel kural olarak, toplumcu sanatın en iyi örnekleri çetin sorunlar ortaya atar; o zaman okurların yukarıda değinilen tavrı, aslında, (yapıtlardaki) kusurların yanlış yorumuyla, bunların yaşamdaki yerlerinin yanlış yorumuyla, eleştirilen yapıtlarda karşılaşılan hakikatten uzaklaşmayla ve hatalı genellemelerle açıklanır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, estetik değerlendirme, tasarımın nesnelerine de ilgisiz kalamaz; temanın seçilmesi, daha işin başında, sanatçının yaşam karşısında takındığı tavrı yansıtır; estetik idealin, sosyalist toplumun yaşamında güzelin tasarımlanmasıyla daha büyük bir kolaylık ve zenginlikle dile geldiği hiç de görülmemiş bir şey değildir. Ama bu da, sanatçının başlıca amacının, salt güzel ya da çirkin olayları tasarımlamasıdır demeğe gelmez: Savunmak görevini üstlendiği ideal açısından görüngüleri tek tek değerlendirmesi de gerekir. Bu değerlendirme, kuşkusuz sanatçının ideolojik ve estetik konumuna bağlıdır.

İlerici ideallerinden saptığında, sanat başlıca niteliğini, yani güzelliğini ister istemez yitirir. Dahası, yaşamdaki hakikati de çarpıtır; yapıttaki güzelliğin yıkımına yola açan da, son çözümlemede, çoğun, işte bu hakikati izlemeyi reddediştir. Bunun tersiyle de karşılaşılabilir; söz gelimi, çağdaş modernizmin özellikle ortaya koyduğu gibi, güzelliğin yıkımı, hakikatin bir yana atılmasını zorladığında da işte böyle olur.

Alman yontucusu Fritz Cremer, toplumcu sanatın, hakikatin biçimci çarpıtılmasına ve güzelliğin yok edilmesine karşı olduğunu belirtirken yerden göğe haklıdır; şöyle yazıyor o: «Sanattaki güzel, en azından da toplumcu sanattaki güzel hakikatten ayrılamaz. *Güzel* denen sanatlar, her zaman tam hakiki (veridique) değildir, ama, hakikat yüklü bir sanat her zaman güzeldir.»

Shekespeare'in şu dizeleri derin anlamlarını hep korumuşlardır:

Güzel bin kat daha güzeldir
Eşsiz hakikati kuşanınca beline.

Daha önce de gördük, estetik ideal, sanattaki güzelliği belirlemekte başta gelen etkendir, ama tek değildir. İnsan tarafından yaratılan gerçeklikteki her fenomen gibi, bir sanat yapıtındaki güzellik de, yaratıcısının kusursuz ustalık ve becerisinden doğar. Yeteneğin dile gelişi ve insandaki yaratıcı güçlerin göz kamaştırıcı bir biçimde dışa vurumu olan *bu nitelikler;* her şeyden önce, *biçimle içeriğin birliğinde,* sonra sanatçının biçim yaratmakta ve bize, tek olanaklı gibi görünen ve okurları akıl almaz bir güçle, teknik rahatlığıyla, çarpıcılıkla etkileyen *anlatım araçları bulmaktaki yeterliğinde* yansırlar.

Estetik yapıtlarında sanattaki güzel, bazan imge ile estetik fikrin, biçimle içeriğin birliği diye tanımlanır. Bu tanım, yanlış denemezse bile, tam ve uygun değildir. Biçimin içeriğe denk düşmesi, bir sanat yapıtını güzel kılmaya yetmez. Bu iki yanın birliği, biçim ve içerikçe zayıf bir yapıtta da görülebilir; sözgelimi, birinin yetersizliği ötekinin yetersizliğine yol açtığında. Demek ki sanattaki güzellik, olduğu gibi, hemen biçimle içeriğin birliğinde değildir; güzel bir ideale dayanarak gerçekliğin hakikate uygun ve derin bir tasarımını veren, aynı zamanda, kendisine denk yetkin biçimlerde somutlaşan bir içeriktedir.

III. Trajik ile Komik

Estetikte trajik ile komiğin önemi ve kapsamı, bu kategorileri geneldeki temel görüngülere ilişkin estetik bir değerlendirmeyi dile getirmelerinden ve güzel kategorisiyle birlikte sanatın başlıca konularıyla ilgili oluşlarından kaynaklanır.

Gerçek dünyada trajik ile komiğin alanı *güzel*inkinden daha sınırlıdır; salt toplumsal yaşamla ilgilidirler çünkü; bu kategorilerin doğayla bir alış-verişleri yoktur. Doğa, iyiliğe de kötülüğe de nasıl yabancı ise, acı göz yaşlarını da, komik gülmeyi de bilmez. Taşıdıkları toplumsal içeriğe göre yaşamdaki olaylar trajik ya da komik ayırtılar kazanırlar.

Trajik ile komiğin bu son derece önemli özgüllüğü, kimi araştırmacıları, bunları estetik değil de, etik kategoriler gibi görmeye sürükler. Trajik ile komiğin içeriği, kısmen de olsa, ahlâksal bir değerlendirmeyi gerekli kılar kuşkusuz; onun için etik ile estetiğin birliği apayrı bir kuvvetle ortaya çıkar; ancak şu da var: Trajik ya da komik olaylar, karakterler ve çatışmalar, en parlak ve en tam bir biçimde ancak sanatta somutlaşırlar. Trajikle komiğin özü, ahlâksal kavramlarda değil, tersine, sanat yapıtlarında, tek tek karakterlerin somut ve duyulur yaşamında, gerçek olaylarda eşsiz bir derinlikle dışa vurur.

Trajik ile komik, daha ilk başta tiyatro ile dramatürji alanında kendilerini göstermiş olan ve en yetkin bir biçimde buralarda somutlaşan, tragedya ile komedya türlerine indirgenemez. Onların gerçekte; çok daha geniş bir anlamı vardır; yaşamdaki olayların estetik değerlendirilmesinde kategorileri, bu kategorilerin sanatsal somutlaştırılmasındaki ölçütleri ve ilkeleri oluştururlar. Trajik çatışmalar ve komik durumlar, tuhaf (dröle) ya da dramatik karakterler, hemen hemen, sanatın bütün dallarında bulunurlar.

Roman türü, tragedya türünden büyük ölçüdo ayrılır ama, Victor Hugo'nun *Quatre-vingt-treize*'i ve Şolohov'

un *Ve Durgun Akardı Don*'u büyük devrimci dönemlerin yol açtığı, tragedyaya yaraşır çatışmaları ve karakterleri büyük bir kuvvetle sahneye çıkarırlar. Öte yandan Tvardovski' nin değerli yapıtı *Vassili Tiorkin* de, aslında bir uzun şiir olmakla birlikte, komedyaya özgü çizgilerle doludur. Edebiyatta ve sinemada, müzikte ve plastik sanatlarda değişik türler, yaşamdaki dramatik ve eğlendirici olayları yansıtırlar, trajik ve komikle ilintili sanatsal yöntemleri rahatça kullanırlar.

İlk bakışta birbirine karşıtmış, hatta birbirini dışta bırakıyormuş gibi görünebilir bu iki kategori. Özel estetik bilgisi olmadı mı, her insan trajiği acı ve üzüntüye, komiği de sevince ve gülmeye bağlar geçer. Sanatta ise trajik, ruhun soylu atılımlarına ve derin felsefi fikirlere bağlı olurken, komik de günlük yaşamla, «gündelik olan»la, «hafif türler»le ilgili görülür. Bu durumda, birbiriyle bağdaşmaz, saltık karşıtlıklar varmış gibi gelir insana. Ne var ki, trajik ile komik, sevinç ile acı, gülme ile üzüntü, *bayağı* ile *yüce*, yaşamda çoğun birbirine karışır, birlikte bulunur. Sanatta ve yaşamda komik ile trajik kimi zaman öylesine birbirine girer ki, şu ya da bu görüngüde ikisinden hangisinin daha baskın olduğunu söylemek güçleşir İşte bu yüzden, ne denli birbirine karşıt olsalar da, estetik fenomenler olarak içlerinde, genel geçer değerde toplumsal bir içerik taşıdıkları sürece yine de birbiriyle sımsıkı bağlıdırlar.

Yaşam çok karmaşıktır, kimi koşullar altında trajik komiğe dönüşebilir; ama tersi de olur bunun. Gerçek yaşamda trajik ile komiği katıksız bir durumda bulmak öyle pek sık rastlanır bir şey değildir; çoğu kez bir bakıma birbirini tamamlar bunlar ve belirli bileşimler oluştururlar: Özünde trajik olan bir olay, komik bir nüans da gösterebilir; ayrıca gülünç (buriesque) olan bir şey de sık sık trajikten bir iz taşır. Bu gibi durumlarda doğan zıtlık, trajik ile komiğin farklı yanlarını gün yüzüne çıkarmaya ve güçlendirmeye yardımcı olur çoğun. Etkili dramatik du-

rumlarda, günlük ve sıradan olaylarda bunların birbirine karıştıkları da görülebilir ayrıca. Puşkin şöyle yazıyordu: «Şu noktaya dikkati çekeceğiz: Yüksek (nitelikli) komedya yalnız gülmeye dayanmaz ve çoğun tragedyaya yaklaşır.» Ağlarken gülme; birçok sanatsal türü belirginleştiren ve dramatürji ile tiyatroya, epik edebiyat ile sinematografik kimi türlere damgasını vuran şey de budur işte.

Shakespeare, tragedyalarında genellikle soytarıları da oyuna karıştırır ve komiğin yöntemlerine başvururdu. Charlie Chaplin'in filmleri komedyadır ama, kapitalist toplumdaki küçük adamların tragedyasını eşsiz bir güçle ve açıklıkla gözler önüne serer. Modern sinemanın en büyük komedya yazarı (comédiographe) Chaplin, sanatta, *gülme*nin gücüne de, gözyaşlarının gücüne de aynı değeri verir.

Geçen yüzyılın büyük Rus eleştirmeni Nikolai Dobroliubov'un çok güzel belirtmiş olduğu gibi, sanatta trajik ile komiğin bir ortak yanı vardır: Bir ve aynı sürecin çeşitli yanlarını değişik tarzda dile getirirler ve birbiri ile kutuplaşmış olmalarına karşın, benzeş köklerden doğarlar. «Tragedya ile komedya şu olguyla birbirine yaklaşır: Her ikisi de içeriklerini olup-bitenlerin anormal bir durumundan alır ve burada bir çıkış yolu bulmayı amaçlar. Ancak tragedya şu noktada farklılaşır: Dışsal durumlara, (dış koşullara) yani eskilerin *Fatum* adını verdikleri şeye bağlıdır ve bizim istencimizle hiçbir ilgisi yoktur; buna karşılık komedya da tersine, kendi budalalığı yüzünden ortaya çıkan ve sürüp giden engellerden sakınmak için, insanoğlunun içine düştüğü kaygıları alaya alır.» Şu sonuç çıkar buradan: Dobroliubov'un görüşüne göre-ki biz de katılıyoruz buna-trajik ile komik, insanın sonu gelmeyen özlemleri ile insanî olanakların tarihsel sınırlılığı arasındaki çelişkiden doğar. [İşte bu çelişki, hem bir trajik çatışmayı, hem de komik bir durumu kesenkes içinde saklar.]

Demek ki yaşamda trajik ile komiğe saf durumda rastlamak pek kolay olamamakta; ama, sanatta durum böyle

değildir. Sözgelimi ne Euripides'in tragedyaları, ne Rembrandt'ın *Savruk Çocuğun Dönüşü* tablosu, ne Beethoven'in *Kahramanlık Senfonisi* komik öğe içerir. Ne var, gerçeklik ve toplumsal ilişkiler ne denli çeşitli yüzler gösterirse, toplumsal sınıf ve gruplar toplumsal gelişim yolunda ne denli etkin bir mücadele sürdürürlerse; gerçeği, tragedya ve komedya gibi, kesenkes birbirinden ayrılmış türlerde yansıtmak o denli güçleşir. Çağdaş sanatın trajik ile komiği birbirine gitgide daha çok karıştırmak doğrultusundaki eğilimi de buradan gelir. Yaşamdaki derinden derine trajik olayların örtüsünü açmak için, gitgide artan bir sıklıkla komedyanın yöntemlerine ve çizgilerine başvurulmaktadır. Buna karşılık komik de çoğun gerçek bir trajik anlayışın izlerini taşımaktadır. Nitekim, Stanley Kramer'in ünlü filmi *Deliler Teknesi* yoğun bir biçimde dramatik olaylar yansıtır, ama, aynı zamanda hem gülmeyi ve hem göz yaşlarını, yani hem komik hem de trajik yanları da içerir.

Herhangi bir estetik kategoride olduğu gibi trajik ve komik kategorilerinde de *nesnel* ile *özne*lin payını ayırmak gerekir. Gerçeklikte nesnel olarak vardır bunlar, toplumsal çatışmanın belli bir karakterinden temellenirler. Öte yandan bir olay kimilerince bir tragedya gibi algılanabilirken, başka kimselerde gülmeye yol açabilmektedir. Sebebi şudur bunun: İnsanlar, yaşamdaki olayları, kendi toplumsal konumlarıyla, dünya görüşleriyle, düşünme tarzlarıyla belirlenen ve somut bir tarihsel taban üzerinde gelişen, açık-kesin ideallerle uygunluk içinde algılarlar.

Gerçeğin estetik özümsenmesi, trajik ile komiğin ne olduğunu açıklığa kavuşturmayı, trajik çatışmaların ve komik durumların, gülünç ve dramatik karakterlerin özünü gün yüzüne çıkarmayı gerektirir.

Demek şimdi, anladığımıza göre, trajik ile komiğin benzer özellikleri vardır ve bunlar birbirini etkileyebilirler. Ama şu da var, aralarındaki temelli ayrımları ortadan kaldırmaz bu; diyeceğim, bu kategoriler sanatta ve yaşamda farklı olayları ele alıp işlerler, dünyanın estetik zen-

ginliğinin çok çeşitli yanlarını yansıtırlar. Trajik ile komik farklı estetik kategorilerdir, son çözümlemede, her birini ayrı ayrı incelemekte yarar vardır.

A. TRAJİK

Trajik kavramı genellikle, insanoğlunun karşılaştığı felaketlerle, derin üzgünlüklerle, kanlı ve yaslı olaylarla, insanın ölümüyle birleştirilmiştir. Ne ki trajiğin asıl özü dosdoğru bunlara indirgenecek olursa, bu felaketleri bir de sahnede göstererek çoğaltmak yersiz ve yanlış bir şey olurdu. Platon'un trajik türe karşı çıkardığı kanıtlama da son çözümlemede budur. Ne var ki, insanoğlu ünlü filozofa hiç de kulak asmamıştır ve Antikitenin klasik tragedyalarında olduğu kadar Shakespeare'in, Corneille'in, Racine'in, Byron'un, Puşkin'in ve daha birçok büyük yazarın tragedyalarında, yaşamı sert ve trajik çatışmalar içinde seyretmekten geri kalmamıştır.

Öyleyse anlaşılan şudur: Trajiğin özü, sık sık rastlandığı gibi, insan yaşamındaki felaketle bir benzerliğe indirgenemez. Trajik, toplumdaki önemli ve köklü çatışmaları ortaya koyar; trajik türünün özellikle toplumsal yıkımlar ve devrimci patlamalar döneminde, toplumu parçalayan çelişkilerin apayrı bir açıklıkla ortaya çıktıkları sıralarda gelişme göstermesi de bu yüzdendir.

«... Tragedya,» diyordu Aristoteles, «öykünmedir (taklittir) ama, insanların değil, eylemlerin, yaşamın, mutluluğun ve mutsuzluğun öykünmesidir.»[10] Bu sözlerin anlamı şudur: Tragedyanın görevi, dönemin can alıcı sorunları dışında, tek tek yaşayan insanların özel yaşamını tasarımlamak değildir; büyük bir toplumsal kapsamı olan gerçek çatışmaları, genelleştirilmiş anlamı içinde «mutluluk» ile «mutsuzluk» arasındaki çarpışmaları yeniden üretmektir.

10) Aristoteles: a.g.y., s. 441.

İki sevgilinin acıklı sevi öyküsü değişik türlerdeki edebi birçok yapıtın temeli olmuştur; ama, sadece birkaçı tragedya düzeyine çıkabilmiştir bunların. Niçin böyle olmuştur? Sözgelimi Tristan ile İseut'ün yazgısını Romeo ile Juliette'inkiyle karşılaştıralım. Bir Ortaçağ ozanınca anlatılan, tümüyle lirik türdeki birinci öykünün, dönemin toplumsal devinimiyle hiçbir ilintisi yoktur. Buna karşılık, Rönesansın büyük oyun yazarı, Romeo ile Juliette'in sevisini, Montaigu'ler ile Capulet'lerin feodal çekişmeleri çerçevesi içinde gösterir. İki gencin ateşli sevisi ile Ortaçağın katı önyargıları arasındaki çözülmez çelişki, oyun kahramanlarını ölüme sürükleyen trajik çatışmanın temelini kurar. Ölüm, rastlantısal bir olay olmak şöyle dursun, Shakespeare'in tasarımladığı dönemin antihümanist özünden mantıki olarak çıkar.

Tragedya, bütün bir dönemin temel özelliklerini, büyük toplumsal grupların ve nice nice toplulukların temel özelliklerini son derece özet ve yoğun bir genelleştirmeyle ortaya koyar. Puşkin'in ünlü savına göre, tragedyanın ereği, insanoğlunun başına gelenleri, halkın yazgısını yansıtmaktır; son çözümlemede şu demektir bu: İnsanoğlunun başına gelenler, tragedyada halkın yazgısını dile getirir; hem de yaşamdaki her türlü çatışma orada tek tek kişilerin trajik yazgısıyla gösterilmiş olsa da. İşte bunun için tragedya, içerik ve biçimini tarih boyunca temelinden değiştirmekle birlikte, en iyi örneklerinde, dönemlerinden sonra da yaşayabilecek ve gelecekteki kuşaklar için ölmez bir değeri koruyabilecek, her zaman evrensel bir kapsamı olan fikirlere dayanır. Halk ölümsüzdür, onun başına gelenlerin sanatı da ölümsüz olacaktır.

Tragedya gerçekten filozofik, büyük ve derin bir sanattır. *Varlık*ın özüne, yaşamın anlamına ve insanın yüksek yeteneğine ilişkin düşünceler orada bir araya gelip toplanır.

Franz von Sickingen adlı tragedyası dolayısıyla Lassalle'a yazmış oldukları mektuplarda, Marks ve Engels'

in, trajiğin ne olduğu üzerine özlü bir açıklamaları vardır. Şu olgudan yola çıkar onlar: Her trajik olay, haklı ve yerinde tarihsel ve toplumsal çatışmalara dayanır, uzlaşmaz karşıt güçlerin çarpışması bu çatışmalarda yansır. Tragedyanın anlamını Engels şöyle tanımlar: «Tarih açısından zorunlu konum (postulat) ile bunun gerçekleşmesinin olanaksızlığı»[11] arasındaki bir çatışmadır tragedya; bu tanım belli bir tipteki tarihsel dramları ilgilendirdiği için genel geçer bir nitelik taşımaz; ama, geneldeki tragedyanın anlamını kavramakta yardımcı olur gene de. Rusya'daki köylü ayaklanmalarının elebaşları olan Razin ile Pugaçef bu gibi çatışmalar sonunda, gerçek yaşam içinde canlarını verdiler, tıpkı Shakespeare'in tragedyasmdaki Danimarka kralı gibi; öte yandan, 1905'te Karadeniz'deki Rus denizcilerinin destansı başkaldırısının başarısızlıkla sonuçlanan, *Potemkin Zırhlısı* filminin temelinde bulduğumuz çarpışma da yine bu türdendir; Varşova ayaklanmasındaki ve Andrej Wajda'nın *Kanal* filmindeki kahramanlar için de aynı şey söylenebilir. Sanattaki trajik çatışmalar, yaşamın kendisindeki trajik çarpışmaların belirgin niteliğini taşır.

Trajik çatışmanın özyapısı tarihsel bir kategoridir doğal olarak. Tragedyanın nesnel temeli ve somut içeriği, sanatsal somutlaştırılmasının dayandığı yöntemler, çatışmanın çözüm biçimi ve tragedyanın özüne dair yorumlar, ayrı ayrı dönemlerde hep kendi zamanlarının damgasını taşır. Ayrıca, Antik tragedyalar ile Shakespeare'inkiler arasındaki, Corneille'in ya da Racine'in oyunları ile çağdaş tragedya arasındaki köklü görüş ayrılıklarından başka; kısa bir zaman süresinde de, hatta bir tek ve aynı dönemde, sanatta değişik bir tarzda somutlaşan farklı tragedya tipleri de bulunabilmektedir. Ama ne olursa olsun, trajiğin genel yasaları gene de vardır; bunlar, her dönemde, özel bir biçim altında etkilerini gösterirler.

Eshylos'un, Sophokles'in ve Aristoteles'e göre ozanların en trajiği Euripides'in büyük trajik yapıtları, o hari-

11) K. Marks, F. Engels: Edebiyat ve Sanat Üzerine, s. 312

kulade sanatsal güçlerinden bugün bile bir şey yitirmiş değildirler; hem de yalnız tarihsel değerleri ve sağladıkları bilgi göz önünde tutulmaksızın bu böyledir. Nitekim Sovyet Rusya'da ve daha başka ülkelerde, şu son yıllarda bu yazarların oyunlarının sahneye konmaları, onların kahramanlarını günümüz seyircisine yeniden yakınlaştırmış ve ilginçleştirmiştir; bunun nedeni, *yazgının* bu oyunlarda hep üstün gelmesi değil, *Sophokles'*in *Oeidipus'*unun, bugünün sahnesinde onu yeniden ortaya çıkaran *çağdaş sanatçıların da Oeidipus'u olmasıdır*. Ama şu da tartışma götürmeyecek bir noktadır ki, eğer bu büyük tragedya ozanlarına esin kaynağı olan sorunlar kendi başlarına buna olanak vermeselerdi, antik tragedyanın çağdaş yorumu da yapılamazdı. Sözgelişi Eshylos'un *Zincire Vurulmuş Prometé* tragedyasını anımsayalım. Her sözünde tanrılara karşı sürdürülen savaşımın heyecanı bulunan bu tragedya, dünyanın sahiplerine korkusuzca meydan okuyan ve insanlığın mutluluğu uğruna fiziksel ölümü göze alan kahramanın, titanlara (devlere) yaraşır kudretini ve ölümsüz moral gücünü yüceltir. Marks, Yunan tanrılarının bu yapıtta trajikle öldürücü bir yara almış oldukları kanısındadır.

Yunan tragedyasının, binlerce yılın bizi ayırdığı antik toplumdaki yaşamla ortaya çıkmış olduğundan kimsenin şüphesi olamaz elbet. O, zamanın trajik çatışmalarını kendisine özgü biçimlerde ve bir düşünce kipinde yansıtmıştır. *Oreste'*deki kahramanların başına gelen trajik olaylarda; babasının öcünü almak için anasını öldüren Oreste ile bu cinayet yüzünden peşinen takılan Erenny'ler arasındaki çatışmada, Engels anaerkil düzenin babaerkil düzene yerini bıraktığı sırada toplum düzeninde yaşanan derin kargaşanın yansımasını görüyordu. Nitekim, ona göre trajik çatışmanın çözümünde, Erenny'lerin bozgununda ve Oreste'in aklanmasında, o dönemin toplumundaki baba hukukunun ana hukuku karşısındaki zaferini görmek gerekir. Yunan tragedyası üzerine bu tespitleri bu tragedyaya yol açan gerçek çatışmaları gün yüzüne çıkar-

mak amacıyla onun yaşamla karşılaştırılması üzerine yapılmış olan derin bir çözümlemenin sonucudurlar. Bu çözümlemeyi yaparken Engels, Oreste'i göz önünde tutuyordu; ama, bu değerlendirmelerin daha geniş bir kapsamı, yöntembilimsel bir niteliği de vardır, ayrıca tragedyadaki çarpışmaların temellendiği yaşam çatışmalarının nasıl gün yüzüne çıkarılması gerektiğini de gösterirler.

Kaldı ki bu gerçek çatışmalar ve çelişkiler, bugün bizim için bilinen şeylerse de, antik toplumun insanları için pek açık şeyler değildi. Marks bunu şöyle belirtir: «Bilgisizlik kötü bir cindir, korkarım, daha kimbilir nice tragedyalara yol açacaktır. En büyük Yunan ozanları onu, Mikenlerin ve Teblilerin kral ailelere dair korkunç dramlarda, trajik bir yazgı imiş gibi göstermişlerdir haklı olarak.»[12]

Gerçekten, antikite insanlarının tasarımlarında tragedya, insan ile herşeye-gücü-yeten *yazgının* karşı durulmaz bildirileri arasındaki çatışmadan doğuyordu. İnsansal varlık, onun elinde bir araçtı sadece. *Kral Oeidipus*'ta Sophokles, daha doğuşundan dünyada en korkunç cinayeti işlemeye mahkûm edilen bir adamın yaşamını sergiler: Babasını öldürmek ve öz anasıyla evlenmek. Oeidipus daha dünyaya gelmeden, babasının yaptığı bir haksızlığın öcünü almak için, Tanrılar onun bu cinayeti işlemesine karar vermişlerdi. Oeidipus bu yazgıdan kendisini sakınamıyacaktı, çünkü, tanrıların istenci böyleydi.

Klasik bir tragedya tipidir bu. Ama Eurepides'in kahramanlarının artık (çoktan) başka yerlerde kendilerini kurtarmaya başladıkları o yazgıdan söz edilemez elbette; tersine, değişik dönemlerde, tümüyle farklı biçimlerde ve değişik bir sanatsal yorum içinde, klasik tragedyanın, insan istenciyle bağlı olmayan, yaşamdaki değişmez yasaların etkisini gösterdiği söylenebilir.

Sophokles Oeidipus'u 2500 yıl önce yazmıştı. Şu işe bakın ki, XX. yy'da yayınlanan Jean Anouilh'un *Antigon*'u işte karşımızda. O gün bu gündür tragedya türü uzun bir

12) K. Marks, F. Engels: Edebiyat ve Sanat Üzerine, s. 208

tarihsel yol almıştır; özellikleri, trajik karakter anlayışları, oyunu sonuçlandırma yöntemleri vb. hep değişmiştir, gelgelelim Anouilh'un oyunu belli sınırların dışına yine de çıkamaz: Rastlantısal (accidental) bir şeyin bulunmaması, eylemin geriye dönüşsüzlüğü; trajik bir yanılgı ya da hatayı (fature) izleyen kanlı bir sonuç, yanılgıya düşenin sorumsuzluğu gibi öğeler yine vardır. Demek, sanattaki trajiğin kimi temel çizgileri ve özgülükleri her dönemde geçerli kalmakta.

Hemen hemen bütün estetik kuramları, trajiği belirleyen, yaşamdaki derin yasaları ortaya koyar; ama, her biri onların özünü kendine özgü bir tarzda açıklar elbette. Dönemin trajik çalışmalarının niteliğinden ve tragedya türünün içinde bulunduğu durumlardan kaynaklanır bu. Nitekim Shakespeare'den romantiklere varıncaya değin modern dönemin tragedya deneyinin genelleştirilmiş olduğu Hegel'ci estetiğe göre, trajik duygusu, nesnel durumlar ile insan kişiliği arasındaki amansız çatışmadan doğar; Hegel'e göre birbiriyle kapışan güçler bir uzlaşmaya varabilselerdi, trajik durum diye bir şey kalmazdı ortada. Şöyle yazıyordu Hegel: «Çıkarlar gerçekten kendileri uğruna bireyleri kurban etmeye değmez nitelikte olsalar, bu bireyler, kendilerini yadsımaksızın, amaçlarından vazgeçebilirler ya da bir anlaşmaya varabilirler; o zaman da, sonuç, zorunlu olarak, trajik olmaz.»[13]

İnsanın bağlandığı ilkelere ihanet etmesi dışında, kendisiyle karşı karşıya kaldığı hasım durumların uzlaşması yoluyla trajik çatışma çözülemez. Birey, kendisine bağlı kaldığından, döğüşmek zorunda olduğu hasım durumların üstesinden gelemediği içindir ki, trajik kahramanın ölümü ve çekileri kaçınılmaz olur. *Trajik hata* savı da buradan kaynaklanır; bu hatanın kökeni, insanın öznel niteliklerinde değil, çatışmanın nesnel özünde, trajik kahramanın kendindedir. Daha çok bir felaket olan bu hata, kahramanın içinde yaşadığı, başkaldırıdan kendini ala-

13) Hegel: Estetik, s. 610-611

madığı *dünya durumu*ndan ileri gelir. Kurbanlar, çekiler, hatta trajik kahramanın ölümü, tarihsel zorunluluğun anlatımıdır hep. İster istemez suçludur o kahraman.

Trajiğin özü üzerine Hegel'in derin değerlendirmeleri, trajiğe ilişkin idealist yorumların ve kendi felsefi görüşlerinin toplumsal ve sınıfsal sınırlarını aşamaz. Trajik çatışmaların yasa niteliği konusundaki önemli fikir, sonunda, içinde bulunulan durumlar karşısında yazgıcı bir tavra gelir dayanır. Değişmez yasalar ve bunların yol açtıkları gerçek durumlar Hegel'e göre, saltık idée'nin özünden kaynaklandıkları, onun içsel oluşumunu dile getirdikleri için, bu durumları değiştirmek doğrultusunda insanın yaptığı her girişim başarısız kalır ve kaçınılmaz bir şekilde tragedyaya yol açar. Trajikle ilgili Hegel'ci kuramın sınıfsal sınırlamaları; halk adamlarının, «aşağı» tabaka insanlarının trajik yaşamında estetik bir değer görmemekten yansırlar. Bu yüzden Hegel, Schiller'in *Entrika ve Sevi* adlı tragedyasındaki Miller'i trajik bir kişi saymaz. Schiller'in bir başka oyunu, *Haydutlar*'ın kahramanı Karl Moor'a da bu nitelemeyi yakıştıramaz o; çünkü bu kahraman, halktan gelmemiş olsa da, içinden çıkmış olduğu çevreyle ilişkilerini büsbütün kesmiştir. Miller ya da Karl Moor gibi kişilerin edimlerinde trajik bir hata göremez Hegel; yalnızca, öznel nedenlerden ileri gelen trajik bir yanılgı vardır bunlarda. Halk adamlarının yüce tragedyada yeri olamaz, komedyadır onların yeri... İşte böylece, idealist filozofların bu en büyüğü trajiğin yasalarını saptadıktan sonra, *tragedyanın baş kahramanı olan halkı, tragedyanın dışında bırakır.*

Trajikle ilintili bu idealist kuram, geçen yüzyılın Rus devrimci demokratlarının estetiğinde, en başta da Çernişevski'nin estetiğinde eleştiriden geçirilmiştir. Hegel'in tersine Çernişevski şöyle düşünür: Tragedyanın konusu 'sade' insanların yaşamı, 'küçük' adamın üzüntüleri, halkın yaşamındaki köklü dramdır. O, çatışmaların kökenini, toplumsal yaşamın üzücü koşullarında, olup bitenlerin pek

«doğal olmayan» bozuk düzeninde görür. Ona göre Rus yaşamının trajik niteliği, toplumun «yapay» durumundan, «zifiri karanlıklar diyarı»nda aristokratların ve tüccarların kurdukları egemenlikten doğar.

Belli bir antropolojik değerlendirme içermesine karşın, Çernişevski'nin anlayışı trajiğin kökenini toplumsal koşullarda aramaktaydı. Bu Rus filozofu, «hata» savını kesinlikle reddeder, trajik kahramanın suçluluğu fikrini «insafsız» bulur. «İnsanı suçluyorsunuz ama, hatalı bulduğunuz şeyden onun suçlu olup olmadığını, ya da hatanın toplumun görenek ve koşullarında olup olmadığını inceleyin ilkin; dikkatle inceleyin bunu, göreceksiniz, bu onun hatası değil, sadece başına gelen felakettir».[14] Hegel'de hata daha çok bir felaketti, ama Çernişevski Alman düşünüründen farklı olarak, bu felaketin nedenlerini toplumsal yaşamın özünde buluyordu ve daha önemli olarak da, bu trajik yaşama yol açmış olan toplumsal koşulları hiç de ölümcül, kaçınılmaz saymıyordu. Şöyle yazıyordu: «Burada, şu ya da bu kişiyi cezalandırmak söz konusu değildir; önemli olan, bir toplumsal katmanın tümünün yaşam koşullarda aramaktaydı. Bu Rus filozofu, «hata» savını kenatla eleştirel gerçekçiliğin pratiğinden, onun, basit insanların mutluluğu uğruna giriştiği tutkulu savaşımından temelleniyordu. Çernişevski'nin trajik anlayışının güçlü ve onu Hegel'in üstüne çıkaran yanı da budur; gelgelelim, trajik çatışmaları ve durumları rastlantısal bir şeymiş gibi, olup bitenlerin doğal akışından bir sapmaymış gibi ele alışı da, bu görüşün Hegel'ci kuram karşısında değerini düşürüyor.

Burada bir daha antropolojinin etkisiyle karşılaşıyoruz. *İnsan ve 'genelde' insan doğası* kavramlarından yola çıkarak, Çernişevski, sanattaki trajiğin belli yasaların dışa-vurumu olduğunu söylüyor. Şöyle diyor: «Çoğun kaçınılmaz olmadıkları, tersine tümüyle rastlantısal oldukları

14) N. Çernişevski: **Tüm Yapıtları**, C. V, s. 165
15) a.g.y.,

halde, bu korkunç olayları, gerçeklikte, hemen her zaman karşı konulmaz bir şey gibi göstermede, sanatın ne derece haklı olabileceğini düşünüyorum kendi kendime...»[16]

Hegel'in ve Çernişevski'nin anlayışlarının incelenmesi, ne idealist estetiğin, ne de Marks-öncesi estetiğin, tarihsel ve sınıfsal sınırlanmalar yüzünden, trajiğin özü konusunda gerçek bir bilimsel açıklama verecek durumda olmadıklarını gösterir. Marks'tan önce estetikçiler birçok gözlem ve derine inen genelleme yapmışlardı; trajiğin temel yasalarını vurgulamışlardı; ama, trajiğin özüne ilişkin tam ve tutarlı bir anlayışı yalnız bilimsel öğretinin doğru estetiği sağlayabilmiş ve gizli trajik çatışmaları gün yüzüne çıkarabilmiştir.

Marks-öncesi estetik düşünce şu temel olguyu artık saptamıştı: Trajik karakterlerin, çatışmaların ve durumların kökeni, yaşamın ortaya koyduğu durumlardadır; ama bu düşünce, yaşamın trajik karakterinin kaynağında bulunan toplumsal koşulların ve durumların özünü derinliğine anlayabilecek güçte değildir. Marksizmin klasik yapıtlarını beklemek gerekiyordu bunun için; çünkü, uzlaşmaz sınıflar arasındaki çelişkilerin, trajik çatışmaların başlıca nedeni olduğunu gösterenler onlardı.

Sınıfsal özlerini ve sınıflararası savaşımda oynadıkları rolü dikkate alarak, somut trajik olayların ne olduğunun açıklığa kavuşturulması, trajik konusunda marksist anlayışın önemli bir yanını oluşturur. Bilindiği gibi, korkunç olayların ve ölümün her zaman trajik bir niteliği yoktur. Böyle bir nitelik yalnız, toplumun ilerici gelişmesinde, yeni bir dünyanın doğuşunda etkin bir rol oynayan zorlu çalışmalarda ve özgünlüklerde, yaşamın ışıyan ilkelerinin zaferini müjdeleyen insanların ölümünde ve fenomenlerin yıkımında görülür. İşte bu yüzden, Marks ve Engels, hamasi devrimci tragedyanın, en yüce trajedik anlatım olduğu görüşünü taşımaktaydılar.

---

16) a.g.y. s. 30

Eğer henüz tüm olumlu niteliklerini yitirmemişlerse, son demlerini yaşayan güçlerin çırpınmalarında yine de trajik öğeler vardır. *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Giriş*'inde şöyle der Marks: «Özgürlük kişisel bir fikir olduğu halde, bu dünyanın daha önce yerleşik iktidarı olduğu, kısaca, varoluş nedenine kendisi inandığı ve inanmak zorunda kaldığı sürece, onun (Eski Rejim'in) tarihi de *trajik* olmuştur. Dünyanın o anda varolan düzeni olarak Eski Rejim,[17], henüz oluşum halinde bulunan bir dünyaya karşı bayrak açtıkça, kendi başına tarihsel evrensel bir yanılgıydı o; asla kişisel bir yanılgı değildi. Bu yüzden düşüşü de trajik oldu.»[18]

Evrensel bir tarihi yanılgı ya da başka bir deyişle, nesnel tarihsel durumlardan kaçınılmaz bir biçimde kaynaklanan ve içinde toplumsal bilincin tarihsel gelişiminin bir evresi yansıyan bir sapma (égarement), trajik bir karaktere bürünür. Marks'ın bu savı bir tarihçilik (historicisme) örneğidir. Çünkü bize, bir olayı, varlığının ve gelişiminin tarihsel somut koşullarla değerlendirmesini ögretir. Trajiğin özü, sınıflar açısından olduğu kadar, tarihsel düzlem üzerinde de belirlenmiştir.

XVI. yy'da Alman soylu sınıfının giriştiği hareket üzerine Engels'in değerlendirmesi de yine bunu gösterir. Bilindiği gibi, Alman soyluları, Almanya'nın ulusal birliği fikrini savunuyorlardı; buna karşılık, o dönemde ilerici olan kentsoylular da bunun karşısındaydılar kesinlikle. Çökmekte olan bir sınıfın, ülkede ulusal birliği kurmak gibi tarihsel bir görevi gerçekten yerine getirme çabasına bakarak, onun başarısızlığında Engels, trajik bir durum görüyordu. Öyle ya, gerici bir sınıfın temsilcileri olan soylular, kalkmışlar, belli bir ilerici fikrin savunucusu kesilmişlerdi; işte bunun için Lassale da, haklı ve yerinde olarak, *Franz von Sickingen*'i tragedyasının kahramanı olarak görmek hevesine kapılmıştı (neyse ki o da bir başarısızlıkla sona erdi).

17) Metinde Fransızca.

18) K. Marks, F. Engels: Din Üstüne, s. 46

Yaşamdaki gerçek tragedyaların değerlendirilmesinde izlenen tarihçilik anlayışı, tarihteki değişik tipteki tragedyaları daha iyi anlama fırsatını verir. Tarihçilik anlayışı bir yana bırakıldı mı, sözgelimi Hamlet gibi, Kral Lear gibi birbirinden çok farklı kişilerin trajik niteliğinin nereden geldiğini anlamak da güçleşir. Toplumsal ve tarihsel çözümleme yöntemleri burada trajik çatışmaların ayrı ayrı tiplerini ortaya koyma olanağını sağlar. Birinci çalışmada (toplumsal), «tarihsel olarak zorunlu konum ile (bu konumun) gerçekleşmesinin pratik olanaksızlığı arasında» bir çarpışma söz konusudur; oysa ikinci çalışmada, çatışma, oyun kişilerinin yaşamında «evrensel bir tarihi yanılgı» ya dayanır. Bu tipten bir çatışma da trajiktir; çünkü, yaşam üzerine, «ebedi» temel sorunlar üzerine yoğun ve köklü bir felsefî düşünceyi içerir. Ayrıca Lear'in tinsel açıdan yenilenmesi (régénération) de bize zamanımızın tragedyalarını görebilme [anlayabilme-(voir)] olanağını verir; bunlarda, acımasız ve insanlık dışı bir dünya ile amansız bir çatışma içinde bulunan insan, milyonlarca kişinin özverisi, acıları ve kanı pahasına aklını başına devşirmesini öğrenir.

Her has tragedya, yaşamı olumlamasıyla belli olur; çoğun yapıldığı gibi, eski klasik tragedyanın kökeninden karamsar olduğunu ve çıkış yolu göstermediğini ileri sürmek hiç de doğru bir şey değildir.

Burada önemli olan nokta, tragedya tarihinin çeşitli aşamalarında yaşamın bu olumlanmasının özgüllüğünü dikkate almaktır. Antik çağın trajik yapıtları, Rönesans yapıtlarından nitelikçe ayrılırlar ve klasisizmin trajiğe getirdiği yorum da, bu alandaki romantik anlayışlara hiç benzemez. Eskiler için önemli olan, *yazgı*dır; klasisizmin tragedyası ise, duygu ile ödev arasındaki, yani kişisel ile toplumsal arasındaki çatışma çevresinde döner; romantik tragedya, yüzyılın hastalığını (mal du siecle), zihin perişanlığını, yüksek bir ideal ile bayağı gerçeklik arasındaki kopukluğu, idealin erişilmezliği çerçevesinden görür. Ne

ki, her hakiki tragedya, insana hasım olan bir gerçeklik karşısında güçlü bir haykırış değildir sadece; yiğitliği her zaman yüceltir, insanın tinsel güçlerine hamasi bir yanılanma katar; insanın önüne çıkarır dönemin en köklü sorunlarını ve onu bunları karşılayabilecek yeterlikte olmaya çağırır.

Yazgının insanlar üzerindeki egemenliğini gösterdiği haklı olarak söylenebilecek antik çağ tragedyasından eski örnekler incelense de, gerçekte bunların yazgıcılığı, doğanın kör kuvvetleri karşısında insanın güçsüzlüğünü değil, tersine insanın kendisini, iç dünyasının bitip tükenmek bilmeyen zenginliğini, ruhunun yüksek atılımlarını, devlere yaraşır olanaklarını yücelttikleri görülür. Tragedya, insanlık dışı yaşam koşullarını gösterebilir, ama, her zaman, ölüm değil yaşamı yüceltir ve olumlar. Trajik kahraman hep etkindir, doğal hali çatışmadır. *Faust*'un ikinci bölümündeki *yüksek bilgelik dersi*: «Özgürlük ve yaşam, bunları her gün kazanmak zorunda olan kimsenin hakkıdır yalnız»; tragedyanın verdiği esini en iyi bir biçimde dile getirir.

Çağdaş modernist sanat, yaşamdaki iğrenç şeylerin tasarımlanmasına büyük bir yer ayırır: Adam öldürmeler, ırza geçmeler, kötü davranışlar, psikopatik olgular vb. Paris'teki eski Kukla (Guignol) tiyatrosu ya da Amerikan ekranlarını dolduran korku filimleri böyle bir sanatın en bilinen örnekleridir; ama daha başkaları da vardır ki, bunlarda gösterilen felaketlerin ve yıkımların tragedya ile hiçbir ilgisi yoktur.

Çocuk düşürmenin gerçek doğum yapma ile ne denli ilgisi varsa, bu döküntü birikimleri de tragedya ile o denli ilgilidir. Burjuva sanatında tragedya türünün yıkımı rastgele bir olay değildir; toplumun kendi bunalımını, yüksek ideallerin varolmayışını yansıtır bu olay. Ancak sırası gelmişken şunu da belirtelim ki, biz çağdaş sanatta trajiğin temelli yok olduğunu da ileri sürmüyoruz. Çağdaş insanın gerçek tragedyalarını güçlü bir biçimde dile getirmiş olan, hayranlık uyandırıcı birçok yapıt vardır

elbette. Sözgelimi, yaşamın şaşkına çevirdiği, düş kırıklığına uğramış, idealsiz ve boş yere yaşamsal güçlerini yitiren, bir «yitik kuşak»ın başına gelen olayları gözönüne getirelim. Diyeceğim, iki büyük savaş arasındaki kuşağın; Hemingway'in ve Aldington'un romanlarında somutlaştırılmış biçimiyle bu kuşağın yaşadığı tragedya, bizi hâlâ duygulandırır; burada çoğun, gerçek trajik boyuta erişen bir sanat vardır karşımızda.

Guiseppe de Santis'in *Saat 11'de Roma* filmindeki adı sanı bilinmeyen, işsiz güçsüz kadın kahramanların başlarına gelenleri ve çekilerini, o saf umutların ve korkunç felaketlerin kurbanlarını görünce; *Beş Kişiydiler* adlı Fransız filminde, savaştan gururla yurtlarına dönen askerlerin, yeni bir «yitik kuşak» insanlarının acılarla kıvranıp can verdiklerini görünce; Fellini'nin *Kabiria Geceleri* filmindeki, umutlandırılıp aldatılan ve sonra da kadınlık onuru gözler önünde ayaklar altına alınan kahramana içiniz sızlayınca, nabzınızın trajik bir yaşamla attığını duymamanızın yolu yoktur... Çekov çok anlamlı bir saptama yapar: «Yaşamda insan, beynine kurşun sıkmaz, kendini asmaz hiç ve her an ilânı aşk edip durmaz... Yemeğini yer, hemen sadece yer insanlar, işte bu süre içinde ya mutlulukları oluşur, ya da yaşamları kırılıp parçalanır.» Kapitalist ülkelerin en iyi sanat yapıtları, günlük yaşamdaki trajik niteliği, insanın bütün ömrüne sinen o trajiği, gösterişsiz ve parıltısız bir biçimde gösterir.

Ama bu sanatın trajik derinlikten yoksun olduğu da olur. Remarque'ın *Zafer Takı* romanındaki doktor Ravic, yakın bir savaş tehlikesini kavrayan tek kişidir, kendi kendine üzülüp çırpınır. Yaşamındaki durumlar trajiktir, ama kendisini trajik bir kahraman diye niteleyemeyiz; çünkü, bunun için gerekli temel *özellik* yoktur onda: Eylem. Elinden bir şey gelmediği için, çevresindeki insanları harekote geçiremez. *Zafer Takı* insancıl bir yapıttır, ama, Aristoteles'in arıtma adını verdiği, o ışıyan, saf duyguyu insanda uyandıramaz.

Bilindiği gibi bu filozof, «acıma ve yıldırı duygularını

içimizde yaşatarak, bu heyecanlardan bir *iç-temizlenmeyi*»[19] tragedyanın temelli özelliklerinden biri sayıyordu. Arıtma (catharsis) dediği de budur. Ne var, Aristoteles *Poetika*'sında, yeterli bir açıklıkla bunu tanımlamadığı için, estetik kuramlar [en başta da tragedya alanındakiler] daha sonra ona değişik yorumlar getirdiler.

Lessing'in *Dramaturgie de Hambourg*'da vermiş olduğu yorumu hakikate en yakın sayıyoruz biz. Heyecanların içten temizlenmesinin ahlâksal bir anlamı olmalıdır ona göre: Tragedya, duygu ortaklığıyla, seyirciyi kusurlarından kurtarır, ruhunu kirli tutkulardan arıtır ve onu yüksek duygulara yaklaştırır. «Bu heyecanlar»la, eşdeyişle seyircide de bulunabileceklere benzer tutkularla, tragedya insan ruhuyla yakınlık kurar. Sanatın en güçlü aracı tragedyadır, o insanın manevî dünyasına öyle bir güçle «dalabilir» ki, orada gereksiz ne varsa söker atar; ruhsal, manevi sağlığa yardımcı olur. Tragedya ile duygulanıp etkilenen seyirci, sıkıntısından arınır ve yaşamı böylece yücelir.

«İçin heyecanlardan temizlenmesi», sanatın her şeye gücü yeten kudretiyle insan ruhunun sağaltılmasıdır (guerison). *Yunan Uygarlığı*'nda André Bonnard'ın haklı olarak belirttiği gibi, trajik göz yaşları dökmek, düşünmek demektir. Arıtma kavramı, tragedyanın etken (faal), toplumsal ve eğitici rolünü ortaya koyar; trajik kahramanın duygularına karşı bir yakınlığa yol açar ve böylece seyircinin ruhsal durumunu da değişikliğe uğratır.

Gerçeklikteki trajik çatışmalar, ister istemez insani acılara, yaslı ve kanlı olaylara, insanların felaketine ve ölümlerine yol açar. Ama şu da var: Sanatta tragedyanın ereği, insan acısını estetikleştirmek değildir; toplumun ışıyan ilerici güçlerinin kesin zaferini yüceltmektir.

Daha önce de birkaç kez belirtmiştik: Trajik, her zaman, kahramanın ölümünü ya da büyük çilelerden geçmesini gerektirir, diye; ama bu demek değildir ki, içi kan ağlayan ya da yaşamını yitiren her kahraman trajiktir.

19) Aristoteles: a.g.y., s. 439

Hoşlanılmayacak kişiler de koyar ortaya sanat; bunların ölümü haklı bir ceza gibi görülebilir, trajik bir yan bulunmaz bu ölümde. Shakespeare'in oyunlarında Othello ile İago, Hamlet ile Claudius sahnede can verirler ama, bunların arasında sadece Othello ile Hamlet trajik kahramandır, İago ile Claudius'un ölümünde dramatik bir şey yoktur.

Nedeni de şu: Trajik kahraman, değerli bir toplumsal içeriği somutlaştırır, *ideal*in başlıca özelliklerine karşılık verir; bu da onu, kimi durumlarda sevimsiz ve çelişkili olsa da, az ya da çok, güzel ve yüce kılar.

Ölen kahramanların hepsi de trajik değildir; güzel ve yüce bir kahramanın ölümü de her zaman trajik bir değer taşımayabilir. Yaşamın temel içeriğiyle ve kahramanı etkileyen çatışmaların evrimiyle hiçbir ilgisi olmayan, anlamdan yoksun, rastlantısal bir son da trajik diye nitelenemez. Trajikte her zaman zorunlulukla rastlantının diyalektiği kendini gösterir. Trajikte *rastlantısal*ın da yeri vardır, ama, onun zorunluluğunu ortaya koyduğu ve ona yol açtığı zaman vardır. Trajik acılar ve ölüm bir yasaya bağlıdır ve yaşamdaki durumların zorunluluğuyla meydana gelirler. Ne var, bu zorunluluk ve bu yasa gücü rastlantısal durumlar zincirlenmesinde dıştan açığa vururlar kendilerini; bunun için trajik rastlantı, her zaman, yaşamın anlamını, özünü ortaya çıkarır. Trajik sanat çalışmaları; son çözümlemede, işte bu türden olayları ele alır.

Toplumcu gerçekçiliğin sanat pratiği, trajik sanatın zengin geleneklerini, kendilerine yenilikçi bir nitelik de katarak benimsemiştir. Bu nitelik, özellikle devrimin yol açtığı trajik çatışmaların tasarımında kendini gösterir. Marks, hamasi devrimci tragedyayı bu türün doruğu sayar. Vicher'in *Estetik*'ini okurken şu düşüncesini not eder: «Tragedyanın asıl teması, devrimlerdir.»

Sovyet tragedya sanatı işte bu temaya belirleyici ve temelli bir rol yükler. Sovyet tragedyası yeni trajik çatışmalara gösterdiği yaklaşımdan başka, bunları çözüş tarzı

ile de belli olur. Yaşamın zaferini yeni bir görüş açısından kesinlemek yoluyla, trajiğin insancıl ve yiğit yanını yüceltir. Sovyet tragedyası klasik tragedyadan farklı olarak, ışıyan güçlerin kesin zaferini uzak bir tarihsel perspektivte ya da bir düzenden ötekine geçiş içinde değil, sosyalist dönemin bağrında gözler önüne serer. Sovyet tragedyasının yücelttiği ideal, yaşamın ileriye dönük devinimidir.

Romm ile Krabrovitski'nin *Bir Yılın Dokuz Günü* filminde baş kahraman yetenekli fizikçi Gusief, çalışmalarının başarıya ulaştığını bile göremeden, gösterdiği özverinin hiç olmazsa bir bulguyla doğrulanmış olduğunu bile göremeden can verir. Ama film yine de sözcüğün en iyi anlamında iyimserdir, seyirci, kahramanın umarsız ölümünü bilse de, Puşkin'in *«benim ışıyan hüznüm»* dediği bir duygu ile ayrılır. Film, kahramanları gerçek ve somut bir başarı kazandıkları için değil, seyirciye alabildiğine zengin, saf ve insancıl bir tinsel evren gösterdiği için iyimserdir. Kahramanın yaşamındaki bu hem trajik, hem de yiğitçe geçen dokuz gün, derin bir felsefe ve ışıyan bir insancılık ile doludur ve, 'ruhu alabora eden' geleneksel bir mutlu sonla biten filmlerden kat kat üstün olmakla ayırt edilir.

Bir zamanlar eski toplumsal uzlaşmazlıkların yol açmış olduğu trajik çatışmaların tümü de sosyalist toplumda doğal olarak, yok olur. Ezilenlerin ezenlere karşı yürüttüğü savaşımın sonucu doğan tragedyalara artık rastlanmaz; dolayısıyla bu türden bir tragedyanın toplumcu sanatta da yeri yoktur.

Çağdaş gerçeklikte, trajiğin çeşitli kaynakları bulunmaktadır hâlâ, hem de sadece sosyalizme yabancı ülkelerde de değil. Yeni toplum yaşamı, sanatçıyı, kimi gerçek olayların trajik bir yorumuna yöneltir Aleksi Tolstoy, hatta şu kanıyı taşır: Yalnız genç ve güçlü bir dünya anlayabilir «tragedyanın derinliğini». Tragedyanın eski konuları ortadan çekilirler, ama, tür olarak tragedya; es-

tetik yargı kategorisi olarak trajik bütün değerini korur. Yeni toplum içinde, *yiğitliğe ve yüceye* ilişkin köklü fenomen ve süreçlerin algılanma ve sanatsal özümsenmesinden başka, trajik, sanatın genel geçer bir anlam yüklediği, insanın doğayla mücadelesi ve özel yaşantıdaki dramlarıyla birlikte ortaya çıkabilir.

Ama şu da var: Tragedya sanatının konuları ne denli çeşitli olursa olsun, ışıyan güçlerin başarısına sağlam bir inanç beslemeden ve iyimser bir dünya tasarımı (vision) olmadan, bunların sanatsal özümsenmeleri, asla gerçekleşmez. Her türlü trajik sanatın ana özelliği budur. Ölümle kesinlenir ölümsüzlük, kahramanın sonuyla ortaya çıkar yaşamın anlamı ve, savaş erinin yenilgisi ötesinde, yüceltilen toplumsal idealin utkusu doğar önümüzde.

Bilimsel öğretide estetik, trajiğin zorunluluğunu toplumcu gerçekçi sanattan temellendirir ve onda bu sanatın olgunluk döneminin bir kanıtını görür. Ancak şu da var: Tragedya, en önemli türlerden biri olsa da, tek sanat türü de değildir ve sanat salt trajik renkler örtünemez. Tragedya da, akla gelebilecek bütün felaketleri ve acıları tasarımlama yoluyla, insanı zayıf düşürmek gibi bir görev üstlenmemiştir; tersine, insanın yürekliliğini ve yiğitliğini, güçlü karakterini ve moral metanetini biçimlendirmeyi amaçlar.

Böylece, toplumcu sanatta tragedya, çağdaş dünyanın tarihsel evrimindeki temel çelişkileri dile getirmede, yaşamın eylem ve anlamı olarak geleceğin doğru idealini yüceltmekde etkin bir olanak sağlar.

B — K O M İ K

İdeolojik ve estetik değeri bakımından ele alındıkta, komik (le comique) kategorisi trajik (le tragique) kategorisinden hiç de geride kalmaz ve genelde sanıldığı gibi sanattaki rolü de daha önemsiz görülemez. Köklü toplumsal süreçleri, tarihteki çığır açıcı önemli dönemleri ve yaşamdaki derin çelişkileri, trajik kadar, komik de dile

getirebilir. Aykırı bir düşünce gibi gelir insana ama, o sık sık duyduğumuz, *gülme, ciddi bir iştir* sözü çok doğrudur. «Tuhaf (drôle) olana gülen kişi, gülmeyi ciddiye alıyordur» der eski Romalılar, haklıdırlar.

İdealist estetik, ikinci dereceden bir sanat saymıştır komedyayı (la comedia) çoğun. Edebiyat türleri üstüne yapay bir sıralamaya yeltenen birçok yapıtta, komedya, ilkel ve bayağı duygular ile özlemleri konu edinen, «düşük düzeyli» türlere bağlanmıştır genellikle.

Doğru estetik ise bir türün öteki tür karşısına çıkarılmasına hiç yanaşmaz; bunların her birinin ayrı yeri olduğuna ve yaşamı tüm zenginliğiyle yansıtabilmek için sanatın bütün türlerini geliştirmek gerektiğine inanır.

Gülme (le rire), korkunç bir silahtır. *Her şeye gücü yetenler* bile gocunur ondan, çünkü vurunca öldürür gülme. Bu yüzden, toplumdaki sağlıklı güçler, gülmenin bu gücünü her zaman kullanmışlardır. [.....]*

Ama gülme, sırf bir kınama (fustigation) da değildir. Tükenmez bir sevinç, güç ve yaşam coşkusu kaynağıdır da. Bir güç belirtisidir gülme, savaşın içinde yenilgi değil, yengi yaratır onu. Pırıl pırıl bir mutluluk duygusunu ve büyük bir sevinci dile getirir.

Komik (ve gülmece-humour) kategorisini katı tanımlar içine hapsedip, biçimsel özelliklerini belirlemekle yetinenler, başlarına çok işler açmıştır. Sözgelimi eskilerden

---

(*) Engels'in görüşüne göre düşmanın kötü niyetliliğini ve insanlığa karşı tutumunu ortaya koymak yetmez; gülünç yanlarını da göstermek; onu maskaraya çevirmek de gereklidir. Bunun için Bismarck'ın junker ideolojisinin maskesini indirirken, hasımdan küçümseyerek ve alaylı bir tarzda söz etmeyi, Bismarck ile hempasını kara cahiller, züğürtler, tarihin ilerleyişi karşısında güçsüz kalan mıymıntı kişiler olarak nitelemeyi salık verir. Düşmanın, gülmeceyi yeni sınıfın elinden alamamasını, onların bir avantajı olarak görür. Öte yandan Lenin de Lunaçarski ile yaptığı bir konuşmada, Sovyet sanatının görevlerini tanımlarken, sosyalist ideolojinin sanat propagandası için şu hedefe işaret eder: Ülkenin dikkatini yalnızca yeni ve iyinin canlı atılımının dile geldiği olaylar üzerine çekmekle yetinmemek, bunun yanı sıra hem Sovyet toplumunda hem de yabancı ülkelerde, hakkeden herkesi maskaraya çevirmek ve kınamak.

Çiçeron ile Quintilien komiği, «ele avuca sığmaz, hemen her türlü kılığa bürünüveren bir Proté» gibi görmüşlerdir. İtalyan estetikçisi Sacchetti de şöyle yazar: «Komik mi, civa gibi bir şeydir o, bir an bile tutamazsınız belli sınırlar içinde; ne yapar yapar, bir küçücük çatlak bulur, kendini tutmak isteyen ellerden kurtuluverir.» Max Eastman da, Bernard Shaw'a gülmece üstüne bir kitap yazmayı düşündüğünü açar, aldığı yanıt şudur: «Nükte (esprit) ve gülmece üstüne yazmaya heveslenmek gibi tehlikeli bir belirti (araz) olamaz asla. Her ikisinden de yoksun olduğunu gösterir bu adamın.»

Bu yarı şaka, yarı ciddi sözlerin altında bir gizli eğilim yatar hep: Gülmenin ne olduğunu açıklığa kavuşturmanın ve kuramsal yorumunun olanaksızlığını kabullenmek.

Gülme konusundaki çözümleme çalışmalarının zengin geleneklerine yaslanan toplumcu sanat, her şeyden önce, komik kavramında yansımasını bulan yaşamla ilgili olayların nesnel özellikleri üstüne eğilir.

Komiğin başlıca konusu, battal (caducs) ya da yok olmaya yüz tutmuş olgular [olaylar]dır. Olumlu içeriğini, —diyeceğim— yaşama hakkını yitirmiş olup da, özünü hâlâ dikkatle gizlemeye çalışanı kınar gülme; bu çelişkiyi apaçık ortaya koyarak, çağdışı olanı aşmayı kolaylaştırır. Herzen şöyle der: «Zamanını doldurmuş olan, ama yine de nasılsa varlığını sürdüren her şeye karşı, yeni yaşamın serpilip gelişmesini engelleyen ve güçsüzlere korku salan o eski yıkıntıya (harabeye) karşı, en güçlü silahlardan biridir gülme.»

Komik, her zaman, *kurumlu*, yalan ve yapmacık bir *biçim*le; çağdışı, önemsiz ve boş bir *içerik* arasındaki çelişkiye dayanır. Yalnız bayağı (trivial) da değil, yüce (sublime) olmak hevesindeki bayağılıkta da; yalnız battalda değil, *yeni*nin cübbesine bürünen *eski*de de; yalnız geçersizde (désuet) değil, çağcıl geçinen geçersizlikte de; yalnız zirva olanda değil, insanın gözünü boyayan dorme çatmalıkta da yatar komiğin kökenleri. Onun için, çar

pık bir buruna değil, sakat ve sahte bir ruha gülelim, derdi Gogol. Fiziksel bir kusur ya da biçimsizlik, aklı başında bir insan için alay konusu olamaz elbet. Ama, çarpık burunlu bir kişi tutar da kendini Apollon gibi görürse, o zaman fizikselden ruhsala geçilir ve burada komiğe diyecek bir sözümüz kalmaz artık. Sanki değerli bir sıvıyla dolu bir kapmış gibi ortalıkta şişinip dolaşan, ama daha ilk sınamada kof ve hiç oldukları anlaşılıveren (kendini beğenmiş) insanlarla karşılaşmadınız mı? Şu ince ve alaycı özdeyişi, bu gibi gözlemlerden sonra yazmamış mıdır Rochefoucault: «Ciddiyet, zekânın kusurlarını gizlemek için uydurulmuş, bir beden gizemidir».

Estetikçiler ile sanat kuramcıları komikte belirli çelişkilerin anlatımını görmüşlerdir genellikle; aralarındaki görüş ayrılıkları da hep bu çelişkilerin tam bir biçimde tanımlanması sırasında doğmuştur. Örneğin Aristoteles'e göre komik, güzel ile çirkin arasındaki uyumsuzluğun, zıtlığın sonucudur. Komedya, çok kötü insanları, bütün eksiklikleri ve kusurlarıyla değil, eğlendirici (amusant) bir görüş açısından canlandırır. İnsana ne sadece kötülüğü dokunan, ne de acı veren bir biçimsizliktir (difformité) komik. Yunan düşünürünün tersine, Hegel de komiğin özünü olay ile estetik ideal arasındaki çelişkide arar. Ne ki o, yaşamdaki komiğe değil de, sanattaki komiğe daha çok ilgi duyduğu için, *idé* ile *imge* arasındaki çelişki üzerinde durur. Buna karşılık, öncülü olan Kant, komiğin özünü bayağı ile yüce arasındaki çelişkide arar; daha sonra Jean-Paul ile Schopenhauer komiğin saçma (absurde) ile anlamlı (sensé) arasındaki çelişkiden; Schütze, özgürlük ile sınırlanma arasındaki; Bergson, otomatik davranışla canlı (le vivant); James Sully, alışılmış olan, normal olan ile alışkanlığa ters düşen; Volket, bir değeri olan ile bir değeri olduğu iddiası getiren arasındaki çelişkiden temellendiğini ileri sürerler. Bu görüşler kimi ilginç gözlemler ve belli bir olumlu içerik taşır elbet; ama, metafizik ve idealist sınırlar ötesine geçemedikleri için yöntembilimsel bir nitelikleri yoktur.

Rus devrimci demokratları, komiğin özünü çok daha köklü bir biçimde çözümlemişlerdir. Komikte, soyut, yalın bir estetik kategorisi görmeksizin, onun kuramsal işlevinin kotarılmasına ilgi duymuşlardır; çünkü, onlara göre komedya, yergi (satire) ve gülme, toplumsal savaşımda çok önemli birer silahtır. Bu yazarlara gelinceye dek, komik sorunu, doğrudan ve organik bir biçimde toplumsal çelişkilere, insanlığın kurtuluşu yolunda verilen savaşın görevlerine bağlanmış değildir. Herzen'e bir daha başvuralım: «En güçlü yıkıcılık silahlarından biri olduğu su götürmez gülmenin; yıldırım çarpar gibi yakıp yıkardı Voltaire'in gülmesi; putlar yıkılır, taçlar devrilir ve nişanlar dökülür gülmenin çarpışıyla; o tansıklı ikon da, alaca bulaca kararmış bir tablodur artık.» Yüksek bir görevi vardır komedyanın: «Battal olan ne varsa hepsini gölgeler ülkesine göndermek» diye yazarken Saltikov-Çedrin yerden göğe haklıydı. [.....]*

Yalnız Alman toplumundaki evriminin gözlemlenmesinden değil, yanı sıra, kendi bulgulamış olduğu, dünya tarihi ile ilgili yasalardan da yola çıkarak çok önemli bir

(*) Toplumsal yaşamın maddeci anlayışından kalkarak, Marks, tarih boyunca ortaya çıkan komik olayların derin özünü gözler önüne serdi; eski feodal Alman düzeninin trajik bir olay durumu gösterirken komik bir olaya dönüşümünü de buna bir örnek olarak gösterdi. 'Genel tarihsel' yanılgılara düşen güçlerin trajik sonu üzerine Marks'ın yaptığı değerlendirmeye daha önce değinmiştik. O günkü tarihsel olanakları sınıfsal açgözlülüğe çevrilmediği sürece, Alman feodal toplumunun durumunda da bu değerlendirme geçerliydi. Çünkü bu toplum doğmakta olan yeni düzene karşı direndiği zaman, artık zaten kesinleşmiş olan yıkımı trajik bir nitelik taşıyordu. Ama, eski düzen zamanını doldurduğu halde, yeni düzenin kaçınılmaz bir şekilde zafere ulaşacağı açıkça anlaşılınca, eski düzenin yaşamın taze güçlerine karşı direnmesi, tarihte komik bir olayın doğuşuna yol açtı. Marks şöyle yazar: «...Zamana ters düşen, herkesçe bilinen bütün kesin hakikatlerle açık çelişki halinde bulunan, eski düzenin hiçliğini gözler önüne seren bugünkü Alman rejimi, yalnız kendine inandığını sanıyor ve herkesten de bu yanılsamasına katılmasını istiyor. Kendi öz varlığına bel bağlamış olsaydı, yabancı bir varlıkın görünüşü altında onu saklamaya çalışır mıydı, iki yüzlülükte ve safsatada kurtuluşunu arar mıydı? Günümüzde eski rejim artık gerçek kahramanları ölmüş siyasal bir düzenin komik oyuncusudur.»[20]

20) K. Marks, F. Engels: Din Üzerine, s. 46.

kuramsal genellemeye varır Marks; bu genelleme, toplumun gerçek yaşamında, trajiğin komiğe olası dönüşümünün mantıki niteliğini ortaya koyar; ayrıca, sanatsal yaratıda komiğin özünü anlamaya da yol açar. «Tarih her şeyi kökünden çözer, eskimiş bir sosyal kuruluşun defterini dürecekse eğer, birçok evrelerden geçirir onu; dünya tarihinde vaktini doldurmuş bir sosyal kuruluşun son evresi de *komedyadır*. Eschyle'in *Zincire Vurulmuş Promete*'sinde, trajik bir biçimde ölümcül yara almış olan Yunan tanrıları, Lucien'in *Diyaloglar*'ında bir kez daha ölürler; ama, komik bir ölümdür bu artık. Niçin böyledir tarihin akışı? Niçin olacak, insanlar geçmişlerinden güle oynaya kopup ayrılsınlar diye.»[21]

Demek komiğin toplumsal özü, battallaşmış toplumsal güçlerin ve kuruluşların iddialı yapmacıklığından kaynaklanmakta. Bu durumun sanat yoluyla ortaya konması; geçmişin kalıntılarından kurtulmakta, eskimiş gelenekleri yıkmakta, yaşam dolu kuşakların ruhu üzerinde bir daha ağırlıklarını koyamayacak bir biçimde onlara darbe indirmekte insanlığa yardımcı olur. Gülme saldırıya geçti mi, kimse duramaz önünde, diyordu Mark Twain; böylece komik sanatının ne denli bir büyük güce sahip olduğunu vurguluyordu; sanatsal parlak imgelerle, duygusal bir biçimde dile gelen ve dayanılmaz bir etki yapan, apayrı bir toplumsal eleştiri ve özeleştiridir bu sanat. Komik sanatı etkindir, hep seferidir, hep tetiktedir eli.

Burada şu noktaya açıklık kazandırmamız gerekiyor: *Komedya* ile *yergi* kavramlarını biz, karakter ya da durum komedyasında, lirik ve yergisel komedyada, vodvilde, farsta vb. değişik biçimlere giren bir edebiyat türü anlamında kullanmıyoruz. Bir yargı kategorisidir komik, yaşamdaki olayların sanatsal bireşiminin belirli bir ilkesidir. Bu yüzden, yineliyelim, komik karakterler ve durumlar, değişik sanat türleriyle ilgili yapıtlarda bulunabilirler.

Komik, gülmeye yol açar; doğasına en uygun gelen

21) a.g.y.,

bir tepkidir bu da. Ancak komikle eğlendiriciyi birbirine karıştırmamak gerekir. Fizyolojik bir uyarılmadan, bir sinir taşırmasından kaynaklanan gülmenin hiçbir alıp vereceği yoktur komikle. Estetik bir olay değildir o; böyle bir değeri, ancak toplumsal bir yankısı (resonnace) olduğunda kazanır gülme.

Komik her zaman tuhaftır, buna karşılık eğlendirici şeyler, her estetik olayda olduğu gibi, dışa-dönük bir biçim içinden geçerek, şu ya da bu olayın anlamını, iç özünü dile getirebildiğinde komik olur ancak; bu iç öz de, çok belirli estetik bir ideale göre değerlendirilir.

Komik ile eğlendirici arasındaki temelli ayrımı Hegel de görmüş ve şöyle yazmıştı: Gülme, hoş bir eğlence durumunu dile getirir sadece, buna karşılık komik, olay üstüne estetik bir yargıyı, ideal ile duyulur olay arasındaki uyumsuzluğu yansıtır.

Sanatta komiğin özünü incelerken Bielinski de komik ile eğlendirici arasında bir ayrım yapma gerekliliğine değinir. «Boş, gereksiz ve bayağı bir gülmece vardır,» zarardan başka bir şey getirmez sanata. Ama bir başka anlayış daha vardır, gerçek sanatı belirginleştiren işte odur: «Olup biteni gerçek yanıyla görebilmek, bunların belirgin özelliklerini kavrayabilmek, komik yanlarını gösterebilmek yeteneğinden» kaynaklanan anlayıştır bu da.[22]

Bir sanatçı, eserinde komik ile eğlendiriciyi birbirine karıştırdı mı, kötü sonuçlarla karşılaşır. Ne yazık ki böyle komedyalar da vardır; bunların yazarları sanmışlardır ki, dolap (astuce) ve düzenle, hileli oyunlarla (ficelle) ne denli dolup taşarsa yapıtları (giderek bunların konuyla da hiçbir ilgisi olmayabilir kimi zaman), o denli ilgi toplayacaklar ve seyircinin hoşuna gideceklerdir. Bir komedya eğlendirici olmalıdır elbette, çünkü onun silahı ve gücüdür *gülme;* ama, yapıtın estetik fikrini ortaya çıkarmaya yardımcı değilse *gülme,* onun anlamını zenginleştirmiyorsa, komedyanın asıl amacından seyirciyi ayı-

22) V. Bielinski: Tüm Yapıtları, V II, s. 136.

rıp saptırıyorsa, kazandırdığı hoşluk duygusu yüzeyseldir ve gerçekte komiğin yerine basit bir tuhaflığı geçirmekle birdir.

Her estetik kategorisi gibi komik de nesnel ve öznel öğeler içerir. Gülmece duygusundan yoksun kişi, manevî açıdan yoksul ve darlık içindedir. İnsan kişiliğinin uyumlu gelişimi —olgunlaşmış bir gülmece duygusu da içinde— onda duygusal bir kültür yoksa yürüyemez. Bununla birlikte komik, olayların nesnel yapısından temellenir özünde. *Gülme*ye gelince, o yalnız gülüş (risée) konusunu açığa vurmakla kalmaz, gülenin karakterini de belli eder. Bir insanın karakteri, eğlenceli bulduğu şeyde ortaya çıkar en çok, diyordu Goethe. Komiğin algılanmasında, gün yüzüne çıkarılmasında ve tasarımında kendini gösterir estetik ideal ve böylece toplumsal bir nitelik kazanarak insanın dünya görüşüne bağlanır.

Gorki'ye, gülmece güzel ve sağlıklı bir nitelik, diyordu Lenin. Sanatta gerçek komik ile onun yol açtığı gülme, «sağlıklı bir nitelik»le belli olur son çözümlemede. Ama, her gerçek sanatta komik, yaşamdaki acayipliklerin (monstruosités) estetikleştirilmesine dayanmaz; tam tersine, bunlara karşı sürdürülen savaşımdan temellenir. Gülme hem tatlı, hem korkutucu, hem kınayıcı, hem onaylayıcı olabilir; ama, en sert ve suçlayıcı gülme bile, gerekli görülen *komik ölçü*nün sınırlarını aşmazsa, yaşamdaki eski sosyal kuruluşları çürütmekte değil yalnız, olumlu ilkeleri yüceltmekte de yararlı olur.

Charlie Chaplin'in *Diktatör* fimi, komik üstüne, şaşırtıcı derecede *tam* bir *ölçü* sunar. Yönetmen, diktatörlerin sadece korkunç kimseler olmakla kalmadıkları, yanı sıra gülünç (burlesque) kişiler de oldukları düşüncesine özlü bir anlam kazandırır. İnsanların onlarla alay edebilmelerini de ister.

Gerçekten, Tomania diktatörü Hynkel —ki onda dünya alem Hitler'i hemen tanımıştır— ile Yahudi berber arasındaki fizik benzerlik üzerine kurulan komik durum, olağanüstü bir tuhaflık gösterir ve seyirci durmadan güler.

Komedyanın zengin ayırtılarını göstermekten hiç sakınmaz Chaplin, «yüce» diktatörü Italyan rakibi ile bakanlarını amansızca maskaraya çevirir. Ama öte yandan da film, dünyanın üstüne çöken iğrenç tehdidin trajik duygusunu da baştan sona sürdürüp götürür. Chaplin'in dehası komik ile trajiğin bu karışımında yansır özellikle. Perde üzerinde akıp geçen bir komedyadır bu ama, seyirci, yaşamın trajik gelişmesinden de kendisini kurtaramaz.

Filmin sonu da bir başkadır: Büyük sanatçı Chaplin, oynadığı berber ve diktatör rollerini bir yana bırakıp atar; artık filmin kahramanı değil, bir yaratıcıdır, bir yurttaştır; insanlığa bir çağrıda bulunmak ister: «Beni işitebilenlerin tümüne söylüyorum: Umutsuzluğa kaptırmayın kendinizi! Ey halk, özgür, güzel ve mutlu bir yaşam kurmak senin elinde... *Gençliğe gelecek sağlayacak, yaşlıları sürünmekten kurtaracak, aydınlık, yeni bir dünya* uğruna didinip savaşacağız...» Abuk sabuk konuşan çılgın diktatör değildir artık o; gene de eski filimlerindeki, acımasız bir dünyada şaşkına dönmüş o küçük adam; faşizme, savaşla ve insanlık dışı barbarlıkla savaşmaya çağrı çıkaran büyük sanatçının ta kendisidir.

Türün yasalarına bağlı kalmaz film; yaşamın yasaları daha baskın çıkar ve filmin sanatsal kuruluşunu belirler. Chaplin'in kendisi de, bu işin başka türlü olamıyacağını söyler: Film tuhaftı, kana kana gülüyordu insanlar; ama, insanlığa ivedi gerçeği haykırabilmek için, filmin sonunda şakayı bırakmak da kaçınılmazdı.

Bu filmde Chaplin'in taşıdığı sanatsal düşünce, Gorki'deki komik sanatının görevleri anlayışına yakındır. Gorki, sanatçılara düşmanın (hasmın) gülünç yanlarını göstermelerini ve gülme yoluyla utandırmalarını salık verir. Hasmın gülünç yanını ortaya çıkarmakla, onu maskaraya çevirmekle, sanatın, onun yıkımının tarihsel kaçınılmazlığını kesinleyeceğine inanıyordu.

Ciddi komedya, eğlendirici komedyadan şu noktada ayrılır en çok: Olaylar arasındaki dışa-dönük bağlardan ve beklenmedik durumlardan temellenmez o. Gülmedeki

köklü anlamı daha iyi belirtebilmek amacıyla, olayların özüne işleyen, dışa-dönük komik durumları ve yolları kullanır. Böyle bir komedya, değişik insan tutkularını, kusurları ve erdemleri, nitelikleri ve eksiklikleri geniş geniş kuşatır; insanî ilişkilerin, yaşam olaylarının çeşitliliğini yansıtır; başlıca görevi kötülüğü açığa vurmak olsa da, sırf bununla yetinemez.

Saltykov-Çedrin'e göre yergi, eleştirel bir nitelik taşır, ama ayrıca olumlu bir ideali de vardır onun (aslında komik sanatın tümünü ilgilendirir bu), işte bu ideal adına yapılır bu eleştiri. Şu sonuca varabiliriz buradan: Komik sanatında eskimişi alaya alma ile yeniyi yüceltme bölünmez bir bütünün iki yanıdır.

Belli bir ölçüde her komedyada bulunur bu özellik. Başarılı her komik yapıt, sahneye olumlu kişiler çıkarsa da çıkarmasa da, belli bir olumlu içerik taşır. Olumlu kahraman (heros) ile olumlu kişi (personnage) hiç de özdeş kavramlar değildir. Birincisi ille de somut bir kişi olmayabilir, çünkü olumlu içerik, yapıttaki imge ve fikirlerin oluşturduğu bütün sistem aracılığıyla ve giderek seyircinin olumsuz tepkisinde dile gelebilir.

Komedyanın şu özel yanı vardır: Estetik ideali, o, yaşamdaki yeni olayların doğrudan tasarımlanmasıyla ve onların olumlu içeriklerinin dolambaçsız biçimde ortaya konmasıyla ileri sürmez çoğu zaman; tersine, bu ideale karşı çıkan ve kendisini kabul ettirmesini engelleyen her şeyi maskaraya çevirerek dolaylı bir yoldan gösterir. Geneldeki komik sanatının temel özgülüklerinden biri de budur.

Sanatsal algılama etkinliği, komik sanatında kendini derin biçimde duyurur ve onun en önemli yanlarından biridir.

Felsefe Defterleri'nde, Feuerbach'ın aşağıdaki düşüncesini onaylayarak aktarır Lenin: «... Akıllı uslu yazı yazmak, daha birçokları arasında, okurda da bir aklın bulunduğunu varsaymaktan, dolayısıyla her şeyi söylememekten; bir önermeyi tek başına geçerli ya da düşünülebilir

kılan bağıntıları, koşulları ve kısıtlamaları okurun bulup söylemesine olanak vermekten ibarettir.»[23] Bu sözler, sanatsal yaratının temel yanlarından birini vurgular; ayrıca, yöntembilimsel kapsamı, sanattaki komik araçların niteliği üstüne yapılan çözümlemelerde apayrı bir açıklıkla kendini gösterir. Seyirciye karşı, onun düşünme, yoğun bir biçimde algılama, gülmeceyi sezip kavrama ve yapıtta tasarımlananı imgelem yoluyla tamamlama yeteneğine karşı gösterilen güveni dile getirir bu sözler. Olsa olsa ancak kaba saba bir yazar, okurun kendi kendine düşünemiyeceğini sanır, diyordu Lenin. Böyle bir tutum, komedya yazarı için çok zararlıdır.

Bielinski'nin gözünde güldürme sanatı duygulandırma sanatından daha zordur. İlk ağızda aykırı gibi gelen bu düşünce, derin bir tespiti içerir. Fizyolojik bir gülme tepkisini uyandırmak oldukça kolaydır ama, gülünçleştirilen nesnenin komik yanını ortaya çıkarmak çok daha zor bir iştir. Güldürme sanatının da *gizleri* vardır kendine göre. Bunlardan biri de şudur: Sanatçı yapıtını komik yapmak için ne denli açıktan açığa çaba harcarsa, seyircide istenilen tepkiyi o denli az uyandırır. Büyük Sovyet sahne oyuncusu V. Toporkov, kendi anlattığına göre, Tartuffe'ün provaları sırasında, bakar ki sadece seyirciyi güldürmek amacıyla oynadığı Orgon rolünde başarılı olamıyor, hemen bu güldürme isteğinden vazgeçer; rolünü başka bir yaklaşımla oynamaya koyulur: Evinde olup bitenlerin tümünü ciddiye alan bir kişi olarak, Orgon rolünü oynar; o zaman komik etki hemen kendini gösterir. Hayranlık uyandırıcı bir gülmece duygusuna sahip olan bu oyuncu, nice yıllık sahne deneyinden sonra şu sonuca varır: Eğlendirici pasajları açıktan açığa «zorlamak» ve «kullanmak» hiç yerinde bir şey değildir. Gülünç (burlesque), ne denli ciddiyetle dile getirilirse, o denli komik olur.

Kişisel bir örnek bu, diyeceksiniz, ama bir yasa doğerindedir: Önemli olan eğlendirmek değil, bir olayın komik yanlarını ortaya çıkarmaktır. Sanatçı, oynadığı komik kişide ne denli ciddiyetle somutlaşırsa, oyun kişisel

23) V. Lenin: Tüm Yapıtları, C 38, s. 81.

de o denli tuhaf olur. *Evlilik* adlı komedyası dolayısıyla Gogol şöyle yazıyordu: «Oyun kişilerinin kendi günlük işleriyle uğraşırken takındıkları ciddi tavırla, komik, kendiliğinden dışa vuracaktır.»

Modern Zamanlar ya da *Altına Hücum*'da Chaplin'in yarattığı kahramanın içinde bulunduğu o öykünülmez komik durumları anımsayalım. Hangi yollarla komik etkiyi sağlıyor oyuncu burada? Her şeyden önce, oyun kişisinin kendi derin hakikatine inancıyla değil mi? Kuşkusuz, bir büyük sanatçı çok değişik yollar da kullanabilir, buluşlarına sınır konamaz onun; ama, kahramanları olağanüstü heyecan verici, cesur ya da sadece komik oldukları zaman bile, oyuncu kasten (délibérément) güldürmeye çalışmaz; onun tükenmez gülmecesi, sınırsız ince-alayı (ironie), insanın içini burkan sarakası (sarcasme) hep oyun kişisinin mantığından kaynaklanır; gülmesinin dramatik, trajik, yüce olabilmesinin ve o yalın insani sevinci dile getirebilmesinin nedeni de budur işte; bu durumda anlaşılan şudur ki, sanatçı, komiğin bütün yönlerini (görünüşlerini) somutlaştırabilecek bir yetenekte olmak gerekir.

En iyi komedya oyuncuları seyirciyi güldürür de ağlatır da, eğlendirir de düşündürür de; ama bunun nedeni oyun kişisini canlı ve derin bir biçimde somutlaştırmaları değildir sadece; bunun yanı sıra, komik öğe içinde rahatça devinirken, onun doğasını ve yasalarını da izlemeleridir.

Sanatsal yaratıda önde gelen işlerden biri, her olayda komiğin sınırlarını bulgulamak ve sonuç olarak, onu dile getirecek yolları belirlemektir. Bir kırıcı alay (raillerie féroce) kimi özellikleri vurgulamayı, yalıtmayı ve şişirmeyi gerekli kılar; komedyayı, özellikle de yergiyi, konusunu abartan (charger et hypertrophier) kaba-güldürüden (grotesque) yararlanmaya zorlayan da çoğun budur işte. Kaba-güldürü kendinde bir erek olamaz ama, yergi kişisini ya da imgesini belirginleştirmekte, ortaya çıkarmakta önemli bir araçtır yine de.

Komiğe giden yollar çok çeşitlidir ve sanatta komiğin

dışa-vurmaları bitip tükenmek bilmez. Bununla birlikte gülmece ile yergi, komiğin dile getirilmesine kullanılan tüm sanatsal yollar arasında apayrı bir yer tutar.

Gülmece komiğin en genel ve yaygın bir dışa-vurumudur. Ne yergi ve yansılama (parodie), ne ince alay (iro-(ironie), kaba güldürü (farce), karikatür, ne gülünç abartı (charge) ve komedya gülmecesiz olanaklıdır. Buna karşılık, gülmece, salt gülmece olarak, sanatta ve yaşamda, başka bir komik biçime gerek duymadan da, böyle bir biçimle birlikte olmadan da kendini dışa vurabilir. Komik sanatının genel kategorisi olan gülmece, her sanatçıda aranan vazgeçilmez bir niteliktir. Sanatsal yetenek ve beğeni olmadan nasıl insan yaratamazsa, bunun gibi, gülmeceyi kullanmaksızın insan kendini sanata veremez, adayamaz.

Gülmece (humour) terimi aşağı yukarı XVIII. yy'da estetik kitaplarına girmiştir; ama, şu işe bakın ki, öbür estetik kategoriler arasında gülmecenin yeri, komikle, trajikle, vb. ilişkisi, iki yüzyıldan beri belirlenmeye çalışılır hep.

Çeşitli yazarlara göre gülmece yapıtları şu ortak özelliği taşır. *Eğlendirici, gülünç, saçma, us-dışı, zırva* (futile) vb. komiğin ciddi ile (Schopenhauer'a göre), yüce ile (Louis Latzarus, Lipps'e göre), trajik ile (Karl Solger'e göre), patetik ile (Stern'e göre), görkemli ile, ussal ile (daha başkalarına göre) birleşmesidir (alliance). Bunun sonucu olarak gülmece yapıtlarının algılanması çelişkili duygularla birlikte gider: Alay (moquerie) ile acıma (commassion), sevinç ile hüzün, iyimserlik ile kötümserlik vb. gibi. F. Schiller bu özelliklerin tümünü özel bir duygu olarak niteler ve bunun içinde alay, saygı ve hüzün birleşir.

Heinrich Laube bu duyguyu, eğretilemeli bir yolla, acı ile sevincin birbirine karıştığı bir öpücük diye tanımlar; tıpkı göz yaşlarını gülmeyle karıştıran Homeros'un Andromak'ı, ya da tıpkı, Shakespeare'in acı gülümsemesi (smilingin grief) gibi. Louis Latzarus ise, gülmece bir gözüyle ağlarken, öteki gözüyle güler, der. Gogol'un o ünlü sözünde de aynı düşünce gizlidir: «Herkesin göremediği

göz yaşları arasından görülebilen gülme».

Olumlu ve olumsuz duyguların çelişkili birliği olmasına karşın, gülmece genelde yine bir doyum duygusu verir insana. Yaşamda da, sanatta da bu böyledir; ama, sanatta doyum her zaman estetik bir nitelik taşır.

Bu duyguların uyanmasına nesnel bir şekilde yol açan gülmece yapıtlarının özellikleri, sanatçıda kimi öznel niteliklerin, Hegel'in deyişiyle «manevî bir zenginliğin» bulunmasını gerektirir. Gülmece yazarının belirgin niteliği, yaşamı öğrenme doğrultusunda büyük bir istekle yanmasıdır; bu da, en başta, gerçeklikteki olayların karmaşık diyalektiğini kavrayacak bir yeteneği varsayar; çünkü, son çözümlemede *gülme yapıtını* belirleyen, bu olayların çelişkili kaynaşıp birleşmesidir. [.....]*

Bu yeteneğin özgül yanı şudur: Yazarda olduğu kadar okur ya da seyircide de, bir konum göstermeyi açık ve kesin moral nitelikler bulunmasını gerektirir, zorunlu olarak. Çernişevski şöyle yazıyordu: «Yüce, soylu ve moral olanın değerini ve tüm büyüklüğünü anlayanlar, ona karşı ateşli bir tutkuyla bağlılık duyanlar... gülmeceye yatkın yaradılışta kişilerdir.»[24] Gülmece duygusundan yoksun bir kişi, N. Hartmann'ın çok yerinde bir deyişiyle, bir «etik yetersizlik» içindedirler.

Gülmenin toplumsal doğasını kabul eden estetikçiler arasında, onun toplumsal işlevlerini gerçek değeriyle ölçemeyenler vardır yine de. Sözgelimi, mizah ile yergi arasındaki ayrımı doğru olarak saptayan Sovyet bilgini N. Srétenski şöyle kestirip atar: Hafif umursamazlıktan hüzünlü ve kaygılı düşünceye varıncaya dek, bütün ayırtılarıyla, bunalımlı (depressif) ve susturulup bastırılmış bir gülmedir mizah; «insanın çözmekte güçsüz kaldığı toplumsal çelişkileri gösterir o.»[25] Düpedüz yanlıştır bu bizce; çünkü, birçok gülmece (mizah) çeşidinin umutsuzlukla ve ça-

(*) Sosyalist toplum genç ve sağlıklıdır, komik sanatın araçlarından yararlanılarak kusurlarının eleştirilmesinden çekinerek şöyle dursun, bunu yaşamsal bir gereklilik sayar; çünkü gelecek onundur.

24) N. Çernişevski: Seçme Makaleler, Moskova, 1951, s. 104.

25) N. Stétenski: Gülmece-Humour. Büyük Sovyet Ansiklopedisi, Moskova, 1931

resizlik duygusuyla hiçbir ilintisi yoktur; tam tersine, iyimserliğin damgasını taşır bunlar; iyimserliğin kökenleri de genelde toplumsaldır. Böyle bir gülmece, Charlie Chaplin' in çok doğru olarak belirttiği gibi, «bizim yaşama şevkimizi çoğaltır ve sağduyumuzu korumakla bize yardımcı olur. Gülmeceden güç kazanarak, yazgının oyunlarına daha iyi katlanırız. Olaylar arasındaki gerçek ilişkiyi kavramamızı kolaylaştırır o.»

Yaşamda büyük bir yeri vardır gülmecenin. Çoğun, insanın güldüğü şeye ve gülüş tarzına göre değerlendirilebileceğini daha önce de belirtmiştik. Bu bakış açısından gülmece, insanın manevî özünün radyografisini çeken X ışınlarına benzetilebilir. Tanınmış Rus tarihçisi Kliuçevski, şen, alaycı ve sağlıklı bir zekâyı en değerli bir tanrı vergisi sayar. Gülme, insanın duygusal ekinini oluşturmakta inceden inceye katkıda bulunur. Gülmece eksikliği, manevi yoksulluğun bir göstergesidir. Gülmece duygusu, eksikliklerimizin, taşıdığımız niteliklerin «uzantısı» olduğunu anlamamızda ve insani olan her şeyin bize yabancı olamayacağını görüp sevinç duymamızda bize destek olur.

Gülmece yanında ince-alay da komiğin önemli bir biçimidir. Schopenhauer şöyle diyordu: Eğer gülmece şakanın (plaisenterie) ardındaki ciddi ile ayırt ediliyorsa, ince-alay da, ciddinin gizlediği bir alay olarak ortaya çıkar. Alay saldırmasız, muzipçe (malicieux) ya da hüzünlü olduğunda, üstelik salt başkasına değil de, insanın kendisine de yönelik ise, o zaman ince-alay gülmeceye yaklaşır. Buna karşılık, iğneleyici alay (raillerie ironique) kötü niyetli ve kindar olduğunda, *sarkaya* dönüşür; aşırı övgüler biçimi altında, kahredici bir eleştiridir bu. Tıpkı gülmece gibi ince-alay da komiğin bir çeşitlemesi ve onun anlatımının deyişbilimsel yollarından biridir.

Yaşamın komik yanları büyük bir çeşitlilik gösterir. Eksiklikleri, kusurları eleştirmek için yalnız ince-alaya ve gülmeceye başvurmayız. Eskimiş olgularla savaşmak, insanlık düşmanıyla kapışmak için komiğin bir silahına dönüştüğü her yerde, o da yergi biçimine bürünür.

Yergi terimini burada genel estetik anlamında kullanıyoruz; sanatın çeşitli dallarında bol bol kullanılan, gerçekle ilintili çok belli bir sanatsal tasarım ilkesini gösteriyoruz onunla. Korkunç, acımasız, sonunda sert bir suçlamaya varan bir gülmedir yergi. İşte bu anlamda eleştirinin en son, en kırıcı biçimi diye nitelenebilir. Gülünç abartma (la charge), şişirmeye ve kaba-güldürüye, komiğin öteki biçimlerinden daha çok başvurur yergi. Eleştirel bir yargıyı, sert ve kahredici bir açıklıkla ve kesinlikle en iyi dile getirmeye elverişlidir bu yollar. Yergi; ilerici, toplumsal, ahlâksal ve estetik ideallere ters düşen her şeye karşı hoşgörüsüzdür. Yergi yolları, yalnız karakterlerin betimrakter ve durum komedyalarında olduğu gibi, hemen kenlenmesinde çeşitlenmez, çatışmanın yoğunlaşması anında bütün öteki sanat türlerinde olduğu gibi, en başta da kave kişilerin özgül dillerinde de görülür ayrıca. Ne var ki, di başlarına değer taşımaz bunlar; kişilerin karakterlerini ve kimliğini açığa vururken gösterdikleri derinlikle değer kazanırlar.

Yergi şununla belli eder kendini: O her zaman, çağdaş yaşamdaki gerçek olaylara yöneliktir. Eğer yergi yazarı çağdaş yaşam içinde rastlanılmayan ya da önemsiz olayları kınamakla yetinirse, çok olasılıkla, kendi yapıtı da, bir meslektaşınca, maskaraya çevrilmek tehlikesiyle karşı karşıyadır. İşte bu yüzden görünüşte zamanını çoktan tamamlamış, sözgelişi, klasik yergi komedyasında işlenmiş olguları ele aldığında bile yergi yazarı, bunlara ister istemez çağcıl bir yorum getirir ve okuru güncel olaylar üstüne düşünmeye iter.

Komiğin dışa-vurumlarındaki çeşitlilik, yaşamdaki çeşitlilikten kaynaklanır; ama, sanatçının toplumsal, ideolojik ve estetik konumuyla da, ayrıca, yeteneğinin niteliğiyle de koşullanmıştır bu. Sözgelimi Swift'in yapıtları, saraka dolu, acımasız ve sert bir yergi koyar ortaya; Rabelais'ninkiler sağlıklı ve şaşırtıcı, kimi zaman biraz kaba kaçan bir gülmedir; Beaumarchais'nin gülmecesi parlak ve iğneleyicidir; Voltaire'in ince-alayı, bilgelik ve saraka dolu-

dur. Çekov'un yapıtlarında tatlı bir gülümseme vardır, ama, ince bir hüzün, melankolik bir düşünce ile birlikte gider o da... Kısacası, her sanatçı, yaşamdaki komik yanların tasarımlanmasına kişisel bir renk katar.

Aynı dönemde yaşamış ve birbirine yakın olayları komik açısından tasarımlayıp canlandırmış sanatçıların yapıtlarından yola çıkılırsa, gülmenin toplumsal doğası en iyi bir şekilde ortaya çıkarılabilecektir sanırım. Sözgelimi Gavarni ile Daumier gibi iki ressam karikatüristi (çizeri) ele alalım. Birincisi toplumdaki kusurları, pek suya sabuna dokunmadan, bazan da inceden inceye alaya alıp eğlenir; buna karşılık ikincisi, her şeyden ürküntü duyan, devrimci korkunç olayların dışında kalıp, bunları ağzına bile almak istemiyen, bayağı, çıkar delisi kimseleri acımasızca kınar, rezil eder, yerin dibine batırır.

Bielinski şöyle diyordu: «Doğruyu yalandan ayırmada gülmenin büyük bir yardımı dokunur çoğun»[26]. Buna biz de şu noktayı ekleyeceğiz: Yalanı yadsımakta, geriye püskürtmekte de, ayrıca iyilik ve doğruluğu yüceltmekte de yararı dokunur. İçerik dolu bir gülme, hiçbir zaman yansız değildir; tanıklık etmeğe değil, döğüşmeye yarar o.

Yerginin gerekliliği, yaşamın kendisinde maskaraya çevrilmeğe layık bir nesnenin varoluşundan doğmaz yalnızca; toplumdaki kötülükle savaşım durumunda olan toplumsal güçlerin niteliğiyle de belirlenmiştir. Yerginin hem nesnel, hem de öznel nedenleri vardır; onun şiddeti, kınanan olguların ta kökünden kokuşmuş olması kadar, zamanını doldurmuş her şeyi ortadan kaldırmak özlemindeki insanların moral sağlığından ileri gelir. İdeallerimizin yaşama geçirilmesinde ne denli yol almışsak, yaşamda kötülüğün her türlü ortaya-çıkışına (emanations) karşı o denli hoşgörüsüz oluruz. Yergi, bugün nasıl gerekli ise, yarın da aynen gerekli olacaktır.

Yergi güç bir türdür. İlk-örnekleri (prototypes) yapıtlarda hemen kendilerini tanırlar, bundan gocunurlar ve

26 V. Bielinski: Tüm Yapıtları, C. X, s. 232.

çoğu kez, protestoya kalkışır, direnç gösterirler. Tartuffe'ün oynanması yasaklandıktan sonra, Molière Fransa kıralına şöyle der: «Kendilerini gizleyen Tartuffe'lar Majesteleri nezdinde bağışlanmak ustalığını gösterdiler; sonunda asıllar kopyayı ortadan kaldırdı.» O gün bugündür yüzyıllar geçti aradan, yergi kahramanları hâlâ kendilerine sadık kalmaktadırlar.

Ancak şu noktayı da belirtelim ki, yergi iki yanı da keskin bir silahtır. XVI. yy'ın ünlü hekimi Paracelse şöyle diyordu: Her şey hem ilaçtır hem zehir. Bir maddeyi ilâç ya da zehir yapmak, tek bir doza bağlıdır. Yergi için de durum değişmez. Öyleyse bu silahı da ihtiyatla, diyeceğim, beceri ve ustalıkla kullanmak gerekir. Yergi, ideolojik amacına ancak, doğru bir şekilde yönlendirildiğinde erişir. Yergi komedyası etkin ve saldırgan bir türdür; çok açık bir konumu, hedefi açıkça göstermeyi ve saldırının kesin biçimde yönlendirilmesini ister yazarından.*

(*) Komedya, yergi ve karikatür, sanatın en dinamik ve saygı değer türleri arasında yer alır. Bunların gelişmesi, yüce hedefe doğru ilerlemesine ket vuran her şeyden sıyrılarak, sağlam adımlarla geleceğe doğru ilerleyen, sosyalist toplumun gücünün ve temizliğinin güvencesidir.

Beşinci Bölüm

TOPLUMCU SANATIN YARATI YÖNTEMİ

Toplumcu gerçekçilik çağdaş toplumsal yaşamın en derli toplu ve yetkin estetik anlatımıdır. Dünya kültür tarihinde sırf yeni ve üstün bir aşama değil, yeni bir sanatsal düşünce örneğidir de. Eski gerçekçi sanattan koparılıp ayrılamaz kuşkusuz; çünkü, kalıtım yoluyla bağlıdır ona ve onun sağlam geleneklerini yaşatıp geliştirir. Ne ki, bu geleneklere bağlı kalmakla birlikte, dünyanın dönüştürülmesi mücadelesinden doğma, gerçekten yenilikçi bir sanat olarak görünür. Halkın estetik gereksinimlerini karşılar, işçi sınıfının evrensel ve tarihsel görevini dile getirir ve yüceltir. İnsanlığın sanatsal evriminde çok büyük bir ileri adımdır; çünkü, yaşamın dönüştürülmesi yoluna girmiş olan halkın yaşantısını ve çabasını yeniden-üretir/yansıtır; eylemlerinin yüceliğini, güzelliğini ve soyluluğunu kutlar ve yeni insanın ahlâkının, düşünüş tarzının ve karakterinin oluşumunu gösterir.

Toplumcu gerçekçilik, ilkin Sovyet sanatında kendini göstermiştir; günümüzde ise, öbür sosyalist ülkelerin sanatında sağlam konumlar kazanmış bulunmaktadır. Kapitalist ülkelerde bile yapıtlarını kitlelerin geleceğine adamış ilerici sanatçılarca da yavaş yavaş benimsenmektedir. Romain Roland, Henri Barbusse, Martin Anderson

Nexö, Bernard Shaw, Heinrich Mann, Thomas Mann, Theodors Dreiser vb. birçok büyük yazarı bunlar arasında sayabiliriz. Bu yazarların her biri, ilerici ve gerçekten devrimci konumlardan kalkarak, fokur fokur kaynayan yüzyılımızın olaylarının tasarımına kendi buldukları yöntemlerle varmışlardır. Sosyalist gerçekçilik, kapitalist toplumda henüz başat bir rol oynayacak durumda değildir; ama, ortaya çıkıp gelişmesi burada da köklü bir mantıksal nitelik taşır. Bu sanat, günümüzde uluslararası bir kapsam kazanmıştır.

Çağdaş kapitalist toplumda insancıl sanatı yalnız toplumcu gerçekçilik temsil etmez. Eleştirel gerçekçiliğin türlü dışa-vurumları, hiç de XIX. yy ile sınırlandırılmış değildir. Sosyalist olmayan ülkelerde eleştirel gerçekçilik meşrû ve ilerici bir aşama niteliğindedir hâlâ; toplumsal yaşamdaki köhne biçimlerin ortaya çıkarılmasında ve çürütülmesinde, ahlâksal ve manevi boşluğun gözler önüne serilmesinde, onun payına olumlu bir görev düşer.

Eleştirel gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik düzeyine çıkamaz; ama, günümüzün temel ideolojik çatışmasında birbiriyle zıt kutup ve rakip de değillerdir. [...] XX. yy'ın eleştirel gerçekçiliği, yapısı gereği, toplumcu gerçekçilikle örtüşmüyorsa da, onun karşısında da olamaz. Tutarlı ve yaşamın hakikate uygun tasarımından asla ayrılmayan bir gerçekçilik, evriminin mantığı gereği, elinde olmadan, sanatı, estetik alanında, sosyalist ideolojiye yaklaştırır.

Toplumcu gerçekçi sanat, dünyanın dönüştürülmesi çabasından yola çıkan sanatsal evrimin derinden derine mantıksal bir evresi olarak görünür; aynı zamanda büyük halk katmanlarının uzun erimli çıkarlarına karşılık verir ve gerçekten evrensel bir kapsam taşır. Gelecek onundur.

Toplumcu gerçekçiliğin öznel ve nesnel olmak üzere *iki yanı* vardır: O, sosyalist sanatın yaratı yöntemi değildir sadece, sosyalist toplumun sanatsal kültürüdür de. Dolayısıyla, çok-değerli (plurivalente) bir kavramdır, sosyalist ülkelerdeki sanatın özü ve başlıca sorunları burada dile gelir.

I. Yaratı Yöntemi: Gerçekçilik

Yaratı yöntemi sanatın özgül bir kategorisidir. Sanat, yansımanın özel nesnesi olmaktan başka, gerçeklikteki olayların yeniden-üretilmesinin niteliğiyle de ayırt edilir. Ne var, yaratı ya da sanatsal yöntem de, gerçeği sanatsal imgeler aracılığıyla estetik tekliği içinde yansıtabilmesiyle, bilimsel bilgi-edinme yönteminden farklılaşmaz sadece. İmgelerle tasarımlama sanatsal bir yaratı yöntemi değildir; tersine sanatta gerçeğin yansımasının özgül biçimidir. İşte bu evrensel biçim, bütün dönemlerin ve bütün ulusların sanatını, tüm sanatsal eğilimleri belirginleştirir [ıralar]. Polonyalı bilgin Jan Parandowski, edebi türleri göz önünde tuttuğu yazısında şöyle diyordu haklı olarak: Sanatta imgelerle anlatım dışında, her şey değişebilir. «İmge, şiirin temel öğesidir; ne zamanın, ne de herhangi bir şiir modasının, kısaca hiçbir şeyin tehdidi altında olmayan tek öğedir belki o. Akımların ve eğilimlerin, temaların ve konuların, motiflerin ve düşünce tarzlarının, sözcüklerin seçimini ve koşuklamayı (versification) belirleyen uzlaşımların (conventions) değiştiği görülebilir; ama, imge hiçbir zaman yok olmaz; dolaysız bir biçim altında, eğretilemede (métaphore) ya da benzetmede (comparaison), her zaman varlığını sürdürür. *İmge, şiirin has kanıdır. Bütün sanatın da,* diye ekleyelim biz de.

Sanatsal yöntem tarihsel, somut bir kategoridir. Sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde, giderek bir tek ve aynı dönemde, eğilimler, yaratı yöntemleriyle ayırt edilirler. Her sanatsal yöntem sanatın evrimindeki genel yasaları yansıtır elbet; ama her yöntem, her şeyden önce, yaratının başlıca sorunlarını öteki yöntemlerden farklı bir biçimde ele almasıyla değer kazanır. *Sanatın asıl konusu* sorunu, yeniden-üretilecek gerçek olayların seçimi sorunu; sanatsal bireşimlerin ve anlatım yollarının niteliği sorunu, giderek sanatın görevleri, Stanislavski'nin «süper-süper görev» diye nitelediği, yaratının hedefi (visée) sorunu işte bu temel sorunlar arasındadır. *Sanatsal yöntem, gerçek olgu*

ların ve olayların seçiminde, bireşiminde ve sanatın imgeleriyle somutlaştırılmasında, sanatçının kendine yön verirken dayandığı yaratı ilkelerinin bütünlüğüdür. Ama bu, soyut, mantıksal ve salt kavramsal ilkelerden oluşan bir *bütünlük* de değildir sadece; her türlü yaratı etkinliği için geçerli olan sanatsal yöntem, somut bir estetik gerçeklik olarak da görünür; bu gerçeklik, sanata sokulan olgular ve olaylar karşısında hem düzgüsel (normativ) hem de duyulur ve maddi genel-geçer bir karakter taşır. Ne ki, değişik sanatsal eğilimler ile bunların her birine özgü yöntemler ve sanatsal düşünce tipleri arasındaki, sözgelimi sanat tarihindeki klasisizm, romantizm ve gerçekçilik arasındaki sınır çizgisini çözümsel bir biçimde saptamak için; genel, kavramsal, kuramsal bir tanım vermenin kaçınılmaz olduğu da doğrudur elbet. *Yaratı yöntemi sanatsal benzeşini oluşturduğu, sanat nesnesine dönük, yansıyan gerçekliğe dönük belli bir yönelişi gösterir* (sanatsal bir üsluptan onu açık bir biçimde ayırt etmeğe olanak veren niteliksel karakteri de budur): *buna karşılık üslup, temel biçimin, başka bir deyişle, sanatsal anlatımın dizgesi ya da örgenleşme ilkesidir.* Eğer yöntem üslup dışında, sanatçının bireysel tarzı dışında varolamazsa, bunlar da yöntem olmadan yürümez. Herhalde denebilir ki, yöntem üslupla ilgilidir, üslup da tarz ile; tıpkı *genel*in *tikel*le, *tikel*in de *bireysel* ile ilgili olduğu gibi. Yöntem, üsluptan daha geniş bir kavramdır; doğal olarak, sanatçının bireysel tarzından, kendine özgü yazışından da haydi haydi daha geniş olacaktır.

Yaratı yöntemi kategorisinin açıklığa kavuşturulması, sosyalist sanat kuramının ve estetiğinin en güncel sorunlarından biridir. Bu alanda, şu ya da bu sorunlara yeni yeni yaklaşımların araştırıldığı, yeni yapıtların sürekli bir biçimde yayınlanması da anlamlıdır. Bu konuda Sovyet bilgini B. Reizov'un konumunu çözümlemekte yarar vardır sanırız; onun kanısına göre, yöntem ya da eğilim kavramı, aslında somut tarihsel içerikten yoksun, boş bir soyutlama olduğu için, şu ya da bu yapıt, herhangi bir eğilime

ya da yaratı yöntemine bağlanamaz. Onun görüşüne göre, yalnız sanat yapıtının gerçek bir varoluşu vardır. Şöyle yazıyor Reizov:

Balzac, *Gobseck* karakterini çizdiğinde gerçekçidir; devrimci bir cumhuriyetçiyi tasarımladığında, devrimci romantiktir; sözgelimi, (aynı adı taşıyan romanlarda) *köy hekimini*, *kır papazını* ya da Lejitimist Artez'i kutladığı zaman ise, gerici bir romantiktir; çünkü, yok olmaya yüz tutmuş görüngülerdir bunlar.

«Öyleyse, bir tek yazarın yapıtında, giderek bir tek romanda bile, hem gerçekçiliğin yöntemi, hem devrimci romantizminki, hem de gerici romantizminki kullanılabilecek. Bundan ne anlamalı? Bunun gösterdiği kısaca şudur: Tarihteki edebi eğilimlerin psikoloji tanımları (burada bir dizgi yanlışı olmalı, *psikolojik* yerine *tipolojik* demek gerekirdi-A.Z.), mantıki ve kaçınılmaz bir biçimde, sonunda saçma bir şeye gelip dayanıyor, öyle ya gerçekliğe karşılık olmuyor bunlar.»[1] Ya elma ya da armut olmadan bir meyva olamıyacağı gibi, yapıtın dışında da yöntem ve eğilim varolamaz, kuşkusuz. Ama ne var, canlı doğa bilimi, biyolojik bir kavramın oluşumuyla başlar, elmanın yalın gözlemiyle değil. Sanat bilimi için de durum aynıdır; bir bilim olarak o da yaratı sürecindeki görüngülerin tipolojik araştırılmasını gerekli kılar zorunlu olarak. Bir ve aynı eğilimi temsil eden sanatçılar arasındaki temel ayrımların olduğu açıktır; dahası, bir ve aynı sanatçının yapıtında, B. Reizov'un pek yerinde işaret ettiği gibi, değişik yaratı ilkelerine dönük bir eğilim görülür çoğun; öyleyse dikkatli bir çözümleme konusu yapmak gerekir bunu. Şimdi buna bakıp da, sanatta tipolojik yaklaşımın her türlü reddini haklı göremeyiz. Tersine, bireyselden geçerek geneli gün yüzüne çıkarmak gerekir. Kendi tipolojik özellikleri, sanatın şu ya da bu yöntemi ya da eğilimiyle olan ilgisi araştırılmaksızın, yalnız ve yalnız bireysel özgüllüğü incelenirse, yalnızca yapıtın gerçekliği

1) B. Reizov: Edebi Eğilimler Üstüne. Voprossy Literatoury, 1957, No 1

tanınırsa, o zaman, genel ile tikel arasmdaki diyalektiğin dikkate alınması fiilen reddedilmiş olur ve sonunda estetik adcılığa (nominalisme) varılır. Nitekim Balzac ile Stendhal, Gogol ile Tolstoy, Rapine ile Kramskoy, Çaykovski ile Mussorski birbirinden ne denli farklı olurlarsa olsunlar, tümü de yapıtlarında gerçekçi yönteme başvurmuşlardır.

Bilgi-kuramsal genel bir görüş açısından gerçekçi yöntem, tasarımın hakikate uygunluğu (véracité) üzerine, sanatın yaşamla uyuşması üzerine temellenir. Ama bu tanım biraz fazlaca geneldir ve gerçekçi yöntemin somut özünü daha iyi anlayabilmek için açımlanmak gerekir. Aslında şöyle görünmektedir durum: Gerçekçi yöntemden başka klasisizm ya da romantizm, daha sonra da doğalcılık (naturalisme) gibi öteki yöntemler ve eğilimler de, *sanatın hakikati*ne başvurmuşlardır. Değişik eğilimler taşıyan sanatçılarca, farklı, giderek düpedüz karşıt bir tarzda anlaşılmıştır bu kavram.

Sanatın hakikatine gerçekçi yaklaşım, salt soyut şemacılığa (schematisme), öznelciliğe ve biçimciliğin türlü dışa-vurumlarına karşı çıkmaz, ayrıca, gerçek olguların doğalcı kaydına da karşıdır. Bunda da şaşılacak bir şey yoktur; çünkü, doğalcılık gerçekçiliğin değişik bir şekli değildir, biçimciliğin öteki yüzüdür, tam anlamıyla.

Gerçekçi sanatın hakikati, hakikiliği (véracité), gerçek olayın dışa-dönük tıpatıp bir tasarımı anlamına gelmez; tersine, bu olayın özünü imgenin karşılamasını gerektirir. Açık yalın bir nesne ile öznel keyfilik değildir o; halkın somut tarihsel koşullarından kaynaklanan bir dünya görüşünden yola çıkarak, ideolojik ve estetik bir bakış açısından, sanatçı tarafından yorumlanmış ve temel dışa-vurumları içinde ele alınmış, somut gerçekliktir; sanatta hakikat üzerine gerçekçi anlayışın temeli işte budur.[2] Engels de ünlü bir tanım getirmiştir bu konuda: «Bana kalırsa gerçekçilik, ayrıntıların noksanlığından başka, tipik durumlardaki tipik karakterlerin de eksiksiz tasarımını var-

2) Birinci bölümde, **Sanatta Hakikat**'e ayrılan parçaya bak.

sayar!»[3] Gerçekçi yöntem, gerçeklikteki temel yanları derinlemesine anlamakta çok yetenekli olduğunu göstermiştir; yaşamdaki görüngüleri en büyük çapta kuşatır, *tipik durumlardaki tipik karakterler*in somut ve hakikate uygun bir tasarımını verir. İşte bunun için gerçekçi yöntem, sanatçıdan gerçeğe yönelmesini ister ve yaşamın gerçeğe uygun bir betimini yapmakta ona yardım eder; hattâ bu gerçek, kimi zaman onun öznel duygusal yakınlıklarına ya da soğukluklarına ters düşmüş olsa bile. Gerçekçi yöntemin gücü, sanatçılara, sınıfsal sınırları aşmalarında ve kendi sınıfsal önyargılarına karşın, çoğun yaşamın köklü, tam ve doğru tasarımlarını üretmede büyük ölçüde yardımcı olur. İşte bu anlamda Engels, Balzac'ın yapıtında gerçekçiliğin büyük başarısından söz eder; nitekim o, tüm siyasal önyargılarına karşın, gönlünün sevgilisi aristokratların, önüne geçilmez düşüşünü görmek ve onları daha iyi bir geleceği hak etmeyen insanlar olarak tipleştirmek zorunda kalmıştır.

Sanatın belli bir tarihsel eğilimine özgü yaratı yöntemi olarak gerçekçilik ile; her hakiki sanatın özünde yatan, yaşamın hakikate uygun bir yansımasını verme yeteneği olarak gerçekçiliği birbirinden ayırt etmek yerinde olur. Bu *ikinci* anlamda gerçekçilik, sanatsal yaratının özüyle bütünleşir.

Gerçekçilik, sanat kuramının ve estetiğin temelli sorunlarından biridir. Günümüzde, çetin bir ideolojik çatışmanın konusudur; denebilir ki, gerçekçiliğe ilişkin sorunlar hakiki bir savaş alanı olmuştur. Gerici estetik, hışımla saldırıyor gerçekçiliğe; bütün temsilcileri gerçekçiliği sanatın dışına atmak istiyor, sanatın gerçeklikten bağımsızlığını öngörüyor ve sanatsal yaratının 'sınırsız özgürlüğü'nü ilân ediyor. Onlara göre bu, aslında sanatçının, yaşamın hakikate uygun tasarımından vazgeçmeye hakkı olduğu anlamına geliyor. Bu nedenle antirealizmi öğütlüyorlar; ve bu, burjuva sanatın gerici eğilimlerindo, hal

3) K. Marks, F. Engels: **Edebiyat ve Sanat Üstüne**, s. 312.

kın yaşamı ve onun çetin sorunları karşısında bir *yalıtlanmayla*, psikopatoloji alanında sığınacak yer aramakla, insanlıkla ilgili fikirleri kötülemek ve insanı küçük düşürmekle, sanatçının yüce görevini tanımamakla dile geliyor. Sözgelimi Fransız sinema eleştirmeni Henri Agel şöyle der: İnsan, dengesiz bir dünyada dört ayak üzerinde sürünen, kusurlu bir varlıktır; yüceliği içinde gösterilmemelidir; iç bunalımları ve umarsızlık anlarında, ruhunun değerinden kaygıya düştüğü anlarda anlatılmalıdır. Ancak şu noktayı da belirtmemiz gerek: Burjuva sanatın antirealizmi çoğun, buradakinden daha «yumuşak» biçimlere bürünür; sanatçı gerçek olayları tasarımlar; ama, yeniden-üretiminin hakikate uygunluğu kaygısını taşıyarak, ancak ve ancak, olup-bitenler üzerine öznel görüşünü belirlemeyi amaçlar. Bu bakış açısına göre, sanat, dünyayı çözümleyip açıklamamalı, yalnızca sanatçının onu gördüğü şekliyle tasarımlamalıdır; bu tasarımın yaşamdaki nesnel hakikate karşılık olması ya da olmaması önemli değildir. Bu kurallarla yetinen bir sanat, görünüşte gerçekçiymiş gibi gelebilir, ama, gerçeğin öykünmesinden başka bir şey değildir: İdeolojik bağlanmadan uzak olduğu için, antirealisttir de.

Birçok ülkede tanınmış olan Knauser'in modern sanat sözlüğünde *gerçekçilik* kavramı iki yönden ele alınmıştır: *İlk olarak*, dış dünyanın tasarımı; *ikinci olarak* manevî yaşamla ilgili, belli bir anlayış açısından. Birincisinde gerçekçilik izlenimcilikle ilgilidir, ikincisinde kübizm ile. Buna karşılık olarak da Knauers'e göre iki tip gerçekçilik vardır: Gerçekliğin doğrudan aktarımı (transmission) ve en başta soyut ve istiareli anlatım araçlarından temellenen, dünyanın yeniden-üretilmesi. İkinci tip, en çok modern sanatta belirginleşir. Bu yüzden yazar, onun kimi zaman anti-realist diye nitelenmesine şaşar. Demek adı geçen sözlük gerçekçilikte bir yaratı yöntemi görmemekte, yalnız ve yalnız tasarım yöntemlerinin belli bir sistemini bulmakta.

Bilindiği gibi gerçekçilik, dilinde hiçbir sınır tanımaz;

tersine istiareli yollara sık sık başvurulur. Bunun için, anlatım araçlarına gösterilen ilgisizlik, ya da tersine modern gerçek çiliğin özünün, anlatım ve tasarım araçlarının belli bir tarzına indirgenmesi, ya gerçekçiliğin yerine aldatıcı (illusoire) *görünüş*ün geçirilmesine, ya da kendi hakiki doğasını karşılamayan sanatsal fenomenlerde gerçekçiliğin eriyip gitmesine yol açar.

Bilimsel öğretide estetiğin asıl görevlerinden biri; gerçekçiliğin açıklanması ve gerekçelendirilmesi, sanatta antirealist gelişmelere ve antirealizme kuramsal bir temel kazandırmak yolundaki girişimlere karşı amansız mücadeledir.

Estetik ve sanat kuramıyla ilgili kimi yapıtlarda, antirealizme karşı verilen mücadele, yanlış bir yol tutularak, daha genel bir yaşamın anlatımı, yani bütün sanat tarihi boyunca gerçekçilik ile antirealizmin çarpışmasının anlatımıymış gibi görülmekte. Sanatın gerçek tarihsel evrimine ters düşen böyle bir anlayış kabul edilemez. Bütün sanat tarihini gerçekçilik ile antirealizm gibi iki eğilimin ya da yöntemin birbiriyle çatışması sayan bir anlayışın, sanatın evrimindeki hakiki yasaları keşfetmemizde hiçbir yararı dokunamaz. Bir tek döneme, buradaki gibi, modern sanata özgü çizgileri tutup sanat tarihinin tümüne yaygınlaştırmayı istemek yanlış bir yoldur.

Bu gibi hatalı görüşler felsefe tarihinde maddecilik ile idealizm arasındaki kavganın doğru dürüst anlaşılmamasından kaynaklanır. Ne ki burada sanat tarihi ile felsefe tarihi arasında bir paralellik kurmak ne derece doğrudur, bilinmez? Bizce böyle bir benzeşme (analogie) kurulması, sanatın özgüllüğüne ters düşer.

Bir daha söyleyelim: En geniş anlamında gerçekçilik, yaşamın hakikate uygun tasarımı demektir. İmdi, az ya da çok büyük bir kertede, gerçekçiliğin kavranılmasında değişken bir derinlik ve genişlikte, her sanat, yaşamı hakikate uygun bir biçimde yeniden-üretir ve, dolayısıyla, gerçekçilik de, burada, kendini sanatın evrensel bir özelliği gibi gösterir.

Antirealist gelişmeler, çoğun, yaratmanın önemli yan-

larıyla birlikte gider. Antirealist eğilimlerin sanatla ilgili olduklarını düşünemeyiz elbette; ama antirealist eğilimler ile bunlara yakın olan yazarların sanatsal somut pratiği arasında bir ayrım gözetmek herhalde yerinde olur. Sanatçının yaratıcı tabiatı antirealist eğilimlere karşı kimi zaman kendiliğinden başkaldırır; bunun için, birçok modernist sanatçının yapıtı da, gerçekten son derece karmaşık ve çelişkili bir süreç koyar önümüze.

Burada üç şey olabilir: Ya antirealizm, yaratmanın sonuçları üzerinde zararlı bir etki yapar; böylece sanatçı, yeteneğini yitirir ve adına yaraşır sanat ürünleri ortaya koyamaz; ya da sanatçı, yeteneğinin zoruyla antirealist görüşlerini aşar ve gerçekçilik yoluna girer; ve sanatçının yapıtı, —en çok rastlanan durum budur— çelişkili olur ve değişik yanlar gösterir: Böylece has sanat burada anti-estetik görüngülerle acayip bir tarzda karışır.

XX. yy'da gerçekçiliğin karşılaştığı sorunlar, sanatta antirealist eğilimlere karşı sürdürülen savaşımdan doğmuştur ve günümüzde de gelişip gitmektedir; bu eğilimler ortaklaşa olarak, *modernizm* adı altında toplanır. Belli bir bulanıklık taşımasına karşın, bu sözcük burjuva bilincindeki bunalımın, burjuvaya özgü anti-hümanizmin yansıdığı kapitalist toplumdaki kültür olaylarını göstermeye yarar aslında.

Modernist sanatın marksist açıdan çözümlenmesi ve estetiğinin eleştirisi, bugün bütün güncelliğini korumaktadır. Gerçekçilik ile modernizm arasındaki çelişkiyi zayıflatmak, iki eğilimi birbirine daha bir yaklaştırmak ya da gerçekçiliği modernizmin sanatsal «yeni keşifleri» (révélations) ile «zenginleştirmek» doğrultusunda yapılan bütün girişimler, «yakınlaşma kuramı»nın (théorie de convergence) özgün bir estetik çeşitlemesi olarak ortaya çıkar; nitekim bu kuram, estetik alanında da, ideolojik yaşamın her alanında olduğundan daha az gerici ve zararlı değildir.

Çok açık bir olay olarak modernizmin ortaya çıkışı, emperyalist toplum koşulları altında sanatın çözülüp da-

ğılmasına (désagregation) bağlı bulunmaktadır. Günümüzde modernizm, yüzyılın başlarındakinden ya da 20'li yıllarınkinden, giderek daha sonraki bir dönemin modernizminden çok farklıdır kuşkusuz. Bu farklar, kimi sanatsal sistemler yerine başkalarının getirilmesinde doğrudan doğruya dile gelir. Başka bir konuda daha önce de belirttiğimiz gibi, daha yakın zamanlara gelinceye dek modernist sanatta başat eğilim olan soyut sanatın birden soluğu kesildi ve altmışlı yıllarda, pop'art ve op'art ile temsil edilen «somut» bir sanat dalgasına yerini bırakmak zorunda kaldı; gerçeküstücülük gibi pek modernist bir akımın kervanbaşılarından biri olan Salvador Dali bile, bu en son akımı «yutturmacanın zaferi» diyo nitelemiştir. Ancak şu da var, eski soyut sanat ile pop'art «somut» sanatı ya da «cinétisme» arasında köke inen bir ayrım yoktur. Pop'art, op'art ve cinétisme'in, bir anlamda soyut yandaşlığının (abstractionisme) öteki yüzünü oluşturdukları da söylenebilir. Aslında modernizmin özü sadeco, gerçekçilikte-kilerden farklılaşan anlatım araçlarında yatmaz homon; onun toplumsal, ideolojik, estetik yönelişinin özelliğinden ileri gelir.

Modernizm her zaman bireyci, halka karşı (anti-populaire) bir sanat olmuştur; birçok şeyler arasında, büyük bir okur kitlesine seslenmeyi kesinlikle istememesinde, ayrıcalıklı bilirkişilerin dar çemberine, 'seçkin tabaka'ya dönük köklü yönelişinde yansır bu da en çok. Modernizmin halka karşı tutumu, günümüzde artık son sınırlarına erişmiştir ve şimdi modernizm, eskisinden çok daha kuvvetle usdışıcılığın (irrationalisme), insansızlaştırmanın (deshumanisation), saçmanın ve ilerici fikirlerin reddinin anlatımı olmuştur. Modernizm ideolojisi, sanatçıyı, kandırabildiği ölçüde, zararlı yönde etkiler İngiliz sanat kuramcısı John Berger'in terimleriyle söylersek: «Kültür, Bilim ve Us, bizim büyük harflerle yazdığımız bu değerler bugün artık ölmüştür... Bunların yerine boşinanç ve ticari düş yapımcısının putları konmuştur.» Modernizmin sosyal ya da doğrusu anti-sosyal işlevi, son çözümlemede okurun

kulağına böylesi düşler fısıldamaktan ya da Amerikan eleştirmeni Richard Kostelanetz'in deyişiyle, «sağırlaştırıcı, körleştirici ve aptallaştırıcı heyecanlar» yaratmaktan, insana ve insanın aklına inancı yıkmaktan ibarettir.

Ama gene söyleyelim, modernizmin şu ya da bu eğilimlerine yakınlık duyan kimi büyük sanatçıların yapıtı, her zaman bu sonunculara bağlanmaktan uzak tutulmuştur. Eluard'ın Brecht'in, Becher'in, Leger'in, Picasso'nun ve modernizme katılmış olan daha başka birçok yaratıcının ideolojik ve estetik gelişiminin, en sonunda ilerici sanatın konumlarına gelip dayanması, bu konuda çok anlamlı ve çok öğretici bir şeydir.

Modernist sanat üzerine yapılacak etkili bir eleştiri, gerçekçiliğin ne olduğunu ve toplumsal kapsamını saptamadan yürümez. Sağlam, has sanat, her zaman gerçekçidir; ama, gerçekçilik yalınkat bir kavram değildir. Önce de belirtmiştik: gerçi gerçekçilik, bir yandan adına yaraşır bir sanatın özünde yatan, gerçeğin hakikate uygun yeniden-üretimini gösterirse de; öte yandan, burada, belli bir tarihsel eğilim ve ona bağlı bir yaratım yöntemi de söz konusudur. Bu açıdan bakılınca, gerçekçiliğin her zaman var olmadığı ve sanatın evriminde belli bir aşamada ortaya çıktığı açıkça görülür. Eğer gerçekçilik kavramı genel bir bilgi-kuramsal anlamda (örneğin, sanatta yaşamın hakikati) kullanılabilir ve kullanılmak gerekirse de, bununla yine yetinilemez bizce; çünkü, o zaman sanatta somut tarihsel olayların estetik özgüllüğü gözümüzden kaçar gider.

Sanattaki tüm olayları belli tarihsel bir eğilim olarak gerçekçiliğe indirgemenin yolu yoktur. Sanat tarihi, antirealist olmadan da, gerçekçi eğilime uzak düşen oluşumlardan yoksun değildir. İşte bu yüzden sanat, gerçekçilik tarihiyle özdeşleştirilemez ve insanlığın sanat kültüründe yalnız gerçekçiliğin değişik aşamalarının birbirini izlemesini aramak yanlıştır. Klasisizmi ya da romantizmi gerçekçiliğin birer evresi diye nitelemek istersek, bu eğilimle-

rin özü artık gün yüzüne çıkarılamaz ve sanatsal özgüllükleri de gizli kalır.

Gerçekçi eğilimlerin, her zaman sanata özgü eğilimler olduklarını, ama, dünyaya sanatsal bakışını (vision) olağanüstü boyutlarda genişletmiş olan —yaratma yöntemi olarak— gerçekçiliğin, kendisinden önce gelen eğilimlerden ve yöntemlerden özde ayrıldığını düşünen araştırmacıları biz de onaylarız. Gerçekçilik, daha başka özellikleri yanısıra, sanatın mitolojik düşünce biçimlerinden kurtulmasıyla, sanatı konu alan gerçeklik alanının eşsiz bir genişleyip büyümesiyle, yaşamın toplumsal çözümlenmesiyle, sanatsal imgelerin ve anlatım araçlarının özel bir sistemiyle vb. belirginlik kazanır.

Gerçekçiliğin yaratım ilkelerini belli bir üsluba indirgemek doğru değildir; ama, gerçekçi yöntemi üslubun ya da sanatçının özel tarzının karşısına çıkarmak da yine yanlıştır. Gerçeklik belli bir üsluba getirilip bağlandığında ve ayrıntıların tamlığıyla sınırlandırıldığında; gerçeklikten yalnız, «yaşamın kendi biçimleri» içinde gerçeğin yeniden-üretimi anlaşıldığında, bu kavram sadece yoksullaştırılır; çünkü o zaman değişik anlatım araçlarının kullanılması, gerçekçilikle sınırlandırılır. Gerçekçilik hem tasarımlanan olayların gerçeğe-benzerliğini (vraisemblance), hem de gerçeğin dışa dönük biçimlerinin aslına uygunluğuyla çelişen tutumu, başka deyişle, uzlaşımın değişik yöntemlerini kabul eder. Gerçekçiliğin özü hiç de sanatsal yöntemlerde değildir, yaşamın derinliğine kavranılmasındadır çünkü. Bir sanat yapıtı görünüşte çok gerçeğe-benzer olabilir; hem de gerçekliği çarpıttığı ve yanlış bir izlenim uyandırdığı halde. Bunun tersine, gerçeğin nesnel bir yansıması, dışa-dönük gerçeğe-benzerliğin umursanmayışıyla ve ayrıntıların akla yakın tasarımıyla yetinmeye yol açabilir. Ama bundan, gerçekçi yöntemin, yapıtın biçimlerine ve sanatsal yöntemlere ilgisiz olduğu sonucu çıkarılamaz. Gerçekçilik, kendi özyapısına, yaratı yönteminin gereklerine en uygun gelen sanatsal araçların denenmesini ve kullanılmasını gerekli kılar.

Tasarımlanmaya değer olayların seçimi kadar, bunların sanatsal somutlaştırmaya gelmeyen niteliğiyle, imgelerin gelişimindeki mantık ile, eylemin akış yasaları, çatışmaları çözme tarzı ile de gerçekçilik öteki yaratım yöntemlerinden köklü bir biçimde ayırt edilir. Tutarlı bir gerçekçilik, yaşamı kavrayışındaki derinlik ve büyüklükle, daha başka her yaratım yönteminden ileri bir biçimde sanatçıya nesnel olma; yanılsama, önyargı ve yanılgılardan kurtulma olanağı verir. Dostoyevski'nin yazgısı bunun inandırıcı bir örneğidir. En iyi yapıtlarında, ona, kendi dünya görüşünün gerici fikirlerinden sıyrılma olanağını veren şey, son çözümlemede, tüm yapıtına egemen olan şaşmaz gerçekçiliği, derin ruhbilimciliği, gerçekçi yönteme sıkı bağlılığıdır. Ne var, büyük bir gerçekçi yazarın yapıtındaki yanlış fikirlerle baş edemeyişi de olağan işlerdendir. O zaman gerçekçi yöntem, yanlış dünya görüşü ile çatışmaya başlar, ama onun üstesinden her zaman gelemeyebilir. Sovyet yönetimin ilk yıllarında, John Reed ile Herbert Wells, devrimci yeni Rusyayı gezip dolaşmışlardı; böylece onu tüm yüceliğiyle görüp seyretmişlerdi. Reed, *Dünyayı Sarsan On Gün* kitabıyla, yeni bir çığırın açılışını, ışıyan bir geleceğin şafağını gösteriyordu; bilim-kurgu yazarı Wells ise, evrenler arası savaşı, zamanı geriye işletme makinasını, gezegenlere yolculukları tasarlayabildiği halde, gelecekteki devrimci büyük dönüşümleri nedense aklından geçiremiyordu; sadece, *Zifiri Karanlıklarda Rusya* diye bir kitap çıkarabilmişti ortaya. Reed'in esini Wells için anlaşılmaz bir sır olarak kaldı; yanlış dünya görüşü, gerçeğin gerçekçi bir tasarımını vermesine büsbütün engeldi.

Toplumcu gerçekçilik, bilimsel sosyalist dünya görüşüne organik bir biçimde bağlıdır. Bu görüş, sanatçıya tarihsel olayların derin anlamını öğretir, toplumsal evrimin yeni yönelişlerini gösterir. Sanatçının ideolojik konumu bu görüşle netlik ve açıklık kazanır. Alexi Tolstoy şöyle yazıyordu: «Dünya fikri bütün bilincime iyice sinmeden, dünya üzerine gözlerimi açamam; çünkü, o zaman yalnız

dünya bana bir anlam ve ereklilikle donanmış görünür. Sovyet yazarı olarak yeni bir dünyayı dönüştürüp kurma fikriyle dopdoluyumdur. Ben bu fikirle gözlerimi açarım, dünyanın imgelerini görürüm, bunların anlamlarını, karşılıklı bağlarını, benimle olan ilişkilerini ve onlara karşı koyduğum kendi tavrımı anlarım.»

Toplumcu gerçekçilik yöntemi, gerçeğin tarihsel ve somut tasarımlanmasına, yaşamın hakikatine tutarlı bir bağlılık ilkesine dayanır. Toplumcu sanatın yaratı yönteminin bu tanımı, onun özünü tümüyle ortaya koymaz yine de. Çünkü, toplumcu gerçekçilik yöntemini izleyen sanatçı gerçeğin yansısıyla yetinmez; onun yaşama etkin bir biçimde karışması, halkın yeni bir toplum kurmasına sanatının araçlarıyla yardım etmesi de gerekir. Sosyalist sanat, geleceğin perdesini açmak zorundadır; bu amaçla, yaşamı devrimci gelişimi içinde tasarımlayacaktır. Gorki şöyle diyordu: Sanatçı şu üç gerçeği; geçmişi, şimdiyi ve geleceği kavramak zorundadır; gelecekteki konumlardan kalkarak güncel dünya üzerinde düşünebilecek güçte olmalıdır. Yaşamı devrimci gelişimi içinde sezip kavramak ve tasarımlamak, işte Gorki için *prikaz*, yani dönemin yüklediği görev buydu. Bu görevlerin altından sanatçının kalkabilmesi için, sosyalist gerçekçilik yöntemi, ondan çağdaşlarının yaşamını derinden bilmesini, kitlelerce yaratılan tarihi kavramasını ister.

Gerçeğin hakikate uygun yansısı, yaşama katılıp karışma ve yaşamın devrimci oluşumu içinde tasarımlanması, eski gerçekçi sanatta da gördüğümüz özelliklerdir. Geleceği kutlamamak sanatçının elinden gelmez, çünkü gelecek onda yaşar, derken Musorski haklıydı. Toplumcu gerçekçilik yöntemi önceki dönemlerin gerçekçilik geleneklerine dayanır; sosyalist toplumun koşullarıyla uygun olarak bunları zenginleştirip geliştirir. Ama bunun yanında toplumcu gerçekçilik sanatı, geçmişin öteki ilerici sanat eğilimlerini de özümser. Sözgelimi, toplumcu gerçekçiliğin özünde var olan, belli bir yaratım ilkesi olarak devrimci romantizm, sanatta çok geliştirilmiş olan

*devrimci romantizm geleneğ*inden kaynaklanır. Kaldı ki, toplumcu gerçekçilik eski gerçekçilikten köklü bir şekilde ayrılır. Gerçeklik karşısında sanatın koyduğu yeni bir tavra bağlı yeni özellikleri ve özgüllükleri de vardır onun. Oldukça yaygın bir görüşe göre, toplumcu geçekçilik yönteminin iki bileşeni vardır: Biri, daha önceki sanatın bir geleneği, geçmişin bir kalıtı olarak gerçekçilik; öteki sosyalist toplumdaki kökünden yenilikçi özü gösteren, sosyalist nitelemesi. Biz bu görüşü kabul edemeyiz. Çünkü, toplumcu sanatta dünyanın gerçekçi kavranışı, eski gerçekçilikten nitelikçe farklıdır. *Gerçekçilik* ile *toplumcu* kavramları, *gelenek* ve *yenilikçi* benzeşmesine uyularak hemen birbirine bağlanamaz, böyle bir durum ortada görünse de. Burada asıl olan şudur: Toplumcu sanatta gerçekçilik son derece yenilikçi bir olaydır, çünkü artık sosyalist olmuştur.

Toplumcu gerçekçi yöntemin bütün bu yeni özellikleri, kimi yabancı yazarlarca da algılanmış bulunmaktadır. Sözgelimi Romain Rolland, Sovyet yazarlarının en iyi yapıtlarında XIX. yy Rus edebiyatındaki gerçekçi geleneklerin bir uzantısını görüyordu; bunun sebebi en başta şuydu ona göre: Sanatın nesnesini (konusunu) daha iyi ortaya çıkarmak için yazarın gizlenmesine karşı duyulan belirgin bir eğilimle, yaşamı hiç değiştirmeksizin tasarımlayan sanatçının, nesnel görüşü (vision) ve alabildiğine geniş manevi evreni bunlarda yansıyordu;[4] sonra da bu

4) Günümüzde, Marksist yazarların kimi yapıtlarında, sanatçının tasarlanan nesneden çok yapıtının içeriğini temsil ettiği fikri yayılıyor. Aşağıdaki ikilemi ortaya çıkarmanın kuram bakımından yersiz ve aslında yanlış olduğunu daha önce de belirtmiştik: Sanat için daha önemli olan nedir: Sanatçının tasarladığı dünya mı, yoksa bu dünyayı dile getiren sanatçı mı? Bu yanlardan birini ya da ötekini aşağılamak gerçeklikle bağı koparmak demektir. Ama yine de bir nokta tartışma götürmez: Gerçekçi sanatta yazarın manevi evreni, çevre dünyasının özünü dile getirebildiği ölçüde estetik bir değer taşır. Çağdaş sanattaki açık öğe ile gizli (occulte) öğe arasındaki ilişki üstüne yapılan tartışmalar temelli bir eğilimi apaçık ortaya koyar: Yazar, çoğun eserdeki olayların akışına doğrudan karışır ve kendisini «gizlemeye» çalışmaz ille de. Ne ki, bu da gerçekçi sanatın geleneğini bir yana atma anlamına gelmez; çünkü bu geleneğe göre sanatçı yaratım yönünden ne denli zenginse, dünyanın nesnel bir tasarımını verme yolunda da kendi öznelliğinin bağrında o denli çaba gösterir.

yapıtlar, insanlığın yaşamındaki büyük katmanların resmedildiği tuvaller gibiydiler. Daha sonra şunları ekliyordu Romain Rolland: Genç Sovyet edebiyatı, o her vakitki büyük Rus edebiyatının başlıca özelliklerini, sadece yeni konusuyla, yani savaşların ortasında kurulmuş olan yepyeni bir dünya ile değil; ayrıca başka bir inançtan, kollektivizm anlayışından, milyonlarca insanı sosyalist kuruluşun yüce ereklerine doğru sürükleyen coşkulu atılımdan esinlenmiş olmasıyla da yenileniyordu.

Toplumcu sanatın yaratma yöntemi sanatçıdan çok açık bir etkinlik, iyimser bir düşünce tarzı, yeni bir yaşamın kuruluşu yolunda tutkulu bir ilgi ister; oysa eleştirel gerçekçilik, en başta, zamanın toplumuna düşmanca bir karşı-koyma eğilimindedir; bu toplumun kimi eksikliklerine ve yetersizliklerine karşı değil, o toplumun temel dayanaklarına ve derindeki özüne karşı bir tavır koyar. Sosyalist gerçekçi sanatın ana esin kaynağı yaşamın yüceltilmesidir; yeni gerçeklik karşısında sanatçının tavrını, gerçek olayları ideolojik ve estetik açıdan değerlendirmesini belirleyen budur. Oysa eleştirel gerçekçi sanat, özellikle, dönemin gerçekliğinin, en başta da toplumsal adaletsizliğin yadsınmasından esinlenir. Kapitalist bir toplumda, gerçeklik sanata düşmandır, ayrıca sanat, bu burjuva gerçekliğini kabul etmez.

Geçmişteki sanatı belirginleştiren *ideal ile gerçeklik arasındaki kopukluk*, toplumcu gerçekçilikte ortadan kalkar. Eskiden, hakikat kaygısı, sanatçıları kendi öz idealleriyle kaçınılmaz bir şekilde çatışma durumunda olan yaşam olaylarını tasarımlamaya iterdi çoğun. Gerçek yaşamı ideal ile denk düşürebilmek için yapılan girişimler gerçeğin çarpıtılmasına, sanatsal düzmececiliğe yol açardı. Geçmişte birçok sanatçının içine düştüğü tragedyayı burada görmek gerekir. Gogol'un yapıtı bu açıdan çok anlamlıdır. *Ölü Canlar*'ın ilk bölümü, hem ideolojik hem de sanatsal düzlemde, ikinci yarısından çarpıcı bir biçimde farklıdır. Yazarın, zamanındaki mal sahiplerinin ve devlet memurlarının dünyasını derin bir hakikatle gözler önü-

ne serdiği birinci bölüm, olumlu bir tek kahraman koymaz ortaya. Buna karşılık, toprak sahiplerini olumlu bir rol içinde göstermek istediği ikinci bölüm, tarihte ve yaşamdaki hakikatin tersine bozulup değiştirilmesi gibi görünür, sanatsal düzlemde de güçsüzdür, bir düzmece izlenimi uyandırır.

Devrim, eski sanatın bu tragedyasına, yani ideal ile gerçek arasındaki uzlaşmaz çelişkiye son vermiştir. Toplumcu sanatçı, gerçekliğin kendisinde, sosyalist toplumun gerçek gelişiminde somutlaşan ideallerden esinlenir. Bu sebeple sanat, yaşamdaki hakikati tasarımlarken, onun güzelliğini de yansıtır. Bunun tersine olarak da, sanatçı, ideali yüceltirken, yaşamdaki hakikati özgür ve doğal olarak dile getirir. Sosyalist toplumda sanatın yaşamla olan ilişkileri başka bir yön kazanır: Sosyalist gerçekçilik, oluşumu içinde, orada *güzel*in en yetkin anlatımı olarak kendini gösterir.

Toplumcu gerçekçi sanatın ana yaratı ilkelerinden biri de şu gerçektedir: Bu sanatın başlıca konusu, devrimi gerçekleştirmiş olan ve bugün de yeni toplumsal düzenin kuruluşuna katılan emekçi kitlelerin tasarımlanmasıdır. Ama elbette bundan her sanat yapıtının, her zaman toplumun devrimci dönüşümlerini doğrudan doğruya tasarımlamak zorunda olduğu sonucu çıkarılamaz. Sanatta yansıtılan dünya, yaşamın kendisi kadar geniş ve sınırsızdır. Toplumcu sanatta hem büyük epik tablolar, hem kısa lirik şiirler; hem tragedya yapıtları, hem neşeli komedyalar; hem güçlü ve esinli senfoniler, hem de gösterişsiz, sade türküler bulunur. Voltaire'in o ünlü: «Can sıkıcılarını bir yana atarsanız, sanattaki her tür iyidir» deyişini burada açımlayarak diyebiliriz ki: Eğer sanatsal somutlaştırmalar *yeni insan*ın özelliklerini aslına uygun bir biçimde dile getiriyorsa ve halkın yaşamını derinden yansıtıyorsa, temaların tümü de iyidir ve her türlü olayın tasarımı yerinde ve doğrudur. Toplumcu gerçekçilik sanatı her şeyden önce devrimci kitlelerin hareketli tarihinin, yaşamının, yiğitliklerinin ve savaşımının sanatsal kaydıdır (chro-

nique), halkın sanatsal yaşam-öyküsüdür. Salt yıkıcı değil, yaratıcı bir güç olarak da, toplumsal ilerleyişin en önde gelen devindirici gücü olarak da halk, sanata ilk kez toplumcu gerçekçilikle girmiştir.

Bu görüş açısıyla sıkı bağlantısı içinde toplumcu gerçekçilik emek temasını ele alıp işler. Eleştirel gerçekçilik sanatında emek, insana, onun çıkarlarına ve dileklerine, güzellik özlemine düşman bir güç olarak kendini gösterir. Sovyet sanatı, emeği insan etkinliğinin en başta gelen alanı, insanın yaratıcı olanaklarını harekete geçiren bir güç gibi, karakterinin oluşmasında belirleyici bir etkide bulunan bir etken gibi göstorir. Sovyot sanatı, emeğin yaratıcı ve yüceltici rolünü över. Yaşamda *güzel*in yetkin anlatımı olarak, emeğe saygı duyar. Toplumcu gerçekçi sanatın özü, «*varlık,* eylemdir;» ilkesindo on güzol anlatımını bulur.

Estetik alanındaki revizyonistler, oloştirol gorçokçilik ile toplumcu gerçekçilik arasındaki nitoliksol ayrımı bilmezlikten gelirler; bu yüzden, koşullar no olursa olsun, gerçekçiliğin başlıca görevi, var olan yaşam düzonini kötülemek, eleştirmektir, derler. Bu gibi görüşler, sanatta ereklilik ile ilgili en yaygın, ama kökten yanlış anlayışlardan birini dile getirirler. Şöyle ki: Edebiyat her zaman eleştirel olmuştur ve öyle kalacaktır; sanatın görovi yoni toplumun «pisliklerini» gözler önüne sermektir; sanatta karamsarlık iyimserlikten daha önemlidir; iyimserlik, kuşkusuz, «bürokratik» bir şeydir, vb. Bu değerlendirmolorin tümü de köklü bir *karşı-tarihçilik*ten (anti-historicismo) kaynaklanır. Arı bir gerçekçiliğin, kendinde bir gorçokçiliğin olamayacağı anlaşılmak istenmez; eski sanatın özellikleri sosyalist toplumun sanatına mekanik bir biçimdo aktarılır. Oysa sosyalist sanat, bu toplumun kusurlarını eleştirmiyor değildir hiçbir zaman; ama, onun en başta gelen esin kaynağı, her zaman, yeni yaşamın, sosyalist ideallerin ve ahlâkın yüceltilmesi olmuştur ve hop öyle olacaktır. Toplumcu gerçekçilik yöntemi duyguların, sevincin ve acının bütünlüğü içinde, yaşamın tasarımlan-

masını gerektirir; ama, her zaman cana can katıcı ve iyimser olarak, çünkü sosyalist toplumun kendisi de, yaşama ve yaşamın geleceğine ölmez bir inançla doludur.

Toplumcu gerçekçilikte olumlu idealin büyük önemini saptarken, marksist estetik, eleştirel öğenin haklı ve yerinde oluşundan (legitimité), dahası zorunluluğundan yola çıkar. Ne ki, toplumcu sanatta eleştiri, tümüyle farklı bir işlev yüklenir; çünkü, yaşamdaki olumlu değerlerin gelişmesine katkıda bulunmak amacını güder.

Sosyalist dönemde, sanat ile gerçekçilik arasındaki yeni ilişkiler, gerçekçi yönteme nitelikçe yeni *özelik*ler kazandırır. Ancak bu *özelik*leri dogmalaştırmak ve değişmez estetik yasalara dönüştürmek de yanlıştır. Reçetelerle ya da buyurmalarla toplumcu gerçekçi sanat yaratılamaz. Toplumcu gerçekçilik her şeyden önce, zengin bir yaratma pratiğidir; bunun üstüne *doğru* bir fikir edinmek istenirse, bu sanatın çeşitli dallarında ortaya konmuş olan en iyi yapıtların tümünü incelemek gerekir. Toplumcu gerçekçilik, toplumun büyük dönüşüm dönemini ve insanlarını tasarımlamış olan, dünya kültürüne yüce bir katkıyı oluşturan kitaplar, oyunlar, filmler, tablolar, yontular, operalar ve senfonilerdir.

Toplumcu gerçekçiliğin yericileri, onun, yaratımı tek bir biçime soktuğunu, sanatçının kişiliğini susturduğunu ve sanatı fazlasıyla tekdüze kıldığını ileri sürerler kusur olarak. Bu türden zırvalara verilebilecek en iyi yanıt, karşılarına olguları çıkarmaktır. Eşsiz kişilikler ise yaratıcı tutumları bakımından birbirlerine ne denli az benzediklerini anlamak için, toplumcu gerçekçiliğin temsilcilerinin, A. Tolstoy ile A. Fadeyef, M. Şolohov ile C. Fedin, İ. Ehrenburg ile F. Gladkov, A. Tvardovski ile K. Simonov, L. Martinov ile daha başka niceleri gibi büyük yazarların yapıtlarını birbiriyle karşılaştırmak yeterli olacaktır sanırım. Üslup, tür, kimi zaman tasarım nesnesi açısından ele alındıkta, *Acıların Yolu* ile *Bozgun*, *Uyandırılmış Toprak* ile *Olağanüstü Bir Yaz*, *Fırtına* ile *Çimento* arasında ortak olan ne vardır ki? Durum öbür sanatlarda da

aynıdır. Tiyatroda Stanislavski ile Nemiroviç-Dançenko, Meyerhold ile Tayrov, V. Kaçalov ile A. Ostuyev, B. Cuşukin ile N. Kmelev, M. Kedrov ile N. Oklopov, Y. Zavadski ile R. Simonov, G. Tovstonogov; plastik sanatlarda S. Gerassimov ile B. Johannson, M. Sarian ile P. Korin, K. İyuon ile P. Plastov, S. Konenkov ile V. Mukina; müzikte S. Prokofiev ile B. Asafief, D. Coştakoviç ile D. Kabalevski, T. Kerenikov ile A. Haçaturyan arasında ortak olan ne var ki? Birbirinden bunca farklı parlak yeteneklerin ne büyük zenginliğidir bu böyle!

Bu çeşitlilik, en genç Sovyet sanatçı kuşaklarının yapıtlarında da görülmekte. Kişiliklerinin şaşırtıcı zenginliğini ve eşsiz niteliğini anlamak için düzyazı alanında C. Aytmatov, V. Bikov ve S. Zaliguin adlarını; şiir alanında S. Naroçatov, M. Lukonin, A. Voznesenki ile E. Evtuşenko adlarını; tiyatro alanında O. Eframov, A. Efros ile Y. Liubimov'unkileri; sinemada G. Çukray, M. Kutsief ile L. Kulicanov'un adlarını anmak yeter. Bu sanatçılardan her birinin kendine özgü bir dünyaya bakışı (vision), açık ve kesin ilgi merkezleri, şiir sanatı ve deyişbilimi (stilistique) kendine özgü yaratım tarzı vardır; üstelik hepsi de ideolojik bir ortaklıkla, sanatsal yöntemlerinin özdeşliğiyle de birleşmektedir. Sanatçı olarak farklılaşırlar, ama, sanat üstüne aynı fikirleri taşırlar. Her birinin toplum içinde gördüğü ilgi ve yakınlık, toplumcu gerçekçi sanatın yalnız yaşamın yüksek kertede sanatsal ve hakikate uygun yansımasından değil; ayrıca çeşitliliği ve birçok ayırtılarıyla da büyük bir estetik sevinç kaynağı olduğunu açıkça ortaya koyar. Toplumcu gerçekçilik bir yaratı yöntemidir, tek bir üslup, her sanatçı için zorunlu olabilecek anlatım ve tasarım araçlarının bir bütünü değildir.

Toplumcu gerçekçilik donmuş bir dogma değildir, tersine olduğu yerde duramayan canlı bir yaratı yöntemidir, gelişip yetkinleşmesi, toplumun kendi gelişimine, halkın gerçekleştirmiş olduğu yüce dönüşümlere organik biçimde bağlıdır. Ayrıca, toplumcu gerçekçilik, sanatsal yaratı

mın verimini yükseltirken, yanı sıra kendi de sanatın geçirdiği her deneyle zenginleşmiştir.

Kuramsal tartışmalara burada büyük bir dikkatle eğilmek gerekir; çünkü, toplumcu sanatta yaratı yönteminin birçok yönleri bu tartışmalar sırasında açıklık kazanmıştır. Nitekim son yıllarda, edebiyat alanındaki kimi kuramsal yapıtlar, «Sovyet sanatı, toplumcu sanat, toplumcu gerçekçilik sanatı» kavramlarını iyice sınırlandırmanın yararlı olacağı fikrini yaymakta; toplumcu sanat toplumcu gerçekçilikten daha geniştir, çünkü, dünyanın gerçekçi özümsenmesine değil de, tersine, sözgelimi romantik özümsenmesine de bağlı kimi toplumcu eğilimli fenomenleri de kapsamına alır, demektedirler. Bunun için sosyalist sanat, aynı dünya görüşüne dayalı, ama yöntemleriyle birbirinden ayrılan, toplumcu gerçekçilik ile toplumcu romantizm gibi akımları birlikte kuşatabilir. Devrim döneminin ilk yıllarında, toplumcu gerçekçilik kavramının, Sovyet sanatının ideolojik ve estetik bütün çeşitliliğini kapsamadığı söylenebilir. Çünkü, daha yirmili yıllarda bile, varıyla yoğuyla devrime katılmış olan ve bilinçli olmaktan çok, duygusal bir biçimde sosyalist ideolojiye yönelmiş bulunan birçok kişi vardır. Bunların eserleri taşıdıkları demokratik fikirlerle, insancıl araştırmalarla kendini gösterir ve yavaş yavaş toplumcu gerçekçilik yolunda ilerler. Ne ki, bizim için, gelişmiş sosyalist toplum içinde artık ideolojik içeriği bakımından sosyalist olan, yöntem bakımından gerçekçi olmayan bir sanatın varolabileceği ilkece kabul edilemez. Tutarlı bir anlayışla sosyalist dünya görüşünden temellenen bir sanatçı, estetik ideallerini yaşamın kendisinden alır, onları gerçeklikle karşı karşıya getirir; bu yüzden yöntemi de mantıki olarak gerçekçidir. Sovyet sanatında üslupların ve türlerin çeşitliliği, yöntemlerin ayrılığından değil; tersine, toplumcu gerçekçiliğin özünde varolan estetik zenginlikten ileri gelir. Gerçekten de son on yıl içinde toplumcu sanat, Sovyetler Birliği'nde ve öteki sosyalist ülkelerde yaratılmış olan bütün bir dizi önemli yapıtla ve ayrıca kapitalist ülkelerdeki ile-

rici sanatçıların çalışmalarıyla çok zenginleşmiş bulunmaktadır. Günümüzdeki sanat pratiğinin, toplumcu gerçekçiliğin ilkelerine, üslup düzleminde olduğu kadar, türler düzleminde de yeni, somut, tarihsel bir içerik getirdiğini anlamak için, C. Simonov'un Büyük Yurtsever Savaş üzerine üç ciltlik kitabını. C. Aytmatov'un *Allahaısmarladık Gülsarı* ile *Beyaz Gemi* başlıklı uzun öykülerini, hatırlatmak yeter. Ancak burada önemli olan nokta şudur: Sovyet sanatçıları modern dünyadaki olayları bu temel üzerinde daha derinden anlayabilmektedirler. Sözgelimi, C. Aytmatov'un *Beyaz Gemi*'de tasarımladığı gerçek olaylarda, Simonov'un üç kitabında kullanmış olduğu kurgu ilkelerinden farklı kurgu ilkelerini kullanmış olması, bu yazarları ayrı ayrı eğilimlere ve yöntemlere bağlamaya asla izin vermez. Şu ya da bu anlatım araçlarına karşı duyulan çekim, sanatçıların yapıtında, doğal olarak değişik biçimde yansır. Yaşamın algılanmasında ve somutlaştırılmasında daha sade (prosaique) ya da daha şiirsel (poétique) *(isterseniz,* romantik) bir ton (oda), gerçeğin kimi alanları için duyulan daha yakın bir ilgi, yapıtta hep iyice belli bir yaratma öğesi biçiminde yansır. Ama, bundan toplumcu gerçekçiliğin sözde «sınırlı» karakterl olduğunu çıkarsamak şöyle dursun, tersine, bunda, ideolojik ve estetik olanaklarının eşine az rastlanır bolluğunun işaretlerini görmek gerekir.

II. Sosyalist Gerçekçilik

Toplumcu gerçekçilik sanatı tarihin en civcivli bir döneminde, yani eski kapitalist toplumun çöktüğü, emperyalizmin ve işçi sınıfı devrimlerinin ortaya çıktığı bir dönemde oluşmaya başlamıştır. Yeni sovyet toplumunun sağladığı koşullar altında yeterli bir gelişim gösterdikten sonra, toplumcu gerçekçilik, sosyalist kültürün sanatsal anlatımı olmuştur.

A. Lunaçarski şöyle diyordu: Toplumcu gerçekçilik sanatının öncüsü Gorki'nin yapıtında, işçi sınıfı, sanat

düzleminde kendi bilincini kazanmıştır; tıpkı bilimsel öğretinin ustalarının yapıtlarında siyasal ve felsefi açıdan bilinçlenmiş olduğu gibi. Lunaçarski, Gorki'nin yapıtı üzerine yaptığı bir değerlendirmeye dayanarak, toplumcu gerçekçiliğin toplumsal niteliğini gün yüzüne çıkarıyordu; işçi sınıfının ve onun çevresinde toplanan emekçi kitlelerin sanatsal bilincine erişinin bir anlatımını görüyordu onda.

Toplumcu gerçekçiliğin dayandığı tarihsel öncüller, XX. yy'ın ikinci yarısıyla, XX. yy'ın başlangıcında siyasal ve toplumsal yaşamı belirginleştiren köklü süreçlerde bulunmaktaydı. *Toplumcu gerçekçilik,* toplumsal çelişkilerin keskinleştiği bir dönemde, yani kapitalist toplumun ve kültürün içine düştüğü yoğun bunalım artık iyice belirginleştiği bir sırada doğmuştur. İlk atılımı da işçi sınıfının ve sömürgelerdeki ezilen halkların ekonomik ve toplumsal baskıya karşı ve ulusal bağımsızlık uğruna girişmiş oldukları toplumsal mücadelenin büyümesiyle, ayrıca işçilerin toplumsal bilincinin gelişmesiyle örtüşür. Ama yeni yaratı yönteminin ortaya çıkışı, sanatın kendi evrim yasalarıyla da belirlenmiştir; çünkü sanat, yeni gerçekliği ve yeni ruh yapısındaki insanları tasarımlayabilmek için amacına en uygun sanatsal ilkelere büyük gereksinim duyuyordu artık.

Daha XIX. yy'da bile proleter sanatın kaynaklarını bulabiliriz. Şartistlerin devrimci şiiri, Georg Herwergh ile Georg Weerth'in koşukları, *Enternasyonal'in* yazarı Eugène Pottier'nin şiirleri, devrimci Rus türküleri buna örnektir. İşçi sınıfının mücadele motifleri, XIX. yy'ın İngiliz, Fransız, Alman ve Rus edebiyatında yansımalarını bulmuşlardır. Ne ki, şu ya da bu sanatsal olaylarla proleter hareket arasında bulunan kimi bağlara karşın, sanatta henüz yeni bir eğilim yoktur, sadece toplumcu gerçekçiliğin ilk çimlenmelerine rastlanır.

Gerçekçiliğin yeni aşaması olarak toplumcu gerçekçilik XX. yy'ın başında Rusya'da oluştu. Bu da en önce şöyle açıklanabilir: Bu dönemde, dünya işçi hareketinin merkezi Rusya'ya kaymıştı; bu ülkenin işçi sınıfı, uluslararası

işçi sınıfının öncüsü olmuş, toplumcu sanatın gelişmesine en uygun toplumsal ve ideolojik koşulları yaratmıştı.

Rus işçi sınıfının devrimci karakteri, öncü bir partinin varlığı, çar otokrasisine sırtını dayayan Rus burjuvazisinin siyasal yalıtlanması; işte yeni bir sanatsal ideolojinin doğmasına, yeni bir sanatın, toplumcu gerçekçilik sanatının doğmasına yardım eden etkenler bunlardı.

Rus kültürünün ilerici gelenekleri, Rus ve dünya klasik sanatının devrimci ve özgürlükçü fikirleri de Rusya'da yeni sanatın doğmasında büyük bir rol oynadılar. Geçen yüzyıldaki gerçekçiliğin temelli yanları, yani toplumdan esinlenmesi, hümanizması, demokratik niteliği ve insanın sömürülmesi üzerine kurulu bir toplumdaki toplumsal ilişkilerin sert eleştirisi, toplumcu gerçekçiliğin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Yaratı yöntemi olarak toplumcu gerçekçilik, 1905 ilk Rus devrimi arefesinde ve sırasında Rus edebiyatında oluşmaya başlamıştır. Gorki'nin *Şahin* ve *Fırtına Habercisi* öyküleri; makinist Nil adında, sınıf bilincine henüz ermek üzere olan bir işçinin işlendiği *Küçük Burjuvalar* adlı oyunu, *Ana* romanı, toplumcu gerçekçiliğin ilk yapıtları sayılabilir. Toplumcu gerçekçiliğin öncüsü Gorki'nin ürünlerinden başka, bu yeni yöntem, Mayakovski'nin, Demion Biedin'in, Serafimoviç'in ve daha başka işçi sınıfı yazarlarının yapıtında da kendini gün yüzüne vurmaya başlar. Toplumcu gerçekçilik, ilkin edebiyat alanında ortaya çıktı; ama, Sovyet döneminde öteki sanat dallarına da yayıldı. Ne ki, doğumunu hazırlayan koşullar daha Ekim Devrimi'nden önce hazırlanmış bulunuyordu. Sözgelimi müzikte, devrimci şarkılar; resimde, Kassatkin, Arkipov ile A. İvanov'un yapıtları; bu ressamlar, *Gezginciler*'in ideolojik ilkelerine bağlı kalmışlar ve sanatlarında toplumcu gerçekçiliğe götüren yeni yollar açmışlardır.

Ekim Devrimi'nden sonra, daha yirmili yıllarda, toplumcu gerçekçilik hızla gelişir; Sovyet edebiyatı ve sanatında güçlenir. Gerçekçi sanatın bu gelişmesi, birçok sanat akımlarının ve gruplarının birbiriyle savaşımı sıra-

sında açık seçik bir biçimde kendini ortaya koyar. Artık yeni gerçekçilik, sanatta parti ruhu (l'esprit de parti) ile halkçı oluş kaynağı üzerine temellenir.

1965 Ocak ayında, Sovyet Yazarlar Birliği yönetim kurulunun tüm üyeleriyle yaptığı bir oturumda, N. Tikonov şöyle diyordu: «Toplumcu gerçekçiliği ne ortaya atan bir kişi, ne de buyuran vardır; ortaklaşa ve bireysel çabalarımızın ürünüdür o; yarım yüzyılı aşkın bir süre içindeki araştırmalarımızın, ideolojik ve sanatsal kazanımlarımızın canlı varlığıdır (chair).»

Sosyalist *gerçekçilik* terimi otuzlu yıllarda ortaya çıkmıştır; ama, yeni sanatın ve yaratı yönteminin, sovyet yaratıcılarının sanat pratiğinde çok daha önceden oluştukları da açıkça bilinen bir şeydir. Gerçekten, toplumcu gerçekçiliğin babası, Gorki'nin yapıtları 1932'de yayınlanmadan, Mayakovski'nin güçlü sesi yankılar uyandırmadan önce, yeni sovyet edebiyatı gelişmiş, toplumcu gerçekçilik plâstik sanatlarda da kendini kabul ettirmişti. Daha 1932'den önce, Moskova Sanat Tiyatrosu Vsevolod İvanov'un *Zırhlı Tren 14 - 19*'unu: Mali Tiyatrosu K. Trenev'in *Liubov Iarovaya*'sını; Vaktangov tiyatrosu B. Lavrenev'in *Fracture*'ünü, Mossovyet Tiyatrosu, V. Bill-Biélotserkovski'nin *Fırtına*'sını, Meyerhold Tiyatrosu, Vişnevski'nin *Son Kavga*'sını; kısaca söylersek, tiyatroda toplumcu gerçekçiliğin oluşması yolunda önemli ve büyük kilometretaşı olan oyunları sahneye çoktan koymuştu. Yine 1932'den önce, Sergey Aysenştayn ile Pudovkin başarılı büyük filmler çevirmişlerdi.

Yirmili yıllarda Sovyet sanat kuramının, yeni sanatın tipik özelliklerini tanımlamaya elverişli bir kavram araştırmakta olduğunu da anımsatmak yerinde olacaktır. Boşuna bir araştırma değildi bu; çünkü, yeni Sovyet sanatı artık daha önceden varolan sanatsal bir eğilimin çerçevesine giremiyordu. Bu sorun, hem sanat kuramcılarının, hem de büyük Sovyet sanatçılarının zihnini iyice kurcalıyordu. Nitekim A. Tolstoy, yeni sanatı göstermek üzere, «anıtsal gerçekçilik» terimini önermişti. Ancak ne bu

terimi, ne de «hamasi gerçekçilik» terimi kökleşemedi, sanatsal türler açısından sanatı sınırlandırdıkları ve aslında onun yoksullaşmasına yol açtıkları için bir yana atıldılar. Kimi araştırmacılar da aynı dönemde, yirmili yıllarda çok yaygınlaşmış olan «proleter kültürü» ve «proleter sanatı» kavramlarıyla benzeşmesi dolayısıyla, «proleter gerçekçilik» terimini öne sürdüler. Gelgelelim, daha otuzlu yılların başında, «proleter kültür», «proleter ideoloji» terimlerinin yerini gitgide «sosyalist kültür», «sosyalist ideoloji» kavramları almış bulunuyordu; çünkü bunlar da, sosyalist ilişkilerin baskın çıkması sonucu Sovyet toplumundaki manevi yaşamda meydana gelen değişmeleri yansıtıyorlardı. Sovyet estetiğinde yirmili yıllarda kullanılan «proleter gerçekçilik» teriminin doğil de; daha yoğun ve içerikçe daha zengin «sosyalist gerçekçilik» teriminin yani Sovyet sanatının temel özelliklerini dile getiren kuramsal ve bilimsel bir kavramın kökleşmesi öyleyse tümüyle mantığa uygundur. Çünkü Sovyet estetik düşüncesi, sanatsal süreç ve hatta estetik kuram üzerindeki uzun gözlemler sonucunda bu genellemeye ulaşmıştır.

«Toplumcu gerçekçilik» kavramının oluşumu (génese) bu yüzyılın yirmili ve otuzlu yıllarında Sovyet sanat kuramı ve estetiği karşısına çıkan kuramsal sorunların ışığı altında anlaşılabilir ancak. Sovyet estetik düşüncesinin evrimindeki başlıca aşamaların incelenmesi; bunların kimilerini öbürlerinin karşısına yapay olarak çıkarmak isteyen burjuva *sovyetologlar*'ın ve revizyonistlerin savlarındaki tutarsızlığı ortaya koyar büsbütün.

Yirmili yıllarda Sovyet düşüncesi, kültürle ilgili burjuva anlayışların tarihçilik karşısındaki niteliğiyle, biçimci görüşlerle ve sanat alanına mekanik bir belirlenimcilikle yansıyan, kaba toplumbilimci (sociologisme vulgaire) kuramla savaşmak zorundaydı. Kaba toplumbilimci eğilimle ve ona özgü olan şematizm ve tekkecilikle (sectarisme) Ekim Devrimi'nin daha ilk yıllarında, Sovyet Devleti'nin kültürel politikasında olduğu gibi, kuram alanında da savaşılmıştı. Yirmili yılların sonunda, sanatta «aka-

demiktir sosyoloji bir açmaza girmişti ve getirdiği görüşler, Sovyet sanatında oluşan, yaratım ve ideoloji alanındaki pekiştirme çabalarının nesnel süreçleriyle her gün daha çok çatışıyordu.

Yalnız şunu da belirtelim; yirmili yıllarda, sanatla ilgili kaba toplumbilimsel anlayışların felsefi ve yöntembilimsel temelleri yeterli yalınlıkla henüz gözler önüne serilmiş değildi. Ancak otuzlu yıllarda gerçekleşti bu. Diyeceğim, Sovyet estetik düşüncesi daha köklü bir biçimde yansıma kuramı ilkelerine dayandığında ve böylece estetiğin evriminde ulaşılan aşamanın doğası ve kapsamı daha derinden anlaşıldığında gerçekleşmiştir. Buna dayanarak otuzlu yıllarda kaba (vulger) sosyolojinin daha geniş ve temelli bir eleştirisine girişmek ve bu arada, sanat kuramının ve estetiğin temel sorunlarını olumlu bir biçimde geliştirmek olanağı doğdu.

Sosyalizmin klasiklerinden devralınan estetik mirası toplamak ve sistemleştirmek gibi büyük bir görev, ancak otuzlu yıllarda başarıya ulaştı ve klasiklerdeki sanat üzerine görüşler ve değerlendirmeler böylece estetik görüşlerin sağlam ve tutarlı bir bütünlüğü olarak ortaya çıktı. O sıralar bu mirasın özümsenmesi; sosyalist kültür için klasik ortak mirasın taşıdığı değer, gerçekçiliğin özü, sanatta halkçı esin kaynağı vb. çok önemli sorunlar üzerine toplumsal ve estetik görüşlerin oluşmasıyla birlikte gidiyordu. Marksist klasiklerden devralınan estetik miras, sanatsal pratik ve onun kuramsal özümsenmesini büyük ölçüde etkilemiştir.

Toplumcu gerçekçiliğin yenilikçi özünü kavrayışımızı zenginleştirmiş olan kuramsal vargıların bu dönemde formüle edilmiş olmaları doğal bir şeydir. Çünkü bu sorunun kendisi de yeni bir şeydi Sovyet estetiğinde; zira o, yaratım ile dünya görüşü arasındaki ilişkilerin bilincine varılmasından ve sanatın toplumsal özü ile etkin rolünden kaynaklanıyordu. Yirmili yılların estetiğince anlaşılmamış olan, sanatsal değerinin nesnel ölçütü, klasik yapıtlardaki solmaz güzelliğin nedenleri, klasik sanatın ge-

nel geçer kapsamı vb. önemli sorunlar da, daha çok bu sıralarda ortaya çıkmıştı. Kuramsal düşüncenin yeni yönleri, bağlamlı bir bütün olarak, gerçeği imgelerle bilgileme olarak, sanat yaratısının yaklaşımına bağlanmıştı.

Otuzlu yıllarda bir sanat yapıtının değerlendirilmesinde estetik ve tarihsel ölçütlerin bütünlüğü sorunu apayrı bir önem kazandı. Sovyet estetiği, marksist tarihçilik ilkesinden temellenerek, olgucu empirizmi aşabilecek gücü gösterdi ve sanatsal yaratımda, gerçeğin hakikate uygun tasarımı ile parti duygusu (ruhu)nun organik bütünlüğünü kurdu. Böylece toplumsal durumlarla insani karakterlerin etkinliğinin karşılıklı etkileşimi üzerine dayalı diyalektik bir kavrayışa; tarihsel *somutu* toplumcu gerçekçilik estetiğinin temel gereklerinden biri olarak gün yüzüne çıkarma aşamasına yükselebildi. Tarihçilik ilkeleri, sanatta *mutlak* ile *izafi*nin diyalektiği sorununu çözme olanağını da sağladı. Otuzlu yılların estetik düşüncesi, kaba toplumbilimsel kuramın göreceliğine ilişkin ayrıntılı bir eleştiri getirdi ve ayrıca kültürel ilerlemenin tarihsel çelişkilerini ortaya koydu, kitle kültürü ile seçkinler kültürü arasındaki, hâlâ çok güncel olan sorunu özgün bir biçimde ele aldı.

Otuzlu yıllarda sanat kuramının gösterdiği üstünlüklerden biri de, tarihçilik, halkçı esin kaynağı ve gerçekçilikle ilgili ilkelerin canlı birliğini kurmuş olmasıdır. Estetik ideal sorunu, işte bu temel üzerinde geliştirilmiştir.

Bu dönemde Marksist tarihçilik anlayışı, devrimci insancılık (hümanizma) sorununu çözmek; çağdaş sanat için, insancı ve ilerici geleneklerin özünü ve kapsamını ortaya çıkarma olanağını da getirdi. Yine, gerçeğin sanatsal kavranışında insanın yeri, birey ile kitleler arasındaki, insanın alınyazısı (sort) ile halkların başına gelenler (destinées) arasındaki ilişkiler, hep bu bakış açısından incelendi.

Böylece açıkça görülüyor ki, toplumcu gerçekçiliğin özünün kuram yönünden açıklık kazanması, estetik düşüncenin, Sovyet sanat kuramının ve eleştirisinin uzun

boylu araştırmalarıyla hazırlanmış bulunmaktadır.

Toplumcu gerçekçilik, yenilikçi niteliğiyle, sanatsal yaratım alanını genişleterek yeni sosyalist gerçeklikle ortaya çıkarılan temaları ilk kez işledi. Sanatta, insanlık tarihinde tepeden tırnağa yepyeni insanın sosyalizmin kurucusunun, yaşamdaki gerçek kahramanın özeliklerini somutlaştıran yeni bir kahraman tipi yarattı. Kısaca, ideolojik ve estetik yeni sorunlar ortaya koydu.

Daha önce de vurguladığımız gibi, yenilikçi duygu, geleneklerden ayrı düşünülemez. Seçkin Sovyet ozanı Samuel Marşak'ın deyişiyle, gelenekleri savsaklayan yenilikçi anlayış, akrebi olmayan sadece yelkovanı çalışan bir saat gibidir. Bu iki yanın birbirinden ayrılmaz nitelikte oluşu, eğilimin adlandırılmasında da açıkça görülür: Gerçekçilik, toplumcu sanat yöntemini insanlığın en değerli sanatsal kazanımlarına bağlayan canlı gelenektir; toplumcu nitelemesi de, gerçekçi yöntemin toplumcu ideolojiyle, onun, yeni toplum yaşamında ortaya çıkan yeni *özelik*leriyle zenginleşmesini gösterir.

Gelenekler birer donmuş dogma değildir asla. Leonardo de Vinci şöyle diyordu: Geçmişin yapıtlarından başka esin kaynakları artık kalmadığı an, ressamların sanatları gerilemeğe başlar. Derin bir fikirdir bu ve her has sanatta geleneklere bağlılığın, ancak gerçek bir yenilikçi anlayışla birlikte gideceğini dile getirir. Bu iki yan arasında bir kopukluk olduğu an, sanat eskinin dökünlülerine, öykünmeye, zanaata yerini bırakır. O zaman klasik sanat yöntemlerinin özen ve titizlikle kullanılmış olduğu, ama çağdaş yaşam soluğunu pek hafiften duyuran eserlerin boy verdiği görülür. Arşiv memurunun eski evraka yaptığı gibi, ataların mirasını saklı tutmamak gerekir, diyordu Lenin. Bu söz, sanatı da ilgilendirir. Gelenekleri kurallaştırmak bir yana, tersine, sanatın yeni deneyi ile onları zenginleştirip geliştirmektir söz konusu olan. Kısacası, nasıl, gelenekleri *yeni*den koparıp ayırmak doğru değilse, yeniliği de geleneklerin karşısına dikmek aynı derecede yanlıştır.

Gerçekçiliğin geleneklerini reddetmek, yenilikçi özlemleri doğrudan biçimsel bir araştırmaya dönüştürür. Yanlış bir yenilikçi anlayış, sanatta ilerlemeye donmuş bir gelenekçilikten daha az zararlı değildir.

Birleştirilmiş çağdaş deyiş (style moderne unifié) denen kuram, geleneklerden ilişiğini kesmiş, sanatın salt yenilikçi anlayışına ait yanlış bir görüşten doğmuştur. Bu kurama göre, XX. yy'da sanat, tümüyle, onun toplumsal hedeflerinden ve ideolojik yönelişlerinden bağımsız olarak, sanatçının benimsemiş olduğu dünya görüşünden ve yaratı yönteminden bağımsız olarak, hep aynı deyişsel (stylistiques) özellikleri ortaya koyar. Çağdaş deyişin bu özelliklerine, çoğun, anlatım (expression), azsözlülük (laconisme) ve uzlaşım (convention) da birleştirilir. Bu deyişbilimsel özelliklerin kendi başlarına kınanacak bir yanı yoktur elbette; ama, *çağdaş deyiş* kuramının yandaşları, her sanatın, içerikten bağımsız olarak, en genelgeçer ve çağdaş anlatım araçları saydılar bunları. Böylece deyiş, aslında içeriğe bağlı iken. yalın bir kategori oldu: Artık o, yalnız, sürekli tasarımsal yöntemlerin bir bütünlüğü değildir, içeriğin anlatım gerekleriyle de ortaya çıkar. Çağdaş deyişin en tipik belirtileri sayılan yukardaki özellikler, adı geçen kuramda, sanatın yeni toplumsal görevlerinden yola çıkmaz; çeşitli ülkelerin ve siyasal, ekonomik sistemlerin toplumsal gerçekliğiyle ortaya çıkarılmış olan sanatsal içerikten de kaynaklanmaz; tersine, yanlış bir postulattan, yani kosmos'un, sibernetiğin ya da nükleer enerjinin keşfi (exploration) postulatından kaynaklanır; başka bir anlatımla, sanatsal düşünce üzerine bağlayıcı etkiyi yapan teknik ilerlemedir burada. Sanatla ilgili bu gibi görüşler, onun toplumsal özünü, siyasal yönelişini ve ideolojik içeriğini cılızlaştırmaktan başka bir işe yaramaz. Teknik ilerlemenin çağdaş insanın her türlü yaşam biçimini çok büyük oranda etkilediğinden kimsenin kuşkusu olamaz elbette; ama, unutmayalım ki, ideolojik bakış açısından, teknik yansızdır (neutre). Sanatta hakiki yenilikçi anlayış teknik ilerlemeden kaynaklana-

maz asla; dönemin toplumsal içeriğinden, belli bir ideolojiden doğar. *Birleştirilmiş çağdaş deyiş* kuramı, aslında XX. yy. sanatını geçen yüzyılın eleştirel gerçekçiliği karşısına dikmeğe, sanatın evrimindeki gerçekçi geleneklerin unutulmasına yol açar.

Toplumcu gerçekçilik sanatı, çeşitli ülkelerdeki birçok ulusun sanatıdır. Sosyalist toplum kültürünün bütününe özgü ideolojik birlikle, halkların her birinin sanatındaki ulusal özgüllüğü kendinde toplamasını bilmiştir. Sovyet kültürünün tanımı, içerikçe sosyalist, biçimce ulusal, diye yapılır; bu, toplumcu sanatın temel özeliklerinin de anlatımıdır. Sovyet kültürünün toplumcu içeriği, SSCB'deki bütün halkların ortaklaşa bağlı oldukları ekonomik, siyasal ve ideolojik ilkelerle belirlenmiştir. Toplumcu gerçekçilik, Sovyetler ülkesindeki sanat ve kültürün yaratıcı ve ideolojik ortaklığının anlatımıdır. İdeolojik içerikle birbirine bağlanan Sovyet sanat ve kültürü, kendini bütünlüğü içinde, ama somut ulusal biçimlerle dışa vurur; bu biçimler, her sosyalist ulusun diline, göreneklerine, düşünüş tarzına ve sanatsal geleneklerine denk düşer. Yeni manevî kültürün özünü ve niteliğini yansıtan bu ilkeler, sosyalist ülkelerin hepsinde geçerlidir.

Ulusal sanat kültürlerinin bütünlüğü, sosyalist toplumun uluslararası (enternasyonal) ve birleşik (uni) sanatını oluşturur. Sosyalist kültürün uluslararası niteliği hem ulusal geleneklerin kozmopolit horgörüsüne karşı, hem de eskimiş görüngülerin ve geçersiz geleneklerin ulusal ülküleştirilmesine karşı cephe alır. Ulusal kültürler, ancak dar ulusal çerçeveyi aştıklarında ve tüm insanlığa ilgi duyduklarında genel geçer bir kapsam kazanabilirler.

Ulusal kültür sorunu, günümüzde sert ideolojik savaşım alanlarından biridir.

Bu konudaki gerici görüşler, çağdaş burjuvaziye bağlı emperyalist çevrelerin milliyetçi ideolojisiyle ve onların geneldeki kültüre ilişkin görüşleriyle organik biçimde bağlı bulunmaktadır. İçinde yaşadığımız dönemin görüş-

leri, burjuvazinin ulusal birlik dönemindeki görüşlerinden köklü biçimde ayrılır. Günümüzdeki görüşler, şovenizmi, sanatın ve kültürün ulusal özgüllüğünün bilmezlikten gelinmesiyle birleştirirler, çünkü, acayip bir kozmopolit düşüncedir bu.

Sanatta anti-marksist görüşler başlıca iki eğilime dayanırlar: Birincisi, gelişmiş kapitalist halkların kültüründe eşsiz bir niteliğin bulunduğunun olumlanmasından; şu ya da bu ulusal ilkelerin şovenizme varıncaya dek ülküleştirilmesinden; kimi ulusal kültürlerin ırkçı değerlendirilmesiyle yabancı geleneklerin hor görülmesinden kaynaklanır. İkinci eğilim ise, kültürün ve sanatın ulusal olmayan ya da ulusallık-üstü (supra-national) karakterini öngörmekten, kendi öz geleneklerine sırt çevirmekten ibarettir; başka bir deyişle, sanatın evriminde ulusal tabanın «erozyonu» diye bilinen bir başka kuram söz konusudur burada. Bu ikinci eğilim, belli bir ölçüde, bilimsel ve teknik devrim döneminde toplumsal gelişmeye ilişkin yanlış bir anlayıştan doğar; sanılır ki, bu devrim, ulusal sınırları ortadan kaldırmıştır. Adı geçen iki görüş arasındaki çelişki, düşünüldüğü gibi saltık (mutlak) değildir ve ayrı ayrı biçimlerde, aynı milliyetçi ideolojiyi dile getirirler son çözümlemede.

Batı'da yaygınlaşmış sanat görüşleri, kökünden Avrupa-Amerika merkezli karakterleriyle belli olurlar. Bununla, başka ülke ve anakaraların sanat deneyini hiç yansıtmadıklarına değinmek istemiyoruz sadece; Asya, Afrika, Latin Amerika sanatına gösterilen ilgi, çağdaş sanat kuramının gelişiminde önemli bir etken olmuştur elbet. Ama ne var, burjuva edebiyatının egemen görüşleriyle uyumlu olarak, bu anakaralardaki halkların sanat pratiği, az rastlanan birkaç ayrılıklık dışında (Japon, Çin, Hindistan), ulusal olmamakla nitelenmiştir; çünkü donmuştur, bu halkların ulusal bilinci, çok ilkel ve daha çok kabile yaşamı bilincine denk düştüğü için, henüz tam olgunlaşmamıştır. Bu halkların sanatsal geleneklerine başvuru, genellikle az gelişmiş ülkelerdeki kültürlerin, Batı

çağdaş sanatı düzeyine hâlâ yükselmek zorunda oldukları sayıyla birlikte gider.

Kültür alanında ulusal geleneklere karşı yoksayıcı (nihilist) tutum ile modernist sanatta farklı eğilimlerin arasında köklü bir bağ vardır. Modernizmin kuramcıları, sanatı ulusal toprağından kesip ayırmak yoluyla, yeni bir uygarlık anlayışı öne sürerler; sanatta halkçı esin kaynağının reddinin acayip bir çeşitlemesidir bu da. Onlara göre ulusal, gelenekçilikle eşdeğerdir; buna karşılık, ulusal öğenin eksikliği de çağdaşlık belirtisidir. Bu kafada olanlara göre, çağdaş sanat (yani modernist sanat), işte bu anlamda geleneksel gerçekçiliğin karşısına çıkar. Bu durumda gerçekçiliğin modernizme karşı savaşımı, çağdaş olanla geleneksel olan, ulusal olanla evrensel (uluslararası) olan arasındaki ilişkilere taban tabana zıt görüşten temellenir.

Bu tipteki anlayışların yöntembilim açısından temel kusuru şudur: Ulusal kültür sorunlarına tarihsel bir yaklaşım gösteremezler. Bunun sonucu olarak, *ulusalı*, toplumun sınıfsal yapısıyla ve çağdaş kurtuluş hareketlerinin gerçek tarihsel niteliğiyle hiçbir ilişkisi olmayan özerk bir öğe gibi görürler. Öte yandan, bu köklü tarihçilik-karşıtlığı (antihistoricisme), kabaca, savunmacı anlayışlarda da yansır; o zaman yazarlarının sınıfsal konumu bütün çıplaklığıyla ortaya çıkar.

*
**

Sosyalist ülkelerdeki ideolojik yaşamın tümünde bilimsel öğretinin başarısı, sanatsal yaratıya büyük olanaklar sağlamıştır, toplumcu sanatın yeni bir atılımına yol açmıştır: Bu sanat, gerek ileri sosyalist toplum, gerekse onun da ileri aşamasındaki toplum kültürünün vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Bir yandan geçmişteki toplumcu sanatın kusurlarını eleyip aşarken sanat kuramında dogmatizmi ve kofluğu bir yana atarken, bir yandan da toplumcu gerçekçiliğe yöneltilen revizyonist eleştiriye karşı kararlı bir mücadele

sürdürüyoruz. Revizyonistler, toplumcu sanatta görülen kimi olumsuz yanlar üzerinde ahkâm yürütüyorlar ve bu sanattaki olumlu öğeleri saptamak için değil, tersine doğru estetiğin ana ilkelerini kökünden yıkmak için, toplumcu gerçekçiliği yermek için, güya dogmatizm eleştirisi yaparlar.

Estetik alanındaki çağdaş revizyonizm, sanat ve edebiyat üzerine, sanatsal yaratının öz-yapısı ve sanatın toplumsal yaşam içindeki rolü üzerine, anti-marksist görüşlerin bir bütünüdür. Revizyonistlerin estetik anlayışlarının çözümlenmesi ve oluştirisi, en azından iki gerekliliğe karşılık olacaktır: Birinci olarak, estetik alanındaki revizyonizmin felsefi ve siyasal alanındakinden ayrılamayacağı; dahası, onların doğrudan ve dolayımsız bir ürünü olduğu; bu yüzden, genoldeki inkârcı tavrın bütünleyici bir parçası sayılması gerektiği gözden kaçırılmamalıdır. İkinci olarak da, Andersen'in masalındaki o kral benzeri, çağdaş revizyonistlerin tüm atıp tutmalarına ve cafcaflı ağız kalabalığına rağmen, 'aslında «baldırı çıplaklar» olduklarını anlamaları'nın burjuva estetik ve ideoloji karşısında bir teslimiyetten başka şey olmayıp, gerçekte onları taklit etme anlamına geldiğini unutmamak gerekir. Revizyonist estetik anlayışlarının felsefi ve siyasal revizyonizme katkısı karmaşık ve tek yönlü değildir: Kimi durumlarda, ideolojik ve siyasal yadsımanın doğrudan sonucudurlar; kimi durumlarda da iş, döner dolaşır, yine bu yadsımaya gelip dayanır, ama, genel kural olarak her iki olay da karşılıklı birbirine bağlıdır: Marksizmin siyasal ve ideolojik inkârı, estetik alandaki revizyonizmde yansır; ikincisi, sözcüğün geniş anlamındaki, siyasal ve ideolojik revizyonizmin organik bir yanını oluşturur.

Estetik alandaki revizyonizm gibi böylesine özgül bir olayın meydana gelişi, toplumdaki manevi yaşamın tüm alanlarını kuşatan ideolojik mücadelenin ağırlaşmasından ve ayrıca da sanat ve edebiyatın bu yaşam süreci içinde oynadığı rolün artmasından ileri gelir. Sanat ve edebiyat, insan sorununa, toplumsal bilincin öteki biçimlerinin ki-

milerinden daha çok ve doğrudan ilgi duyar; insan sorunu ise günümüzdeki ideolojik çatışmaların odağında yer alır. İşte bunun için, estetik, bugün bir çeşit turnusol kâğıdı işlevini görür: Bu gibi yazarların hem siyasal ve ideolojik konumları, hem de estetik tarafgirlikleri (partipris) ya da ortalıkta dolaşan bütün eğilimler, bu kâğıtla belli oluverirler. Estetik alandaki revizyonizm, doğru sanat kuramının ana fikirlerini, toplumcu gerçekçilik ilkelerini reddetmekle kendini belli eder. Çağdaş revizyonizm, aslında, antirealizmin ve çöküş sanatının övgüsünü yapma uğrunda gerçekçiliğe sırt çevirir; sovyetologların, doğru estetiğe ve toplumcu gerçekçi sanata yönelik zırvalamalarına yardakçılık eder.

Estetik alandaki revizyonizm, uluslararası bir olaydır. Ellili ve altmışlı yılların kavşağında, öteki Avrupa sosyalist ülkelerinde, revizyonizm oldukça yaygındı kuşkusuz; ama bugün durum çok değişti. Aydınların siyasal ve ideolojik olgunluğu arttı, revizyonizmin etkisinde kalan birçok kişi eski yanılgılarından kurtuldu. O ülke partilerinin ideolojik çalışmaları, bu zeminde de meyvalarını verdi. Ama ne var, kapitalist toplumda, estetik alandaki revizyonizm henüz alt edilmiş de sayılmaz. Gerçi anti-marksist özü gözler önüne serilerek, kuvvetli darbeler indirildi ama, hâlâ sözünü geçirebilmektedir ve ciddi bir tehlike olarak karşımızdadır.

Son on yıl içinde revizyonist görüşler, en tam ve yetkin anlatımını Roger Garaudy ile Ernst Ficher'in yazılarında buldu; eskiden «marksist» ve «komünist» olan bu yazarlar, daha sonraları, estetik alanda antisovyetizmin, anti-marksizm'in bir çeşit «liderleri» oldular. Ama ona ne şüphe, her ikisi de hâlâ «marksist» diye niteliyorlar kendilerini ve giderek yapıtlarının yaratıcı bir yolla marksizmi «geliştirdiği» savındalar; oysa, aslında burjuva estetiğinin artçılarından, taklitçilerinden başka bir şey değiller.

İdeolojik ilkelerin ve toplumcu yöntemin bu «eleştiri»si, kökleşmiş bir eski iskolastiği ve derin bir dogmatizmi

ortaya koyar. Yericilerimiz, demagojik sorular çıkarırlar karşımıza: Nerede ve hangi yapıtında Marks, Engels ya da Lenin, yeni sanatın toplumcu sanat olacağını yazmıştır? derler. Öğretinin ustalarının yapıtlarında «sosyalist gerçekçilik» sözcüklerini ararlar; bu yöntemin kuramsal temelinin bilimsel öğretinin oluşturduğu başlı başına bir bütünlük olduğunu anlamak istemezler (ya da anlayamazlar). Herkesçe bilinse de onların bilmezlikten geldikleri gerçek vardır: Toplumcu gerçekçiliğin ana ilkeleri (sanatsal düşüncenin tarihçiliği, sosyalist hümanizma, parti ruhu -partizanlık-, halkçı esin kaynağı, yüksek ideolojik bir içerikle sanatsal yetkinliğin bütünlüğü, yaşamın kendi devrimci oluşumu içinde hakikate uygun tasarımı) marksist klasiklerin yapıtlarında derinden derine pekiştirilmiştir.

İddiaları şu: Sosyalist gerçekçilik ilkeleri sanatın gelişimini engellemiştir. Bunu söylerken, şu gerçek karşısında hiç de yüzleri kızarmaz: Gorki ve Mayakovski'nin, Şolohov ile Fadeyev'in, Stanilavski ile Nemiroviç Dançenko'nun, Aysenştayn, Pidovkin ile Dovyenko'nun, Becher ile Brecht'in yapıtlarına, başka bir deyişle, yapıtları dünya kültürünü zenginleştirmiş olan nice yazarlara, hep bu yöntem temel olmuştur.

Bir kez daha söyleyelim: Toplumcu gerçekçiliğe karşı sürdürülen mücadele, aslında, en geniş anlamında, *gerçekçiliği yadsımaya* varır. Bu akım, sanatta, «devrini tamamlamış» bir dönem gibi düşünülmeye başlanır; övülüp göklere çıkarılan anti-realist eğilimlerin türlüsü onun üstüne çıkarılır. Gerçekçiliğin miyadını doldurduğu ve artık çağdaş dünyanın gereklerine karşılık veremediği ilân edilir. En iyi durumda da, o, yeni bir akıma, «bütünsel gerçekçilik-réalisme integral» ya da «kıyısız gerçekçilik-réalismo sans rivage» akımına yerini bırakmak zorundadır; oysa bu akım, gerçekçilik ile karşı-gerçekçi (antiréalist) sanatın saçma ve sahte bağlılaşmasını (alliance) önümüze çıkarır ve aslında ise, modernizm karşısında bir teslimiyet göstermekten başka bir şey değildir.

Bilindiği gibi Garaudy ile Ficher, «kıyısız bir gerçekçilik» ile kendi anlayışlarını güçlendirmek için, değişken gerçekliğin sanatın değişmesini de gerekli kıldığını öne sürerler. Kuşkusuz, yaşamdaki köklü değişmeler yeni sanatsal gelenekler yaratır, akla gelmedik estetik sorunlar ortaya koyar ve yeni anlatım araçlarının yaratılmasını getirir. Bu nedenle, gerçekçilik olağanüstü bir zenginliktedir; ama, sınırsız da değildir. «Kıyıları», gerçekliğin ideolojik ve estetik özümsenmesinin içeriği ve niteliğiyle belirlenmiştir, sanatsal dilin özgülükleriyle belirlenmiş değildir.

Şu nokta da çok anlamlıdır: «Kıyısız gerçekçilik»in bayraktarları çağdaş modernist sanata hiçbir sınır tanımazken, sosyalist topluma, kendi bünyesine en uygun gelen sanatı, toplumcu gerçekçilik sanatını yakıştıramazlar. Toplumcu gerçekçiliğin kesinlikle reddi, sosyalist toplumun sanat ve edebiyatının eleştirilerek küçük gösterilmeye çalışılması, sosyalist ülkelerin sanatçılarına ve kapitalist toplumun ilerici yaratıcılarına modernizmin ilkelerinin dayatılmak istenmesi; işte Garaudy ile Ficher'in estetik alanda yaptıklarının aslında gelip dayandığı hedef burasıdır.

Hakikat, oldum bittim devrimcidir, derdi Antonio Gramsci. Gerçekçilik sanatçıyı ille de sosyalizme götürmez; ama sosyalizme ve onun ideolojisine karşı yürütülen mücadele ister istemez gerçekçiliğin reddine gelir dayanır. Toplumcu gerçekçiliğin revizyonist eleştirmenlerinin başına gelen de budur.

Özünde halka-karşı bir tutum içinde olan revizyonizmin bu özelliği, parti duygusu [parti ruhu=partizanlık= l'esprit de partil ilkesine karşı giriştiği mücadelede açıklık ve kesin biçimde çıkar ortaya. Bu ruh, yaşamın hakikatinde en yüksek konaktır ve sanatı halkın hizmetine yöneltir. Yaşadığımız dönemde gerçeğin derinliğine kavranması, asıl özüne inilmesi, mantıki olarak, insanı ancak partizanlığa götürür. «Herşeyden önce nesiniz siz, yazar mı, yoksa komünist mi?» diye sorulduğunda, Louis

Aragon hep şöyle yanıt verir ve bu fikri çok güzel dile getirir. «Her şeyden önce bir yazarım ben, işte bunun için de komünistim.» Olup bitenlerin mantıki sonucudur bu.

Bir yurttaş-yazar işte böyle düşünür. Yurttaşlık duygusu (l'esprit civique) ile sanatsal öğeler, yapıtında organik bir biçimde eriyip kaynaşır. Gelgelelim, revizyonistler, dünya görüşündeki netliğin ve ideolojik ortaklığın sosyalist toplum sanatçısına hiç de gerekli olmadığını ilân etmekten yine de geri kalmazlar; ne ki, tersine, toplumcu sanatın bütün tarihi, geleceğin yüce ideallerine ve toplumsal ilerleyişe bilinçli bağlanmanın, sosyalist toplumda *sanatın verimli evriminin başta gelen güvencesi* olduğunu inandırıcı bir biçimde ortaya koymuştur.

Şu noktayı da belirtelim; revizyonistlerin savları, özgün olmak bir yana, çağdaş estetiğin gerici eğilimlerinin tezgâhından çıkmadır. Nitekim, Batı Almanya Sovyetologu Jürgen Rühle, Lenin'in *Parti Örgütlenmesi Ve Parti Edebiyatı* adlı makalesinden, edebiyatın siyasete uşak edildiği sonucunu çıkarır ve parti duygusunu sanatçılara zorla vurulan «zincirler» diye niteler. Toplumcu sanatta sözüm ona bir «parti diktasının varlığı üzerine sözlere, gerici marksologların yapıtlarında ve makalelerinde her vakit rastlanır; bunların amacı, sosyalist ülkelerde sanat ve edebiyat alanında Parti'nin verimli ve doğru yönlendirmesine ilişkin çarpıtılmış bir imge yaratmaktır. Toplumcu sanatla mücadelede «marksologlar» ile revizyonistlerin konumlarının tıpatıp örtüşmesi, bundan daha açık bir şekilde hiçbir yerde görülemez.

Yakın zamanlara kadar Ficher ile Garaudy estetik anlayışlarını bilimsel öğretinin klasiklerine başvurarak kotarıyorlardı; ama, onlara göre klasiklerdeki ilkeler, sosyalist ülkelerin kültürel kuruluşu sırasında güya değiştirilmişti. Bugün, tersine, Garaudy ile Ficher'in yandaşları, sanat alanında işçi sınıfı partilerinin politikasını saldırmakla yetinmiyorlar artık; doğrudan doğruya uygulanan

formüle edilmiş olan temelli savları da köklü bir revizyondan geçiriyorlar. Dahası ellerinden geldiğince klasiklerin kapsamını daraltmaya ve rolünü çarpıtmaya çaba göstoriyorlar. Franz Marek ile Ficher, *Aslında Lenin Ne Demişti?* adlı kitapta, onun felsefi mirasını reddediyorlar, onu Marks'la karşı karşıya getiriyorlar ve sonra da o eski tovatürü yineliyorlar: Marks, her şeyden önce, bir kuramcıdır, Lenin ise «uygulamacı». Ficher Lenin'i filozof olarak görmek istemez; Garaudy ise, XX. yy'daki sanatsal arayışların anlam ve kapsamını «kavrayamamış» olmakla «eleştirir». Çember böylece yeniden kapanmıştır. Dogmatik çarpıtmalara karşı bilimsel öğretinin «savunması»ndan yola çıkan revizyonistler, döner dolaşır, marksizme, onun kuramına ve pratiğine, politika ve estetiğine karşı, iğrenç saldırılara geçerler.

Alman filozofu marksist Robert Steigerwald, daha 1967'de, Garaudy'nin bilinen yapıtının başlığını açımlarken, Ficher'in *Sanat ve Birlikte Varoluş* adlı kitabında ortaya atılan anlayışı, marksizmin sınırlarını, *onu «kıyısız» bir öğreti yapıncaya dek genişletme girişimi* diye niteliyordu. *Kıyısız Marksizm;* Ficher'in yapıtı üzerine yaptığı çözümlemeye bu başlığı vermişti. Bunda da çok haklıydı; çünkü, nasıl Garaudy gerçekçiliğin sınırlarını, onu modernizmin içinde eritip yok edinceye dek genişletmiş ise, Ficher de Marksçılığı öylesine başıboş yorumlamıştı ki, marksizm onun elinde bir burjuva ideoloji olup çıkmıştı. Garaudy ile Ficher'in, doğru estetiğin temel savlarından yavaş yavaş uzaklaşması ve daha sonra da bilimsel öğretiden toptan kopmaları çok öğretici olmuştur. Onlar, bir zamanlar hareketin birer üyesi iken, birdenbire partilerin siyasal çizgisini reddederek ideolojik yadsımaya geçmemişlerdir. Tersine, altmışlı yıllarda, her ikisi de ilkin, özellikle edebiyat ve sanat alanında «dogmatik öğeler»in eleştirisiyle başlamışlar ve en başta da sanat siyaseti alanında Partilerinin izlediği çizgiye karşı çıkmışlardır. Ne ki, ideolojik mücadelenin mantığı, onları yavaş yavaş siyasal

ihanete kadar sürüklemiştir.[5]

Bu arada şunu da söyleyelim: Revizyonizmle savaşmayı elden bırakmaksızın, başka bir tehlikeye, dogmatizm tehlikesine karşı da uyanık olmak gerekir. Uluslararası hareket için en tipik *anlatımını Maocu anlayışta bulan dogmatizm*le mücadele, bugün revizyonizme karşı yürütülenden daha az önemli değildir. İdeolojik yaşamın öteki alanları kadar estetik ve sanatı da ilgilendirir bu. Maocular, revizyonizme karşı sürdürülen mücadeleyi gerçeğin çürüttüğü hatalı savlarının yayılmasına bağlı kılacak denli ileri giderler. Dogmatikler, sanatta partizanlık ilkesine getirdikleri yanlış yorumla, özellikle estetik bilimini ve sanatsal yaratıyı ağır zararlara sokmuşlardır. Sanatsal yaratının özünü kavramadıkları için, yapıtta, ideolojik ve politik içerikle biçimi yapay bir yolla birbirinden ayırırlar. Sanatsal yan, onlarca, sanatta fikrî yaşamın ta kendisi sayılmaz hiçbir zaman; sadece basit bir örnekleme (illustration) değerine indirgenir o. İdeolojik ve estetik ortak ölçüt böylece ikiye bölünür: İlkin yapıtın politik değeri biçilir, daha sonra estetik değerlendirme ona bağlanır; çünkü, bir bakıma ona bağlıdır, ondan türemiştir. Manevi yaşamın karmaşık ve özel biçimi olan sanat, dogmatizmin yandaşlarınca, siyasal ideoloji içinde doğrudan doğruya eritilip yok edilir.

SBKP'nin ve öteki Partiler'in sanatsal sorunlarla ilgili belgelerinde, parti duygusu [partizanlık] sanatta bağlanma (engagement) olarak somutlanır; ama, ideolojik içerikle sanatsal ustalığın derin birliği, sanatın estetik özgünlüğü, ilerici düşünceleri dile getirirken ve ülküleri yüceltirken sanatın izlediği özel yollar ve teknikler her zaman göz önünde tutulmuştur. Dogmatikler sanatın özünü bilmezlikten gelirler; daha doğrusu, dogmatizm, sanatın siyasal yönlendirilmesine ilişkin ilkel anlayışıyla, onun *kapsamını ideolojik savaşıma indirger*, emekçilerin

5) Sanatın revizyonist anlayışının kimi yanlarını eleştirmek için, birinci bölümdeki **Sanat ve Bilgi-edinme** ile **Sanat ve İdeoloji** yazılarına bak

estetik eğitimini engeller ve dolayısıyla doğru estetiğin düşmanlarına kanıt sağlamaktan da geri kalmazlar.

Tıpkı revizyonizm gibi dogmatizm de sanatın en başta gelen gerekliliğini, yani yaşamın hakikatine bağlı kalmayı bir yana attığı gibi, toplumcu gerçekçilik yöntemini de reddeder. Çinli dogmatikler sosyalist gerçekçiliğin «tutarsız» olduğunu ilân ederler; çünkü, derler, bu yaratı yönteminin son çözümlemede gerekli kıldığı, gerçekliğin sanatsal incelemesidir. Oysa sanatçının görevi, yaşamı *olduğu* gibi göstermek *değil,* nasıl *olacağını* söylemektir onlara göre; doğaldır ki bu da var olan gerçekliğin aslına uygun bir tasarımını vermek gereksiniminden kurtarır sanatçıyı: Gerçekçilik geçmişle ilgilidir, günümüzün sanatı ise her şeyden önce «romantik» bir nitelik taşımalıdır; çünkü onun asıl amacı gelecek üzerine kurulan düşleri dile getirmektir. Bunun sonucu olarak, bu dogmatikler toplumcu gerçekçilik yerine, «devrimci gerçekçilik ile devrimci romantizmi kaynaşıp birleştiren bir anlayış» getirmeyi önerirler; bu da aslında sanatı bir tek işleve indirger: Maocu fikirlerin övgüsüne.

Bu yanıltıcı ve sudan savlar bizi üç temelli ilkenin altını çizmeye zorluyor: Birinci olarak, bilindiği gibi, toplumcu gerçekçi yöntem, devrimci oluşumu içinde yaşamın aslına uygun yansıtılmasını ister; bu, sanatçıya var olan gerçekliği göstermek ve bu arada onun tarihsel yönlerini anlamak fırsatını verir. Toplumcu gerçekçilik sanatında yaşamın aslına uygun betimlenmesi ile *ideal*in anlatımı birbirinden ayrılamaz. İkinci olarak, dogmatiklerin, «gerçekçiliği romantizmle birleştirmek» şeklindeki savı, ilk bakışta Gorki'nin sağlığında öne sürdüğü fikirle benzeş gibi görünebilir, şöyle diyordu o: Gerçekçilik içinde romantizm bulunmalıdır. Diyordu ama, Gorki bununla şunu demek istiyordu: Gerçekliğin tasarımlanması, romantizm sayesinde, gelecek üstüne kurulan düşle birlikte gider. Sanatçının asıl görevi hakiki olmaktır, diye hiç yorulmadan vurgulayıp duran da yine odur. Gorki'ye göre hakikat ve düş birlikte gider, biri olmadı mı, öteki de olmaz; buna karşılık

dogmatiklerde bu iki yan birbiriyle düpedüz çatışma halindedir. Dahası, Gorki, yaşamının son yıllarında, «gerçeklikle romantizmi birleştirmek» formülünü ağzına almaz oldu; çünkü, şu sonuca varmıştı: *Toplumcu gerçekçilik,* devrimci bir romantizm öğesini kendinde taşıdığına göre tamdır ve başka bir şeyle tamamlanmaya da gereksinim duymaz. Bunun için Maocular, Gorki'nin konumlarına yakınlaşmak şöyle dursun, ondan geriye bir adım atmışlardır ve onun görüşlerinden ayrılmışlardır. Son ve üçüncü olarak, *ideale* ilişkin dogmatik tasarımlamalar maddecilikten büsbütün ayrılır. Tarihin maddeci anlayışıyla tam uyum içinde olan marksist estetik, toplumsal ve estetik ideali, gerçekle idealin birliğinin anlatımı olarak görür. İdeal ile devrimci gerçeklik arasındaki kopukluk, estetik ve politikada dogmatizmin —son çözümlemede, revizyonizmin— öbür yüzünden başka bir şey olmadığını yalın bir açıklıkla gösterir.

III. Parti Ruhu ve Sanatta Halkçı Esin

Bilimsel öğretide estetiğin temel görevlerinden biri, sanatın sınıfsal özünü dışlaştırmaktır. Toplumsal ilişkiler karşısında sanatın bağımlı durumu, Marks-öncesi maddeci estetikçe de saptanmıştı; ama, sanatta yaşamı yansıtma özünün açık ve kesin sınıf çıkarlarıyla, aralarındaki mücadelenin düzeyi ve durumuyla, ayrıca egemen ideolojinin niteliğiyle belirlenmiş olduğunu yalnız bilimsel öğreti gösterebilmiştir.

Toplumbilim Açısından XVIII. yy Fransız Resmi ve Edebiyatı adlı ilginç makalesinde, Plekhanov, Fransız toplum yaşamında coşkulu bir yüzyıl boyunca Fransız sanat tarihini inceleyerek sanattaki evrimin, toplumun sınıfsal yapısındaki değişiklikler ve sınıflar arası mücadelenin gidişiyle koşullanmış olduğunu çok güzel ortaya koymuştu. Mutlak krallık döneminde, saray klasisizmi sanatta egemendi, krallık düzenini ve aristokratların erdemlerini yüceltiyordu. Ama, egemen sınıf olarak burjuvazi aristokrasi

sinin yerini alınca, klasik tragedya da yerini drama bırakmaya başladı; dram artık aristokrasiye övgü düzmüyor, tersine, kusurlarını vurgulayarak onu maskaraya çeviriyor ve ayrıca burjuvazinin erdemlerini övüyordu.

Plekhanov'a göre bu dönemde, resim alanında da benzeş bir süreç gözleniyordu: «XIV. Louis devrinde, yani krallık düzeni doruk noktasına ulaştığı sıralarda, Fransız resminin klasik tragedya ile birçok ortak yanı vardı... Klasik tragedya gibi o da kahramanlarını bu dünyanın ulu-ları arasından seçiyordu. O sıralar, resim sanatında sanat beğenisinin yasa-koyucusu sayılan Charles Le Brun, aslında bir tek kahraman tanıyordu: Antik bir kostüm ile allayıp pulladığı XIV. Louis.» İşte Güneş Kral'ın yüzyılında durum buydu; ama, XV. Louis tahta geçince resmin niteliği de değişti. Plekhanov, plastik sanatların evrimindeki değişikliklerle dramatik sanatta ortaya çıkanlar arasında bir koşutluk bularak, Diderot'nun acıklı dramının (le drame larmoyant) aslında sahneye aktarılmış «peinture de genre» dan başka bir şey olmadığını belirtiyordu. Bu benzer süreçlerin ortak bir kaynağı vardı: Fransız toplumunun sınıfsal yapısında meydana gelen değişiklikler. Fransız aristokrasisinin evrimi, mutlak düzene karşı «tiers-état»nın yürüttüğü mücadele Plekhanov'a göre, Fransız sanatında olup bitenlerde yansımasını bulmuşlardı. Bu sanatsal olayların tümü de, Fransız toplumunun bağrındaki sınıf mücadelesinden temellenen nesnel toplumsal süreçlere karşılık olurlar.

Sanatın her zaman sınıfsal bir niteliği vardır; ama bu nitelik, toplumsal çelişkilerin keskinleştiği dönemlerde daha açık bir nitelik kazanır. Bu yüzden, yaşadığımız dönemde sanatın sınıfsal karakterinin apayrı bir açıklıkla ortaya çıkması ve ideolojik savaşımın büyük bir yoğunluk kazanması doğaldır.

Bilimsel öğretide, sanatın toplumsal özüne ilişkin anlayış, dar görüşlülükle, sığlaştırmayla ve basite indirgeyicilikle damgalanamaz asla. Marksizm, hem sanatın sınıf-

sal niteliğine boş veren burjuva estetiğiyle, hem de sanat ile üretim güçlerinin düzeyi arasında doğrudan ve ilkel bir bağlantı kuran, ideolojinin kategorilerini sanatın diline de, teknik yöntemlerine de dosdoğru uygulamaya kalkışan kaba sosyolojizmle de savaşır. Kaba toplumbilimciler, sanırlar ki, sanat yaşamın kendisini yansıtmaz, yalnızca yaşam üzerine sanatçının sınıfsal tasarımlarını verir. Bu denli kaba bir basite indirgeme işlemi, aslında gerçeklikten kopukluğa yol açar ve öznelcilik ile yaratıcının keyfi davranışına alabildiğine ortam hazırlar. Ne ki, kaba toplumbilimciliğin reddi de, sanattaki olayların sınıfsal yaklaşımından vazgeçme anlamına gelmez hiçbir zaman.

Bağlanma ilkesiyle, sanatın sınıfsal özüne ilişkin sav daha bir zenginleştirildi. Partizanlık ile sınıfsal öze ilişkin sav, ayni türden fikirler olsalar bile, gene de özdeş kavramlar değildirler. Sınıflı toplumda sanatın her zaman sınıfsal bir niteliği vardır. Partizanlık da aslında buradan kaynaklanır. Ne var ki, bu tavır sanattaki sınıflararası çatışmanın en yüksek, en tam, ama alışılmadık anlatımıdır. Bu tavır, sanatın yüksek derecede toplumsal (civique), etkin ve bilinçli olarak halkın hizmetinde olmasını geroktirir. Yaşadığımız dönemde, Sovyet sanatındaki partizanlık şu anlamı taşır: Sanat, yabancı ideolojiye karşı, çöküntü dönemi sanatına karşı, soyutlamacılığa (abstractionnisme) ve antirealist sanatın tüm öteki dışa vurumlarına karşı giriştiği savaşımda gelişir ve kendini ortaya koyar.* [.....]

Siyasal ve moral bütünlüğüyle ayırt edilen sosyalist top-

(*) Partizanlık ilkesi, 1905'te yayımlanan «Parti Örgütlenmesi ve Parti Edebiyatı» (Lenin) makalesinde ilk kez öne sürüldü ve kotarıldı. Bugün bu ilke, edebiyat ve sanat alanında, sosyalist ülkelerdeki Partilerin siyasetinin temelinde yer alır. Parti kongrelerinde ve oturumlarında alınan çeşitli kararlarla, Parti yöneticilerinin sanat konusundaki bildirileriyle de geliştirilmiş bulunmaktadır. Bu makalede, parti ruhu her şeyden önce, sanatçı ile partisi arasında açıkça ortaya konmuş bağların kurulup saptanması olarak kendini gösterir. Lenin, edebiyatın, işçi sınıfı genel davasıyla bütünleşmesi gerektiğinin altını çizer. Toplumcu sanatın işçi sınıfından ayrılamayacağı gerçeğinden yola çıkarak, bu alandaki parti yönlendiriciliğinin parti çalışmalarında organik biçimde içerilmesi gerektiğini vurgular.

lumda parti duygusunun yeni bir nitelik kazanacağı, sanatın bundan böyle bütün halkın genel davasına bağlanacağı belliydi. Bu nedenle, halkın yaşamıyla olan bağ, toplumcu sanatın temelidir, gelişiminin ana çizgisidir; sosyalist toplum koşullarında, halkın hizmetindeki sanatın toplumsallığı (civisme), somut bir anlam kazanır. Sosyalist ülke sanatçıları, emekçilerin eğitimine etkin bir şekilde yardımcı olmak (yeni) ahlâkın soylu ve yüksek ilkelerini sanatsal araçlarla yüceltmek, çok-uluslu toplumcu kültürün gelişiminde devindirici güç olmak, yığınların estetik beğenilerini oluşturmak zorundadırlar.

Bununla birlikte, parti ruhu (partizanlık), sanatçının Parti'ye fiilen girmesini kesenkes gerektirmez. Partinin üyesi olmak, şu ya da bu sanatçının yapıtına otomatikman bu ruhu kazandırmaz. Öte yandan, bir yazar, Parti'ye girmemiş olabilir, ama yine de, bu ruhu, köklü olarak ortaya koyan yapıtlar verebilir. Bilindiği gibi Gorki parti üyesi değildi. Mayakovski de değildi; o ki, devrimin, halkın, partinin hizmetinde olamayacağı bir eseri aklından bile geçiremezdi. Estetikçiliğin ve sanat züppeliğinin amansız düşmanı olan Mayakovski, şiirinin, parti ruhunun sanatsal somutlaşması olduğunu ilân ediyordu: «Diyorlar ki, bakın, Mayakovski bir ozandır... ozanlık bankosunda otursun kalsın öyleyse... Vız gelir bana ozanlık. Ozan değilim ben, kalemini, yaşadığımız çağın, şimdi var olan gerçekliğin ve onun kılavuzunun: Sovyet yönetiminin ve partinin hizmetine, evet yanlış anlamadınız, hizmetine diyorum, koymuş bir adamın ben her şeyden önce.» Bu bağlanma, bir sanatçının bütün yeteneğini, ustalık ve sanatını davasına, parti politikasının başarısına, bütün halkların çıkarlarına adamasıyla dile gelir ancak. «Benim için edebiyatın bir tek anlamı vardır: Toplum, halk hizmetinde bir çalışma.» diye yazar Fedin de.

Burjuva sanatı, yaratımın kendini bundan sakınmasını; siyasal çıkarlar, sınıfsal yöneliş ve belli bir siyasal parti karşısında bağımsız kalmak gereğini sık sık ilân eder. Ne ki, aslında bu sanatın da, bağlanma bakımından top-

lumcu sanattan geride kaldığı görülmüş değildir hiç. İdeolojik üstyapının bir parçasıdır o da; ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak, ya açıktan açığa ya da örtülü olarak burjuva toplumunun, onun genel çıkarlarının hizmetindedir. Burada bizim sözümüz, gerici burjuva sanatının değişik eğilimleriyle ilgilidir elbet; eleştirel gerçekliği, yani burjuva toplumunda yaşayan kimi sanatçıların yapıtındaki ilerici öğeleri karşısına almaz. Bu sanat da tarafgirlikten uzak kalmış değildir ama, onun toplumsal anlamı çok daha başkadır.

Parti ruhu, sanatçıyı halka bağladığı için, onun yaratım olanaklarını önemli ölçüde genişletmek bakımından büyük bir üstünlük sağlar. Toplumcu sanatın geçirdiği deney, yalnız yüksek ideolojiyle donanmış sanatçıların hakiki estetik değerler yaratmış olduklarını inandırıcı bir biçimde gösterir.

Bu ilke, sanatın ideolojik yönelişinin genel, siyasal bir anlatımı değildir yalnız; aynı zamanda estetik bir ilkedir de (dogmatiklerin anlamak istemedikleri de budur); hem bütünlüğü içinde sanatsal yaratımın özgüllüğünü, hem de her sanatçının kişisel özgüllüklerini dikkate alır.

Edebiyat mekanik bir eşitlemeye, herkesi bir düzeye indirgemeye, çoğunluğun azınlık üzerinde egemenlik kurmasına, her şeyden çok elverişsizdir kuşkusuz. Bu alanda kişisel girişime, bireysel eğilimlere, düşünceye ve imgeleme, biçime ve içeriğe daha geniş bir yer ayırmak gerekir kesinlikle. Kimsenin bir diyeceği olamaz buna; ama, bütün bunlar da yalnız şunu gösterir: Partinin çalışmasındaki edebiyat, kesimi, öteki kesimleriyle mekanik bir yolla özdeşleştirilemez.[7]

Bundan şu sonuç çıkar: Sanatta her türlü yönlendirme doğru kabul edilemez; ama, bunun kadar önemli bir nokta da, parti duygusunun yapıtın sanatsal dokusunda kendini göstermesi gerektiğidir. İçinde, sanatsal imgelerin özünün halk eğitimine katkıda bulunduğu, yalnız halkın

7) V. Lenin: Tüm Yapıtları, C. 10, s. 39.

ve partiye yeni bir yaşam kurmakta yardımcı olduğu yapıtlar hakiki bir bağlanmadan kaynaklanırlar. Genel hakikatleri ilân etmekle yetinen ve inandırıcı olmaktan çıkan sanat, toplumsal yaşam içinde etkin ve etkili bir rol oynayamaz. Bu gibi durumlarda, sanatçı başlangıçta yüksek toplumsal (civique) görevler yüklenmiş olsa bile, yapıtın bu ruhu içermesi sözde kalır. Sanatçı sanatsal yetkinlik olmadan, hedefine erişemez. İşte bunun için Parti, köklü ideolojik içeriği, sanat ustalığından ayrı tutmaz. Ustalık, salt mesleki teknolojiyi ilgilendirmez; o olmadı mı, estetik fikir de dile gelmez.

Sanatta partizanlığa ilişkin anlayışın yaratma özgürlüğünü reddettiği yoktur. Toplumcu gerçekçilik sanatında bu ruhla yaratma özgürlüğü karşılıklı olarak ve organik biçimde birbirine bağlıdır. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçiliğin yericileri habire şunu geveler durur: Parti duygusu, yaratı özgürlüğüyle bağdaşamaz; çünkü, sanat alanında partinin yönlendirmesi güya sanatçıya, kendisine yabancı fikirleri, görüşleri ve özlemleri dayatarak, onun elini kolunu bağlar ve bireysel yaratıyı sınırlar. Şimdi bir daha Lenin'e bakalım: «Bizler basın özgürlüğünden yanayız. [.....] Mutlak anlamda basın özgürlüğü, sanatsal yaratma ve estetik değerlendirme özgürlüğü diye birşey olamaz. İnsan, hem toplum içinde yaşayacak hem de ondan bağımsız olacak, olmaz böyle şey. Gerçek yaşam koşulları karşısında sanatçının bağımsızlığı ve mutlak yaratı özgürlüğü üzerine ileri sürülen burjuva ve anarşist görüşler iki yüzlülüğün ta kendisidir. Kapitalist düzende gerçek özgürlük olamaz. Para gücüne dayalı bir toplum, sanatçıyı köleleştirir ve yapıtını pazara düşürür.» Burjuva yazarın, sanatçının, sahne oyuncusu kadının özgürlüğü maskeli (ya da yüzsüzce kendini gizleyen) bir bağımlılıktır, altın kesesine bağımlılıktır, ahlâksıza bağımlılıktır, aracıya (pezevenge) bağımlılıktır.[8]

Gerçek özgürlük, yeni ilkelere göre yeniden örgüt-

8) V. Lenin: Tüm Yapıtları, C. 10, s. 42.

lenmiş yeni bir toplumda var olabilir ancak.

«Bu edebiyat özgür olacaktır, çünkü, ona her zaman güç kazandıran şey, ne dümencilik ne de kazanç hırsıdır; tersine, sosyalizm düşüncesiyle emekçilere karşı sevgidir.»[9]

[.....]

Bu fikirler, daha yüzyılımızın başında yayınlanmıştı; ama bugün, yetmiş yıl sonra da hâlâ güncelliklerini korumaktadır. XX. yy ortasında özgürlüğüyle şişinen burjuva demokrasisi, Siqueiros'un fresklerini duvarlardan söküp atıyor, çağdaş dönemin bu büyük sanatçısını, yaratı düzleminde değil, gerçek anlamda özgürlüğünden yoksun bırakıyor; çünkü ressam, uzun yıllarını cezaevinde geçirdi. Burjuva toplumunda sanatçı, aşağıdaki seçmeyi yapmak zorundadır: Ya yeteneğini yitirme pahasına burjuva ideallerini ve beğenilerini paylaşacaktır, yanıltıcı bir «özgürlük»ten yararlanacaktır; ya da gerçek sanat güzelliğini yaratacak, yeteneğini halkın hizmetine koşacak, ama aynı zamanda en sert işkencelere göğüs germeye hazır olacaktır. Ressamın kızı A. Siqueiros şöyle diyor: «Sanatçının bağımsızlığını koruması, namuslu bir yurttaş olarak kalması güç. Toplum, kafasını ezip onu kendisine bağlamaya çalışıyor, olmazsa parmaklıkların arkasına kapatıyor. Soyutlamacılığın bayraktarı olan Diego Rivera'nın en iyi öğrencilerinden biri, Rufino Tamayo'nun yaratımsal ve ideolojik evriminde, birinci duruma bir örnek görüyoruz; benim babam ikinci durum için bir örnektir.»

Ünlü Fransız sahneye koyucusu Jean Vilar; Ulusal Halk Tiyatrosu'nu bırakmak zorunda kaldı; yurttaşı Louis Daquin'in öne sürdüğüne göre günümüz Fransa'sında sanatçı, tıpkı borsadaki tahviller gibi, sinematografik piyasada kotalanmış satılık bir maldan başka bir şey değildir artık. İngiliz sahneye koyucusu Peter Brook da şöyle sızlanıyor: Ciddi bir repertuvarı olan tiyatrolar kıt kanaat geçinirken, kaba-saba oyunları sahneye çıkaran tiyatrolar bolluk içinde yüzüyorlar. İngiliz tiyatrosunun içinde

9) A.g.y.

bulunduğu zor durumun nedenlerini, haklı olarak, sanatı ticaret metaına dönüştüren iş çevrelerinin karşısındaki bağımlılığında gören İngiliz dramatürgisi John Osborne, iş-çeviricilerin (ménagères) iktidarını Britanya tiyatro sanatının «General Motors»ları diye niteler öfkeyle. Öte yandan, panayır tiyatrolarını da denetimi altına almış gerçek tekellerden de söz edilmekte. Amerikan gazetesi *Nation*'un tiyatro eleştirmenlerinden biri, «sanatçı, yaşamın kendisine buyurduklarını değil, kendisine günlük geçimini, piyasada iyi para getireni betimliyor,» diye yazıyor. «Bunun sonucu olarak, namuslu sanatçılar bu topluma, estetik ilkeleri sanatla ilgisini gitgide yitiren bu topluma sırt çevirmeyi yeğliyorlar,» diye ekliyor. Burjuva özgürlüklerinin geleneksel ülkeleri Fransa, İngiltere, ve Birleşik-Devletler'de yaratma özgürlüğü çok yanıltıcı bir kavram olmuştu artık. [.....]

Marksist kuram açısından özgürlük, ancak zorunluluğun bilinmesiyle kazanılabilir. Değişmez katı zorunluluğa körü körüne boyun eğmenin düşmanı olan marksizm, anarşist ve iradeci keyfi hareketi de aynen reddeder. Anarşist ve iradeci görüşleri gülünç kılığa sokan Henri Barbusse, ince bir alayla şunları saptar: Eğer özgürlükten her aklına geleni yapmak anlaşılırsa, buna, zorunlu olarak «deliliği» de katmak gerekir. Şöyle diyordu: Kendisini anlamak gücüne ve liyakatine erdiğimiz an, özgürlük, her şeyden önce, ahlâkın yüce ve köklü yasasına bizi bağlamak için var olacaktır. Dünyayı kavramak, yaşamıyla dolmak, bu dünyanın algılanmasına gönlünü ve aklını alabildiğine açık tutmak ve onu ideal doğrultusunda, önüne geçilmez ilerleyişi içinde, sanatçı olarak somutlaştırmak; yaratma özgürlüğü işte bundan ibarettir.

Bu özgürlük, hayatın yasaları karşısında sanatçının hayali bir bağımsızlığında değil, en köklü özlemlerinin, ideolojik ve yaratımsal ereklerinin, halkın yaşamıyla doğal ve istençli kaynaşmasında dile gelmelidir. Partizan ruh, toplumcu sanatın ideolojik özünün, sanatçının halkına ve partisine bağlılığının en yetkin anlatımıdır. Top-

lumcu sanatın temsilcileri, özgürlüğün en yüksek anlatımı olan bu tavrı, böyle anlarlar. Sözgelimi Mayakovski, yapıtlarını bu anlamda «parti kitapları» diye niteliyordu; sahne oyuncusu Kmelev sanatından «tutkulu tarafgirlik» diye söz ediyordu. Pudovkin, partice yönlendirilmiş olan yaratım, «insanın yüreğinde ve atan damarlarında duyulur» diyordu; ressam P. Korin, bütün yapıtının «devrim ruhundan» kaynaklandığını öne sürüyordu.

Düşüncesiz sanat olmaz, ama sanatçıda inanç yoksa büyük sanat da olmaz, diyordu Pudovkin; yerden göğe haklıydı bu sözüyle. Sanatçının düşüncesi, sanatçı istese de istemese de, bilincinde olsa da olmasa da, her zaman bu ruhla dopdoludur: çünkü, onun kendisi taraflıdır, belli toplumsal amaçlara ve bunun sonucu olarak, belli toplumsal güçlerin çıkarlarıyla bağlanmıştır. Bu yüzden sanatta tarafgirlik ruhu, sanatçının dünya görüşüyle sıkı sıkıya bağlıdır. Toplumcu gerçekçiliğin temsilcilerinin dünyaya bakış tarzı (vision), son çözümlemede, bu tam bilincinde oldukları tavırda yansır.

Bilindiği gibi, doğru estetik, sanatsal yaratmada dünya görüşüne belirleyici bir rol verir; ama şu da var: Dünya görüşü de bir başına sanatçı yapmaz adamı, yetenek eksikliğinin yerini dolduramaz. Ama eğer bu yetenek varsa, yapıtın yönelişini ve niteliğini belirleyen de yine bu dünya görüşüdür. Henri Barbusse ile yaptığı bir konuşma sırasında Maurice Thorez haklı olarak şu gözlemini belirtir: Yetenek olmadı mı dünya görüşünün kısır kalışı ne kadar doğruysa, dünya görüşü olmadı mı yeteneğin sağlam bir bakış açısı içermemekten ötürü yetersiz kaldığı da o kadar doğrudur. Ama bu, —bir daha altını çizelim— elbette sanatçının dünya görüşünü yaratı yöntemiyle bir tutmak anlamına gelmez.

Sanatçının dünyaya bakış tarzının kimi yanları ile yapıtının belirgin niteliği arasında, sözgelimi, Balzac ile Tolstoy'un durumunda daha önceleri gösterilen çelişkiyi de dikkate almak gerekir. Ama şu da var: Bu büyük yazarların dünya görüşlerinin aslında son derece çelişkili

olduğunu unutmamak gerekir ayrıca. Balzac'ın dünya görüşü, hiçbir bakımdan, onun meşrûiyetçi (lejitimist) yanına indirgenemez; bunun gibi Tolstoy'unki de *tolstoyculuk*la sınırlandırılamaz. İlerici yanlar da vardır bu görüşlerde; çünkü, sanatçı birikimindeki fikirlerin ve inançların, duyguların, gözlemlerin vb. toplamıdır onlar. Balzac ile Tolstoy'un kökeninden gerçekçi yapıtları, bütünlüğü içinde dünya görüşlerine rağmen yaratılmış değildir asla; yalnızca bu görüşün gerici yanlarına karşın yaratılmışlardır.

Toplumcu sanatta sanatçının dünyaya bakış tarzı, geçmişin sanatındakinden çok farklı bir rol oynar. Gerçekçi yöntemleri yanlış fikirleriyle sık sık çatışmaya giren geçmişin sanatçılarından farklı olarak, sosyalist toplumun *sanatçıları,* bilimsel öğretiye; kendilerine gerçekliğin aslına uygun ve nesnel imgesini kazandıran, taşıdığı nitelik gereği, yaşamın hakikate uygun, gerçekçi bir tasarımına erişmekte kılavuz olan bir dünya görüşüne sırtını dayayabilmek şansına *sahiptirler.*

Her türlü öznelciliğe yabancı olan bilimsel ideoloji yaratı üzerine hiçbir baskı yapmaz. Tam tersine, işçi sınıfının dünya görüşü, sanatta tarihsel görünümlerin yansıması ve ideali sorununu bilimsel bir temel üzerinde ele alma olanağını verir; sanatçının bilincindeki çelişkileri eleyip atar, ideolojik konumlarının netliğine, tutarlılığına katkı ve yeterlik sağlar.

Sanatçıların görüşleri çeşitli yollarla oluşur. Kimileri (özellikle, daha, eski toplumda olgunluk çağına erişmiş bulunan sanatçılar ve kapitalist ülkelerin kimi ilerici yazarları), karmaşık ve sıkıntılı yollarla, yapıtlarındaki yaşam olgularının hakikate uygun tasarımından geçerek sosyalist ideolojiye varırlar; kimileri de toplumcu dünya görüşünü benimsedikten sonra yaşamı derinlemesine anlamaya başlarlar. Ne ki çeşitli sanatçılarca izlenmiş yollar birbiriyle her zaman örtüşmese de, *dünya görüşü ile sanatsal yaratının birbirinden ayrılmazlığı,* doğruluğundan yine de bir şey yitirmez: Gerçek olguların seçiminde, yaptıkları bireşimlerde, değerlendirmelerde vb. *her ikisinin* de

yer aldığı her zaman görülen bir şeydir.

Sanatçının dünya görüşü, toplumsal yaşamın büyük temalarını, sözgelimi kahramanlık temasını ele aldığında apayrı bir güçle belli olur. Son derece değişik, birçok yüzü olan bir temadır bu. Sözgelimi muzaffer bir kahramanlığı yüceltmek kolaydır; ama bozgunla sona eren ya da birçok canın kurban edilmesine mal olan tarihsel bir olayın can evine girmek kolay değildir. Çekoslovak yönetmeni Jiri Sequenos'un *Suikast* filminde işlediği daha çok, böyle bir durum işte. Bir kere, gerçek bir olaya dayanıyordu: Çekoslovakya'nın nazi Reichsprotektor'u Heydrich'in, Ingiltere'de sürgündeki Benez hükümetinin kararıyla gönderilen Çek paraşütçülerince öldürülmesidir bu. İşte bu yiğit hareketin bedeli çok pahalıya mal olmuştur Çek ulusuna: Lidice'in yakılıp yıkılması, binlerce kişiye karşı yapılan canavarca misillemeler ve paraşütçülerin kendilerinin de trajik bir biçimde ölmeleri vb. Ama işin asıl hazin yanı; bu harekete katılanların üstlendikleri görevin kimi gizli nedenlerini, Benez hükümetinin tehlikeli politikasını, Abwehr'in şefi Canaris'in rakibinin elenmesini görmekten sağladığı kişisel çıkarı bilmemeleridir.

Kısaca söylersek, bu olgudan kalkarak, bugün artık çok tutulan bir anlayışın beğenisi içinde, yani yaşamın yiğitlik duygusundan arındırılması (deshéroisation) anlayışının beğenisi içinde bir film yapılabilirdi: İşte görüyorsunuz, niceleri kurban gitti pisi pisine, tarihin akışına akıl sır ermez, çünkü insanlar yabancı bir iradenin kör uşaklarıdır sadece, rastlantıların elinde oyuncaktır, denebilirdi. Ne ki Jiri Sequenos şu noktayı anımsamıştı: Tarihteki olgular, kendi başlarına alındıkta, henüz bir (idée) fikir oluşturmazlar; fikrin gelişimini de elbet.

Çek sanatçısı, halkının yaşamındaki trajik bir olayı, bilimsel öğretinin konumlarından kalkarak incelemek yoluyla, yurdunun kurtuluş savaşındaki bir yiğitlik sayfasından göz kamaştırıcı bir film yaratmıştır. Bir yurtsever yiğitlik hareketinin, —arkasından korkunç sonuçlar sürükleyip getirmiş olsa bile— hayranlığımıza lâyık oldu-

ğunu ve hiçbir durumda yiğitliğin «gereksizliği» üzerine, dahası «zararlılığı» üzerine fikirler öne sürmeye vesile olamıyacağını göstermiştir. Bunun gibi, Paris'li Komüncülerin yiğitliği de Fransa'ya nice canın kurban gitmesine mal olmuştur; ama, bu, Komünün yiğit insanlarına Marks'ın hayranlık duymasına engel olamamıştır; «göğün zaptına» çıkmışlardı onlar, diye yazar nitekim.

Sergey Aysenştayn, «tarihsel hakikat», «tarihsel doğalcılık»la karıştırılamaz, diyordu kesinlikle ve kendisi *Potemkin Zırhlısı*nda olağanüstü bir kanıtını verir bunun. Ayaklanan zırhlının Amiral filosunun büyük gemileri arasından geçtiği sıradaki, filmin en güzel sahnesini anımsayalım. Gerçekte böyle bir oluntu (épisode) yoktur; devrimci denizcilerin yiğitçe savaşı başarıyla da taçlanmamıştır. Ama ne var büyük Sovyet yönetmeni, «silahlanmamalıydılar» gibisinden silik ve öğüt verici düşüncelere bir an bile yüz vermemiştir. Aysenştayn, Potemkin denizcilerinin yiğitliğini kutladı ve o, bunun, sanatçının keyfi bir davranışı olmadığını; tersine, bir gerçeğin yerinde ve haklı gösterilmesi olduğunu; donanmada çıkan isyan, çarın ırz düşmanı dorebeylerince (satrapes) bir süre için bastırılmış olsa bile, yaklaşan devrimin, büyük zaferin 'tarihsel perspektifi içinde yerini aldığını' çok iyi biliyordu.

Gerçekçi sanat, oldum olası halkçı bir ilhamın izlerini taşır. Ama bu esin ille de gerçekçi yaratımın çıkış noknası değildir. XIX. yy gerçekçilerinin yapıtları, tersine, yaşamın hakikate uygun bir tasarımıyla halkçı bir nitelik kazanır. İşte bunun için Engels, Balzac'ın, kendi kişisel eğilimlerinin tersine de olsa, yapıtlarındaki olumlu kahramanları halk kitleleri içinde bulmuş olmasını, gerçekçiliğin en büyük başarılarından biri sayıyordu. Yine bu sebeple Lenin, Tolstoy'u Rus devriminin «aynası» diye niteliyordu. Çağdaş eleştirel gerçekçiliğin birçok temsilcisi de gerçekliğin hakikate uygun tasvirinden, gerçek, halkçı esin kaynağına varıyorlardı.

Parti ruhu ve halkçı esin kaynağı, toplumcu sanatta gerçekçiliğin basit bir sonucu değildir. Tersine, sanatçıya

yaşamı derinlemesine kavrama fırsatını veren ve onun insani konumunu belirleyen, daha çok onun bu iki ilkeye bağlılığıdır. Toplumsal olanla insanın evrenselliği, sanatta, birbirine karşıt olmak bir yana, aslında eşanlamlı kavramlardır. Evrensel insani öğenin sınıf ilkesiyle çelişeceği kabul edilemez. Öyleyse, insanda, sevmek ve nefret etmek, sevinmek ve üzülmek, atılımlar yapmak ya da başaşağı gitmek yolunda o bitip tükenmez yatkınlığın bir türemi (belirme=südur) (emanation) görülür sadece. Ne ki, şu soruya da bir yanıt vermek gerekir: Ne adına? Kabul, insani olan hiçbir şey bize yabancı değil, ama tıpkı Anatole France'ın yaşamın anlamını bilmek isteyen doğulu zorbayla ilgili o güzel masalında anlatılmış olduğu gibi, *insanın evrenselliği,* zamanın karanlıklarından bu yana, dünyaya gelişimize, üzülmemize, hastalanıp yatağa düşmemize, çoluk çocuk yapmamıza, sevinmemize ya da düş kırıklığına uğramamıza ve de ölmemize *indirgenebilir mi* hemen?

Yüksek fikirlerle dopdolu olan sanatın, en sıradan ve giderek en «silik» olanları da içinde, yaşamın değişik yanlarına ilgi duyamayacağını öne sürmek aklımızdan geçmez bizim. Kendini bunlara vermesi sanatçının yerden göğe hakkıdır; ama, bunu doğru bir bakış açısından, partizan ilkelerle yapmalı.

Partililiğin karşılığı olan her şey, bizce evrensel anlamda insanidir. Bu yüzden, bu tavır, hümanizma ile örtüşür; çünkü hümanizmanın kendini gösterdiği asıl alanı kendinde içerir. Parti programının, yüce geleceğin insancıl özünün altını çizmesi, yericilerimizin inandırmak istedikleri gibi, insanlığın nihai hedefinden bir uzaklaşma değildir; tersine o hedefe daha bir yakınlaşmadır, onun gerçekliğe dönüşmekte oluşunun, kuruluşunun mantıki sonucudur.

Eski toplumda, klasik kültürün doruklarıyla halk yığınlarının kültürel düzeyi arasında bir kopukluk vardı. Nitekim, halkın acısıyla dopdolu olan büyük gerçekçi Rus sanatı, onun çıkarlarını dile getiriyordu ve özgürlüğü yolunda savaşıyordu; gelgelelim, zır cahil bırakıldığı için, bu

sanatı, halkın kendisi bilmiyordu. Sosyalist devrim manevî kültüre yakınlaşmak olanağını geniş halk katmanlarına açtı; Sovyet ülkelerindeki devrimci dönüşümler, toplumcu gerçekçilik sanatı, milyonlarca insanın ilgisini çekti; Sovyet sanatının halk esini ilkesinin önemli kaynaklarından biri de budur.

Toplumcu sanat, salt ideolojik düşünce yapısı ve yönelişiyle değil, küçük bir seçkinler kümesini bir yana itip halk yığınlarına seslenmesiyle de demokratiktir. Sanatın anlaşılması herkesçe, oldum olası gerekli bir estetik eğilimle; beğeninin, estetik duygunun, yapıttaki sanatsal örgüyü kavrama yeteniğiyle; bunun gibi, insanın içinde gömülü olan sanat tohumlarının gelişmesiyle ters yönde gitmez elbette. Sanatın herkesçe anlaşılması, sanatı anlamak için hiçbir hazırlığın gerekmediği anlamına gelmez. Bir sanat yapıtında saklı bulunan fikirlerin ve duyguların derinliği, sanatsal düzlemde eğitim görmüş ve çok değişik yetiler ve duyarlıkla donanmış bir insanca daha kolay anlaşılır.

Sanatta halk esini ile sanatın herkesçe anlaşılırlığını birbirine karıştırmaktan sakınmak gerekir. Halk esini kavramı daha geniştir; ama, öte yandan herkesçe anlaşılır bir şey de, kesenkes halktan esinlenmiş olmayabilir. Kolayca anlaşılabilen, ama *halka karşı* yapıtlar da yok değildir. Sözgelimi, düşük ve bayağı beğenilere verilen ödünler ve kabalık (vulgarité), duru ve sade bir biçimde ortaya çıkabilir.

Ne ki, herkesçe anlaşılır bir yapıt her zaman halkçı bir esinden doğmuş olmasa bile, gerçekten halkçı bir sanat, içeriğinin açıklığıyla, biçimin kolay anlaşılırlığı ve saydamlığıyla, kitlelerce anlaşılmasıyla hemen kendini belli eder. *Kitapların da yazgıları vardır kendilerince;* Latin yazarı Terence'in bu ünlü formülü, genelde bu sözcüklerle sınırlandırılır; oysa, arkası da vardır. *Okurun karşılayışına göre.* Çok derin bir fikirdir bu; günümüzde, yani sanatın insan yaşamında artan bir rol oynadığı bir za-

manda, bu antik özdeyiş açımlanarak şu da eklenebilir: *Okurun yazgısı da okuduğu kitaplarla biçimlenir.*

*
**

Bilimsel öğretide *estetik*, başlıca savlarıyla kitabımızda incelendi; salt kuramsal açıdan taşıdıkları ilgiden başka, bunların temel pratik bir değeri de vardır elbet. İçinde yaşadığımız dönemde, gerçeğin estetik özümsenmesiyle şu ya da bu yolla ilgisi olmayan bir insanî etkinlik alanı bulmak artık güçtür. Yaşamın kendi evrimiyle ortaya çıkmış olan güncel estetik sorunların bilimsel öğretinin ilkeleriyle çözümlenmesi ve insanın estetik etkinliğinin birçok dışa-vurum biçimlerinin kuramsal temelinin ortaya konması, XX. yy'daki toplumsal ve siyasal çatışmalara, dünyanın yenileştirilmesi çalışmasına etkin bir biçimde karışan estetik bilincin doğup gelişmesini, doğal olarak derinliğine ve yönlendirici boyutlarda etkilecektir.

Algı (perception): Estetik algıya bak.

Anlamlama (signification): Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş; gösterenle gösterilenin birleşme süreci; (anlam aktarma ve anlam verme eylemi. TDK. *Dilbilim Sözlüğü,* (Ç.N.)

Anlatım gücü (Expressivité): Sanat yapıtının özgül duygusal içeriği; yapıtın *estetik fikrini* tüm doluluğu ile ile ortaya koyar; *estetik coşkuyu* doğrudan doğruya etkiler ve *estetik değerlendirme* üzerinde güçlü bir etki yapar. Plastik ve tasarımsal-olmayan sanatlarda başat bir rol oyar. Daha geniş estetik anlamda, biçime-gelirlikten (plasticité) ayrılamaz, onun aracılığıyla kendini gösterir.

Arıtma (Catharsis): Bu terimi ilkin Aristoteles Poetika'sında, tragedyanın insan üzerinde yaptığı estetik etkinin özünü göstermek için kullanmıştır; bu etki sonunda, insanın içi «heyecanlardan arınır», duygular yücelir, yüksek ahlâkî ve toplumsal ilkeler oluşur.

Bale (Ballet): Kore-grafiyi, müziği ve dram sanatını birleştiren sahne sanatı biçimi. Dans ve pantomim araçlarıyla gerçekleştirilen müzikal ve dramatik bir yapıtı da gösterir.

Beğeni (Le goût): Gerçeklikteki olayları ve sanat yapıtlarını her şeyden önce, *güzel* ve *çirkin* açısından estetik bir yolla değerlendirme yetisi. Estetik, beğeninin oluşumunu somut toplumsal ve tarihsel koşullara bağladığından, tanımında her türlü düzgüsel (normatif) soyut yaklaşımı reddeder.

Biçim (La forme): Sanatta tasarımsal ve anlatımsal araçların belli bir sanatsal dizgede örgenleşme tarzı. Biçim, *kompozisyonu*, *konuyu* ve daha başka öğeleri içerir; belli başlı işlevi, kendisiyle diyalektik bir bütünlük kurduğu *içeriği* dile getirmektir; ama onu etkilemekten de geri kalmaz.

Biçimcilik (Formalisme): XX. yy'da Batı sanatında değişik eğilimleri *(fütürizm, kübizm, gerçeküstücülük, soyutçuluk, pop'art* vb.) kuşatan ve bu eğilimlerin hepsine özgü olan ana çizgilerden birini (sanatın tek uğraşısının biçim olduğunun ilânı) yansıtan genel bir terim. Biçimcilik estetiği, sanatın tümüyle özerk bir alan olduğunu öne sürer ve sanat yapıtlarının içeriğiyle, daha da ötesi gerçeklikteki olaylarla hiçbir ilişki kurmaksızın, yalnız ve yalnızca biçim bireşimleri üzerinde dikkatini toplar. Aşırı dışa-vurumlarında biçimcilik, sanatsal biçimin yitip yok olması sonucuna gelir dayanır.

Biçime-gelirlik (Plasticité): Tasarım gücü ya da tasarımlama gücü; sanat yapıtının, gerçeklikteki bir olayı doğrudan doğruya vermekteki ya da seyircinin kafasında imgesini yaratmadaki özgül özeliği. Daha geniş anlamda, biçimlendirme gücü, anlatım gücünden ayrılamaz; çünkü, onun ortaya çıkarılmasında yardımı dokunur. Biçimlendirme gücü plastik sanatların belirleyici öğesidir.

Biçem (style): *Deyişe* bak.

Bireşimsel sanatlar (Art synthétiques): Sanatsal imgelerin yaratısının öbür sanatların ya da kendilerinde birçok sanatı örgensel bir biçimde birleştiren sanatla-

rın çeşitli öğeleriyle gerçekleştiği *sanatlardır*. Sinema, tiyatro, opera, bale, televizyon, varyete ve sirk bireşimsel sanatları oluştururlar.

Çatışma (conflit): Toplumsal ve tarihsel derin çelişkileri, belli toplumsal sınıflar arasındaki savaşımı *sanat yapıtındaki* karakterlerin karşı karşıya getirilmesiyle ortaya koyma fırsatını veren, *konu*daki kurgu ve örgenleşme ilkeleri.

*Çirkin (Laid): Estetik ideal*e ters düşen ve biçimsiz, bayağı, kaba, yürek kabartıcı vb. bir şey gibi algılanmış olan, gerçeklikteki nesneleri ve olayları belirleyip değerlendirmeye yarayan *estetik kategori*.

Deha (Génie): Yaratıcı yetenegin en yüksek düzeyi (Kant gibi kimi yazarlar bu terimi sadece estetik etkinlik alanında kullanır); ayrıca, bu nitelikle donanmış kişi; bu niteliğiyle en önemli toplumsal gereksinimleri dile getirebilen ve karşılayabilen kişi. Deha yapıtları eşsiz özgünlükleriyle belli olur, toplum ve kültür tarihinde büyük bir rol oynar.

Dekadans (Décadence): XIX. yy. sonunda ve XX. yy. başında ortaya çıkan, kentsoylu kültür bunalımını yansıtan, biçimci ve modernist okulların ve akımların başlıca eğilimi. Dekadan estetik görüşler toplumsal yaşam karşısında sanatın bağımsızlığını (sanat sanat içindir kuramı), sanatta biçimin başat rol oynamasını, bireyciliğin ve ahlâksızlığın (immoralisme) estetikleştirilmesini öne sürer; toplumsal karamsarlık, ölüm ve umutsuzluk dekadan sanatın ayırt edici motifleridir.

Deyiş (Style-üslup, biçem): Görece bir kararlılıkla belli olan ve ideolojik ve tematik bir bütünlüğe katılan, sanatsal araçların ve yöntemlerin belli bir ortaklığını gösterir; bu ortaklık, sanat yapıtlarında doğrudan dile gelen özel sanatsal bir tarz şeklinde görünür. Deyiş, her zaman döneme ve yaratı yöntimine bağlıdır. Aslında, çok-değerli bir kavramdır: Çok geniş

bir anlam kazanabilir (sözgelimi, bir dönemin deyişinden -üslubundan- söz edilir, böylece döneme egemen olan yaratı yönteminin ana deyişi belirtilmek istenir), sanatın açık ve kesin bir alanını belirginleştirebilir (örneğin, şu ya da bu eğilimin deyişsel -stylistique- özellikleri); ya da belli bir yazarın yapıtının özgülüklerine indirgenebilir. (Deyişbilim-stylisque, Ç.N.)

Destan (Épopée): Edebiyatın (dram ve lirizm ile birlikte) üç türünden biri; sergilemesinin anlatısal (narrative) biçimiyle ve karakterlerin tam ve tutarlı bir betimini vermeğe ve yapıttaki kahramanların karşılaştıkları olaylara dayanarak, belli bir dönemde toplumsal görenekleri ve gelenekleri bir tablo halinde göstermeye elverişli, bir *konu* ile belirginlik kazanan yapıtları kapsar. Destansı (épique) yapıtlar çok çeşitli sanatlar ve türlerle ilgili olabilir, büyük ya da küçük biçimlerle somutlaşabilirler: Roman, öykü, oratoryo, savaş resimleri ya da *pentür de genre* dedikleri (günlük halk yaşamıyla ilgili resim) de, tarihsel bir konu üzerine operada vb.; özgül ve dar anlamda, destan, İlyada, İrlandalıların *sagas*'ları ya da Finlilerin *Kalevala*'sı gibi büyük antik destanları gösterir.

Dizayn (İng. design): Sanayiye, üretime ve tüketime bağlı sosyo-teknik sorunların estetik yanını gözeten ve estetik gerekleri ussal yararlılık düşüncesine bağlayan çözümlerin araştırılmasını hedef alan etkinlik; daha dar anlamda, sanayi maddelerinin sanatsal yapımı (fabrication) gibi görülür.

bağlayan çözümlerin araştırılmasını hedef alan etkinlik; daha dar anlamda, sanayi maddelerinin sanatsal yapımı (fabrication) gibi görülür.

Dışavurumculuk (Expressionisme): XIX. yy ile XX. yy kavşağında oluşan, Batı Avrupa ve Amerika'nın birçok ülkesindeki sanat eğilimi. Dışavurumculuk estetiği, maksimal bir anlatım gücüne erişebilmek ve sanat-

sal yapıtların estetik özünü gün yüzüne çıkarabilmek için, gerçek biçimleri değiştirmek ve çarpıtmak zorunluluğunu savunur; bu yüzden dışavurumcuların yapıtları aşırıya varan *uzlaşımsal* (conventionnel) hattâ kimi zaman kabaca ilkel biçimlerle belli olurlar. Dışavurumculuk resmi (Paul Klee, Oscar Kokoşka), edebiyatı (Franz Kafka), tiyatroyu (Georg Kaiser, Karl Sternheim), müziği (Arnold Schönberg) etkilemiştir. Bu akımın kimi temsilcileri dışavurumculukla ilişkilerini kesip, yapıtlarında kentsoylu toplumu sert bir eleştiriden geçirdiler, proleterci eğilimlere katıldılar (Kaethe Kolwitz, Georges Grosz, Otto Dix); Brecht ile Becher sosyalist gerçekçiliğe vardılar.

Doğalcılık (Naturalisme): Ayrıntıların dışsal gerçeğe-benzerliğinde bir sanat yapıtının estetik değerinin başlıca ölçütünü gören yaratı yöntemi. Bireşimin ve tipleştirmenin reddiyle, toplumsal yasaların bilinmezlikten gelinmesiyle, doğal ve dirimbilimsel olayların sanatta gerçekliğin yansısının ana hedefi olarak ilân edilmesiyle belirginlik gösterir.

Dram (Le drame): Bir *konu*, yoğun şekilde dramatik bir *kompozisyon*, gerçek bir *çatışma* temeli üzerinde eylemin gelişmesi ve toplumsal kapsamı olan bir *tema* ile belirginleşen edebiyat türü. Ayrıca (tragedya ve komedya ile birlikte) dramaturjinin başlıca türlerinden biridir dram; dramatik yapıt sahneye konulmak ister (tiyatro'ya bak). İnsanların yaşantısını, karakterlerini, davranışlarını ve ilişkilerini yeniden-üretirken, gerçekçi dram onları önemli toplumsal çelişkilerin ve çatışmaların *fon tablosunda* gösterir hemen her zaman; ne ki dramın çatışmaları trajik nitelikte değildir, ilkece çözülebilirler.

Düş-gücü (Fantaisie): *İmgeleme* bak.

Edebiyat (Littérature-yazın): Genel anlamda, yazılı bir biçimle dile gelen insan bilgisinin bütün dallarını gös-

terir; günlük ve dar anlamda, imgelerin sözle somutlaştığı bir *sanat* söz konusudur. Edebiyat *şiir* (ritmik yapılarıyla ayrımlaşan koşuklu edebi yapıtlar), düzyazı (deyişsel örgenleşmesi konuşulan dilin düzgülerine yakın olan yapıtlar) diye ikiye bölünmüştür. Başlıca üç tür vardır edebiyatta: Lirizm, destan ve dram; ama yapıtlar, roman, uzun-öykü, öykü vb. gibi parçasal birçok türe girerler.

Eğretileme (métaphore): Sanatçının düşüncesinin nesnesini duyulur dünyanın nesnelerine ve olaylarına benzetme olanağını sağlayan yöntem; dışsal benzer özelikleri olan iki olayın, birinin içsel özünü ötekinin yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal karşılaştırılması; istiare.

Eğilim (La tendance): Estetik ve sanatsal ilkelerin bütünlüğü; belli bir tarihsel dönemde doğan okulların kaynağı budur. Eğilim ya bir tek sanatta (örneğin, «Barbizon okulu» resimde), ya da *birçok sanatta* (Konstructivisme) görülür.

Eleştiri (La critique): Sanat bilimi'ne bak.

Eleştirel gerçekçilik (Réalisme critique): XIX. yy. ve XX yy'ların gerçekçi sanatında bir yöntem ve eğilim. Temel ilkesi: Gerçeğin hakikate uygun yansıtılması, sınıflı toplum içinde toplumsal adaletsizliğin ortaya konması, sömürüye dayalı toplumsal düzendeki çelişkilerin ve sakatlıkların deşilmesi. Bu eğilimin yapıtlarındaki olumsuz olayların parlak eleştirel tasarımı, toplumsal tepkinin gelişimine, demokratik ve insancıl ideallerin ortaya atılmasına katkıda bulunmuştur. Ne ki, eleştirel gerçekçilik toplumsal ilişkilerin devrimci dönüşümü doğrultusunda olumlu bir program önermeden, gerçeklik karşısında eleştirel bir tavır koyabilir ancak.

Entrig (intrique): Bir sanat yapıtında yeniden-üretilen olayların ardışıklığı olarak entrig (dolantı), çoğun *konuyla* örtüşür; ne ki,konuyu oluşturan çatışmalar,

zamandizisel bir düzen içinde ortaya konmadıkları zaman, entrig ile konu büyük çapta farklılaşır (sözgelimi, yapıt herhangi bir olayla başladığı halde, konunun daha sonraki akışı, bu olaya yol açan durumları ve eylemleri gösterebilir çoğu zaman).

Estetik (Esthétique): İnsan tarafından gerçeğin estetik özümsenmesinin temel ilkelerini ve yasalarını inceleyen felsefi bir bilim. Estetiğin konusunun en başta gelen içeriği, türlü dışa vuruşları ve biçimleriyle *estetik olaydır;* estetik, toplumsal bilincin ve etkinliğin özgül biçimi olarak, *sanatın* genel yasalarını ve *sanatsal yaratının* öz-yapısını da inceler. Bu bilimin temel sorunu, sanatın özü ve gerçeklikle bağlılaşıklığıdır. Eskiden estetik pratik olarak sanat sorunlarıyla sınırlanıyordu; bugün konusunu genişletti, dizayn kuramı ve pratiği gibi, yeni yeni alanlara el attı. Tarihsel ve diyalektik maddecilik, estetiğin yöntembilimsel temelidir.

Estetik algı (Perception-esthétique): Gerçeklikteki ve sanattaki estetik olayları algılama gücü; beğeninin gelişimiyle bağımlıdır. Bir anda estetik coşkuları ve hazları uyandırır. Estetik algıların bütünlüğü, *estetik değerlendirmenin* (yargının) doğup oluşmasında temeldir.

Estetik değerlendirme (yargı), (Jugement esthétique): *Estetik idealden* yola çıkılarak, gerçeklikteki ve sanattaki estetik olayın değerlendirilmesi. Bu değerlendirmeyle insan güzel'in *ölçüsünü,* olayın sanatsal yetkinlik düzeyini, anlatım-gücünün etkisini, toplumsal kapsamını vb. belirler. Estetik algıların bütünlüğünden temellenir ve, eğer bilimsel bir yolla kanıtlanmış olursa, belli bir estetik anlayışının temel ilkelerine dayanır daima.

Estetik duygu (Sentiment/esthétique): Sanatın ve gerçekliğin ortaya çıkardığı estetik olayların kavranması sırasında insanın özgül coşkuları duyma yetisi

Bir yandan beğeninin gelişimine bağlıdır; öte yandan insanın bütün tinsel kültürüne, dünya görüşüne, ideolojik, siyasal ve moral inançlarına iç eğilimlerine, duygusal yakınlıklarına ve soğukluklarına vb. bağlıdır.

Estetik eğitim (Education esthétique): Özü ve amacı, uyumlu bir şekilde gelişmiş, gerçekliğin dönüştürülmesine, estetik idealin gerekleriyle uygunluk içinde yeniden örgenleşmesine etkin bir payla katılmaya can atan bir kişilik yetiştirmektir. Bu yoldaki başarılara yol açan araçlar, sanatsal eğitim araçlarıdır, yani değişik toplumsal grupların (yaşa ve mesleğe göre) ve bütünüyle toplumun, insanlığın kültürel ve sanatsal kazanımlarının elden geldiğince yetkin bir biçimde özümsenmelerini hedef alan önlemlerin oluşturduğu, büyük ve dallı budaklı bir dizgedir. Estetik eğitim, *beğeniyi ve estetik algı* yetisini geliştirmekten başka, dolaylı bir yolla yüksek moral nitelikler oluşturmak, imgelemin ve yaratıcı düşüncenin serpilip gelişmesini sağlamak zorundadır.

Estetik fikir (idée esthétique) Sanat yapıtının ana fikri; gerçekliğin sanatçı tarafından yorumlanması ve değerlendirilmesi; bunun için, estetik fikir, içinde somut bir tarzda canlandığı sanatsal imgelerin oluşumunda belirleyici bir etkide bulunur. Seyirciye, okura ya da dinleyiciye, sanatın algılamasıyla onda uyandırılan duyguların, coşkuların ve düşüncelerin bütünü aracılığıyla aktarılır. *Tema* ile birlikte, estetik fikir, sanat yapıtının *içeriğinin* temel öğesidir.

Estetik ideal (İdéal esthétique): İnsanın estetik etkinliğinin çeşitli alanlarında en yüksek düzeyde yetkin tasarımların bağlamlı bütünlüğü. Estetik ideal, toplumsal ve tarihsel açıdan, her vakit koşullanmıştır ve toplumsal, siyasal, moral vb. idealle doğrudan bağlılaşık durumda bulunur. Bütün doluluğu ve etkililiğiyle sanatta dile gelir: Bir yandan, yaratı yön-

temi aracılığıyla, sanatçının gerçeklik karşısında koyduğu tavrın ideolojik ve estetik ilkelerini belirler; öte yandan da yaratıcı düş-gücünün sonucu olduğu ve sanat yapıtında somutlaştığı için, somut bir tarihsel dönemde beğeninin başlıca ölçütlerini oluşturmakta katkıda bulunur.

Estetik kategorileri (Categories esthétiques): İnsanın gerçeği estetik özümsemesindeki genel ve temel ilişkileri, yanları dile getiren belli başlı estetik kavramları: *Estetik olay, güzel, yüce, trajik, komik,* vb.

Estetik olay (Phénomene esthétique): En genel *estetik kategori;* gerçeğin estetik özümsenmesiyle ilgili, insan etkinliğinin ve bilgisinin tüm nesnelerinin ve biçimlerinin özgül niteliğini gösterir. Öteki estetik kategorilerin hepsinin sadece parçasal bir niteliği vardır estetik olgu yanında; kimilerinin yüksek bir genelleme düzeyi olsa bile, sözgelimi *sanatsal olay* ya da *güzel* gibi.

Fikir (idée): *Estetik fikir*e bak.

Fütürizm (futurisme): Avrupa'nın birçok ülkelerinde (İtalya, Rusya, İngiltere, Fransa, Almanya) XX. yy. başında gelişmiş olan ve «eski sanat»a savaş açan biçimci bir *eğilim;* fütüristler (plastik sanatlarda) değişik çizgilerin ve biçimlerin, (müzikte) seslerin, (edebiyatta) sözcüklerin ve sözcük öbeklerinin birleşimleri yardımıyla, dönemin «yeni ritminin», «dinamizmini» dile getirmek isterler.

Gelenek (Tradition): Belli bir dönemin sanatı tarafından geçmişteki sanatsal kazanımların özümsenmesi; insanlığın kültür tarihindeki çeşitli aşamalar arasında *kalıtım (miras) bağları* oluşturur. Her yeni toplumda ve her yeni dönemde, gelenek özgül bir biçimde yorumlanır ve bu yüzden, gerçekliğin estetik özümsenmesi biçimleri ve kiplerinde yenilik duygusundan, yeni dönemin sanatında hiç karşılaşılmadık tasarımsal ve anlatımsal yöntemlerden vb. ayrılamaz. Sanat

sal kültürdeki gelenek ile yenilik, diyalektik karşılıklı-bağlantı (interconnexion) ve birliği, sanatların evrensel tarihinin temelinde yer alır.

Gerçekçilik (Réalisme): Geniş anlamda, gerçek dünyanın hakiki yansısını kabul eden gerçekçilik, sanatın tâ kaynağında bulunan ve bütün tarihi boyunca uzayıp giden, antirealist eğilimlerle durmadan savaşan, sanatsal yaratının temel bir yönüdür. Dar anlamda, sanatta somut *tarihsel bir eğilimi* gösterir; toplumsal çözümlemeden yola çıkarak, gerçekliğin gitgide derinleşen bir kavranılışına erişmek fırsatını sanatçıya sağlayan özgül bir yaratı yöntemidir. Bu yöntem, anlatımsal ve tasarımsal araçların, temaların, türlerin, bireysel tarzların vb. çok geniş bir yelpazesini ortaya koyar. Bu yaratı yöntemi, sanatsal yaratının öz-yapısına en tam bir biçimde karşılık veren bir yöntemdir.

Gerçeküstücülük (Surréalisme): XX. yy'ın ilk çeyreğinde, en başta resimde (Max Ernst, Dali, Chirico), edebiyatta (Eluard, Desnos), tiyatro ve sinemada ortaya çıkmış olan öncü (avant-gardiste) bir *eğilim*. Gerçeküstücülük estetiği, sanatçının gerçeklik karşısında yapıtının «özgürleştirilmesi» gerektiğini savunur; çünkü, sanatın anlamını alt-bilincin yansısında, olgular arasındaki gerçek bağların yıkımında ve olguların kendilerinin çarpıtılmasında görür; rüyalarla meydana gelen sayısız imgelerin yaratısına, hezeyana ve sanrılara kadar varır.

Gösterge (Signe): Bir başka olguyu ya da nesneyi göstermeye yarayan maddesel biçim; ayrıca bunların imgesini, insansal duyguları ve istekleri de gösterir. Göstergenin anlambilimsel bir anlamlama eylemi (signification) vardır; yani gösterilen olgunun kimi yanlarını, niteliklerini ve özgülüklerini ortaya çıkarmak, vurgulamak özeliği vardır. Sanatların hepsi kendine özgü bir gösterge dizgesi kullanır; bu göstergelerin bir iletişim işlevi vardır. (Kendi dışında bir şey gösteren

her türlü nesne, biçim ya da olgu; TDK, Dilbilim Terimleri Sözlüğü, Ç.N.)

Gülmece (Humour): Komiğin en evrensel biçimi. Sanatta ve gerçeklikteki karakterlerin ve durumların garip, komik yanlarını ortaya çıkarır. Aynı zamanda yaşamın zenginliğini, sevincini dile getirir, yaşamı yüceltir. Değişik türlerde ve sanatlarda gülmeceye başvurulur. Sert değildir, ama arada bir can yakmaktan da geri kalmaz. Komiğin öbür biçimleri gibi, bir havası (edası), son çözümlemede de toplumsal bir yönelişi vardır.

Güzel (Le beau): Temelli *estetik kategori*. İnsana haz verici bir özelliği olan ve *estetik ideali* somutlaştıran gerçek olayları ortaya çıkarır ve değerlendirir. Sanatta güzel iki yönden kendini gösterir: Birinci olarak, gerçeklikteki güzel'in yaratısal yansıması biçiminde ve, ikinci olarak da, bir sanat yapıtının, yapıtta yansımış olan gerçek olaylardan bağımsız olarak, estetik değerinin anlatımı biçiminde.

Grafik sanatlar (arts grafiques): Plastik sanatlarda bir tür; özellikle düz desen (dessin uni) kullanır. Şövalye tablosu, kitap resimlemesi, dergiler ve gazeteler için desenler olarak bölümlere ayrılır.

Hazcılık (Hédonisme): Etikte, duyuların doyurulmasına, hazza, zevke eğilimi, insan varlığının en yüce ilkesi sayan görüş; estetikte hazcılık, estetik zevke saltık bir nitelik yükleyen, sanatın derin özünü bunda gören görüş.

Halk esini (inspiration populaire en art): XVIII. yy estetik öğretilerinde (Vico, J. J. Rousseau, Herder) ortaya çıkmıştır; başlangıçta, sanattaki folklorik motifleri gösteriyordu; daha sonraları, yöntembilimsel genel bir kapsam kazandı ve halk yığınlarının yaşamındaki temel yanları yansıtan sanatsal *imgeleri* ve *fikirleri* belirlemekte kullanıldı. Marks-öncesi estetik te bu kavramın toplumsal özü, Rus devrimci demok-

ratlarınca gün yüzüne çıkarıldı (Çernişevski, Dobrolioubov, vb.); bunlar sanattaki halk esinini, halk yığınlarının çıkarlarının, toplumsal ilerleyiş yolunda girişilen savaşımın anlatımı şeklinde tanımlıyorlardı. Bu kavram, estetiğin bir temel ilkesidir, sanatın yüksek toplumsal erekliliğini, toplumsal gizli gücünü dile getirir.

İçerik (Le contenu): Estetik bakış açısından sanatçı tarafından yorumlanmış ve değerlendirilmiş, gerçekteki belli olayların imgelerle yansısı. İçerik, *estetik fikir*den, *tema*dan oluşur ve *biçim* karşısında başat bir rol oynar; biçimle dile gelir, çünkü onunla diyalektik bir bütünlük kurar.

İdeolojik bağlanma (engagement idéologique): Sanatçının ilerici görüşlere ve ideallere bilinçli katılmasıyla ilgili, estetiğin temel ilkelerinden biri; dünya görüşünün çok önemli bir öğesi olan ideolojik bağlanma, *sanatsal yaratıda* bütün açıklığıyla kendini gösterir; çünkü, yapıtın temasının seçimini, bunun gibi, orada ortaya çıkarılan sorunların niteliğini ve bunları sanatçının çözüş tarzını o belirler. Nesnel ölçütü, sanat yapıtının ilerici toplumsal kapsamıdır.

İdeolojik doğrultu (Orientation idéologique): Bir sınıfın ya da toplumsal bir grubun belli görüşlerinin, çıkarlarının ve ideallerinin sanat yapıtında açık anlatımı. Bilimsiz ideolojik yöneliş, partililikten, daha az tutarlı oluşuyla ayrılır, ilerici olabileceği gibi, gerici bir nitelik de taşıyabilir.

İlerleme (Progres): Toplumun gelişmesi, sanatın ilerici, yükselen evrimiyle de birlikte gider. Sanatı gerçekliğin özümsenmesinin tinsel yansımasının biçimlerinden biri saydığı için estetik, kendi ilerlemesini dünyanın sanatsal bilgisinin genişleyip büyümesinde, bu bilginin içeriğinin zenginleşmesinde görür; bu da son çözümlemede, toplumsal yaşamın her şeyden önce maddi bütün alanlarındaki ilerici harekete bağlıdır; öte

yandan bu süreç, kitlelerce duyulan sanatsal gereksinimlerin büyümesinin bir anlatımıdır; bunun sonucu olarak sanat, insanların ideolojik ve kültürel eğitiminde gitgide artan bir önem kazanmaktadır; sonunda, bu süreçte yeni sanatların ve türlerin ortaya çıkışıyla, bunların karşılıklı olarak birbirini zenginleştirmesiyle, bireşimsel türlerin yaratılmasıyla, yeni yeni tasarımlama ve anlatım tekniklerinin bulgusuyla, vb., sanat ile toplumsal yaşamın öbür alanları arasındaki bağlar giderek daha karmaşık ve dolayımlı bir nitelik kazanırlar; bu da kimi bilgin kişileri, toplumsal evrim yasalarının, özellikle de toplumsal ilerleme zorunluğunun asla sanata yaygınlaştırılamıyacağını ilân etmeye iter. Kuşkusuz, Marks'ın daha önce söylediği gibi, sanattaki ilerleme genel toplumsal ilerlemeyle her zaman örtüşmez; ama, son çözümlemede bu ilerleme de onunla belirlenmiştir yine de.

İlkelcilik (Primitivisme): XIX. yy sonunda ve XX. yy başında ortaya çıkan, Avrupa uygulamalı sanatlarında bir eğilim (Henri Rousseau, Louis Vivin, André Bauchant, vb.); tasarımlama ilkelerini, ilkel durumda kalan halkların sanatından alır. Görülür biçimleri şematikleştirme eğilimiyle, perspektiv yasalarını küçümsemesiyle ve bazan da hayali (fantastique) imgelerin işe karıştırılmasıyla ayırt edilir. İlkelciliğin kimi ilkeleri ve öğeleri öbür eğilimlerdeki sanatçılarca (bugünküler içinde) benimsenmiştir.

İmgelem (İmagination) ya da düş-gücü (fantaisie): Yaratı yetisi; gerçeklikteki olayların sanatsal yorumundan kalkarak, sanatçının sanat yapıtlarında canlandırdığı *imgeleri* ve *kompozisyonları* yaratma yolunu açar. İmgelem, yeteneğin gücüyle bağımlıdır ve *estetik fi* kirle yön kazanır.

İnce alay (İronie): Komiğin biçimlerinden biri; saygılı ve edepli bir biçimde iğneleyici bir alayı dile getirir, gerçek anlamı da sözün bağlamından çıkarılır.

İzlenimcilik (İmpressionisme): Monet'nin bir tablosunun başlığına (İmpressioniste) bakılarak uydurulan bir ad. XIX. yy'ın yetmişli yıllarında ortaya çıkan Fransız resim sanatında bir akım (Claude Monet, Sisley, Renoir, Pissaro, Degas, vb.). Resimde «akademizme» ve doğalcılığa karşı çıkan izlenimciler, sanatın ana içeriğini, gerçek dünyadaki renklerin zenginliğini, sürekli değişimleri ve etkileşimleri içinde yeniden üretmek, bir daha asla yinelenmeyen renk kompozisyonları ve birleşmeleriyle uyandırılan taze izlenimlerin aktarılması olduğunu öne sürüyorlardı. Daha sonraları izlenimcilik terimi edebiyata (Goncourt Kardeşler, Knut Hamsun, Joseph Conrad), müziğe (Debussy, Ravel) ve daha başka sanatlara yayıldı.

Kaba (vulgaire yada trivial): Estetik kategori. *İdeale* ters düşen özelikleri, olağan dışa vuruşlarını aşıp, göze batarcasına ortaya çıkan nesneleri ve olayları belirginleştirip değerlendirir. Kaba, *çirkin* kategorisinin bağlılaşığıdır ve *yüce* kategorisinin de tam karşıtı.

Kahramanlık (heroique): İlerici toplumsal ideallerin başarıya ulaşması için, insandaki güçlerin, cesaretin ve özverinin aşırı bir yoğunlaşmasını gerekli kılan ve toplumsal büyük bir kapsam taşıyan; bir bireyin, toplumsal bir gurubun ya da bütün bir halkın eylemlerini değerlendirir; *yüce* kategorisinin biçimlerinden biridir; bazan da *trajiğin* dışa vurduğu bir biçimdir.

Kategori (Catégorie): Estetik kategoriler'e bak.

Klasisizm (Clasicisme): XVII. yy başı ile XIX. yy arası Avrupa sanatının başlıca eğilimlerinden birinin sanatsal yöntemi; antik sanatı estetik temel ölçü «étalon» sayar ve her sanatta ve türde «değişmez», saltık, kesenkes düzgüsel bir değer taşıyan ve sanatın yasalarıyla ilke-

lerini kesin düzenleme olanağını veren yasalar ve idealler kotarmaya çalışır.

Komedya (Comedie): Dram sanatının başlıca türlerinden biri; toplumsal gerçeklikteki olumsuz olayları gülünç göstermek amacını güder; ideal olanı, bu ideale karşıt olan kahramanların kofluğunu; bunların iddialarıyla olup-bitenlerin gerçek durumu arasındaki uyumsuzluğu gözler önüne sererek yüceltir.

Komik (Le comique): İdéal ile çelişki halinde olan ve gülme yoluyla çürütülmesi gereken, insan etkinliğinin yanlarını ve insansal özelikleri, toplumsal olayları belirginleştirip değerlendirmek olanağını veren *estetik kategori*dir. Sanatta değişik biçimlerle ortaya çıkar. *Gülmece, ince alay, yergi* vb... Yazarın tasarımlanan nesne karşısında, inco alaydan başlayıp öfkeli suçlamaya kadar varan tavrını, bunun değişik derecelerini ve niteliğini anlatır.

Kompozisyon (Composition): Biçim'in başlıca öğesi; sanat yapıtının çeşitli bileşenlerinin dağılımının ve kesin bir dizgede örgenleşmelerinin ilkelerini içerir; bunların da temel amacı yapıtın *içeriğini, sanatsal imgelerin* belirgin niteliğini ve yapıtta somutlaşmış olan estetik *fikrin* anlam ve kapsamını gün yüzüne çıkarmaktır.

Konstrüktivizm (Constructivisme): XX. yy'ın başında, çeşitli sanatlarla (mimarlık, müzik, edebiyat, vb.) ortaya çıkan sanat akımı; savı: Sanat yapıtının önde gelen içeriği, işlevsel ve yarar sağlayan yanıdır ve sanatsal yaratıyı üretime yakınlaştırma çabası içindedir; bunun için anlatım yollarında maksimal bir kısa-anlatımı (laconisme) öngörür. Mimarlıkta ve dizayn'da modern biçimlerin kotarılması üzerinde olumlu bir etkisi vardır; ama aşırı dışa-vuruşlarında tekniğin fetişleştirilmesine, sanat dilinin şematikleştirilmesine ve sanatın ideolojik ve estetik içeriğinin unutulmasına gelir dayanır.

Kübizm (Cubisme): XX. yy. başında plastik sanatlarda

ortaya çıkan sanat akımı; temel ilkesi: Görülür biçimleri şematikleştirme ve bunları en yalın geometrik biçimlere (koni, küp, küre, pramit vb.) indirgeme. Başlıca temsilcileri: Paul Cézane, Picasso, Juan Gris ve Braque.

Lirizm (Lirisme): Destan ve dramla birlikte, edebiyattaki üç türden biri, gerçekliğin, insanın tinsel yaşamının anlatımına dayanarak yeniden-üretimiyle belli olur. Tasarımlanan olaylar karşısında yazarın koyduğu tavrı açık bir biçimde gösterir. Okuru sanatçının estetik ideali evrenine doğrudan doğruya sokar; çünkü, bu ideali açık ve duygusal bir biçimde dile getirir.

Lekecilik (tachisme): *Soyutçuluğun* iki ana çeşitlemesinden biri; yöntemi: Renk lekelerinin birleşimini yapmak. Soyutçuluğun bir başka biçimi de *geometricilik*, yani değişik çizgilerden bir bütünlük kurmadır.

Mimarlık (architecture): İnsanların içinde oturup etkinlik gösterdikleri, güzellik yasalarına göre büyük binalar ve yapılar kurma sanatı. Tıpkı dizayn gibi, işlevsel ve kılgısal özelliklerin estetik niteliklerle birleşmesiyle belli olur.

MODERNİSME: XX. yy. sanatının biçimci ve antirealist eğilimlerini (fütürizm, kübizm, gerçeküstücülük, soyutlamacılık, vb.) birleştiren akım; bunlar, kentsoylu kültürün bunalımını yansıtırlar ve aşağıdaki ortak çizgileri taşırlar: Sanatın bilgisel ve toplumsal işlevlerini red, sanatta tüm geleneklere (en başta da gerçekçiliğe) baş kaldırma, tasarımın yok edilmesine varıncaya gerçek biçimlerin çarpıtılması ve yıkılması, öznelliğin, göreceliğin ve ahlaksızlığın övgüsü. Modernizm estetiğinde yeni biçimlerin gerekliği, biçimci hünerlerle (tours d'adresse), anlatımsal öğelerin saçma birleşimleriyle, sanatta her türlü ussal ilkenin bir yana atılmasıyla dile gelir gerçekte; sanatın gerçeklikten bağımsız bir dünya olarak ilânı, sa-

natta bütün nesnel ölçütlerin yok olup gitmesiyle sona erer; bu ölçütler, sanat yapıtındaki estetik değerin tek ölçütü olarak, yaratıcı özneye yerlerini bırakırlar.

Müzik (musique): Dokusu, imge dizgesi, değişik edadaki (tonalité) seslerin özgül ardışıklığıyla oluşan sanat. Salt anlatımsal araçları kullandığı için, insan duyguları üzerinde yoğun ve doğrudan bir etki yapma gücünü taşır..

Opera: Müzikal sahne sanatı türü; ses ve çalgı müziğini, dramatürjiyle birleştirir; plastik sanatlara ve koregrafiye de baş vurur.

Op'art (Optical art): Doğru ve eğri çizgilerin, ya da geometrik şekillerin çoğun yanıltıcı bir etki uyandıracak bir şekilde (sözgelimi bir hareket etkisi) kullanılmasıyla belirginleşen, nesnel-olmayan (nonobjective) bir sanat eğilimi.

Ölçü (Mesure): Sanatta ölçü'ye bak.

Pop'art: Günlük eşyaları (trafik işaretleri, hamburger, tuhaf gazete resimleri ya da bir çorba kâsesi) konu alan yapıtlar (freskler, panolar, mozaikler) olarak birleştiren sanat eğilimi. (Ç.N.)

Plastik sanatlar: Gerçekliğin kendi biçimleri içinde (düzlem bir düzeyde ya da uzayda) gerçeklikteki olayların tasarımına başvuran sanatların tümü. Görsel algıya yöneliktirler ve resmi, yontuyu, grafik sanatları kapsarlar.

Resim (La peinture): Plastik sanatların başta gelen bir dalı. Gerçekliğin nesnelerini ve olaylarını, sağlam bir yüzey üzerinde renkler yardımıyla tasarımlar. Şövale resmi, yani özerk bir değer taşıyan yapıtlar (görünüm, ölü-doğa, ev-içi tabloları) ile anıtsal ve süslemeci resim, yani mimari bir bütünlük içinde yer alan yapıtları (freskler, panolar, mozaikler) olarak dallara ayrılır.

Romantizm: Geniş anlamda, sanatın başlıca içeriğini, yapıtta yeniden-üretilen gerçekliğin ideolojik ve duygusal değerlendirilmesinde gören yaratı yöntemi; bu da romantik sanatın kullandığı anlatımsal ve tasarımsal araçların özel dizgesini belirler. Dar anlamda, XVIII. XIX yy. sanatında bir eğilimdir. (Byron, Hugo, Schiller, Franz Shubert vb.); en çok insanın ruh hallerini dile getirmeye çalışır; büyük fetihler adına kahramanlık atılımlarını, fırtınalı tutkuların güzelliğini ve yüceliğini över ve insanı dünyanın dönüştürülmesine, özgürlük için savaşıma ve idealin utkusuna çağıran yüksek ilkeleri ve erekleri güçlendirmek ister. Geleneksel sanat kuramı, doğal olarak ilerici ile tutucu romantizmleri ayırt eder; bu da, romantik yöntem, yaşamdaki gününü doldurmuş biçimlerin özel bir ülküleştirilmesiyle (idealisation) birlikte yürüdüğü sürece doğrudur.

Sanat (Art): Toplumsal bilincin ve pratiğin bir biçimi. Temel içeriği, gerçekliğin yansısı ve dönüşümüdür; kendine özgü özellikleri de vardır; toplumsal bilincin bütün öteki biçimlerinden bunlarla ayrılır. Bu biçimler arasında yalnız sanat, kavramlar ve yargılar aracılığıyla değil do, *sanatsal imgelerle* gerçeği yansıtır. Gerçekliğin sanatsal bilgisi ve güzellik yasalarına göre yapılan yaratıcı etkinlik, sanatı gerçek dünyanın estetik özümsonmesinin en yetkin kipi yapar; bu da sanat yapıtlarının üretilmesiyle dile gelir, «Sanat» terimi, çeşitli sanatların bütününü, ayrıca bilginin ve eylemin sanatsal ve imgeli biçiminin özgül çizgilerinin tümünü gösterir: *Tipik* ile *bireysel*'in *öznel* ile *nesnel*'in *anlatım* ile *tasarımın, biçim* ile *içeriğin* vb nin birliği gibi. Sanatın içeriği ve işlevleri, toplumsal bilncin öteki biçimleriyle olan ilişkilerde ortaya çıkar: Bilim, felsefe, siyasa, ahlâk, vb. gibi.

Sanatlar (Arts): Estetik, sanatı açık ve kesin *yasalara göre örgenleşmiş*, sanatsal yaratı biçimlerinin bir diz-

gesi olarak görür (edebiyat, sinema, tiyatro, resim, müzik, yontuculuk, mimarlık, dans, süsleme sanatları, varyeteler, sirk vb.). Sanatlarda tek bir sınıflandırma yoktur; ortaklaşa özelikler gösteren gruplara ayrılmalarıyla ilintili ilkelerden kimileri ortaya çıkarılabilir. En yaygın sınıflandırma sanatları üç guruba ayırır: (Durağan) *uzay* sanatları: İmge uzayda yer tutar, zaman içinde gelişme göstermez; (dinamik) *zaman* sanatları: imge zaman içinde gelişir, ama, uzaysal bir varlığı yoktur; *uzaysal-zamansal* sanatlar: İmge daha önceki iki yanı birleştirir. Birinci guruba bütün plastik sanatlar ve mimarlık; ikincisine edebiyat ve müzik; üçüncüsüne de bütün gösterim (sahne) sanatları girer. Sanatların bir başka sınıflandırılması da, tasarımsal (figuratif: resim, yontuculuk) ve tasarımsal-olmayan (non-figuratif: müzik, mimari) şeklindedir. Sanatları ayrıca sahne sanatları ya da olmayanları, yalın ya da bireşimsel sanatlar, tekişlevli sanatlar diye de ayırabiliriz. Her sınıflandırmanın göreceli bir niteliği vardır; çeşitli tipte sınıflamalar varsa, bunun nedeni, bunlardan her birinin, sanatın ayrı ayrı olsa da yine temel olan özeliklere dayanmasıdır.

Sanatçı (Artiste): Doğuştan nitelikleriyle, yeteneği ya da dehasıyla, sanat yapıtları yaratabilen kişi. Genelde, sanatın belli bir alanında meslekten bir kişi. Etkinliği yaşamla ilgili tablolar yaratmaktan, gerçekliği yansıtmaktan, yaratıcı kişiliği dile getirmekten ve ayrıca tarihsel somut bir dönemde toplum içinde kesinlikle var olan katmanların başlıca belirgin özeliklerini aktarmaktan ibarettir.

Sanatın bilimi (Science de l'art): Geniş anlamda, sanatların bütününe özgü eğilimleri, yasaları ve genel ilkeleri inceleyen bilim. Sanatın parçasal kuramları için *genel bir yöntembilim* yerine geçer: Edebiyat, müzik, tiyatro, vb. kuramları gibi. Toplumun sanat ko-

nusundaki toplumsal ve felsefi görüşlerini yorumlayıp geliştirerek, estetiğin bir temel bölümünü oluşturur. Dar anlamda, sanatın bilimi (ya da kuramı olarak), plastik sanatları, mimarlığı ve süsleme sanatlarını incoloyon, parçasal bilimsel bir disiplindir. Kuramsal savlarında ve somut çözümlemesinde, insan bilimleri ile kimi sahih bilimlerin yöntemlerini kullanır ve bunlara sıkı sıkıya bağlıdır. Sanat bilimi (genel anlamda), sanatsal yaratının ne olduğunu, sanatın toplumsal özünü, sanatsal yöntemlerin, sanatsal biçimin, imgelerin yaratısındaki tasarımsal ve anlatımsal araçların genel ilkeleriyle somut sorunlarını, sanatların ve türlerin özgüllüğünü vb. inceleyen *sanat kuramı* ile; sanattaki başlıca akımların ve eğilimlerin, ayrıca somut tarihsel dönemlerde değişik sanatların ovrimini inceleyen *sanat tarihi* ve sanat yapıtlarının somut çözümlenmesine, bunların toplum ve kültür tarihindeki etkilerini ölçüp biçmeye ve değerlendirmeye bağlı olan *sanat eleştirisi* diye kollara ayrılır.

Sanat eleştirisi (Critique d'art): *Sanatın bilimi*ne bak.

Sanatsal imge (İmage artistique): Estetiğin temel kategorisi; sanatın gerçekliği kavrayıp yansıttığı özgül düşünce biçimini belirler. Sanatsal imge, sanatçının bilincinde oluşan nesnel dünyanın ideal tablosudur ve sanatçı bu tabloyu sanat yapıtıyla okura, seyirciye ya da dinleyiciye iletir. İmge, somut niteliğiyle, gerçekliği doğrudan yansıtması biçimiyle kavramlardan ayrılır ve tasarımsal olmayan göstergelerin belli dizgesiyle dile geldiği zaman bile (edebiyatta ya da müzikte olduğu gibi), yine aynı özü taşır. Ne var, sanatsal imge, gerçekliğin algılanması sırasında, bireysel'den geçerek genel'i, *tipik olanı* ve sanatsal etkinliğin öznel biçiminden geçerek gerçek dünyanın nesnel yasalarını dile getirmesiyle, yalın görsel imgelerden ayrılır; bundan başka imge, içeriğini belirleyen

olayların ussal yorumuna göz alıcı bir duygusal biçim kazandırır; bu biçimin öğeleri, tasarımsal gücü, her vakit, anlatım gücüyle (expressivité) birleştirirler. Sanatsal imge gerçeğin basit bir yansısı değildir; her zaman, gerçekliğin temel yanlarıyla olaylar üzerine belli bir değerlendirmeyi içerir; bu değerlendirme de yapıtın *estetik fikriyle* birleşir; işte bu sebeple, en son kertede bir *doğrulukla* gerçeği yansıtan gerçekçi imge de illa belli bir *uzlaşım* öğesi içerir. Doğru estetikte, sanatsal imge anlayışı, *yansı kuramından* temellenir.

Sanatta bireysel (İndividuel en art): Sanatsal imgenin özgül yanı; tipik de bununla bir anlatım kazanır. Gerçeklikteki olayların yasaları ve genel temel özelikleri, sanatsal imgenin kesin bireysel çizgilerinin bütünüyle ortaya çıkar.

Sanatta konu (le sujet): Sanat yapıtlarında mantıki olarak birbirini izleyen olayların ya da imgelerin, sanatsal öğelerin bütünlüğü; yaşamdaki çatışmalar ve çatışma durumlarının evrimi bunlar içinde olur; kişilerin karakterleri de bu çatışmalarda ortaya çıkar.

Sanatta ölçü (mesure en art): Sanatsal yaratının temel ilkelerinden biri; sanat yapıtını tüm öğeleri arasındaki oranlılığı ve uyumu dile getirir. Sanatçının (ya da eleştirmenin) bireysel bir niteliği olarak ortaya çıkar; çünkü, beğeninin en başta gelen öğesidir; ölçü, sanatçının (ya da eleştirmenin) sanat yapıtını estetik ideale denk düşürme yeteneğiyle belirlenir; ama, kimi yaratı yöntemlerinde (örneğin, klâsisizmde) ölçü bir yasa biçimine, yani düzgüsel bir değeri olan ve kesinlikle düzenlenmiş bir ilke biçimine girer.

Sanatsal olay (Phénomene artistique): *Estetik bir kategoridir.* İnsan etkinliğinin özgül biçimlerini ve sanat alanıyla sadece ilgili olan sonuçlarını (sözgelimi, edebiyat, imge, ya da sanatsal yaratı) göstermeye yarar. Bu terim bazan sanat yapıtlarının yetkinlik derece-

sini göstermek, anlatım gücünün biçimin içeriğini karşılamasının, estetik ideali dile getirmekteki anıklığın, coşkusal gücün derecesini belirtmek için de kullaılır. [Çeviride yer yer *sanatsal görüngü* terimi tercih edildi.]

Sanatta öncülük (avant-gardisme en art): XX. yy'da ortaya çıkan bu terim, birçok sanat okulunun gelişimindeki eğilimi gösterir; bu eğilim daha önceki gelenekten (en başta da gerçekçi gelenekten) kopuşla ve yeni anlatım araçları ve biçimleri araştırmakla dile gelir. Modern öncülük, aşırı bir öznelcilikle, bireyciliğiyle ve topluma-karşı yönsemesiyle ayırt edilir.

Sanatta uzlaşım (Convention dans l'art): Anlatım araçlarının özgüllüğüyle ve yansıtılmış olayların özünü gün yüzüne çıkarma zorunluğuyla belirlenmiş olan bir sanat yapıtındaki nesnelerin ve olayların gerçek biçimlerinin doğıştırılmesi (altération), (kimi zaman hattâ büsbütün atılması); uzlaşımın sınırları, belli bir dönemde toplumun kültürel geleneğiyle bağımlıdır ve kesin bir *ölçü*'ye göre belirlenir; bunun ötesine geçildiğinde sanat yozlaşır bozulup dağılır, örneğin, modernizmin yapıtlarında olduğu gibi.

Sanat yapıtı (Oeuvre d'art): Sanatsal yaratı ürünü; tasarımsal ve anlatımsal öğeleri belli bir ölçüde, tamamlanmış ve bağımsız bir nitelik taşır. Sanatlara ve türlere göre değişir, belli bir yaratı yöntemine göre yaratılır ve kesin bir doyişle (style), bir eğilimle ilintilidir.

Sanatsal yaratı (Création artistique): «Yaratı» terimi, yeni, özgün ve hiç görülmedik bir şey oluşturmayı amaçlayan bir etkinliğe uygulanır. Sanatsal yaratı, sanat alanında bu etkinliğin özgül bir biçimidir; sanat yapıtlarının üretimiyle son bulur; burada yeninin zorunlu yaratısı, karmaşık bir olayın vazgeçilmez yanlarından biridir sadece: Sanatın bütün temel ilkelerini kapsar: İmgelerle yürütülen düşünme, bireşim

ve tipleme yoluyla gerçeğin sanatsal ve hakikate uygun yansıtılması, biçimin içeriğe denk düşmesi, vb. Sanatsal yaratı sanatçının dünya görüşüyle sıkı sıkıya bağlıdır ve onun *sanatsal yöntemiyle* belirlenir.

Sezgi (Intuition): Nesnelerin ve olayların özünün doğrudan kavranılması; bu edimde deneyin ya da düşüncenin açıktan bir dolayımı yoktur; ama, yine de onlarla doğrudan bir bağlılaşıklık içindedir. Sezginin içe dönüşlü olmayan (non-reflexif) niteliği, imgelerle olan tartışma götürmez bağı ve insansal duygular alanı, bunda, genelde yaratı yetisinin ve özelde sanatsal yaratı yetisinin çok önemli bir öğesini görmeye hak kazandırır.

Sinematografik sanat: Yapıtları çoklon görüntülere dayalı sanat; yeni bir sanat alaşımı içinde, çeşitli sanatların öğelerini (edebiyat, müzik, plastik sanatlar, tiyatro) bileşimsel bir yolla bir araya getirir. Özgül yöntemlere dayanır, bunların da başlıcaları şunlardır: Tasarımlamanın fotografik niteliği, düzlemlerin çokluğu ve sinematografik gerecin zamansal, anlamlı ve duygusal bir düzen içersinde kurulması. Bu sanat başlıca iki türde bulunur: Sahneye koyma (sahneleme-mise enscene) filmleri, belgesel filmler ile çizgi filmler.

Simge (Symbole): Sanatta simge, son derece genelleştirilmiş bir *sanatsal imge* ya da, bir fikri, bir olayı, gerçekliğin bir görüngüsünü soyutlayıp dile getiren kompozisyonun bir öğesidir. Simgenin imgeli görünüşü, tasarımlanan olayla çok açık bir *anlamsal* (semantique) bağ sunar. Sanatsal kültürün bir öğesi olduğu için, simge uzlaşımsal bir nitelik taşır, bu da onu *göstergeye* yakınlaştırır; ama, onun tersine, belli bir *tasarım* gücünü ve değerini yine korur.

Simgecilik (Symbolisme): XIX. yy sonunda ve XX. yy başında Avrupa sanatında, en başta da edebiyatta, sonra resimde, müzikte ve tiyatroda (örneğin, Fransa'

da Verlaine, Rimbaud, Belçikada Maetherling, Verharen, İngiltere'de Oscar Wilde, İskandinavya'da Knut Hamsun, Stindberg, Rusya'da Balmont, Blok vb.) çok yaygınlaşmış bir *eğilim*. Simgecilere göre: Sanatsal yaratının ruhu, olayların ve nesnelerin dışsal, gözle görünür örtüsü ötesinde saklı «fikri», gizli anlamı bulmak, ortaya koymak ve doğrudan doğruya yeniden üretmektir: çünkü simge bu «fikrin» en kusursuz anlatımıdır. Modernizm sanatı üzerinde büyük etkisi olmuştur simgeciliğin; çünkü, dekadan sanatın ve gizemciliğin değişik eğilimlerini yansıtıyordu. Ne ki en

Sınıfsal nitelik, karakter (Caractere, nature de classe): Estetiğin temel yöntembilimsel ilkelerinden biri; sanat yapıtlarının toplumsal koşullanması ile toplumsal kapsamını ortaya koyar; böylece sanat belli toplumsal sınıfların ve grupların görüşlerinin, inançlarının ve ideallerinin anlatımı sayılır.

Soyutlamacılık (Abstractionisme): Birçok ülkede, özellikle Batı Avrupa ülkelerinde XX. yy'ın başında ortaya çıkan, en çok da resim sanatı ile yontuculukta kendini gösteren bir akım. *Biçimciliğin* aşırı bir görünüşü olan soyut sanat, gerçek nesneleri tasarımlamayı bir yana bırakır ve sanatın toplumsal ve bilgisel yanlarını reddeder ilkece. Tasarımsal-olmayan soyut kompozisyonlar, sanatçının düş-gücünün doğurmuş olduğu ve öznel duyumlamalarının evreni dile getirmek savında olan renk lekelerinin, çizgilerin ve oylumların (hacimlerin) keyfe bağlı (kimi zaman ritimli) birleşmeleri olarak ortaya çıkarlar.

Süsleme sanatları (Arts décoratifs): İnsanın yaratıp dönüştürdüğü maddesel çevrenin estetik biçime sokulmasını amaçlayan plastik sanatlar alanı. Şu dallara ayrılır: a) *Uygulamalı süsleme sanatları*, yani eviçi kullanım için sanatsal eşya yaratısı (mutfak aletleri möbleler, giysiler, süslemeler); b) *Sunum sanatı*, yani sergiler müzeler, vitrinler, vb.; c) *Anıtsal süs-*

leme sanatı, yani yapıların süslenmesi (duvar resmi, baröliyefler, vitraylar) ve parkların, yolların ve meydanların düzenlenmesi (anıtlar, çeşmeler, yontular, vb.).

Şiir (Poésie): Geniş anlamda, sanatın estetik özünü gösterir (bazan, salt edebiyatın); dar anlamda, edebiyat örneklerinden biri söz konusudur.

Şiir sanatı (Poetika): Edebi yaratı kuramı; edebiyat kompozisyonunun ilkelerini ve yaratı için gerekli sanatsal yöntemleri belirleyen kurallar bütünlüğü. Poetikanın önermeleri belli bir düzgüsel değerdedir; birçok hallerde de saltık bir nitelik taşır (Boileau, Lessing).

Tasarım (Représentation): Sanatsal araçlarla gerçeklikteki olayların ve nesnelerin dış görünüşünün yeniden-üretimi. Gerçekçi sanatta tasarım, nesnelerin duyulur biçimlerinin basit bir kopyası değildir; bileşim ve tipleme aracılığıyla nesnelerin derindeki özünü dile getirmektir.

Tema (Théme): Sanat yapıtında yaratıcının yeniden-üretip değerlendirdiği, olay ya da gerçeklikteki temel sorun (sorunlar ya da olaylar grubu); tema yapıtın *içeriğinin* temel bir öğesidir.

Tipik (Typique): I) *Estetik kategori*, gerçeklikteki en belirgin ve temel yasaları gösterir; bu yasalar da genelleme aracılığıyla sanat yapıtlarında çekici bir biçimde somutlaşır. Belli bir toplumsal grubun ya da bilinen bir dönemin temsilcilerinin tipik özeliklerini doğrudan doğruya üreten *sanatsal imgedir*. 2) Gerçekçi sanatta sanatsal bireşimin ayırıcı niteliği. Tipleme (typisation) parçasal'ın ve biricik'in tasarımına dayanarak genel'i ve özsel'i ortaya çıkarmaktan ibarettir.

Tiyatro: Oyuncuların oyunuyla seyircilerin gözü önünde olup biten, dramatik eylem aracılığıyla *sanatsal imgelerin* gerçekleştiği *sanat*. Sentetik sanat olarak, tiyatro, dramaturgun yapıtını, sahneye koyucunun,

oyuncuların, dekoratörlerin, kompositörün vb. yaratısını birleştirir ve *gösterimde* (spectacle) bağlamlı ve tam anlatımını bulur.

Toplumcu gerçekçilik: Sosyalist toplumun sanat ve kültürünün *yaratı yöntemi.* Sanatsal düşüncesi ve imge dizgesi, dünya görüşüne dayanır. Bu yaratı yöntemi, ideal konumlarından kalkarak, toplumsal gerçekliğin süreçlerini derinden kavrama fırsatını verir. Toplumcu gerçekçi sanat gerçekliği, devrimci oluşumu içinde, *güzel*'in en yetkin anlatımı olarak yüceltir. Bu sanatın başlıca ilkeleri: *İdeolojik bağlanma, halkçı esin* ve *partilik*tir, bu da ona yeni toplumsal ilişkiler oluşturmada güçlü bir şekilde katkıda bulunmak, toplum içinde gelişen ilerici fikirleri ve moral ilkeleri pekiştirmek, bu toplumun her üyesindeki gerçekliğin sağlıklı dönüşümüne etkin bir biçimde katılmak özlemini geliştirmek olanağını sağlar. Evrensel sanatın en iyi geleneklerinin gelişmesi ve uzantısı olan sosyalist gerçekçilik, dünya kültür tarihinde yüksek bir aşamadır ve insanlığın toplumsal ve kültürel engin deneyine dayanır.

Tragedya (tragédie): Komedyanın karşısında, yaşamdaki çatışmanın düşman güçler arasındaki amansız savaşımla gerçekleştiği, dramatürjideki belli başlı *türlerden* biri. Tragedyada yüksek ideallerin onanması, ancak baş kahramanın çile çekmesi ya da ölüm pahasına olabilir. Gerçeklikteki derine inen çelişkileri ortaya koyan ve bu amaçla son derece gergin durumlardan, yüce ve kahraman karakterlerden yararlanan tragedya, sanatın en etkili biçimlerinden biridir; çünkü, seyircide büyük coşkular, şefkat duyguları, «tutkulardan arınma», kısaca *arıtma* yaratır ve bu yolla insancıl ve ilerici idealler gösterir.

Trajik (tragique): *Estetik kategori.* O an için çözülemeyen bir çatışma durumuyla dile gelen, belli bir dönemdeki derin çelişkileri ve sorunları belirginleş-

tirip değerlendirme olanağı sağlar. *Yüce*'ye sıkı sıkıya bağlıdır; *sanatsal yaratı*'nın büyük soluk isteyen felsefi biçimlerine girer.

Tür (Le genre): Sanatların her birinde tarihsel bir şekilde yerleşip gelişmiş bulunan, belli özgül niteliklerine göre sınıflandırılmış, *sanatsal yaratı* biçimleri. Sözgelimi, resim sanatı görünüm, ölü-doğa, portre vb. türlerini kapsamına alır; edebiyat: roman, uzun-öykü, şiir, vb, türleri; müzik; senfoni, kantat, romans, vb. türleri.

Uyum (Harmonie): İçsel ve dışsal uygunluğu, estetik nesnenin (sanat yapıtı, vb.) bütün öğelerinin oranlılığını dile getiren *estetik kategori*. Uyum kategorisi *güzel* kategorisiyle doğrudan ilgilidir ve çevre dünyasındaki gerçek yasaların yansısıdır.

Yansıma kuramı (Théorie de reflet): Bilgi kuramsal felsefi görüş. Estetiğin ve toplumcu gerçekçiliğin yaratı yönteminin yöntembilimsel temeli. En yetkin durumuna ulaşmıştır; insan bilgisinin içeriğini, yansıma yani «dış dünyanın imgesi» diye tanımlar; kavranılan bu dünya kavrayan öznedon bağımsız ve onun dışındadır, nesnel olarak vardır. En çok sanatta dile gelen gerçeğin estetik özümsenmesi, bu yansının özgül bir biçimidir. Bu yüzden, *kategoriler* ve *estetik idealler çeşitli sanatlar ve yapıtlar* hep gerçeğin yansısının ve toplumsal ve tarihsel pratiğin için de estetik dönüşümün birer biçimleri ve kipleri dir; buna karşılık adı geçen pratik, sanat yapıtının hakikate uygunluğunun ve gerçek doğrulinin en başta gelen ölçütüdür. Yansı kuramı, *sanatsal imge* sorununu maddeci bir tarzda çözmek; sanatta kavramlamonin ve *imgelemin özyapısını*, *estetik fikrin* özünü sanatla toplumsal gerçeklik arasındaki bağlılaşıklığı, sanatta hakikat sorununu vb. açıklığa kavuşturmak yolunu açar.

Yaratı yöntemi (méthode créatrice): Yaşamdaki olayların

ve olguların sanatsal imgelerle gösterilmesini, bireşimini ve seçimini belirleyen yaratı ilkelerinin bütünlüğü. Hem sanattaki evrimin genel yasalarını, hem de bu yasaların kendilerini gösterdikleri tarihsel somut büyük simgecilerin (Verhaeren, İbsen, Blok, Brioussov) yapıtı gerçekçi eğilimler de ortaya koyar ve evrensel sanat kültürüne büyük katkıda bulunur.
biçimi yansıtır. Sanatın ilgi merkezlerini, yeniden-üretilecek gerçek olayların seçim niteliğini ve bunların belli bir estetik ideal görüş açısından değerlendirilmesini, sanatsal bireşimin dayandığı ilkeleri, sanatın anlatım araçlarının kullanımı ve sanatın görevlerini ve hedeflerini belirler. Dönemin egemen toplumsal görüşünün ana ilkelerine sıkı sıkıya bağlıdır ve bir yandan gerçeğin insan tarafından estetik özümsenmesinin uzun sürecinin sonucu olarak (ki bu süreç en başta sanatta dile gelir), ve öte yandan da belli bir dönemde toplumun belirgin ideallerinin, fikirlerinin, amaçlarının, olaylarının yorumu ve özgül anlatımı olarak ortaya çıkar. Yaratı yöntemi, değişik *deyişleri* (styles), *eğilimleri*, okulları, vb. kuşatan genel bir kategoridir. Bütün bunlar sadece onunla bir nitelik kazanır.

Yeni-gerçekçilik (Néo-réalisme): XX. yy'ın kırklı yıllarında ve İtalyan sinemasında ortaya çıkan *eğilim*. Belgeciliğe ve günlük yaşantıya karşı gösterdiği yakınlıkla belli olur; en iyi yapıtlarının açıkça antifaşist ve anti-burjuva bir doğrultusu vardır; toplumsal adaletsizliği eleştirir ve halk adamının yüksek tinsel niteliklerini vurgular. Altmışlı yıllarda yeni-gerçekçilik tarafından bulgulanan sanatsal yöntemler, filmlerin toplumsal ve insancıl özünü gölgelediler. Bugün ise, yeni-gerçekçilik artık varını yoğunu yitirmiş bulunmaktadır.

Yergi (La satire): Antik çağda bir edebiyat türü; çok değişik temaları, parodi ve polemik vb, biçimde ele alır.

Daha sonraları, sanattaki komiğin biçimlerinden birini göstermeye başlar; bunun da en belirgin özelliği, gerçekliğin çok üzücü olayları karşısında sanatçının sert yadsıyıcı tavrıdır. Toplumsal bozuklukların öfkeli ve sarakalı kötülenmesidir; çok yaralayıcı ve bazan karikatüral bir biçimde dile gelir. Her zaman toplumsal ve siyasal çok açık bir doğrultusu vardır ve toplumda ideolojik görüşlerin oluşumunda büyük etki gösterir.

Yetenek (Le talent): Sanatsal yaratıda göz kamaştırıcı yaradılış gücü, büyük anıklık; yetenek sahibi kişi, özgünlüğüyle, ince beğenisiyle, gerçeği derinden kavrayışıyla, sanatsal biçim'de gösterdiği yetkinlikle ve bunların toplumsal değeriyle seçilen sanat yapıtları ortaya koyabilir; *deha*, yeteneğin en yüksek konağıdır.

Yontuculuk (La sculture): Plastik sanatların bir türü; imgeleri uzayda ve oylumlu olarak somutlaşır. Yontu yapıtları değişik gereçlerle yaratılır: Mermer, metal, ağaç, vb. İnsan bedeninin biçimlerini, ayrıca hayvanların ya da mitolojik ve uydurma yaratıkların biçimlerini veren figürler tasarımlar çoğun.

Yüce (Le Sublime): İnsansal idealin eşsiz bir güçle dile geldiğini, bu gücün gerçeklikteki her günkü dışa vuruşlarını çok aştığı nesneleri ve olayları belirleme olanağı veren *estetik kategori*. Güzel kategorisiyle bağlılaşık durumdadır ve *kaba* (ya da bayağı) kategorisinin tam zıttıdır.

Yan-tutma (Esprit de parti): Sanatçının yaratı etkinliğinin doğrultusunu, sınıfsal konumunu, yapıtının toplumsal içeriğini belirleyen, ideolojik konumu. Estetiğin yönetici ilkesidir; dönemimizin en ileri güçlerinin, yani, insanlığın toplumsal ilerleyişi adına toplumsal ilişkilerin kökten bir dönüşümünü gerçekleştiren güçlerin ideallerini sanatsal bir yolla dile getirmek zorunluluğunu öne sürer. [Çeviride, yer yer *parti ruhu, parti duygusu, partizanlık* terimleriyle de karşılanma yoluna gidildi. (Ç.N.)

İÇİNDEKİLER

önsöz 5

giriş

bilimsel öğretide estetiğin konusu 7

birinci bölüm

toplumsal bilincin bir biçimi olarak sanat 21
I. sanatın özü konusunda 21
II. sanat ve gerçeklik 31
III. sanat ve bilgilenme 44
IV. sanat ve ideoloji 53
A. SANAT VE SİYASET 58
B. SANAT VE AHLÂK 62
C. SANAT VE FELSEFE 64
D. SANAT VE DİN 65

ikinci bölüm

sanatsal imge 71
I. estetiğin temel kategorisi: imge 71
II. tipik ile bireysel 77
III. nesnel ile öznel 90
IV. coşkusal ile ussal 97
V. sanatta hakikat 103
VI. imge ve gösterge 111

üçüncü bölüm

sanatta içerik ile biçim 119
I. sanatta içerik 121
II. sanatta biçim 134
III. sanatta biçimle içeriğin diyalektiği 144
IV. sanatsal türlerin bütünü olarak kültür 155

bördüncü bölüm

estetik kategoriler ve gerçekliğin sanatsal özümsenmesi 167
I. estetik kategorilerin özyapısı 167
II. güzel 171
A. GÜZELİN ÖZÜ 171
B. SANATTA GÜZEL 184
III. trajik ile komik 191
A. TRAJİK 195
B. KOMİK 211

beşinci bölüm

toplumcu sanatın yaratı yöntemi 229
I. yaratı yöntemi: gerçekçilik 231
II. sosyalist gerçekçilik 251
III. parti ruhu ve sanatta halkçı esin 271

küçük estetik sözlüğü 287



«gelenek ve yenilikte süreklilik»

DE YAYINEVİ

büyük düşünür DIDEROT'nun ölümünün 200. yılında okurlarına üç önemli kitabı sunmakla gurur duyar.

DIDEROT

andré cresson

Çev: ASIM BEZİRCİ

●

FİLOZOFÇA DÜŞÜNCELER

YASAYI ÇİĞNEMENİN TEHLİKELERİ ÜSTÜNE

diderot

Çevirenler: İSA ÖZTÜRK/VEDAT GÜNYOL

●

RAHİBE

diderot

Çev: ADNAN CEMGİL

Estetik kategoriler en genelleştirilmiş biçimiyle, insanla gerçeklik arasındaki estetik ilişkileri gösterir. Bu ilişkiler, tıpkı tarihsel ve toplumsal pratiğinki gibi çeşitli ve alabildiğine çoktur. Estetik duygular, insanın estetik yeti ve gereksinimleri, nesnel dünya ile olaylar üstüne yaptığı estetik değerlendirme, hep bu pratik içinde oluşur●Güzel sorunu estetikte önemli bir yer tutar. O kadar ki, bir zamanlar estetiğe güzelin bilimi bile denmişti, şimdi de dendiği oluyor kimi zaman. Ne ki, estetik, güzelin bilimi değildir, gerçekliğin sanatsal özümsenmesinin bilimidir ve her şeyden önce de , sanatın yasalarının bilimi ve sanatsal yaratı kuramıdır●Estetikte trajik ile komiğin önem ve kapsamı, sanatın başlıca konularıyla ilgili oluşlarından kaynaklanır. Gerçek dünyada trajik ile komiğin alanı güzelinkinden daha sınırlıdır; salt toplumsal yaşamla ilgilidirler çünkü; bu kategorilerin doğayla bir alış-verişleri yoktur. Doğa iyiliğe de kötülüğe de nasıl yabancı ise acı gözyaşlarını da, komik gülmeyi de bilmez●Charlie Chaplin'in Diktatör filmi, komik üstüne, şaşırtıcı derecede tam bir ölçü sunar. Yönetmen, diktatörlerin sadece korkunç kimseler olmakla kalmadıkları , yanı sıra gülünç (burlesque) kişiler de oldukları düşüncesine özlü bir anlam kazandırır●Gerçekçilik, dilinde hiçbir sınır tanımaz; tersine ıstıarelı yollara sık sık baş vurur. Bunun için, anlatım araçlarına gösterilen ilgisizlik ya da tersine, modern gerçekçiliğin özünün salt anlatımsal ve tasarımsal araçların belli bir tarzına/sistemine indirgenmesi, ya gerçekçiliğin yerine aldatıcı (illısoire) görünüşünün geçirilmesine, ya da kendi hakiki doğasını karşılamayan sanatsal görüngülerde gerçekçiliğin eriyip gitmesine yol açar●

450 TL.