M. KAGAN

ESTETİK VE SANAT DERSLERİ

ÇEVİREN AZİZ ÇALIŞLAR



İMGE Kitabevi

M. KAĞAN

ESTETİK VE SANAT DERSLERİ

ÇEVİREN: AZİZ ÇALIŞLAR



Özgün adı: Vorlesungen zur Asthetik
1. Basım: Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, 1982, Altın Kitaplar.
2. Basım: Estetik ve Sanat Dersleri, 1993, İmge Kitabevi Yayınları.

M. KAGAN

ESTETİK VE SANAT DERSLERİ

ÇEVİREN: AZİZ ÇALIŞLAR

İMGE kitabevi

İmge Kitabevi Yayınları: 70
Temmuz 1993

İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sokak No: 3 06650 Kızılay/Ankara
Telefon: 419 46 10 - 417 01 37
Telefaks: 419 46 11 Faks: 425 65 32

Baskı: Özkan Matbaacılık Ltd. Şti.

ISBN 975-533-046-1

© Bu çevirinin tüm yayın hakları
İmge Kitabevi Yayınları Ltd. Şti.'ne aittir.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ:
BİLİM OLARAK ESTETİK

ESTETİĞİN TANIMI 13
Gerçekliğin Estetik Özümlenişi 13
Sanatsal Etkinliğin Bilimi Olarak Estetik 16
Estetik Metodolojisi ve Estetiğin Öbür Bilimlerle İlişkisi 19
Estetik Biliminin Pratik Anlamı 28

BİLİMSEL MADDECİ ESTETİK 36
Bilimsel Maddeci Estetiğin Oluşumu 36
Bilimsel Maddeci Estetiğin Gelişimi 40
Diyalektik Yöntem 45
Sistemsel Yön 49
Mantıksal-Olan ile Tarihsel-Olan'm Birliği 54
Nesnellik ile Yantutarlık Arasındaki Birlik 61

BİRİNCİ BÖLÜM:
ESTETİK DEĞER DİYALEKTİĞİ

ESTETİK DEĞERİN GELİŞİMİ 67
Estetik Düşüncesi Tarihine Kısa Bakış 67
Biyolojik Kuramın Eleştirilmesi 72
Estetik Bilincin Öntarihi 76
Estetik İlintide Değer-Yönlendirme 78
İnsanın Dünyayla Estetik İlintisinin Kendinden Belirlenişi 85
Estetik Değer Taşıyıcı: İçerik-Yüklü Biçim 90

ESTETİK ÖZÜMLEME 97
Estetik Olgusu 97
Estetik İlintilerde Coşkusallık ve Değer-Belirleyicilik 100
Gerçeklik ile İdeal Arasındaki İlişki: Estetiksel-Olan 104
Görece-Olan ile Mutlak-Olanın Diyalektiği 111
Dinamik Sistem Olarak Estetik Özümleme 115

GÜZEL-OLAN VE ÇİRKİN-OLAN 127
Genel İlkeler 127
İnsanda Güzellik ve Çirkinlik 129
Doğada Güzellik ve Çirkinlik 135
Nesneler Dünyasında Güzellik ve Çirkinlik 139
Sanatta Güzellik ve Çirkinlik 141

YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN 149
Nitelik-Nicelik Diyalektiği 149
Gerçek-Olan ile İdeal-Olan'ın Diyalektiği 156
Sanatta Yüce-Olan ve Aşağı-Olan 158
Çağdaş Sanatsal Kültürde Yüce-Olan ve Aşağı Olan 164

TRAJİK-OLAN VE KOMİK-OLAN 169
Trajik-Olan'ın Özü 170
Kötümser Tragedya ve İyimser Tragedya 176
Komik-Olan'ın Özü ve Temel Biçimleri 183
Değişik Sanat Cinsleri ve Tarzlarında Komik-Olan 190

ESTETİKSEL-OLAN VE SANATSAL-OLAN 195
Estetik Bilinç ve Sanatsal Bilinç 195
Estetik Etkinlik ve Sanatsal Etkinlik 198
Estetik Eğitim ve Sanatsal Eğitim 203

İKİNCİ BÖLÜM:
DÜNYANIN SANATSAL OLARAK ÖZÜMLENİŞ DİYALEKTİĞİ

SANATIN KÖKENİ 213
Sanatın Kökeni Sorunu 213
Sanatın Kökenini Araştırma Yöntemleri 217
Sanatsal-İmgesel Düşüncenin Gelişimi 220
Sanatsal ve Dinsel Bilinç 226
Emek ve Sanatsal Yaratım 229
İlkel Toplumda Sanatın Rolü 231

TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT 239
Sanatsal Yaratımın İlk Gelişimleri 239
Sanatsal Etkinliğin Yapıca Çözümlenişi 244

SANATIN YAPISI: SANATSAL İÇERİK 247
Sanatın Nesnesi Sorunu 248
Sanatsal İçeriğin Bilgilendirici Yanı 255
Sanatsal Bilgi 259
Sanatsal İçeriğin Değerlendirici Yanı 262

SANATIN YAPISI: SANATSAL BİÇİM 275
Sanatta Yaratıcılık 275
İmgesel Modellendirme 276
Sanatta Biçimlendirme 286
Sanatın Semiotik-İletişimsel Yönü 292
Sanatın Dinamik Yapısı 297

SANAT MORFOLOJİSİ 301
Sanat Morfolojisi Sorunu 301
Sanat Cinslerini Sınıflandırma İlkeleri 308
Görüntüsel Sanatlar, Görüntüsel-Olmayan Sanatlar 317
Tekişlevli Sanatlar, Çiftişlevli Sanatlar 321
Birleşik Sanat Biçimleri 327
Sanat Türlerinin Nitel Olarak Belirlenişi ve Karşılıklı Etkileşmesi Sorunu 335
Sanat Türlerinin Cinslere Ayrışması 342
Sanat Morfolojisinin Bir Kategorisi Olarak Tarz 352

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:
SANATSAL İLETİŞİM DİYALEKTİĞİ

GİRİŞ 359
Bildirişim Sistemi Olarak Sanatsal İletişim 359
Sanatsal Yaratım 362
Sanatsal Bildirişim ve Sanat Yapıtı 366
Sanatsal Algı 367
Sanatın İşlevsel Yanı 372

SANATÇI 377
Sanatçı Kişi 377
Sanatçının Kişiliği 380
Bilinçli-Olan ve Bilinçsiz-Olan 389

Sanatçılık Yetisi 393
Sanatta Ustalık 398
Sanatta Yaratıcı Yöntem 401

SANATSAL YARATIM 408
Sanat Yapıtında Düşünce 408
Düşüncenin Cisimlendirilişi 415
Biçimin Etkinliği 421

SANAT YAPITI 427
İçerik ve Biçim 427
İçeriğin Yapısı 428
Düşünce ve Tema 433
Biçim-İçerik İlişkisi 438
İç Biçim ve Dış Biçim 442

SANAT ALGISI 447
Genel Görüşler 447
Yönlendirme Sorunu 448
Beğeninin Rolü 451
Sanat Dili 451
Yatkınlık 461
Algılayıcı Kişilik 465

SANATIN İŞLEVSELLİĞİ:
ÇOKİŞLEVLİ SİSTEM OLARAK SANAT 469
İletişimsel İşlev 472
Aydınlatıcı-Yapıcı İşlev 475
Eğitsel İşlev 478
Haz Verme İşlevi 482
Kültürel İşlev 485
Sistem Olarak Çokişlevsellik 486

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:
SANATSAL GELİŞME DİYALEKTİĞİ

TOPLUMDA SANATSAL GELİŞME 493
Sanatsal Kültür 494
Sanatsal Gelişmede Geçici-Olan ve Kalıcı-Olan 495
Yasal-Olan ve Rastlantısal-Olan 498
Sanatın Gelişmesinde Toplumsal Belirlenme 503
Sanatsal Gelişmede İlerleme ve Gerileme 509

SANATSAL GELİŞMENİN TOPLUMSAL BELİRTENLERİ 519
Maddi Üretim ve Sanatsal Üretim 519
Teknik ve Sanat 528
Toplumsal Varlık ve Sanatsal Kültür 532
Toplumsal Bilinç ve Sanatsal Yaratım 533

TOPLUMSAL YAŞAMIN YAPISI VE SANATSAL GELİŞMEDEKİ ÇELİŞMELER: SANAT VE SINIFSALLIK 545
Sanatta Sınıfsallık ve Evrensellik 545
Sanatçının Bilinci ile Yaratımı Arasındaki Çelişmeler ve Sınıfsal Koşullanma 550
Değişik Toplum Yapılarında Sanatsal Gelişme Eğilimi 555

SANAT VE HALK 563
Sanatın Sınıfsal Özelliği ve Halka Bağlılık 563
Sanatsal Kültürün Kitlelerle Bağıntısı 566
Profesyonel Sanat ve Halk Yaratımları 572

SANAT VE ULUS 577
Sanatta Ulusal Biçimler 578
Ulusallık ve Sınıfsallık 586
Ulusallık ve Halka Bağlılık 589
Ulusallık ve Evrensellik 592

SANATSAL GELİŞMENİN GÖRECE BAĞIMSIZLIĞI 599
Sanatsal Bilginin Gelişim Mantığı 599
Sanatsal Gelişmede Düşüncelerin Sürekliliği ve Etkileri 604
Sanatsal Ustalığın Gelişim Mantığı 608
Sanat «Dili»nin Gelişim Süreci 611
Bütüncül Bir Birlik: Sanatsal Kültür 614

SANAT TÜRLERİ, CİNSLERİ VE TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ 621
İlk Dönemlerde Sanat Türlerinin Eşitsiz Gelişmesi 626
Kapitalizm Döneminde Sanat Türlerinin Eşitsiz Gelişmesi 632
Sanat Tarzlarının Eşitsiz Gelişmesi 639

SANATSAL YÖNTEM, ÜSLUP VE DOĞRULTU 645
Sanatsal Yöntem 645
Sanatta Özgüllük 649
Sanat Doğrultusu 657
Sanatsal Üslup 660

Giriş

Bilim Olarak
Estetik

ESTETİĞİN TANIMI

GERÇEKLİĞİN ESTETİK ÖZÜMLENİŞİ

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

Ancak, Baumgarten tarafından geliştirilmiş olan algı kuramı, daha sonra, kendine özgü iki ana olguya dönüşmüştür: bir, Baumgarten'in «duyusal algının yetkinliği» olarak tanımladığı ve estetiğin temel kategorisi anlamını yükleyerek, ethik ile mantığın temel kategorileri olan **iyi** ile **doğru**'nun yanına koyduğu, **güzellik** olgusu; iki, Baumgarten'e göre, güzelliğin, insanın sanatsal etkinliğinde en yüksek anlatımını bulması olan **sanat** olgusu[1].

1 V. I. Lenin, **Diyalektik Sorusu Üstüne**, Toplu Eserler, Cilt 38, s. 338.

18. yüzyılın sonlarına doğru, «Estetik» terimi, «duyusal algı kuramı»nı değil, ama «güzellik felsefesi»ni, «sanat felsefesi»ni, ya da bu her ikisini birden dile getiriyordu. Ama, estetik denince artık, kendisini felsefeden ayırmış, kendi araştırma alanına kavuşmuş bir bilim dalı anlaşılıyordu. Bu bilimin kapsamına giren birçok sorun, daha başından bu yana araştırılagelmiştir. Onun için, estetik düşüncenin tarihi, 2500 yıl öncesine kadar gider, denilebilir. Ama ancak 18. yüzyılın ortalarında, güzellik ile sanatın özüyle ilintili düşünceler felsefe ile teolojide bütünleşebilmiş, yazıya dökülmüş; şiir, resim, müzik ve mimari gibi apayrı somut sanatlar çözümlenebilmiştir. İşte Baumgarten yoluyla, bu sorunların tümü tek tek ele alınabilmiş, bu sorunlar üstünde yoğunlaşılmış ve bunların tümü belirli bir bilgi dalının nesnesi haline gelmişlerdir.

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

Estetikte, «güzellik» sözcüğünün bilimsel bir terim olarak belirli bir anlamda kullanılması gerekir. Bunun için, «güzellik» sözcüğünü hangi anlamda kullandığımızı daha başından açıkça belirlemeliyiz. «Güzellik» sözcüğünden ne anlıyoruz? «Çok iyi», «yetkin» olan bir şeyi mi? Yoksa, «ethik bakımdan yüksek» ya da «çok hoş» olan bir şeyi mi? Tüm bu **farklı** nitelikler, zaman zaman birbiriyle uyuşan, zaman zaman birbirinden kesinlikle ayrılan **farklı** değerlerdir. Bir şey, hem iyi, hem güzel olabileceği gibi, iyi ama güzel olmayabilir; tıpkı, güzel ama iyi olmayabileceği gibi. Nitekim, nitelikli bir kimse çirkin, güzel bir kimse de bayağı olabilir.

Eğer, «güzel» kavramını, insanın ahlaki özelliklerini anlatmak için kullanıyorsak, o zaman buna, **ethik** bir anlam katıyoruzdur, o zaman da bu kavramın içeriği ile **Ethik** uğraşır. Yok eğer, «güzellik» sözcüğünden, sözcüğün tam anlamını dile getiriyorsak, o zaman burada karşımıza **estetik** bir kategori çıkmaktadır, bunun içeriğiyle de **Estetik** uğraşır.

Demek, estetik biliminin birincil araştırma nesnesi, güzellik ya da güzel-olandır. Ama, öylesine görünüşler vardır ki özleri bakımından güzel-olana dönüşürler ve bunun için yine estetiğin araştırma konusu

olurlar. Biz bunların tümüne «estetiksel-olan özellikler» ya da «estetik değer» adını veririz. Bunların arasında, **çekici, zarif, yüce, kahramansı, dramatik ve trajik-olan** kadar, bunların karşıt kavramları olan **çirkin, bayağı ve komik-olanı** sayabiliriz. Böylesine görünüşlerin sayısı burda sayılamayacak kadar çoktur. (Ancak, bilimsel maddeci anlayışta, bu sorun üstünde bir düşünce birliğine varılamamıştır. Bir kuramcıya göre, söz gelişi, G. Pospelov'un 1965'te yayınlanan, **Estetik-olan ile Güzel-olan** adlı kitabında, biricik estetik kategorisi, güzel-olandır; burda, yüce, komik, trajik-olan, vs. ise, başka görünüşler kategorisine girerler. Bir başkasına göre de, çok çeşitli estetik değerler vardır; ama bu değerler, özel bir çözümleme konusu olup olmama durumuna göre değişirler. Böyle bir görüşe, 1961'de yayınlanan ve bir ortak yazarlar topluluğunca ele alınan bir ders kitabının güzel, trajik ve komik-olanı içeren bölümlerinde olduğu kadar, J. Borev'in 1960'ta yayınlanan **Estetiğin Temel Kategorileri** adlı kitabında yüce-olanla ilgili bölümlerde de rastlanmaktadır. L. N. Stoloviç ise, 1959'da yayınlanan «Gerçeklikte ve Sanatta Estetik-olan» yazısında, özellikle çirkin-olan ile bayağı-olandan söz etmekte; Borev'in 1965'te yayınlanan **Estetiğe Giriş** adlı kitabında, çirkin-olan ile bayağı-olanın dışında, korkunç-olan da ele alınmakta; N. Kryukovski ise, 1965'te yayınlanan **Güzellik Mantığı** adlı kitabında, yalnızca üç tane estetik kategorisi bulunduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bunun dışında, **Bilimsel Maddeci Estetiğin Sorunları** adlı kitabında, E. John, geleneksel estetik kategorileri yanısıra, «bireysel», «karakteristik» ya da «tipik-olan» gibi kavramları saymaktadır. V. Şeştakov da, 1973'teki bir çalışmasında, «Estetik Kategorisi Olarak Uyum" ana temasını işlemiştir. A. Karyagin de 1971'deki «Estetik Sorunu Olarak Dram» adlı yazısında, bu sorunu dramatik kavramına bağlayarak çözmek istemiştir. Konumuz olan bilim, henüz kendi «Mendeleyev sistemi»nin estetik «elementler»ini ortaya koymaktan uzakta bulunuyor.). Bizim burda tanıtlamaya çalıştığımız şey, güzel-olanın, estetiğin biricik «temel taşı» olmadığıdır. Estetiğin tüm «temel taşları», kendi bütünlükleri içinde, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri ve karşılıklı etkileşimleri içinde araştırılmalıdır.

Estetik yalnızca güzel-olanın bilimi değildir; daha kapsamlı, daha doğru ve tam olarak dile getirirsek, estetik, **insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilim'dir.** Bu anlamda, estetik, **gerçekliğin insanlar tarafından este-**

tik özümlenmesinin bilimi olarak tanımlanabilir.

Ancak, bu tanımlama bitmiş bir tanımlama olarak görülmemelidir. Çünkü, estetik değer taşıyan çok şeyin yanısıra, özel yeri olan bir tanesi daha vardır ki, o da sanattır.

Güzellik ile sanat arasındaki ilişki sorusu estetik bilimini yararlı-olanın, siyasal, ethik ve dinsel-olanın da çözümü gerekmektedir. Bu bakımdan, hiç kuşkusuz, güzellik ile sanat ya da tam tersine çevirirsek, estetik-olan ile sanatsal-olan, birbirinden görece bağımsız iki ayrı alanı oluştururlar. Ancak, bu ikisi, öylesine sıkı bir bağıntı içinde bulunurlar ki, birisi ötekinden kopuk ele alındığı zaman, ikisinin de gerçek özü kavranamaz hale gelir. Bu yüzden, sanatsal-olanı estetik-olandan ayıran, sanatın özünü çok dar, yetersiz, tek-yanlı yorumlayan hiçbir düşünür kadar; sanatsal-olanın estetiksel-olandan mutlak bağımsızlığını ilân eden hiçbir kuramcı da sanat ile güzellik arasındaki bağıntı sorununa herhangi bir çözüm getiremez; kapıdan kovdukları misafir pencereden içeri girer.

Estetik-olan ile sanatsal-olan arasındaki ilişkilerin diyalektiği, yani estetik-olan ile sanatsal-olanın birbirlerinden bağımsızlıkları ile birbirlerine sımsıkı bağıntılı oluşlarının birliği, özerk özellikte oluşları ile karşılıklı dolayımlaşabilmelerinin birliği, estetiğin kendi konusunun yapısını da belirler. Buysa, dünyanın insanlar tarafından estetik olarak özümlenişinin araştırılması ile insanın sanatsal-yaratıcı etkinliğinin araştırılmasını birbirine bağlayabilmenin başlıca koşuludur. Estetik yalnızca güzelin felsefesi olarak değil, ama aynı zamanda, sanatın felsefesi olarak, daha doğrusu, **toplumda sanatsal kültürün bilimi** olarak da karşımıza çıkmaktadır.

SANATSAL ETKİNLİĞİN BİLİMİ OLARAK ESTETİK

«Sanatsal etkinlik» kavramı, estetik terimi içine giren birçok olguyu kendi içinde barındırmasına ve onları araştırmasına rağmen, henüz genel olarak kabul edilmiş bir estetik bilimi kategorisi haline gelmemiştir.

Sanatsal etkinliğin temel öğesi sanattır. Ancak, sanat terimi de, tıpkı «güzel» kavramı gibi, birçok anlama geldiğinden, bu terimin de estetik kuramı doğrultusundaki kesin anlam içeriğini belirlemek gerekmektedir.

Estetik, sanatsal değerler ortaya koyan, sanatsal-yaratıcı nitelik taşıyan, böylelikle de özde ötekilerinden ayrılan, kendine özgü insansal etkinliğin bir ürünü olarak sanatı, bu etkinliğin ne denli sanatsal olduğunu ve nasıl yürütüldüğünü araştırır.

Bu bakımdan, estetik, şu ya da bu yolda, yalnızca sanatsal yaratımın sonuçlarını değil, ama aynı zamanda, sanatsal yaratım **süreci**'nin kendisini de ele almak zorundadır; yoksa, belli bir etkinliğin sonucu olan ürünün neyi temsil ettiği anlaşılamaz. Üstelik, bir sanat yapıtı, insanların bilinçleri üzerinde bir etki uyandırsın diye yapılır ve **salt bu algılama edimi içinde bir sanat yapıtı kendisini sanatsal bir değer olarak ortaya koyabilir.** Onun için, sanatın araştırılması, şu ya da bu biçimde, sanatsal algı ile sanatsal algının kendine özgü yasalarının ele alınmasını zorunlu kılar. Bu bakımdan, estetiğin araştırma konusu, yalnızca sanat değil; ama sanatçıyı, sanat yapıtını ve sanatı algılayan insanı kapsamak üzere, **belirli bir iletişim sistemi**'dir.

Dolayısıyla burda üç araştırma konusu vardır: bir, sanatsal yaratım yasalarının çözümlenmesi (yetenek, ustalık, dünyagörüşü ve sanatsal yöntem sorunları yanısıra, yaratım sürecinde bilinçli-olanla bilinçsiz-olan arasındaki göreliğin de çözümlenmesi); iki, sanat yapıtının yapısının çözümlenmesi (içerik ile biçim, sanatsal imge ile anlatım gücü, düşüncesel içerik ile hakikate bağlılık arasındaki karşılıklı ilişkinin çözümlenmesi); üç, sanatsal algının çözümlenmesi (sanatsal beğeni, yaşantı, sanat «dili», yaratım sonrası yorumlama, vs. sorunlarının çözümlenmesi). Yapılacak vurgulamaya göre, estetik kuramı, psikolojik ya da sanat-bilimsel bir renk kazanıp, gnoseolojik ya da sosyolojik bir düzeye oturtulabilir. Ancak, estetik kuramı, sözü geçen bu iletişim sisteminin yalnızca bir öğesi üstüne yoğunlaşırsa, o zaman bütün öbür öğeler, estetik kuramı «bağlamı» içinde donup kalır.

Estetik düşüncesi, daha 18. yüzyılda, sanatsal-yaratıcı **etkinlik** ile sanatsal algının taşıdığı **tarihsel** özelliğin farkına varmaya başlamış, sanatın kuramsal ve tarihsel olarak çözümlenmesindeki birliği kuran Hegel'in büyük çabaları sonunda şunu ortaya koymuştur: estetik kendisini, sanatın soyut bir bilgikuramsal çözümlemesiyle sınırlandıramayacağı gibi; sanat algısı ile sanatsal yaratım sürecinin soyut psikolojik bir özelliği olmakla da sınırlandıramaz, bu yüzden estetiğin, sanatsal etkinliğin **gelişme yasalarını** araştırması gerekir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, edebiyat ve sanat biliminde elde edilen başarılar, estetiğin, tarihselcilik sınırları içinde kalmasına daha çok genel bir kavram olarak, «sanat tari-

hi felsefesi» diye tanımlanan yeni ve daha geniş bir sorunsalın estetiğe girmesine yol açmıştır. Bu terim, insanlığın sanatsal gelişmesi ile toplum tarihi (ekonomi, teknik, din, politika, vs.) arasındaki ilişkinin araştırılmasına olduğu kadar, üslup, akım ve yöntemler arasındaki karşılıklı etkinliğin de araştırılmasına yönelikti. Böylelikle, burdaki sorunsal, estetik tarafından «sanat felsefesi» olarak araştırılacak boyutlara uzanmış oluyordu.

Daha sonra, 1920'lerde, sanat sosyolojisinin etkin ve yoğun biçimde gelişmesi, tüm ilgiyi, o zamana değin estetik bilimi içinde ortaya çıkmamış, ama sanatsal-yaratıcı etkinlikte olduğu kadar, sanat algısında da temel bir rol oynayan, sanatsal etkinliğin bileşkenleri üzerine çekmeyi başarmıştı. Bu bileşkenleri burada şöyle sıralayabiliriz: sanat ile kamu arasında bir çeşit dolaşım olarak **sanat eleştirisi**; sanatçı ile izleyici kitle arasındaki ilişkileri örgütleştiren **sanatsal kurumlar** (tiyatrolar, müzeler, konser salonları, vs.); sanatçının dünya görüşü ile estetik konumunu olduğu kadar, mesleki yeteneklerini de oluşturan ve biçimlendiren **sanatsal yetişme sistemi**; kamuoyunun, kamunun beğenisinin ve estetik yargısının izlerini taşıyan tepkiler, ödüllendirmeler, **itici güç sistemi.** Sanatsal etkinliğin tüm bu işleyiş tarzının araştırılması, kendine özgü bilimsel bir dal olarak, sanat sosyolojisinin konusu haline gelmiş bulunmaktadır. Bu bakımdan, estetik, sanat sosyolojisinin bilgilerinden ve sonuçlandırmalarından yola çıkmak zorundadır; çünkü bunlar olmaksızın, sanatsal kültürün varlığının ve gelişmesinin derinindeki yasalar hiçbir zaman kavranamaz.

İşte tüm bunlar, estetik biliminin bu alanının, «sanat felsefesi» olarak değil, ama daha kapsamlı yoldan, **«sanatsal etkinlik felsefesi»** olarak tanımlanabilmesi olanağını bize vermektedir. Dolayısıla, burda, şöye tanımlayabiliriz estetiği: **dünyanın insanlar tarafından estetik özümlenişinin, toplumda sanatsal kültürün gelişmesinin ve yapısının genel yasalarının bilimi.** Burada şunu da vurgulamak gerekir, estetik biliminin bu iki alanının özerklikleri görece olup, her ikisi ancak karşılıklı bir bağıntı içinde varolabilir. Estetiğe kendi içsel kapalılığını veren, yapay bir ayrımlaştırma ve ayırmayı olanaksız kılan şey de bu karşılıklı dolayımlılıktır işte.

ESTETİK METODOLOJİSİ VE ESTETİĞİN ÖBÜR BİLİMLERLE İLİŞKİSİ

Estetik tarafından araştırılan nesnenin özniteliği, kendi araştırılış biçimini ve tarzını olduğu kadar, estetiğin öbür bilimlerle olan bağıntısını da belirler. Bu arada şunu da göz önünde tutmak gerekir, estetik metolojisi, tarihsel olarak değişime uğrayıp zenginleşmiştir; bir yandan, estetiğin araştırdığı olayların alanı genişlemiş; öte yandan, bu olayların öbür yakın bilimlerle ilintisi gittikçe çoğullaşmıştır.

Estetik düşüncesi ilk kez mitoloji'nin ana bağrında ortaya çıkmıştır. Antik çağda insanın kendi kendisine sorduğu ve bunlara o zaman için mümkün biricik yanıt biçimi içinde, yani mithos biçiminde bir yanıt aramaya çalıştığı sorular, rahatlıkla estetiksel diye gösterebileceğimiz sorulardır. Musa'ların yönetici olan («Apollon Musagetes»), ünlü Yunan Apollon efsanesini ele alalım. Henüz hiçbir kendine özgü felsefi düşünceye, hiçbir bilimsel bilgiye rastlanılmadığı bu ilk çağlarda, insan bilinci, dünyayüzünün kendine has bir özelliği olarak güzelliği ortaya koymaya başlamıştı; çünkü böyle bir şey, Apollon'un ta kendisinde cisimleştirilmiş oluyordu. Kendi gelişimleri içinde sayıları birden dokuza yükselen Musa'lar ise, sanat, zenaat, bilim gibi etkinliklerin çeşitli biçimlerde cisimselleşmesiydiler; yani böyle bir şey, insanların, toplumsal işbölümünün bilincinde olduklarını göstermekteydi.

Bununla birlikte, mitoloji, toplumsal varlıkta yer alan gerçek süreçleri, yalnızca saptamakla kalmıyor, doğa ve toplum üstüne henüz ayrımlaşmamış, ayrışmamış sanatsal-felsefi bilgiyi de içine katarak, bu süreçleri aynı zamanda yorumluyor ve değerlendiriyordu. Apollon efsanesi özellikle şu sorulara yanıtlar getirmekteydi: dünyanın kendine has bir özelliği olarak güzellik nerden gelmektedir? İnsan sanat yapma yeteneğini nasıl ve ne yolda edinmiştir? Sanat ile güzellik arasında niçin dolayımsız bir bağıntı vardır? İnsan bilincinin o zamanki gelişme evresi için, yukarda sözü geçen sorunlara dinsel-fantastik bir alanda çözüm aranmış olmasına hiç şaşmamak gerekir. Çünkü o zamanlar, güzellik, tanrısal bir etkime, tanrısal bir öğe olarak; sanat da, tanrıların insanlara bir armağanı olarak kavranıyordu. Ancak burda, çok önemli bir başka şeyi de vurgulamak gerekiyor; kuramsal olmasa da, sanatsal-imgesel biçimde dile getirilmiş ilk estetik insanlık anlayışı buydu. Yukarda adı geçen efsanede olduğu kadar, başka halkların efsanelerinde de yer alan sanatsal bilinç, somut varlıktaki güzellikle de ilişkisi üstüne belli bir

düşünceyi oluşturmaktaydı. Ancak bundan böyle, insan yaşamı ile doğanın yasaları üstüne olan felsefî düşünce ile tasarımlar mitolojiden ayrılabilmiş; estetik sorunlar, felsefî düşüncenin ilgilendiği soruların çevresinde kendi yerini bulabilmiştir. Antik Yunan felsefesinde, Pythagorascıların öğretisiyle birlikte, güzellik ile sanatın özü üstüne düşüncelerin de başlamış olması bir rastlantı değildir.

Estetik yasaların bilgisine giren ilk yolu **felsefi metodoloji** açmış; böye bir şeye duyulan gereksinme, Platon'la birlikte kuramsal olarak gösterilmeye başlanmıştı. Burdan da güzelliğin birçok ve çok-yanlı nesnelerin bir özelliği olduğu ortaya çıkmıştır. Diyalog biçiminde yazılmış, çok parlak ve olağanüstü incelikte bir yazı olan «Büyük Hippias»da, Platon, güzelin tanımını aramaktadır. Konuşmacılardan biri, güzel bir kızın hiç kuşkusuz güzel bir şey olduğunu söyler, ama öteki şöyle karşılık verir: bir kısrak da güzel olamaz mı, ve güzel bir çanak da güzel bir şey değil midir? Bir taş, bir ağaç, insan, tanrı güzel değil mi?

Hiç kuşkusuz, antik çağın büyük düşünürleri doğru gözlemlemişlerdi. Güzel-olan şey gerçekten bize kendisini her yerde belli eder; canlı ve cansız doğada, insanlarda, insanların yaptıkları işlerde, insan elinden çıkmış şeylerde, sanat yapıtlarında, vs. Ancak, hiç kuşkusuz, bir madenin güzelliği ile bir hayvanın güzelliği bambaşka şeylerdir, bir insanın yüzünün güzelliği ile bir insanın gördüğü bir işin güzelliği hiç de aynı şeyler değildir, bir makinenin güzelliği ile bir senfoninin güzelliği birbirinden farklıdır. O halde, estetik, **her** nesnedeki ya da **her türlü** nesnedeki güzelliği aynı görerek, bu özellikleri araştırmayı amaçlayabilir mi? Hiç kuşkusu, hayır. Böyle bir şeyin yapılabilmesi olanaksızdır; çünkü, güzellik biçimleri sonsuz çeşitlidir. O yüzden estetik ancak güzelliğin **genel** yasaları'nı, güzelliğin özünü, doğasını, kökenini ve anlamını belirleyen yasaları kavramaya çalışabilir. Bütün bu sorunlar felsefi-kuramsal bir nitelik taşıdığı gibi, bu sorunların çözümü için kullanılan estetik kategorileri de (nesnellik ve öznellik, doğallık ve yasallık, içerik ve biçim kategorileri de) felsefi kategoriler olarak yer alır. Estetik düşüncesinin yüzyıllar boyunca felsefenin bağrında gelişmiş olmasının nedeni budur; ancak daha sonra, estetik, kendi bağımsız bilim dalını kurabilmiş, kendi felsefi-kuramsal niteliğini kazanabilmiştir.

Bugün, sanatsal yaratmanın her somut alanı, özel bir bilimin konusudur (söz gelişi, edebiyat bilimi, tiyatro bilimi, müzik bilimi, mimarlık bilimi, vs.). Bu bilimsel dalların her biri kendi alanını, **kuramsal** ve **tarihsel** olmak üzere, iki yönden araştırır. Buna bağlı olarak da, sanat bilimleri iki

bölüme ayrılır: ilgili olduğu sanat türünün **kuramı** ve **tarihi**.

Sanat kuramı (resim, edebiyat, müzik, vs. kuramı), kendine özgü sanatsal yasaları, sanatsal bir betimlemenin hangi yoldan ve hangi deneyimlere dayanılarak ortaya konduğunu araştırır. **Sanat tarihi** ise, (edebiyat, mimari, tiyatro gibi) belli bir sanatsal yaratma alanının gelişme yasalarını inceler; bunların somut, tarihsel-sanatsal süreçler içinde ortaya koyarak, büyük sanatçıların işlerini, önemli sanat yapıtlarını çözümler. Bunların yanısıra, **sanat eleştirisi** de (edebiyat, müzik, tiyatro eleştirisi de), sanat bilimleriyle sıkı bir bağlantı içindedir. Sanat eleştirisinin işlevi, yani sanat yapıtlarını değerlendirmek kadar, geçmişin yapıtlarını da yeni bir gözle elden geçirmektir.

Sanat türlerine bu açıdan bakıldığında, sanat bilimleri ile sanat eleştirisinin, insanın sanatsal etkinliğinin tümünü kuşattığı sanılabilir. Oysa, durumlar göstermiştir ki, her şeye rağmen, sanat bilimlerinin kuşatamadığı ya da yorumlayamadığı yasalar ve sorunlar olabilmektedir. Hiç kuşkusuz, sanat bilimleri, sanat türlerini kendi içlerinde tek tek araştırmakta, böylece ancak bir sanat türünün öbüründen ayrıldığı yeri kuşatabilmektedir. Ama, her sanat türünü kendine özgü ve tekil kılan şeylerin yanısıra, tüm sanatsal yaratma alanlarında ortak olan ve herbirini birbirine bağlı kılan şeyler de vardır. Soyut bir sözcük olarak sanat sözcüğüyle, aynı zamanda hem edebiyatı, hem mimariyi, musikiyi, heykeltraşlığı, hem de temsili sanatları ya da uygulamalı sanatları dile getirmiş olmamız bir rastlantı değildir. İnsanların sanatsal-yaratıcı etkinliklerinin tüm alanlarının **genel yasaları** da estetik biliminin kendine özgü konusudur.

Bir örnekle açıklayabiliriz bunu. Estetiğin ana sorunu, sanatın gerçeklikle, gerçek dünyayla olan ilintisidir. Estetik düşüncesi tarihi bu ilintinin değişik biçimlerde kavrandığını bize göstermektedir. Kimi sanatı, yaşamın nesnel yansısı, bilginin belirli bir biçimi ve tarzı olarak; bir başkası, tanrısal ya da mutlak idea'nın somut-duyusal cisimleşmesi olarak; bir üçüncüsü, sanatçının kendi bilinçaltı duyumlarının anlatımı olarak; bir dördüncüsü de, biçimin kendi kendine yeterli, içerik-dışı oyunu olarak tanımlamaktadır. Sorunu çözmeye çalışmış şu ya da bu hiçbir kuramcı, edebiyat ile resim ya da müzik ile edebiyat arasındaki kısmî yasallıktan söz etmemiş; onun yerine, edebiyat kadar, resime, musikiye ya da mimariye kendi özelliğini veren şeyin ne olduğundan ve bunları bilimden, teknikten ya da insanın öbür etkinliklerinden ayıran şeyin ne olduğundan söz etmişlerdir.

Ayın şey, sanatsal etkinliğin estetiksel olarak çözümlenişinin başka yanları için de söylenebilir. Böyle bir şey, sanat yapıtları ile bunların toplumsal yaşamdaki yerleri ve önemi üstüne yapılan çözümlemeler, bu sanat yapıtlarındaki içerik-biçim ilişkileri, yaratıcı yöntem ve üslup, sanatta halka yakınlık ve yantutarlık için de geçerlidir. Estetik, her alanda kendine özgü başka başka etkinlik biçimleri de olsa, aslında sanatsal kültürün tüm alanları için aynı belirleyicilikte olan yasaları ortaya koyar. Dolayısıyla, estetik, kuram, tarih ve eleştiri diye üçe bölünmeye kabul etmez. Sanatın genel yasalarının araştırılması kadar, sanatsal-yaratıcı etkinliğin, sanatsal algı ile sanatsal gelişmenin araştırılması da ancak kuramsal çözümleme ile olanaklıdır; sanatsal olguların tarihsel olarak izlenişi ile bunların eleştirel yolda değerlendirilişi ise, estetiğin felsefî-kuramsal metodolojisi ile yapılır.

Çünkü estetik, felsefî bir bilim olduğundan, estetiğin kuramsal ilkeleri ile bilimsel yöntemi, her çağda, felsefenin somut metodolojisine ve içinde bulunduğu dünyagörüşüne doğrudan doğruya bağımlıdır. Bu bağımlılık, yalnızca söz gelişi, Platon ya da Aristoteles, I. Kant, G. F. Hegel, N. V. Çernişevski ya da V. Solovyov gibi aynı zamanda filozof da olan, estetik düşüncesinin temsilcileri tarafından değil, ama Leonardo da Vinci, L. B. Alberti, G.E. Lessing, D. Diderot, V. Belinski ya da L.Tolstoy gibi, estetiğe felsefeden değil, sanat biliminden ya da kendi sanatsal yaratıcı etkinliklerinden gelen kimselerce de kolaylıkla saptanabilmiştir. Bir yazarın kendi estetik düşüncesi ile felsefe arasındaki somut ilişkisi ne olursa olsun, kendisini felsefeden ne denli koparmaya, ayırmaya kalkışırsa kalkışsın, (ister «psikolojik» estetiği, ister «deneysel» estetiği uygulasın), önünde sonunda, felsefe, o yazarın sistemine kaçınılmaz biçimde girer; çünkü böyle bir şey, estetik araştırmanın kendi bir gereğidir.

Dünya yüzünde, estetik düşüncesinin tarihi bize bunu açıkça kanıtlamaktadır. Felsefenin birbirine yüz seksen derece karşıt, başlıca iki yönelimi, maddecilik ile idealizm, her zaman için olduğu gibi, bugün de, ancak iki temel estetik dünyagörüşü olabileceğini, güzelin özü ve doğası üstüne ya maddeci ya da idealist iki konumun var olabileceğini belirlemiştir ve belirlemektedir. Buna göre de, estetik çözümleme metodolojisi, felsefenin birbirinden temelden farklı başlıca iki yöntemi olarak, ya diyalektik yöntem ya da metafizik yöntem olmuştur. Onun için, tüm estetik tarihi boyunca, estetik düşünceler arasında geçen kavga, felsefî anlayışlar arasında yer alan kavganın kendine özgü bir yansısı olduğunu bize göstermiştir. O yüzden estetik düşüncesinin gelişmesinde, bu kural,

en zorlu ve en çarpıcı biçimde süre gitmektedir.

Toplumcu dünyagörüşünün özünü dile getiren maddeci felsefe ile çeşitli idealizm türleri arasında yer alan kıyasıya kavga, hiç kuşkusuz, kaçınılmaz olarak, estetik alanına kadar da uzanmış; bu alanda da birbiriyle uzlaşmaz iki rakip karşı karşıya gelmiştir: diyalektik maddeci ve tarihsel maddeci dünya görüşünden bilinçli olarak yola çıkan, **bilimsel maddeci estetik** ve 20. yüzyıl burjuva kültürüne egemen olan öznel idealizme, pozitivizme ve bilinemezciliğe bağlı **burjuva estetik**. Çağımızdaki bir takım burjuva düşünürlerin yaptığı gibi, idealizm ile maddeciliği birbiriyle uzlaştırmak gibi safça çabalar felsefe için olduğu kadar, estetik için de soyut işlerdir.

Estetik, kendi felsefî dalını, ancak yakın zamanlarda kurabilmiştir. Daha 18. yüzyıla kadar, sanatın yasaları, sanatsal yaratma ve sanat eğitimi üstüne olan düşüncelere yalnızca belli bir sanat türünün kuramsal sorunlarıyla örtüşen yapıtlarda rastlanabiliyordu. Söz gelişi, Aristoteles'in «Poetika» adlı yapıtında, şiir sanatının (edebiyat sanatının) yasaları, Leonardo da Vinci'nin **Resim Kitabı**'nda da, başta resim olmak üzere, görsel sanatların yasaları araştırılıyordu. Bununla birlikte, Aristoteles kadar, Leonardo da Vinci de, araştırdıkları konuları aşmışlar, çözümlemeye çalıştıkları sanat türlerini karşılaştırarak, belli bir sanat türünü ötekinden ayıran ya da aralarında ortak olan şeyin ne olduğunu göstermişler; giderek, bunların «sanat dünyası»na bağlılıklarını belirleyecek yolları araştırmışlardır. Böylelikle de aslında sanat bilimine giren bu yapıtlar, estetik bir doğrultu kazanmışlardır. Belli bir sanat kuramının, bu yolla, estetiksel genellemeler düzeyine «yükseltilmesi»ne çokça rastlanılmıştır; örneğin, N. Boileau, D. Diderot, Hanslick, G. Semper'de olduğu gibi. Sanat eleştirisi de, kendi çözümleme metodolojisini, değerlendirme ölçütlerini ve eleştirisel yaklaşımını getirerek, kendi bağımsız kuramsal zeminini kurduğu ölçüde, estetik tarihine girmiştir; örneğin, Belinski, Dobrolyubov, Saltikov-Şçedrin'de olduğu gibi.

Sanatsal yaratmanın genel yasaları alanına, bu gibi tek tek sanat kuramlarının bölük börçük girişinin yetersiz olduğu ancak 18. yüzyılın sonlarında anlaşılabilmiştir. Bu dönemde, Fransa, İngiltere ve Almanya'da çıkan yazı ve kitaplarda, ilk kez tek tek sanat türlerinin kuramsal yoldan araştırılmasındaki dar sınırların üstesinden gelinmeye başlanmıştı. Bu yapıtlar, tek tek sanatları, hepsinden önce de, (örneğin, Lessing'in **Lakoon ya da Resim ile Şiir Sanatının Sınırları Üstüne** adlı kitabında olduğu gibi) edebiyat ile resmi, ya da edebiyat, resim ve müziği bir arada

karşılaştırıyordu.

18. yüzyılın ortalarında Fransa'da yayınlanan, Batteux'nun «Tek İlkede Bileştirilmiş Olarak Sanatlar» adlı çalışmasında yapılan açıklamalar, sanat araştırması için yeni bir metodolojiyi açıklığa kavuşturuyordu. Batteux'ya göre, bütün sanat türlerinin tek bir «birleşik ilke» altında toplanmasıyla, sanat bilimi düşüncesi de felsefî düşünceye bağlanabilecekti. Çünkü, bu «birleşik ilke»nin ortaya konabilmesi için, bütün sanatların kendilerine has özelliklerinden soyutlanması ve kuramsal bir genelleme düzeyine ulaştırılması gerekiyordu, bu da felsefe düzeyiydi. İşte böyle bir şey, estetiği felsefe ile sanat bilimi «arasına» yerleştirerek, kendi başına bağımsız bir dal haline getirmek için öne doğru atılmış önemli bir adımdı. Kant, Schelling, Hegel ya da Schopenhauer'in felsefelerinde, estetik, belli bölümler olarak yer almakla birlikte, bu bölümler, sanat türlerinin araştırılmasına değil, daha çok **genel** sanatsal yaratmanın araştırılmasına dayanır. O yüzden, kendi tarzları içinde olmakla birlikte, Kant ve Hegel, estetik için yeni ve çok önemli bir sorunu, yani dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişinin birleşik sistemi içinde **sanat türlerinin karşılıklı ilişkisi** sorununu ortaya atabilmişlerdir. Böylelikle, estetik düşüncesi, en sonunda, sanatsal yaratıcılığın kapsadığı tümel alanın en genel yasalarının bilgisine giden biricik yolu bulabilmiştir.

Ancak, 18. yüzyıl'ın sonunda ve 19.yüzyılda olduğu kadar, bugün bizdeki estetik biliminde de, estetik araştırmalarının bu metodolojik temel ilkelerine karşı çıkanlar olduğunu görmekteyiz. Ülkemizde birçok bilim adamının ortaya koyduğu çalışmalar, yalnızca edebiyat tiyatro, sinema ve resim gibi, kendi olanağı ölçüsünde gerçekliği «betimleme» durumunda olan ve kendi konusuna ilişkin nesnelerle olguların somut imgelerini yaratacak sanatların, sanatın **genel** yasaları olarak çözümlenmesi gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Musiki, dans, mimari ve uygulamalı sanatlar gibi, gerçek dünyayı **başka** yollardan yansıtan, daha doğrusu, «betimsel-olmayan sanatlar» ise, bu çalışmalarda görmezlikten gelinmektedir. Giderek, bu sanatlardan bazılarının sanatsal yaratma alanına girme hakkı bile olmadığının kanıtlanmasına çalışılmaktadır (örneğin, bu gibi çabaların en kararlısı, A. Burov'nu **Sanatın Estetik Özü** adlı kitabında ele alınmıştır).

Sanat yasalarının çözümlenişinde, estetikte böylesine bir tekyanlılık, edebiyatın en «yüksek» sanat olduğu, dolayısıyla estetiğin yalnızca edebiyata ve yaşamı yansıtış tarzıyla edebiyata bağlı olan sanatlara yönel-

mesi gerektiği önermesinde kendini belil etmektedir. Ancak estetikte böylesine bir edebiyat-merkezci eğilim, estetiğin bilimselliğiyle çeliştiği gibi, genel sanat yasalarını araştırma yöntemini de çarpıtmaktadır.

Estetik düşüncesinin tarihsel gelişme süreci içinde, psikoloji bilimiyle de yakın bağlar kurulmuştur. Bu metodolojik ilintinin nedeni, güzellik kadar, tüm öbür estetiksel olguların da yalnızca, bizim gerçek dünyayı duyusal olarak algılamamız süreci içinde ortaya çıkarak, bizde nesneler üstünde belirli bir coşkusal tepki uyandırdıkları, bizim de buna göre, bu olaylarda bir takım estetiksel özellikler bulduğumuz düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Denize bakıp da, «Ah, ne güzel!» dediğimiz zaman, bu söylediğimiz şeyle, içimizden doğrudan doğruya gelen bir duyumu saptamış oluyoruzdur. Ama, deniz maddeseldir, deniz suyu belli bir kimyasal bileşim içindedir, denizin hareketi gel-gitlerle ortaya çıkar, vs. dediğimiz zaman, söze bir yaşantıyla başlamıyoruzdur. Bu gibi düşüncelerin temelinde, bizim denizi, tek başına, bütünlükle nesnel, onunla ilintimizden bütünlükle bağımsız niteliklerle çizebilmemize yol açan çeşitli gözlemler, deneyimler ve kuramsal belirtmeler yatmaktadır. Ama, denizin estetik niteliklerini göstermek gerektiği zaman, onun güzel ya da yüce olduğunu söyler, böylelikle de denize ilişkin coşkularımızı dile getirmiş oluruz.

Burdan şu sonuç çıkmaktadır, mekanik, kimyasal, biyolojik ya da öbür başka niteliklerinden farklı olmak üzere, gerçek dünyanın estetik nitelikleri, estetik algılama anında insan bilincinde işleyen psişik süreçler olmaksızın anlaşılamaz. Başka bir deyişle, genellikle, **estetik haz** dediğimiz güzellik **duygusu'nun** psişik duyusu olmaksızın, güzelin özü kavranamayacağı gibi; **yücelik duygusu'nun** psişik mekanizmasına girilmedikçe de yüce-olanın özü kavranamaz; tıpkı psişik olarak **komiklik** duygusu, **gülmece duygusu** araştırılmadıkça, komik-olanın özü anlaşılamayacağı gibi. Onun için Baumgarten, güzel-olan öğretisine, aynı zamanda, «duyusal algı kuramı» demiştir.

Genel sanat yasalarının incelenmesi, estetikte çeşitli psikolojik sorunların ortaya atılmasına yol açmıştır. Her sanat yapıtı insanın anlayış gücünde ve duygularında bir etki uyandırsın diye yapılmıştır. Bu etkinin dışında herhangi bir heykel, belli bir biçim verilmiş bir taş, tahta ya da metalden başka birşey değildir; bir resim de üstüne renkli olarak belli bir şey çizilmiş bir bez parçasıdır. Bir yapıtın sanatsal değeri, ancak izleyicilerde yoğun bir içsel yankıma bıraktığı zaman, yaşantı ve düşünce uyandırdığı zaman ortaya çıkar. Bu bakımdan, dünyanın insanlar ta-

rafından sanatsal olarak özümlenişinin psikolojik yanları araştırılmadıkça sanatın genel yasaları da anlaşılamaz. Bu psikolojik yanlarsa şunlardır: sanatsal algı psikolojisi sorunu, sanat yapıtlarının insanlar üzerindeki etkinlik süreçlerinin yasaları, sanatsal yaratma psikolojisi, ve yaşamın sanatçılarca yansıtılması süreçlerinin yasaları.

Burada eğer estetik ile psikoloji arasındaki bağıntıdan söz ediliyorsa, bu, sırf bir takım metodolojik noktalara değinmek bakımındandır, yoksa estetiğe felsefede bir çözüm getirmek için değil. Ama, 19. yüzyılın ortalarında, Alman psikolog, G. T. Fechner, estetiksel araştırmanın felsefi metodolojisine (kendisi buna, «üst estetik» diyordu) karşı çıkarak, estetikte felsefi yöntemin yerine, psikolojik yöntemin kullanılmasını önermiştir. Fechner'in girişimi, Almanya'dan olduğu kadar, öbür batı Avrupa ülkelerinden de birçok bilgince destek görmüş, bir önceki yüzyılda geniş yaygınlık kazanan pozitivist yaklaşımların bir yansıması olmuştur. Ama, pozitivist bilinemezcilik, felsefî-kuramsal bilginin somut ampirik araştırılışı ile genel varlık yasalarını karşı karşıya koyar. Böylece, estetik düşüncesi tarihinde, önce «psikolojik estetik» adıyla anılan ve günümüzde, «deneysel estetik» diye bilinen, yeni bir yönelim formüllendirilmiştir. Hiç kuşkusuz, bu yönelim doğrultusunda, sanat yapıtları ile gerçekliğin estetik olarak algılanışındaki psikolojik mekanizmanın açıklığa çıkmasına yol açacak birçok değerli somut sonuçlara ulaşılmıştır. Ancak, «üst estetik»in yerine «alt estetik»i getirmeye çalışan, Fechner ile izleyicilerinin bütün bu yönelimleri kısa ömürlü olmuştur. Çünkü, güzel-olanın özü, doğası, kökeni ve anlamı, ancak belli bir yönelimin kendine özgü metodolojik kapsamlılığı yoluyla açıklığa kavuşturulup, kabul edilebilir bir hale getirilebilir, tıpkı felsefe, sanat bilimi ve psikolojide olduğu gibi; yoksa, psikolojik yaklaşımı felsefi ya da sanat bilimsel yaklaşım ile karşı karşıya getirerek değil (bu yoldan ne gibi bilimsel sonuçlara varılabildiğini anlamak için, L. Vygotski'nin **Sanat Psikolojisi** ile S.Rappoport'un **Sanat ve Coşku** adlı yapıtlarına bakmak yeterlidir).

Dünyada estetik düşüncesinin tarihsel gelişim süreci içinde, **pedagoji** ile de doğrudan ilintiler kurulmuştur. Estetik ile pedagojinin kesiştikleri nokta, estetik eğitimi kuramının ne olduğu sorusunda yatmaktadır (çağımızda bu iki bilim arasında kesişmenin ne ölçeklerde varolduğunu bizlere gösteren en iyi bir örnek, 1968'de V. Şeştakov tarafından düzenlenen, **Sanat ve Çocuklar** adlı kitaptır). Burda, estetik ile pedagoji, sorunun karşısındaki konumlarına göre değerlendirilmektedir. Pedagoji, insanların estetiksel olarak eğitilmelerinin çeşitli somut bi-

çimlerini ve yollarını araştırırken; estetik, bunların genel ilkelerini ele almakta; yani estetik, **estetik eğitim felsefesi** olmaktadır. Ayrıca, estetik, estetik eğitimi «strateji»sini; pedagoji ise, her somut alanda, yani günlük yaşamda, işde, sporda, okulda, sanat algısının insanda yetiştirilmesinde, vs. estetik eğitimi «taktiği»ni ortaya koyar.

19. yüzyılın başlarında, estetiğin bir başka ve yepyeni bir bilimle, **sosyoloji** ile ilişki kurduğunu görmekteyiz. 20. yüzyılda bu ilişki derinleşmiş; sosyolji ile estetik arasındaki sınırları içeren bir bilim türü olarak, sanat sosyolojisinin oluşmasına ve kendi bağımsız varlığına kavuşmasını etkilemiştir. Burda, böyle bir sınır bölgesinin, yerinde ve zorunlu olduğundan rahatlıkla söz edebiliriz. Çünkü, dünyanın insanlar tarafından estetik özümlenişi ve insanların sanatsal etkinlikleri, toplumun kendi içinde yer aldığı kadar, toplumsal bir nitelik, anlam ve kesinlik de taşıdığı için, kendisince yeterli gördüğü olguları, aynı zamanda sosyolojik bir gözle de görmedikçe, estetikte önemli bilimsel sonuçlara varması beklenemez. Yalnız, şunu da özellikle vurulayalım, böyle birşey, estetiği, tüm öbür metodolojik yönelimlerle, yani psikolojik, pedagojik, sanat-bilimsel ve tüm felsefî yönelimlerle birleştirmek zorunda olan bir yönelim ve bakış açısından başka bir şey değildir. Onun için, sanat sosyolojisi, ne estetiğin yerine geçebilir, ne de onu massedebilir; tıpkı böyle bir şeyin sanat psikolojisi için olduğu kadar, tek tek sanat kuramları için de olanaksız olması gibi.

19. yüzyılda, psikoloji ve sosyoloji gibi yeni bilimlerin, estetiğin daha ileriye doğru gelişmesi üstünde derinden metodolojik etkiler göstermiş olması gibi, 20. yüzyılda da ortaya çıkan bir takım yeni bilim dallarının da estetiğin gelişmesi üstünde bir öncekine benzer etkileri olmuştur. Burda da değinilmesi gereken önemli yeni noktalar bulunmaktadır. Bunlara, söz gelişi, **sibernetik**'te ve **semiotik**'te rastlamaktayız. Estetikte sibernetik ve semiotik yöntemlerin ele alınışının ne gibi sonuçlamalara ulaşacağını, bir öncekilere bakarak değerlendirmeye çalışsak bile, şurası çok açıktır ki, estetik ile bu yöntemler arasında, kendi yasaları olan bilimsel bir ilişki vardır; estetiksel-olan ile sanatsal-olanın alanı, sibernetiğin, özellikle de, bildirişim kuramının araştırdığı alana girdiği gibi; sanat da, kuramsal çözümlemesini semiotiğin yaptığı, çok-biçimli gösterge sistemi tipleri arasına girer. J. M. Lotman'ın **Yapısal Poetika Dersleri** (1964), **Sanatsal Metnin Yapısı** (1970), **Şiirsel Metnin Çözümlenmesi** (1972) gibi kitaplarıyla, V. Sarezki'nin **Bildirişim Olarak İmge** (1963), L. Pereversev'in de **Sanat ve Sibernetik** (1966) adlı

kitaplarının ortaya çıkmasıyla, estetikte alışılagelmiş yöntemler ile sibernetik ve semiotiğin araştırma yöntemleri arasında bir bağ kurmanın verimli sonuçlar doğurabileceği ortaya çıkmıştır. Ancak, burda da, estetiği bu bilimlerin içinde **eritme**'ye kalkışacak girişimlere çok dikkat etmek gerekir; nitekim, bu girişimlere burjuva estetikte çokça rastlanmaktadır.

Birbirinden çok farklı bir takım bilimsel yöntemlerle estetik arasında bir bağ kurulması, hem olanaklı, hem de zorunludur; çünkü bu yolla ortaya çıkan bir sistem, **estetikçe araştırılan nesnenin, karmaşıklığının, katsallığının ve çok-boyutluluğunun** metodolojik olarak yönlendirilmesini karşılar. Daha ilerde estetiksel ve sanatsal olguların bu karmaşıklığının nerden geldiğini ve nasıl açıklanacağını göreceğiz.

Şimdilik, estetik biliminin kazançlarından biri olan, bilmenin **pratik anlamı** sorusuna geçelim.

ESTETİK BİLİMİNİN PRATİK ANLAMI

Estetik de içinde olmak üzere, her bilimin değeri, o bilimin insanın pratik etkinliği için ne anlam taşıdığına göre ölçülür. Pratikte ne gibi sonuçlar doğurmaktadır estetik? Toplumun hangi gerçek gereksinimlerine yanıt vermektedir?

Bu sorulara ilk yanıt, daha antik çağda, Platon ile Aristotelesce verilmiş bulunmaktadır. Aralarındaki tüm estetikçe görüş ayrılıklarına rağmen, bu her iki filozof da, güzelliğin doğası ile sanatın özü üstüne olan düşüncele-inde, ilerki çağlarda insanların estetik eğitimi adını vereceği bu bilginin, kendine özgü her insan etkinliğinin, etkili bir yolda örgütlendirilmesi işinde kullanılmasını amaçlamışlardı. Gerçi, antik çağ felsefesinde, estetik eğitimi kuramı henüz belli bir özellik taşımıyordu; ama, 18. yüzyılda, yalnızca önemli bir ozan ve oyun yazarı değil, ama aynı zamanda, köklü bir düşünür kuramcı da olan Friedrich Schiller Kant'ın estetik anlayışından birçok sonuçlamalar çıkartarak, insanların estetik eğitimi üstüne kendi içinde kapalı bir öğreti geliştirmişti. (**İnsanın Estetik Eğitimi Üstüne Bir Dizi Mektup**).

Artık, güzel-olanın ve beğeninin çözümlenmesi işi, estetik biliminden şu bir dizi önemli sorunun tartışılıp incelenmesini ivedilikle istiyordu: insanın estetik algı yeteneği ne zamandan beri bir tanrı ya da doğa vergisi olmaktan çıkmış, insanın kendi eğitim sürecinin bir koşulu olmuştur? Bunda hangi etkenler belirleyici bir rol oynamaktadır? Böyle bir ye-

teneğin eğitimi, pratik yaşamda insana kişiliğini kazandıran toplumsal koşullara, kültüre ve deneyime olduğu kadar, sanatsal yetişme tarzına ve bilgiye de ne ölçüde bağımlıydı? Halk kitleleri arasında yüksek düzeyde bir estetik gelişme söz konusu olabilir miydi? Yoksa, böylesine bir düzey, ancak belli bir azınlık için, varlıkları aslında halkın, «plepler»in estetik gelişme düzeylerinin çok altında kalan belli bir «entelektüel elit» için mi kabul edilebilir bir şeydi? Ya da tüm halk kitlelerinin bütün bir toplumun estetik eğitimi gerçekleştirilebilir ise, hangi koşullar altında ve hangi yöntemlerle bu yüce amaca ulaşılabilirdi? Son olarak da, insanın estetik eğitiminin; ahlak eğitimi, dinsel ya da ateist, politik, genel ya da özel mesleksel yetişim gibi, toplumsal çevrenin insan bilinci üstündeki öbür etkinlik biçimleriyle bağıntısı neydi?

Bilimsel maddecilik öncesi, estetikte bu sorunların üstesinden gelmek için yapılmış tüm çabalar, aşılamaz iki engelle karşı karşıya kalmıştır: **birincisi,** toplumsal yaşam yasalarının idealistçe kavranışı; **ikincisi,** sömürüye dayalı bir toplumda, bütün toplumun estetik eğitimini gerçekleştirmek üzere kuramsal olarak kapsamlı bir program yapılmasındaki nesnel olanaksızlık.

Ama öte yandan, maddeci estetik, estetik eğitim kuramını yalnızca ele almakla kalmayıp, bunu kendisine görev de edinmiştir. Estetik eğitimi kuramı, **estetikçe bulgulanan, dünyanın insanlar tarafından estetik özümlenişi yasalarından yararlanılması ve bunların kullanılması yolları**'nı bize göstermelidir. Ama, açıkça söylemek gerekir, maddeci estetik henüz bu doğrultuda çok az şey yapabilmiş; estetik eğitimi pratiği çoğu zaman kendiliğinden geliştiği için, en etkin çareler ve yollar ancak sezgisel olarak, daha doğrusu, kendi başına yerleştiği için, bu yolda yanlış yerlere gidildiği olmuştur.

Estetik biliminin pratik anlamının kendini belli ettiği ikinci bir yön de, sanatsal yaratmanın gelişme yasaları ile yapısının bilinmesi sürecinde ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan alındığında, estetik kuramının dört ayrı insan grubu için tam olarak belirlenmesi gerekmektedir: bir, **doğrudan doğruya sanatsal** yaratımda bulunanlar; iki, sanatı **araştıranlar;** üç, sanat «tüketicisi» olanlar; dört, toplumda sanat yaşamını **örgütleyenler ve yönetenler.**

Ancak sanatçılar, sanat bilimcileri, sanatseverler ile sanat yaşamını örgütleyenler ve yönetenler arasındaki ayrımı dondurmamak gerekir; çünkü, sanatsal yaratımla kendi başına uğraşan kişiler gittikçe çoğaldığı gibi, «kendinden işleyen sanat bilgisi» olarak tanımlayacağımız yolda,

birçok kişi de basındaki tartışmalarda yer almakta, eleştirel yazılar yazmaktadırlar. Her ne kadar, sanatsal yaratma, sanat eleştirisi ve sanatsal işlerin yönetimi, kuralda, insanın mesleki etkinliği olarak gözüküyorsa da, sanatçılar, sanat bilimcileri, sanat politikası görevlileri ile basit okuyucu, izleyici ve dinleyiciler arasında farklılıklar vardır. Estetik biliminin, insanın estetik etkinliğine göre ne gibi bir anlam taşıdığı da işte bu farklılığa bağlıdır.

Sanat bilimcileri için estetiğin ne gibi bir anlam taşıdığı anlaşılması en kolay olanıdır. Hiç kuşkusuz, bir sanat türünün kuramı ya da tarihini inceleyen ya da sanat eleştirisi alanında çalışan bir bilimcinin, sanatın özü ile özgünlüğünün nasıl ayrıştığı, bunların hangi yasalara göre ele alınıp geliştirileceği, toplumsal yaşamda ne gibi bir rol oynadığı üstüne, vs. tasarımları olması gerekir. Böylesine tasarımları olmaksızın, bilimciler, incelemiş oldukları olguları salt betimsel, fotoğrafik kopyalar olarak yargılama durumunda kalırlar; bu olguları, ne açıklama, ne de değerlendirme olanağını bulabilirler. Bu bakımdan, sanatsal olguları araştırma ve değerlendirme metodolojisini belirleyen sanatsal gelişmenin yasaları ile özünün bilgisini edinme işi, sanat bilimcileri için meslekî açıdan zorunludur. Buysa ancak, estetik kuramı yoluyla anlaşılabilir.

Şunu da gözönünde tutmak gerekir, estetik ile sanat bilimleri arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Sanat bilimcileri, sanat türlerinin kuramı ve tarihi ile ilgili tüm bilgileri estetiğe aktarırken; estetik de bu bilgileri genelleştirmekte sanatsal yaratımın genel yasalarını ortaya koymaya çalışarak, sanat bilimlerinin konularına yaklaşımda, sanatsal değerlendirmenin **konumu** ile araştırma **ilkeleri**'ni belirleyen, felsefe-kuramsal temeli atmaktadırlar.

Şu ya da bu herhangi bir sanatsal kültür alanında **örgütleyici etkinlik**'te bulunanlar için de estetiğin pratik anlamı açıkça ortadadır. Nitekim, sanatsal üretimin kâr kazancına, zengin olmaya göre değil, emeğe göre düzenlendiği bir toplumda; halkın zihinsel gereksinimlerinin karşılanması ve geliştirilmesi, insanların ahlâksal, siyasal ve estetiksel olarak yetiştirilmesi, sanat alanında örgütleyici çalışmanın etkinliği, her şeyden önce, örgütleyici kişilerin, sanatın **özgüllüğü**'nü, sanatsal yaratmanın yasalarını ve sanat algısını ne denli tam ve ayrımlaşmış olarak kavradıklarına bağlıdır. Sovyet sanat tarihinde de uzman olmayan bir takım yönetici kişilerin, söz gelişi, yöneticiler ile bürokratik görevlilerin, sanat yaşamına karışmasının üzücü sonuçları görülmüştür. Sanatla uğraşanlar için, estetik kuramı, mesleki açıdan zorunludur; çünkü, onla-

ra kendi etkinliklerinin yasalarını getirir. İnsan kendi mesleğinin hangi yasalara göre ele alınması gerektiğini bilmeden, kendi mesleğinde ustalaşamaz. Kimi sanatçılara «sanat ustası» denmesinin nedeni de budur; onlar, sanatının özünün ne olduğunu, sanatsal yaratmanın özünü bildikleri gibi, sanatın yaşamda nasıl bir rol oynadığını, insanlar üstünde ne gibi etkisi olduğunu da bilirler. Modern burjuva estetiğinde (ayrıca, Sovyet sanatında da), bu sava şöyle bir neden öne sürülerek kuşkuyla bakılmaktadır; sanatçının yaratımında temel olan şey, yetenektir, yetenek de sezgiye bağlı ve bilinçdışı olduğundan, bilimsel kuramların incelenmesinin sanatçıya bir yardımı olmaz, tam tersine, zararı dokunur. Sağlam bir düşünce midir bu acaba? Hiç kuşkusuz, sanatsal bir değer yaratmada yetenek gereklidir, sanatsal verinin kısıtları da hiçbir zaman sanat yasalarının bilgisiyle giderilemez, ayrıca sanatsal yaratma sürecinde bilinçdışı ve sezgisel-olanın rolü de az değildir. Ama bunların hiçbiri, estetik kuramının sanat praksisindeki önemini ortadan kaldırmaz, çünkü sanatçının yeteneğini kullanışı, onun genel olarak sanatın özü ile görevini, özel olarak da kendi yaratımını nasıl kavradığına bağlıdır. Sanatçının yaratımında sezginin önemi ne olursa olsun, bilinçdışı sanatsal etkinliğin, sanatçının kendi konusu ve amacı karşısındaki bilinçli etkinliğinin yanında yer alması gerekir.

Kapital'de şöyle yazar Marx: «... bir arı, ördüğü petekle, birçok yapı ustasını geride bırakır. Ama, en başından, en kötü yapı ustasını en iyi arıdan ayıran şey, peteği daha örmeden önce onu kafasında kurmuş olmasındadır. Çalışma sürecinin bitiminde ortaya çıkan sonuç, daha sürecin başında, yapanın kafasında tasarım halinde, yani düşünce olarak yer alır.»

Bu sözler, sanatsal yaratımın da bunun dışında kalamayacağı yolda, insan etkinliği ile hayvanların etkinliği arasındaki farkı ortaya çıkarmaktadır. Bütün sanat tarihi, her sanatçının kendi yaptığı işde, yani sanatta ne gibi bir «bilinçli amaç» taşıdığına ilişkin belirli bir tasarımı olduğunu bizlere göstermiştir. Böyle bir anlayış, sanatçının estetik görüşlerini ve inançlarını belirlediği gibi, sanatçı da bunları her zaman dile getirmeye, formülleştirmeye çalışır; örneğin, Leonardo da Vinci ile Hogarth'ın, Balzac ile Lev Tolstoy'un öz l bilimsel çalışmaları ile yazılarında, ya da Poussin ile Vincent van Gogh'un, Çaykovski ile Çehov'un mektupları ile özel konuşmalarında ldüğü gibi.

İdealist kuramcılar, «kuşlar gibi şakıyor ım» diyen Goethe'ye sık sık çağrışımda bulunurlar. Ancak şunu unutuyorlar, bu sözleri söylemiş

olan yazar, kendi yazılarında, mektuplarında ve konuşmalarında, sanatın özü ile sanatın yasaları üstüne derinden görüşler getirmiş olduğu kadar, bunları yapıtlarında da gerçekleştirmiş olan biridir. Hiç kuşkusuz, ne denli büyük olursa olsun, hiç bir yetenek, sanatçının estetik inançlarının yerine geçemez; onun yaratıcı yöntemini ya da yeteneğinin işleyişini, ister romantik ya da klasik, ister gerçekçi ya da soyutçu hiçbir yöne doğru çekemez. İster gerçekçi, ister romantik bir sanatçı olsun, bir sanatçının sanat yapmak için ya da sanat yaparak yaşamak için doğduğunu kabul etmek çok anlamsız olur. Sanatçıyı şöyle ya da böyle biri kılan şey, içinde yetişmiş olduğu toplumsal çevredir. Bu toplumsal çevre içinde sanatçının bilincinde güzel ya da çirkin-olanın bir tasarımı, sanatın varlığının anlamı ile yaşamda sanatçının yeri üstüne belirli bir tasarımı oluşur; yeteneği, ancak bu yolla, belli bir yapıya kavuşur.

Hiç kuşkusuz, bir sanatçı, yapıtlarını okuduğu kuramcıların estetik düşüncelerini hemen kolayca benimsemez; tam tersine, kendi estetik görüşlerini ortaya koymaya çalışır. Giderek, . içbir estetik kuramla yükümlü olmadığı, tüm bu kuramlardan mutlak bağımsız olduğu düşüncesinde olabilir; ama, kendi görüşlerinin nasıl oluştuğunun çözümlenişiyle, bu düşüncesinin bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. Hiçbir sanatçı görüşlerini boşlukta kazanmaz. Okul, sanat çevresi, eleştiriler, basın, radyo, tüm düşünce ortamı onun bilinci üstünde etkide bulunarak kendi düşüncesine yol gösterir. Yurt dışına göç etmiş ressamların kendi estetik görüşlerini ne yoldan edinmiş olduklarını anımsayalım. Bu grupta yer alan sanatçıların çoğu, ne Belinski'yi, ne de Çernişevski'yi ya da Dobrolyubov'u okumuştu; ama bu kişilerin estetik görüşleri, Kramskoy'un öyküleri üstüne Stassov'un eleştirel yazıları yoluyla olsun, resim üstüne yapılan tartışmalar ya da modern sanatın genel sorunları üstüne çıkan kavgalar yoluyla olsun, bilinçlerini çeşitli yoldan etkileyecek yolda, Rus devrimci demokrat estetiğin doğrudan etkisi altında oluşmuştu.

Şu ya da bu yolda, estetik kuramının, sanatçının bilincinde mutlaka bir yeri olup, kendisinin belirli bir sanat anlayışı edinmesine yardım eder. Burda da estetiğin sanat praksisi içindeki şu büyük önemi ortaya çıkar: **sanatın gelişme çizgisini etkileyebilmesi.**

Özellikle kültür tarihinin karmaşık geçiş dönemlerinde, toplumda, sanatın gelişmesi sorunlarına ilgi gösterilmiş olmasının nedeni budur.

Bu bağlamda, şunu da gözönünde bulundurmamız gerekir, estetik düşüncesinin, sanatçının düşüncesi üstündeki etkisi çeşitli yollarla olmuştur. Estetik düşüncesinin normativ nitelik kazandığı dönemler var-

dır; örneğin, ortaçağ dinsel estetiği, klasikçi estetik, 17. yüzyıl-19. yüzyıl akademizmi. Böyle bir estetik, etkisini sanatta da göstermiş; sanatçılar, kayıtsız şartsız uymak zorunda oldukları belirli normları, yönetmelikleri, kuralları aynen uygulamışlardır. Söz gelişi, antik sanat, dinsel estetiğin ilkeleriyle çelişmeye düşmüş, antik sanat yapıtlarının sahte ve çirkin olduğu ilân edilmiş, giderek antik sanat anıtları yerle bir edilmiştir. Bir başka örnekse, klasikçi estetiğe bağlı kişilerin, klasik dram sanatı kuramcılarının getirdikleri kurallara uymadığı gerekçesiyle, Shakespeare'i «barbar» ve «sarhoş vahşi» yerine koymaları; yine aynı nedenle, «küçük Hollandalı»nın resmine saldırarak, yapıtlarını «aşağılık», «bayağı» ve «kaba» sanat olarak göstermeleridir.

Normativ estetiğin katı diktatörlüğü, hiç kuşkusuz, kendisine karşı harekete de yol açmış; normativliğe karşı savaş ise, estetiğin sanata olan ilişkisinin tasarlanışına göre, iki ayrı yoldan olmuştur. Bunlardan birincisine, I. Kant'ın, romantiklerin, H. Taine'nin ve modern burjuva estetiğinin çoğu temsilcilerinin öğretilerinde rastlamaktayız. Burda, estetik kuramının normativliğinin karşısına, estetiğin sanat praksisini hiçbir yoldan etkilemeye kalkışmayacağı **anti-normatiflik** ilkesi konmaktadır. Tüm bilimler gibi, estetik de, bilimciler, kuramcılar ve düşünürler için yalnızca değer biçme aracı olmalı; sanatçı, bilinçdışı, zihnin denetimi olmaksızın yaratımda bulunmalı, hiçbir yasa tanımamalı, hiçbir yasaya uymamalıdır. Böyle bir anlayış, «sanat üstüne estetik» normativ kuramının karşısına konmuş, «estetik için estetik, sanat için sanat» anlayışı olarak formüllendirilebilirdi ancak.

Estetik kuramının normativliğine karşı yapılan kavga bir başka doğrultuda da gelişmekteydi. Bu doğrultu, ortaçağ dinsel estetiğine savaş açmış Rönesans düşünürlerinin, 18. yüzyılda klasikçi estetiğe karşı savaşımlarını sürdüren Diderot, Lessing ve Herder'in, daha sonra da, Belinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'un izlemiş oldukları doğrultuydu. Bu kişiler, klasikçi estetiğe olduğu kadar, romantiklerin anti-normativ estetiği ile «sanat için sanat» havarilerine karşı da tavır almışlardı. Tüm bu kuramcılara göre, sanatçı bilinçli yolda yaratımda bulunmalı, dolayısıyla, sanatçı sanat yasalarını bilmeli ve bu bilgilerden yola çıkarak yaratmalıydı. Estetik, sanatçının düşüncesine yardım etmeli, ona hakikate uygun tasarımlar kazandırmalı; sanatın ne olduğunu, sanatın insan yaşamında ve toplumsal gelişmede ne gibi bir rol oynadığını; hangi yaratıcılık ilkelerinin sanat için verimli, hangilerinin de sanat için zararlı ve tehlikeli olduğunu göstermeliydi. Gerçekçiliğin kuramcıları, kendi sa-

natsal isteklerini ve beğenilerini sanatçıya kabule zorlamadıkları gibi, yaratıcılık için de önlerine hazır reçeteler koymamışlar, yanlış ve gerici estetik anlayışlarına karşı aynı zamanda savaş da verecekleri doğrultuda, onları inandırmaya çalışmışlardır. Böyle bir kuram, sanatsal özgürlüğü kısmıyor, sanatçının estetik inançlarını formüllendirmesine olanak sağlıyordu. Hiç kuşkusuz, bu kuramın sanat praksisi üstündeki etkisi çok geniş ve ilerici nitelikte olmuştur.

Bilimsel maddeci estetik işte bu estetik düşünürlerin doğrultusunda yol almış ve onu daha ileriye doğru götürmüştür. Hiç kuşkusuz, estetik biliminin, bu arada, revizyonizmin ve dogmatizmin hatalarına düşmemesi gerekir. Dogmatizm, özellikle Sovyet estetik düşüncesinde kişiye tapınma döneminde kendisini oldukça güçlü bir yolda belli etmiş, toplumcu gerçekçi estetik, bir çeşit «toplumcu klasikçilik» kuramına dönüşmüştür. Revizyonizm ise, bilimsel maddeci estetiğin normlarına karşı savaş açarak, estetik kuramını sanat praksisinin gelişmesine bağlı kıldığı gerekçesiyle yönlendirmenin bu işde hiçbir hakkı olmadığını öne sürecek kadar, yani temelinden bakıldığında, burjuva bireyci anarşizmin, anti-normativ estetiğin konumuna düşecek kadar ileri gitmiştir. Bilimsel maddeci estetik bilimi, dogmatizmin ve revizyonizmin aşırılıklarının üstesinden gelir. Bilimsel maddeci estetiğin kuramsal sonuçlamaları, sanatçılara buyrultu gibi verilmez; sanatçıya yardım edecek, onun estetik düşüncesini yetiştirecek, sanatsal yaratmanın yasalarını bilimsel maddeci düşünceyle tutarlı kılacak biçimde, **bilimsel bir kuram** olarak ortaya konur. Sanatın gelişmesine yön vermesinin gerçek anlamı da burdadır. Burda amaç, **sanatçının estetik bilincinin bilimsel maddeci düşüncede yetiştirilmesi'dir.**

Sanatsal yaratma alanında mesleki bakımdan işlerliği olmayan, sanat bilimi alanında olduğu kadar, sanat sürecinin örgütlü yoldan yürütülmesinde iş görmeyen bir estetik kuramının insanlar için ne gibi pratik bir anlamı olabilir? Ancak sağlıklı bir estetik görüşler sistemi ortaya koyarak, estetik beğenilerinin gelişmesini etkileyerek estetiğin insanlara bir yardımı dokunabilir. Halk kitlelerinin estetik ve sanatsal olarak eğitilmesi gibi büyük bir görevde estetik kuramının oynadığı rol budur.

Ama, bilimsel maddeci estetikte, idealist estetiğin temsilcilerinden gelen düşüncelere de rastlanmaktadır. Sözde, beğeni, güzel-olam duymamızı sağlayan, dolayımsız ve bilinçdışı bir yetenek olup, her türlü bilinçli, akılsal tutum tehlikelidir. Bu nedenle, sanattan haz almak istiyor-

sak, estetik kuramını bir yana itmemiz gerekir, zararlıdır. Doğru mu acaba?

Evet, beğeni, güzel-olanın duygu'sudur; güzel-olamn zihnî, mantikî yargısı değildir. Ama, beğeninin oluşması sürecinde, insan bilincinin, sanatın özü ve anlamı üstüne insan düşüncesinin yeri olmadığı anlamı çıkmaz bundan. Metafizik düşünceli psikologlar ile estetikçilerin öne sürdükleri gibi, insan psişenin coşkusal ve kavrayıcı yuvarları arasında böyle bir uçurum yoktur. İnsanların düşünceleri ile duyguları birbirine sıkı sıkıya bağlı olup, sürekli bir karşılıklı ilişki içindedir. Her nesnel bakışlı kimse şunu kabul etmelidir ki, sanat kuramı ve tarihi alanında insan bilgisinin gelişmesi ve insanın kendi sanatsal beğenisi üstüne sanat düşüncesinin derinleşmesi, olumsuz değil, olumlu yönde gitmektedir. Ancak canlı ve dolayımsız sanatsal duyumun üstüne kuru düşünce bindiği zaman ortada olumsuzluk vardır; yoksa, sanat yasalarının derin bilgisine dayanan bir duyum, sağlam ve inandırıcıdır. Sanatçının yaratımı, (onun bilincinde olmasa bile) hep kendi estetik düşünceleri tarafından koşullandığı gibi, insanın kültürü benimseyişi de, kendi estetik düşünceleri yoluyla olmaktadır.

Burdan da şu ortaya çıkıyor, estetik bilimi, yalnızca estetik eğitimi kuramını ele alıp, onu yararlı kılarak, onun gerçekleştirilmesi yollarını ve araçlarını göstermemekte, aynı zamanda, insanların estetik bilinçlerini belirleyecek, böylelikle de toplumun sanatsal kültür düzeyini yükseltecek yolda, insanın estetik eğitimine doğrudan doğruya katkıda bulunmaktadır.

BİLİMSEL MADDECİ ESTETİK

Estetik biliminin nasıl oluştuğu, geliştiği, belirsiz bir nitelik kazandığı, bu tarihsel süreç içinde kendi konusunu, yöntemini ve toplumsal anlamını nasıl belirlediği üstüne genel bir girişten sonra şimdi, özel olarak bilimsel maddeci estetiğe dönerek, kuramsal ve metodolojik özelliğinin ne olduğunu, dünya estetik düşüncesi tarihindeki yerini, bugünkü durumunu ve ileriye doğru gelişme ufkunu açıklamaya çalışacağız.

BİLİMSEL MADDECİ ESTETİĞİN OLUŞUMU

Bilimsel maddeci estetik kuramı, 1840'larda Marx'ın toplum öğretisinin öbür görünümleriyle birlikte aynı zamanda oluşmaya başlamıştı. Daha Karl Marx'ın gençlik yazılarında, **1844 Ekonomi ve Felsefî Elyazmaları**'nda, estetik biliminin bazı temel sorunlarına el atılmış olduğunu görmekteyiz; söz gelişi güzellik sorunu, insanların estetiksel duygularının kökeni sorunu, sanatsal yaratma ile sanatsal algı arasındaki karşılıklı ilişki sorunu gibi. Daha sonra, 1845-46'da, Karl Marx ve Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**'nde, toplumsal-sanatsal kültürün gelişme yasalarını, bunların tarihsel geleceği ile ilgili bir takım önemli yeni estetik ilkelerini dile getirmişlerdi. Daha sonra, bu iki büyük kuramcı, ister felsefî, ekonomi-politik, ister politik ya da tarihsel konuları içersin, hemen hemen tüm yapıtlarında, estetik sorunsalına her zaman değinmişlerdir; örneğin, **Kapital**'de, **Doğanın Diyalektiği**'nde, **Aile, Özel Mülkiyet ve Devletin Kökeni**'nde, **Louis Bonaparte'ın 18. Brumair**'inde olduğu gibi. Ayrıca, birçok yerde salt estetiksel özellikteki sorunlar üstüne eğilmişlerdir. Engels'in sanat eleştirileri, Alman kadın ya-

zar Minna Kautsky ile ve İngiliz kadın yazar Margaret Harkness'e yazdığı mektuplar, **Franz von Sickingen** tragedyası dolayısıyla Lassalle ile Marx ve Engels arasındaki yazışmalar bunun örnekleridir. Tüm bu yazılarda çağdaş edebiyat sanatının gelişmesi ve o sıralarda oluşan toplumcu sanatın ideolojik-sanatsal ilkeleri sorunları tartışılmaktaydı. Şimdi, en genel biçimiyle, bilimsel maddeci klasiklerin, estetik tarihine katkılarını kısaca göstermeye çalışalım:

1. Bilimsel maddeciliğin kurucularının bıraktıkları mirasta, sistemsel olarak ele alınıp ortaya konmuş bir estetik öğretisine rastlanmamaktadır.

Bu düşünürlerin estetiğe ilişkin düşünceleri, birçok yazıda dağınık olarak kalmıştır; bunların derlenip, mantıksal bir sırada bir araya getirilerek yeni baştan, toplu olarak düzenlenmesi gerekmektedir (örneğin, **Sanat ve Edebiyat Üstüne*** adlı iki ciltlik çalışmada olduğu gibi). Marx ve Engels'in elyazmaları ile özel mektuplarında geçen, estetikle ilgili düşünce, deyiş ve yargılarının önemli bir bölümü, uzun zaman kimse tarafından bilinmeden kaldığı için (çünkü arşivlerden yayınlar ancak 1930-40'larda yapılabilmiştir), Marx ve Engels'in kendi öğrencileri ile izleyicileri bile, hocalarının belirli bir estetik düşünce sistemini geliştirememiş olduklarını sanmışlar, bilimsel maddecilikte estetik çalışmalarının ilkin kendi genel felsefî öğretileriyle birlikte başlamış olabileceğini düşünmüşlerdir. Nitekim, Franz Mehring, G. Plehanov, A. Lunaçarski ile 1920'lerdeki bilimciler, evet bunların çoğu, Marx'ın değil, Plehanov'un bilimsel maddeci estetiğin kurucusu olduğunu sanmışlardır.

Marx ve Engels'in elyazmaları ile mektuplaşmalarının çoğunun yayınlanması dolayısıyla, ancak 1930'ların başlarında Marx ve Engels'in çeşitli yazılarında ve mektuplarında geçen, estetikle ilgili düşünceleri bir araya getirilebilmiş, derinlemesine incelenebilmesine başlanabilmiştir. Bu önemli çalışmayı, Lunaçarski yönetiminde, M. Lifschitz ile F. Schiller üzerlerine almışlar ve 1933'te, **Sanat ve Edebiyat Üstüne** adlı yapıtın birinci cildi yayınlanmıştır. Michail Lifschitz daha sonra, 1937, 1957 ve 1967'de genişletilmiş baskılarını hazırlamış; 1936'dan sonra da benzer baskılar Fransa'da, Avusturya'da, İtalya'da, ABD'e, Hindistan'da ve tüm öbür toplumcu ülkelerde yapılmıştır. Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde ise, Hans Koch tarafından daha geniş bir derleme yapılmıştır: Marx ve Engels'in sanat üstüne hazırlanan bu iki cilt kitabı, yalnızca bi-

* Bu kitap için bakınız; Marx ve Engels, **Sanat ve Edebiyat**, çeviren Aziz Çalışlar, Ekim Yayınevi, 1990 (ç.n.).

limsel maddeci estetiğin tüm dünyada yaygınlık kazanmasına değil, ama aynı zamanda, Marx ve Engels'in estetik düşünce tarihi ile bilimsel maddeci estetik tarihindeki rolleri üstüne yanlış anlamaların giderilmesine de yol açmıştır. Bundan böyle, gerek bilimsel maddeci estetiğin temsilcileri için olsun, gerek bilimsel maddeci estetiğin doğal karşıtları için olsun, bilimsel maddeci estetiğin temellerinin Marx ve Engels tarafından atılmış olduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Ayrıca, bilimsel maddeciliğin yaratıcıları, Baumgarten ya da Kant, Çernişevski ya da Tolstoy gibi, estetiği özel olarak ele alan herhangi bir yazı bırakmadıkları, Schelling ya da Hegel gibi de, estetik üstüne baştan sona işlenmiş herhangi bir yapıt ele almamış oldukları halde, başlıca noktalarını kendi çeşitli yazı ve mektuplarında dile getirdikleri üzere, uyumlu ve kendi içinde tutarlı bir estetik görüşler sistemi'ni geliştirmişledir. Bilimsel maddeci estetik bilimi tarihinin ilk evresini işte bu düşünceler sistemi oluşturur.

2. Klasiklerin kendi kuramsal ilgileri çerçevesinde estetik soruların, söz gelişi, klasik Alman felsefesi ya da Rus devrimci demokratlara bakışla niçin böyle asli bakımdan daha alçakgönüllü bir yeri olduğunun kavranması da büyük önem taşımaktadır.

Kant'ın, Schelling'in, Schopenhauer'in genel felsefi sistemlerinde estetiksel bakış özel bir rol oynuyordu. Bu sistemler arasındaki bütün farklılıklara rağmen, her birinde, estetik alanı, çelişmelerin kendine özgü yoldan «uyumlu bir hale geldiği» alan olarak yorumlanıyordu; bu alanda, insanların yaşamsal etkinliklerinin dış dünyayla olan ilintisi birdenbire kopuyordu. Schiller'in estetik eğitimi insanlığın kurtuluşunun biricik yolu olarak gören kuramı; Schopenhauer'in sanatın, özellikle de müziğin, mutlak iradeye erişmenin biricik biçimi olduğu düşüncesi; Schelling'in bilimsel bilgi ile sanatsal bilgiyi yeni bir mitoloji içinde eritme anlayışı, bütün bunların hepsinin kaynaklandığı yer bu aynı alandır. Estetik-olanın insanın yaşamı ile toplum tarihindeki rolü üstüne yapılan abartma ve zorlamalar ilk kez Hegel tarafından bir yana atılmıştır. Ama, Hegel'de de, sanatsal-imgesel bilgi, mutlak zihnin kendini bilmesi sürecinin zorunlu bir basamağı olarak yer alır; burda, önce sanat, sonra din, en sonra da felsefe, bu bilgiyi edinmenin yollarıdır.

Herşeyden önce, bilimsel maddeciliğin temel ilkeleri, ki bu ilkelerin anlamı Feuerbach Üstüne Tezler'de, dünyayı yalnızca yorumlamak değil, ama aynı zamanda değiştirmek biçiminde dile getirilmiştir, estetiksel bakış ile sanatsal insanlığın gelişmesi üstündeki rolünün bu yoldan değerlendirilmesine izin vermez. Marx ve Engels'in başlıca düşün-

celeri, dünyanın pratikte dönüşüme uğratılmasıdır; kuram varlığın yasalarını açığa çıkarmalı, toplumun ne yönde, ne biçimde ve ne tarzda dönüşüme uğratılacağına göre kendi gelişmesinin nesnel yasalarını ortaya koymalıdır. Klasiklerin dünya görüşlerinin ağırlık noktası, (Schelling'de görüldüğü üzere) estetik, (Hegel'de görüldüğü üzere) felsefi-gnoseolojik, ya da (Feuerbach'ta görüldüğü üzere) dinsel-ethik alanlardan sosyolojik, ekonomi-politika ve politik alanlara kaymış; kuramsal yorumlamanın değeri, bu yorumlamaların praksise dökülüşüne göre belirlenmiştir.

Bu yeni bağlamda, estetik sorunsal da, yeni bir yere oturmuştur. Bilimsel maddeciliğin yaratıcıları tarafından, estetik sorunsalının merkezilik ve birincillik işlevi elinden alınmış; dünyanın estetik özümlenişinin ve sanatsal kültürün, toplumsal yaşamda, toplumsal gelişmede ve toplumun dönüşüme hazırlanmasında ne gibi somut bir önem taşıdığı'na bakılmıştır. Klasiklerin çeşitli deyişlerine estetik konuları üstüne genel düşüncelerine bakıldığında, kendilerinin her türlü mutlaklaştırmanın uzağında kaldıkları kadar, toplumsal yaşamın estetiksel ve sanatsal alanlarının toplumsal-tarihsel önemini görmezlikten gelmenin de o denlmi uzağında kalmış oldukları, hiç kuşkuya yer vermeyecek biçimde, açıkça görülür. Bu nedenle, Marx ve Engels, yaptıkları her büyük kuramsal çalışmada, estetik sorunlarının derinine indikleri kadar; kendi içinde kapalı, sistemsel bir kuramı geliştirmek için zorunlu olacak biçimde, estetikle enine boyuna uğraşmaya dalarak, kendi pratik ve bilimsel-kuramsal etkinliklerinin ana doğrultusundan sapmak istememişlerdir. Bu bağlamda alındığında, Marx'ın Amerikan Ansiklopedisi için «Estetik» bölümü yazma önerisini niçin geri çevirdiği de açıkça ortaya çıkar.

3. Marx ile Engels'in estetik alanında başardıkları işler, estetik tarihinde bir dönüşüme yol açmıştır. Çünkü, estetik biliminin temel soruları ilk kez başlıcalıkla yeni bir felsefi öğretinin, yani diyalektik ve tarihsel maddeciliğin; yeni bir toplumsal idealin, yani toplumcu geleceğin, insanlığın toplumsal gelişmesinin en ileri aşamasının ışığı altında ele alınmaktaydı. Böylece estetik bilimi, daha önceleri rastlanmayan bir metodolojik temel'e oturmaktaydı. Araştırılan olaylara maddeci yaklaşım ile bu olayların diyalektik tarihsel maddeci açıdan yorumlanışı bütüncüllük içinde birbirine bağlanıyor, psikolojik ve bilgi-kuramsal bakışaçısı böylesine bir bakışaçısıyla içiçe kaynaşıyordu.

İkincisi, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ve estetik eğitimi için ele

alınmış böyle bir program, **toplumun dönüşüme** uğratılması ve yeni bir sistemin kurulması çıkarları'yla tutarlı bir hale getirilmiş oluyordu. **Sanat ve Edebiyat Üstüne** adlı iki ciltlik bu yapıt incelendiği zaman, dünyanın insanlarca estetiksel olarak özümlenişinin kökenleri sorunundan, toplumcu düzende sanatın gelişmesi sorununa kadar, estetiğin birçok temel sorunlarının çözümlenişi üstüne bilimsel maddeci metodolojinin başlıca temel uygulama örnekleri açıkça ortaya çıkacaktır.

BİLİMSEL MADDECİ ESTETİĞİN GELİŞİMİ

Bilimsel maddeciliğin yaratıcılarının estetikte bıraktıkları mirasın parça parça özellikte oluşu kadar, büyük bir bölümünün de uzun yıllar arşivlerde gömülü kalışı, Marx ve Engels'in öğrencileriyle izleyicilerinin, hocaları tarafından kurulmuş olan bu yeni estetik kuramının temel ilkelerini daha ileriye doğru geliştirmeye yöneltmişti. Bu görevi, Almanya'da Franz Mehring, Fransa'da Paul Lafargue, Rusya'da da Georgi Plehanov ile Anatoli Lunaçarski üzerlerine almışlardı. Marx ve Engels için olduğu gibi, bu kişiler için de, estetik, başlıca bir kuramsal ilgi alanı değildi. Ancak devrimin düşünsel yönden hazırlığının yapılması ve genel maddeci bilim kuramının daha ileriye doğru geliştirilmesi işinde, bir takım önemli estetik sorunlarının ele alınması gerekiyordu. Bu sorunlardan başlıcaları şunlardı: toplumda estetik bilinç ve sanatsal kültür ile toplumsal mücadele arasındaki bağıntı sorunu, kapitalist toplumda toplumcu bir sanatın gelişmesi sorunu, toplumcu kesimlerin çağdaş burjuva sanatın çeşitli akımlarıyla olan ilişiği sorunu, klasik sanat mirasını değerlendirmenin ölçütü ve toplumcu kesimlerin manevi gelişmesinde bu mirastan hangi ölçüde yararlanılabileceği sorunu. Bu sorular, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başları arasında, başlıca bilimsel maddeci kuramcılar tarafından, kendi ülkelerinde toplumsal ilerici hareketin somut gelişme koşulları içinde taşıdığı öneme göre ele alınmıştır.

Bilimsel maddeci estetiğin işlenişine en yüklü katkı Plehanov tarafından yapılmıştır. Plehanov, bu görevi büyük bir önemle benimsemiş; 19. yüzyılın sonlarında, estetik biliminin kilit sorunlarından biri olan sanatın kökenleri sorununun araştırılmasına büyük bir zaman ve emek harcamıştır. Bu konuyla ilgili olan ve kendisinin **Adressiz Mektuplar** adını verdiği çalışma, bilimsel değerini bugün de koruduğu gibi; toplumda sanatsal kültürün toplumca belirlenmesi üstüne, özellikle de sanatın

sınıfsal özelliğinin yasalarını somut yollardan ortaya koyan, 18. yüzyıldaki Fransa'daki sanatsal kültürün gelişmesi üstüne yazmış olduğu kapsamlı yazılar da yine bugün için değerini korumaktadır. Georgi Plehanov, daha sonra, kendi estetik düşüncelerinin ana konusu olmak üzere, «Sanat ve Toplum» konusuna çeşitli biçimlerde yeniden dönmüştür.

Anatoli Lunaçarski'nin ise, bu dönemlerde çelişmeli bir tutumu vardı; bilimsel maddeci metodoloji ile pozitivist metodolojiyi birleştirmeye çalışıyordu, ama böyle bir birleşime, hiç kuşkusuz, hiçbir zaman ulaşamayacaktı. Lunaçarski, daha sonraki gelişmelerinde, kuramsal bir olgunluğa erişmeye başlayarak, daha çok da Lenin'in etkileri dolayısıyla, pozitivizme yönelmekten kendisini kurtarmış, özellikle de devrimden sonra, bilimsel maddeci estetiğin gelişmesine özlü katkılarda bulunmuştur.

Bilimsel maddeci estetik tarihindeki bir ileri aşama, Lenin'le belirlenir. Şunu bir kez daha burda hatırlatalım, Rusya'daki devrimci eylemi yönetmenin pratikteki ödevlerini olduğu kadar; devrimden sonra, dünyada ilk kez toplumcu bir düzeni kurmanın ödevleri ile bu pratik etkinliği her yönüyle kuramsal olarak temellendirme zorunluluğunu da yüksek düzeyde ele alışı sonunda. Lenin, kendi bilimsel ilgi alanı içinde estetik sorunsalına da gereken önemdeki yeri verebilmiştir. Marx ve Engels için olduğu gibi, Lenin'e göre de, estetik başlı başına bir önem taşımıyordu. Estetik, devletin sanat alanına, kitlelerin estetik eğitimine ne gibi bilimsel temeller getirebileceği açısından ilgisini çekiyordu. Bu bakımdan, Lenin'in estetik sorunları üstüne düşüncelerini ilk kez dile getirdiği, «Parti Organizasyonu ve Parti Edebiyatı» adlı ünlü yazısını niçin devrim olaylarının tam içinde yer aldığı 1905 yılında yazmış olduğunu kavramak hiç de zor olmayacaktır. Bu yazısında Lenin, edebiyatta ve sanatta yantutarlık ilkesini dile getirmekteydi. Birkaç yıl sonra, Lev Tolstoy üstüne kaleme aldığı yazıda ise, **Materyalizm ve Ampiriokritisizm** adlı kitabında işlediği yansıma kuramının sanatta nasıl uygulanabileceğinin benzersiz bir örneğini sergilemekteydi.

Burda şunu özellikle vurgulamamız gerekiyor, Lenin, Engels'in Margaret Harkness'e yolladığı ve içinde Balzac'ın dünyagörüşü ile yapıtlarındaki çelişmelerin kısa bir çözümlemesini yaptığı o mektubu bilmemesine rağmen (bu mektup, açıklandığı üzere, çok sonraları ortaya çıkmıştır), Tolstoy üstüne olan yazısında, aynı çözümleme metodolojisinden yararlanarak, benzer sonuçlamalara varmış; önündeki örnekte, sanatçının yaratımındaki toplumsal belirlenmenin en karmaşık yasalarını,

bilinç ile yapıt arasındaki «haykıran çelişmeler»i, toplumsal yaşamdaki uzlaşmazlığı, toplumsal gelişmede yansıyan çelişmeleri açığa sermiştir.

Devrimden sonra Lenin, zorluklarına aldırmaksızın, genç toplumun sanatsal kültürünün varlığı sürecine derinlemesine inme olanağını bulmuş, halk eğitim komiserliğinin başında bulunan ve bu karmaşık sorunlarla doğrudan ilgili olan Lunaçarski'nin etkinliklerine bir yön vermiştir. O sıralarda, bilimsel maddeci kültür kuramı ile bilimsel maddeci estetiğin çeşitli biçimlerde, soldan radikal olarak çarpıtılışının bıraktığı sert etkilerle, özellikle de Bogdanov'ın öğretisiyle bunun kültür organizasyonuna uyarlanışı ile kültür devrimiyle sanat politikası üstüne gerçek bilimsel maddeci anlayış arasındaki karşıtlığın ortaya konması gerekiyordu. Lenin bu görevi yerine getirerek, bilimsel maddeci estetiğin bir ileriye doğru götürülmesine yol açmıştır.

Toplumun yeniden kurulmasına geçiş süreci, bilimsel maddeci estetiğin daha ileriye doğru geliştirilmesi için her zamankinden daha elverişli koşulların doğmasına olanak sağlamıştı. Sanat kuramı ve tarihi alanında sayıları gittikçe artan uzmanlar bilimsel maddeci estetikle uğraşmaya başlamışlardı. Geçmişten miras kalan ne kadar idealist ve pozitivist anlayış varsa hepsi etkin bir değişime uğrama sürecine girmişti.

1920 yıllarında, çeşitli estetik sorunlarını ele alan birçok kitap yayınlanmış bulunuyordu. Gazete sütunlarında, sürekli kuramsal tartışmalar yer alıyordu. Sanat bilimi ile sanat eleştirisi üstünde bilimsel maddeci estetiğin etkisi gitgide artmaktaydı. Bu dönemde, bilimsel maddeci estetiğin gelişmesi, birçok çetin zorluklarla da karşılaşmıyor değildi. Söz gelişi, bilimsel maddeciliği yaratanların estetik düşünceleri henüz çok az sayıda estetikçi tarafından biliniyordu. Ayrıca, bilimsel maddeci kuramın genel felsefi ve sosyolojik temel tezlerinin bilgisi başlarda çok dar bir çerçeveye, özellikle de, dünyagörüşleri ve metodolojik konumları devrim öncesinde, bilimsel maddeciliğin çok uzağında oluşmuş, bu öğretiyi ancak yeni yeni benimsemeye başlamış bilimcilerin arasında kalmıştı. Ayrıca, «sol radikalizm, toplumculuğun çocuk hastalığı» denilen, bilimsel maddeci kuramdaki «sivrileşme», bu aşamada, tarihsel olarak kaçınılmaz bir durumdu. Ancak bütün bu durumlar gözönüne alındığında, 1920'lerdeki estetik biliminin birçok belirgin özellikleri doğru olarak anlaşılabilir. Örneğin, bilimsel maddeci estetik gerekli midir, değil midir? İşçi sınfının güzelliğe ihtiyacı var mıdır, yok mudur? gibisine sorular üstüne yapılan tartışmalar; tüm estetiğin sanat sosyolojisi

içinde eritilmesine kadar vardırılan tek yanlılık; sanat sosyolojisinin kaba biçimde yorumlanışı, hep bu dönemdeki estetiğin başlıca özelliklerindendir.

Ancak 1930'larda bu gibi çarpıtmaların farkına varılarak, bunun üstesinden gelinmesine çalışmaya başlanmıştır. Bu dönemde, estetik düşüncesi, bir yandan, kaba sosyolojiye karşı savaş verirken, öte yandan bilimsel maddeci klasiklerin artık açıkça bilinen temel estetik ilkelerinin tüm zenginliklerini özümlemeye çalışıyordu. Sanat, artık, gerçekliğin yansıtılmasının ve gerçeklik bilgisinin bir biçimi olarak kavranıyor, estetik kuramı doğrultusunda «gerçekçilik» kategorisine dönülüyordu. Böylece, daha önceki karışıklıklardan sıyrılınarak, ileriye doğru önemli bir adım daha atılıyordu: diyalektik maddeci yöntem adına sanattaki yaratıcı yöntemi kabalaştıran tanımların bir yana bırakılması ve toplumcu gerçekçilik kavramının ortaya çıkması. Bu kavram, bundan böyle, sanatsal kültür kuramının temel kavramı olacaktır.

Ancak bu yıllarda, tüm ilgi, sanatsal yaratmanın gnoseolojik yanına çevrilmişti. Böyle bir şeyse, zaman zaman, sanatın bilgi belirleyici anlarının mutlaklaştırılmasına yol açmaktaydı. Gerçekçilik, sanatın tarihsellik dışı, ebedî bir niteliği olarak tasarımlanıyor; 1920'lerdeki sanat sosyolojisinde ele alınan pozitiv anlar bir yana itliiyordu. Şunu da eklemeliyiz, o zamanların estetiğinde olduğu kadar, sanat eleştirisi ile sanat yaratımında da, dogmatizmin öğeleri görülmeye başlanmıştı; böyle bir şey, savaştan sonra, 1940'ların ikinci yarısı ile 1950'lerin başlarında daha da derinleşecekti.

1950 yıllarının ikinci yarısından başlayarak bu hataların her yönden ve kararlı biçimde ortadan kaldırılması yoluna gidilmiştir. **İlkin,** klasiklerin geçmişteki estetik mirasının, o güne kadar olmadık biçimde, çok daha titizlikle ve temelinden incelenmeye başlanması; **ikincisi,** dünya estetik düşüncesinin tarihsel gelişmesinden olduğu kadar, modern burjuva estetiğinden de edinilen zengin deneylerin çok ciddi, diyalektik bir biçimde yeni baştan düşünülmesi; **üçüncüsü,** daha önceleri ya hiçbir biçimde ya da ilkel ve kaba bir biçimde ele alınmış olan estetik kuramının birçok önemli sorunlarının yaratıcı yoldan araştırılıp, açığa konması; **dördüncüsü,** sanat bilimi, psikoloji, sibernetik ve semiotik gibi yakın bilimler için de geliştirileceği üzere, yeni çözümleme deneyimlerini yeni bir konumla bileştirecek biçimde, bilimsel maddeci estetiğin metodolojik bakımdan görülmemiş derecede zenginleştirilmesi; **beşincisi,** yine daha önce olmadık biçimde, sanatsal praksise her yönden

eğilerek, estetikte gelenekselleşmiş «edebiyat merkezli» yönelimin yerine, sanatsal yaratım biçimlerinin tüm çeşitliliği üstüne çok daha geniş kuramsal bir yorumun getirilmesi; estetik değer ve estetik niteliğin olduğu kadar, (gotik, romantik, klasik, vb. gibi) gerçekçilikten ayrılan birçok öbür yöntem ve akımlarda değerli görülen şeylerin de tanınması yoluyla, estetik düşüncesinde daha önceleri yer alan «gerçekçilik merkezli» eğilimin düzeltilmesi.

Bütün bu yenilikler, bilimsel maddeci estetik tarihinin bu döneminde yer alan en önemli estetik çabaları olmuş; kitap, toplu yapıt, ders kitabı, öğretici yayınlar, popüler bilimsel yazılar gibi sayıları gittikçe artan yayınlarda çeşitli estetik sorunları ele alınmış; sayısız bilimsel konferans, toplantı ve sempozyumda bu gibi konular işlenmiş; kendi konusunda düzenli yayın yapan dergilerde, estetik kuramının en güncel, en karmaşık soruları sürekli tartışılmış; bundan başka tek tek, bilimciler ya da bilim yazarları kurullarınca yapılan ve sayıları gittikçe artan çalışmalarda, bilimsel maddeci estetik hemen hemen tam kapsamlı ve sistemli bir biçimde ortaya konmuştur.

Bilimsel maddeci estetik tarihinin bu son döneminde görülen en önemli özelliklerden biri de, **dünya estetik düşüncesi içindeki konumunu önemle yaygınlaştırmış ve pekiştirmiş olmasıdır.** Kesin söylemek gerekirse, bilimsel maddeci estetik, daha baştan uluslararası bir ölçekte ele alınmıştır. Daha 19. yüzyılda, Rus G. Plehanov, Alman Franz Mehring ve Fransız Paul Lafargue, bilimsel maddeci estetiğin daha ileriye doğru geliştirilmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardı. Daha sonra birçok ülkede, bilimsel maddeci estetiğin çeşitli yanları ve sorunlarıyla uğraşan kuramcıların sayıları gitgide artmıştır. 1930'larda bilimsel maddeci estetik, İngiltere, Fransa, Bulgaristan ve Çekoslovakya ile yurt dışında etkinlikte bulunan Alman ve Macar bilimcilerin çalışmalarıyla büyük bir sıçrama göstermiştir. 20. yüzyılın ortalarında, bilimsel maddeci estetik düşüncesi, gerçekten **dünya çapında** bir yaygınlığa ve değere kavuşmuştur; bugün kapitalist ülkelerde bile sözünü gittikçe geçirmektedir. İdeolojik düşmanları bile, çağdaş sanatsal kültürde bilimsel maddeci estetiğin çok güçlü etkisini ve bilimsel ağırlığını kabul etmek zorunda kalmışlardır; bugün, burjuva estetikte, 19. ve 20. yüzyıl estetik düşüncesi tarihi üstüne yapılmış hiçbir ciddi araştırma yoktur ki, bilimsel maddeci estetiğin oluşması ile gelişmesinden sözetmemiş olsun.

Bilimsel maddeci estetik, bugün için ne denli yüksek bir düzeye erişmiş olursa olsun, yine de henüz yeterince incelenmemiş ya da çeşitli

bilimciler tarafından değişik yanıtlar getirilmiş bir takım sorunları içermektedir. Ancak, fikir kavgalarından ürkmemek gerekir, her bilimde karmaşık kuramsal sorunlar üstüne tartışılması olağandır, bilimlerin ileriye doğru gelişmesinin temel bir koşuludur bu. Hiç kuşkusuz, bugün öylesine anlaşmazlıklar ortaya çıkacaktır ki, yarın bunlar bir fikir tartışmasına bile konu edilmeyeceklerdir. Yine de, bilimsel maddeci estetiğin bugünkü aşamasında yeni zorluklarla karşılaşılacak; yeni kuşkular, yeni varsayımlar, yeni tartışmalar alevlenecektir. Önemli olan, hakikati araştırma sürecinde, metodolojik pusulanın gerçekten doğru yönde tutulabilmesidir. Estetik biliminin doğru yolda gittiğine ancak böyle inanabilir insan.

Onun için, bilimsel maddeci estetiğin **metodolojik ilkeleri**'ni, hiç değilse, öbür estetik öğreti ve anlayışlarında nitel olarak farklılığı ile dünya estetik düşüncesi tarihi içindeki yeri bakımından, özel olarak belirlememiz gerekir.

DİYALEKTİK YÖNTEM

Marx öncesi felsefe tarihinde, maddeci dünyagörüşü ile diyalektik yöntem birbirinden ayrı olarak geliştirilmiş, ancak diyalektik maddeci görüş bu ikisini bütüncül bir birlik içinde bir araya getirmiştir. Estetik de felsefî bir bilim olduğundan, böylesine bir aşamanın estetik için de büyük bir önemi vardı. Bilimsel, maddeci estetiği tüm öbür estetik öğretilerinden temelde ayrı kılan belirleyici özellik şudur: bilimsel maddeci estetik, **o güne kadar estetik düşüncesi tarihinde hiç bilinmeyen maddeci diyalektikte, metodolojik bir temele kavuşmuştu.** Bunu somut olarak nasıl görebiliriz?

Bilimsellik-öncesi maddeci estetikte, daha sonra da pozitivist estetikte, (hiç kuşkusuz, metafizik tasarımların etkisi altında), güzel-olan, nesnelerin ve gerçek dünyadaki görünüşlerin kendinde içerikli bir niteliği olarak kavranıyor; dolayısıyla, güzel-olanın, kendine özgü bir **doğa yasası** olduğu sonucuna varılıyordu. İdealist estetikte ise geri çevriliyordu bu. Güzel-olanın kaynağını ya tanrıda, ya mutlak zihinde, ya da öznel zihinde, insan bilincinde arıyordu idealist estetik. Ama, karşı karşıya konduğunda, bu tasarımlar da bir ötekiler gibi metafizik olarak kalıyordu. Estetik düşüncesi tarihi burda ortaya çıkan bu kuramsal duruma bir çare bulma çabalarına; yani, güzel-olanda içerikli özne-nesne

diyalektiğini, maddi-olan ile ideal-olanın diyalektiğini kurma çabalarına çokça tanık olunmuştur.

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

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

Öte yanda, estetik değerin özgüllüğünün ve öbür değer kategorileri ile arasındaki ayrımın incelenmesi için, diyalektik bir yaklaşım gerekiyordu. Ancak şunu belirtelim, bilimsel maddecilik-öncesi ve çağdaş burjuva estetikte, kuramsal düşüncedeki metafizik ilkelerin egemenliği dolayısıyla, ya güzel-olan, iyi-olan ve yararlı-olan ile doğru-olan arasında olgusal bir özdeşlik kuruluyor, ya da tam bunun tersine, güzel-olan ve iyi-olan ile yararlı-olan tam karşı karşıya konuyordu. Estetik literatüründe, bu sorun yeterince incelenmemiş olmasına rağmen, doğru-olan ve iyi-olan ile güzel-olanın birliğini ilân eden Aydınlanma düşünürlerinin olumlu geleneğini izlemiş kimi kuramcılar tarafından ele alınmaya çalışılmıştır. Ancak yapılanlar sözde kalmış, derinlemesine bir çözüm getirilememiştir. Güzel-olan ile iyi-olan ya da güzel-olan ile doğru arasındaki ilişkinin çelişmeli özelliği bu yüzden belirsiz kalmıştır. Ama, bu sorun, diyalektik bir konumu içermekte; bu ilişki ve bağlantıların, **yakınlık ile karşıtlığın, benzerlik ile farklılığın birliği** olarak kavranmasını gerektirmektedir. Böyle bir şeyse, güzel-olan ile iyi-olan, yararlı-olan, ilerici-olan ve doğru-olan arasında bir özdeşlikten yine bunlar

arasında tam bir uzlaşmazlığa kadar, birçok somut olanağı içine almaktadır.

Bilimsel maddeci estetik düşüncesinin bugünkü aşamasında, sanatın çözümlenmesi konusunda, maddeci diyalektiğin metodolojik öneminin ısrarla belirtilmesi gerekmektedir. Çünkü bir sürü metafizik-yorumlamalar yine yeni baştan diriltilip, karşımıza çıkarılmaktadır.

Biçimci mantıktaki «ya - ya da» ölçütüne göre işleyen metafizik düşünce için sanatın nesnesi ile içeriği üstüne düşünmenin ancak iki yolu vardır: ya sanatsal-imgesel bilginin nesnesi ve içeriği, bilimsel bilginin, siyasal ideolojinin ve anlakın nesnesi ve içeriği ile özdeş olarak alınır, ya da sanatın nesnesi ile içeriğinin, bilimin, siyasanın ve ethikin nesnesi ile içeriğinin tam karşısında yer alan birşey olduğu kabul edilir. Sanatı bilimsel, siyasal ve ethik düşüncelerin dile getirilişi sayan kaba yorumlamalar kadar, sanatı bilim, siyasa ve ahlaktan tam biçimsel yönde yalıtılmış bir konuma sokan estetikleştirici yorumlamalar da, vardıkları sonuçlar açısından, birbirine ne denli karşıt olurlarsa olsunlar, aynı metafizik metodoloji'nin bir anlatımı olmaktadırlar.

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

Genel-olan ile özel-olanın birliği ilişkisi üstüne bilimsel, maddecilik-öncesi estetikten edinilecek, bugüne kalmış, bir çok öğretici deney vardır. Başlıca çizgileri içersinde, bu estetiğin temsilcileri, sanatı, «mimesis» ya da «doğanın taklidi» olarak, «gerçekliğin yeniden üretimi» olarak belirlemişler, böylelikle de, sanatın yaşayan gerçeklikle olan ilintisini, gerçekliğin yansıtılması'na ve bilinmesi'ne indirgemişlerdir. Ama bunu yapmakla, aynı zamanda, gizlilik perdesini de ortadan kaldırmışlardır. Karşıt görüşlülere göre ise, sanat, gerçek dünyanın yansıtılması değil, temelinden dönüştürülmesi, gerçekliğin bilinme'si değil, bundan bütünlükle farklı olmak üzere, bir şeyin yeniden yaratılma'sıdır. Böyle bir görüş açısının da görece bir doğruluğu olduğunu açıkça kabul etmeliyiz; çünkü, sanatsal yaratımda, gerçekten de, gerçekliğin dönüşüme uğratıldığı, yeniden biçimlendiği bir an vardır. Bu bakımdan, sanat, kendiliğinden anlaşılacağı gibi, gerçekliğin yeniden üretilmesi, bilinmesi ve yansıtılmasıdır. Ama denecektir ki, sanatın özü

hiçbir zaman, tekyanlı, metafizik olarak yorumlanamaz, çünkü kendi içinde, **diyalektik çelişmeler**'i taşır. Sanatın çözümlenişine, V.İ. Lenin'in «Diyalektik Sorusu Üstüne» adlı yazısında belirttiği konumdan bakabiliriz: «Birin ikileşmesi ve çelişkin parçalarının bilgisi ... diyalektiğin (biricik temel özü değilse bile, «özler»inden biri, temel özellik ya da belirtilerinden biri) asli özü'dir.» Başka bir yerde yazdığı gibi, «Diyalektik, kısaca karşıtların birliği öğretisi olarak tanımlanabilir. Ancak böylelikle anlaşılabilir diyalektiğin özü...» Lenin'e göre, karşıtların birliği, «... doğanın (zihnin ve toplumun) bütün görünüş ve süreçlerindeki çelişkin, birbirini karşılıklı dışarlayan, karşıt yönsemelerin varlığının kabul edilişidir (keşfedilişidir).»

Lenin'in bu düşünceleri, herhangi başka bir konu için olduğu kadar, sanat için de bütünlükle geçerlidir. Lenin'in başka bir yerde geçen şu ünlü deyişinden, «insan bilinci nesnel dünyayı yalnızca yansıtmakla kalmaz, ama aynı zamanda, yaratır da» sözünden yola çıkan bilimsel maddeci estetik, **gerçekliğin yansıtılması ile gerçekliğin yaratıcı yönde dönüşüme uğratılmasının birbiri üzerindeki karşılıklı diyalektik etkinliği** nin özgünlüğünü açığa çıkarmalıdır; nitekim, sanatın özünü oluşturan şey de budur.

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

Bundan başka, sanatın toplumsal bir görünüşe soktuğu dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümlenişi ile sanatın **sosyolojik** çevrimi arasında diyalektik bir çelişme vardır. Tüm öbürleri gibi, toplumun gelişmesi de, kalıcı-olan ile geçici-olanın diyalektiği yoluyla belli olur. Bu

bağlamda, sanatta **tarihçe koşullanmış-olan ile geçici-olmayan** diyalektiğinin, «zamana bağlı olan» ile «ebedi-olan» diyalektiğinin açığa konması gerekir. Toplumsal yaşamda, aynı zamanda, **genel-insansal-olan ile ulusal-olanın** diyalektik birliğine de rastlanır; böyle bir şey, sanatta yansıdığı gibi, bunun kuramsal yönden çözümlenişinin de hergün yeni baştan ele alınması gerekir. Uzlaşmaz toplumlarda her ulusun yaşamı, sınıflararası çelişmelerle gelişir. Böyle bir şey, sanatta, **ulusal ve sınıfsal belirlenimli niteliklerin birbiriyle diyalektik olarak örtüşmesi'nde** kendini belli eder. Toplumcu düzende, uluslar arasında olsun, emekçi kesimler arasında olsun, tarihte hiç rastlanmadık yepyeni karşılıklı ilişkiler doğar ve bu yeni ilişkiler, toplumcu sanatta, **genel insansal ve ulusal özellikler, ulusal ve sınıfsal belirtenler ile halka bağlılık ve yantutarlık arasındaki diyalektik** bağıntı'nın kaynağını oluştururlar.

Kuramsal çalışmalarda, zaman zaman, ciddi metodolojik yanlışlara düşülmektedir; çünkü, sanatın her toplumsal niteliği, söz gelişi, çağdaşlığı, ulusal özelliği, halka bağlılığı, sınıfsal yönü, yantutarlılığı bütün bunlar, birbirinden **kopuk** olarak ele alınıp çözümlenmektedir. Bu da, sanatın bu toplumsal niteliklerinin gerçek diyalektik karşılıklı bağıntısı'nı çözüntüye uğratmaktadır. Böylesine yanlış bir metodolojik yaklaşım, idealist estetiği karşımıza almakla önlenebilir ancak; çünkü, idealist estetik, sanatta genel-insansal olan, ırkça koşullanmış olan ve ulusal olan öğeleri metafizik bir doğrultuda yorumladığı gibi, bu öğelerin, sınıfsal yönü ve halka bağlılığı ile karşılıklı etkisini de, ya görmezlikten gelmekle ya da çarpıtmaktadır.

Burada metodoloji sorununa bağlı olarak, sanatın çelişmeli yapısını tüm yönleryile açıklamayı ve yakından tanıtmayı amaçlamadık, hiç kuşkusuz. Bunu daha ilerde ele alıp, tam olarak araştırmaya çalışacağız.

SİSTEMSEL YÖN

Sanatın özünün **karmaşık, çelişmeli ve çokyanlı** olduğunu, dolayısıyla sanatın toplum yaşamındaki işlevinin **yalınkat** olmadığını gördükten sonra, bilimsel maddeci estetiğin önemli bir metodolojik ilkesini daha belirlememiz gerekiyor: **diyalektik araştırma yönteminin en belirgin görünüş biçimi olarak sistem-yönü.** Sistemyönü'nün özellikleri nerden gelmektedir?

Son yıllarda, genel sistem kuramı ile ondan türetilen sistemsel çözümleme metodolojisi, etkin bir yolda ele alınmaktadır. Bu sorunsal, hemen hemen tüm bilimlerle ilgi alanı içindedir. Çünkü, her bilim, **sistem-belirleyici nesneler**'in araştırılmasını yüklendiği gibi, bu nesnelerin en kesin dille betimlenmesi, araştırılması ve örnekleştirilmesinden edinilecek deneyimleri de açıkca koyması gerekir.

Gerçekten de, sistem kuramı ve somut sistem-belirleyici araştırma yöntemleri dolayısıyla, bugüne kadar elde edilmiş en büyük başarılar matematik, sibernetik ve biyoloji bilimleri alanlarındadır. Ancak bilimcilerimiz, çok daha karmaşık ve çokyönlü dinamik toplumsal sistemler için yalnızca nicel çözümleme yöntemlerini değil, ama nitel çözümleme yöntemlerini de olanaklı kılan bir metodolojinin ele alınabilmesini ve bu metodolojiyle ilgi alanı içindeki çeşitli toplumsal olayların araştırılabilmesini sağlayacak bir sistem kuramı konusunda daha da başarılı sonuçlara varmışlardır. Bunun en büyük örneği ve klasik modeli, Karl Marx'ın Kapital'idir. Kapital'in metodolojik örgüsü filozoflarca öteden beri titizlikle incelenmekteyse de, toplumsal olayları sistemsel çözümleme ilkeleri henüz yeterince kapsamlı ve kesin olarak formüllendirilememiştir.

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

Belli bir bilimde araştırılan nesneler arasında yalın olanları olduğu gibi, karmaşık olanları da vardır. Araştırılan bir nesnenin karmaşıklık derecesi, o nesnenin işlevselliğinde ortaya çıktığı kadar, o nesnenin bileşimi ile yapısına da bağlıdır. **Sistem-belirleyici, sistem-belirtken bir nesne, çözülemez bir bütünlük oluşturacak ve bu bütünün özellikleri kendisini bileştiren tikel öğelerin özelliklerine indirgenemeyecek tarzda birbiriyle bağıntılı öğleri kapsayan bir nesnedir.**

Böyle bir nesneyi çözümleyecek bir araştırmacı şunları yapmalıdır:

a) O nesnenin karmaşık yapısını tanımalı, karmaşık-olanı yalın-olan gibi vermemeli, yani, bütünün özelliklerini, o bütünün belli bir bileşken öğesinin özelliklerine indirgememeli;

b) O nesneyi çözümlerken, bütünün kendine özgü niteliğini göstermek ve bunda belli bir kararlılık derecesine ulaşmak için gerekli olan

yeterli bileşken yanları (öğeleri ya da alt-sistemleri) açığa çıkarmalı;

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

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

e) Sisteme özgü bir görüşü yalnızca araştırılan nesnenin yapısının çözümü için gündeme getirmemeli, o nesnede içerikli tüm nitelikler ile o nesnenin dinamikleri arasında olduğu kadar, o nesnenin gördüğü tüm işlevler arasında da, karşılıklı bir bağıntı olduğu için, araştırılan nesnenin, aynı zamanda, kökenleri ile işlevselliğini de gündeme getirmeli;

f) Burdan ortaya çıkacak eşbiçimlilik düşüncesinden yararlanmalı, yani birbirine bağımlı farklı sistemler arasındaki yapısıyla benzerliği, karşılıklı yansıtma ya da karşılıklı ortaya koyma yoluyla vererek, bu farklı sistemleri daha kapsamlı tek bir sistem altında bir araya getirmeli;

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

Tüm bu ilkeler estetik bilimine nasıl uygulanabilir?

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

Hiç kuşkusuz, sanatı çok daha kapsamlı bir açıdan ele alarak, sanatın gerçek çokyanlılığını açığa çıkarmış düşünürler de olmuştur. Örneğin, Aristoteles, sanatın tek bir gerçek amacı olduğu yönünde, yani sanatın, insanların siyasal, töresel ve dinsel eğitiminde kullanılmasıyla ilgili Platon'un öne sürdüğü sığ görüşleri bir yana atarak, sanatın, eğitici, arındırıcı, eğlendirici ve haz verici birçok işlevleri olduğunu bulgu-

lamıştır. Ancak, Aristoteles de, sanatın çokişlevliliğini, sanatın çeşitli yanlarının bütüncül, karşılıklı etkin, çelişmeli birliği olarak değil, bunların bir toplamı olarak yorumlamıştır.

Çernişevski'yi alalım. Çernişevski, sanatın gerçekliğe ilişkisini, «doğanın takliti» olarak alan geleneksel, yalınkat tanımlamayı bir yana itip, «yaşamın yeniden üretilmesi», «yaşamın açıklanması» ve «yaşamın yargılanması» gibi, bu ilişkinin üç değişik yönü olduğunu öne sürmüştür. Ama burda da, sanatın çokyanlılığı, farklı niteliklerin bütüncül birliği olarak değil, bunların mekanik tarzda birbirine düğümlenişi olarak ele alınmaktadır. Çernişevski'ye göre, bu niteliklerin bir kez birleşmesi halinde, sanat, en azından, ya yaşamın yeniden üretilmesi ya da yeniden üretilerek açıklanması olmaktadır.

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz, 20. yüzyıl burjuva estetiğinde, sanatı daha kapsamlı, daha çokyanlı özellikleri içinde görmeye çalışan yönelimler gittikçe artmaktadır. Maiman, Utitz, Rader, Munro ve Read, sanatı ölümcül bölünmelerden ve parçalanmalardan kurtarmanın kendilerine göre yollarını aramışlar, sanatın özü ile işlevlerinin çokyanlı tanımını yapmaya çalışmışlardır. Ancak, getirdikleri çözümler, bireşimsel olmamış, eklektik kalmıştır. Yaptıkları tüm «sentezler»de, sezgici, pozitivist, Freud'cu anlayışın öğelerine, hattâ bilimsel maddeci estetik anlayışının öğelerine bile rastlanır!

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

Ayrıca, kendi bir yapısı ve kendine özgü bir sistemin işlevleri olarak, çeşitli «sanatsal enerji» biçimleri, birleşik bir bütün oluşturduğundan, sanat, aynı zamanda, sanatçılar ile izleyici kitle arasında hareket eden, daha başka, daha yaygın ve daha kapsamlı bir sanatsal sistemin de öğesi olma durumundadır. «Sanatsal yaratım-sanat yapıtı-sanat algısı» bütünü içindeki bildirişimsel iletişim sistemi dışlanarak, sanatın bütünsel çokyanlılığı içinde kavrabilmesi olanağı yoktur. Bir kere, sanat, sanat yaratıcısı ile sanat yapıtı tüketicisi arasındaki «sipariş kanalı»ndan başka birşey değildir; ikincisi, sanat, her zaman için, şu ya da bu yolda, yaratıcı edimin (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) yönlendirilmesi yoluyla, «ideal» okuyucuya (dinleyiciye, görücüye) doğru yapılmış bir dolayımlaşmadır; üçüncüsü, sanatsal algılama, kendi içinde barındırdığı bildirişimin kötü şekilde «deşifre» edilmesi değil, algılanan içeriğin yaratıcı

tarzda yorumlanması olup, o yapıtın anlam yükünün tekyönlü ve yalınkat bir şekilde kavranması olanağı dışarda bırakır.

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

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

Şunu görüyoruz, diyalektik yöntemin somut beliriş biçimi olarak sisteme yönelik bir yaklaşım, aynı zamanda, estetik bilimi alanında da gerekli ve verimli olabilmektedir. Estetik bilimi, dünyanın insanlar tarafından estetik özümlenişinin yasalarını araştıracağı zaman, yalnızca, **nesne-özne ilişkisi**'nin belirli bir sistemi olarak değil, ama aynı zamanda, dünyada insanların **değer-yönlendirme** sisteminin de bir parçası olarak bu etkinlik biçimini gözönüne almalıdır. Böyle bir sistemde, ethik, siyasal ve dinsel bilinçle, toplumun pratik yaşam gerekleriyle ve bunların düşüncesel bağlaşıklarıyla kurulan doğrudan ve karşılıklı tüm ilişkiler ağı içinde, estetik bilinci de, sürekli olgunlaşmaktadır. Bundan başka, estetik ve sanatsal eğitim, her öğesinin birbiriyle kenetli olduğu ve birbiriyle dolayımlaştığı bir **ilişkiler ve eylemler sistemi**'ni de oluşturur. Buna bağlı olarak, Marx'ın şu çok önemli diyalektik düşüncelerini anamsayalım: her üretim gibi, sanatsal üretim de, yalnızca her özne için bir nesne yaratmış olmakla kalmaz, ama aynı zamanda, her nesne için

bir özne de yaratmış olur; yani, aynı zamanda, hem değeri, hem de gereksinimi yaratır, hem sanatsal yaratma yönteminin, hem de halkın beğenisinin oluşmasına yol açar.

Estetikle ilgili tüm sistemler karmaşık dinamik sistemler olduğundan, sisteme yönelik bir yaklaşımın, sistemsel yön ile tarihsel yönü bütüncüllük içinde barındırması gerekir. Çünkü, dünyanın ve sanatsal kültürün insanlar tarafından estetik özümlenişindeki toplumsal belirlenim, toplumsal varlığın kendi doğası ile insan bilincinde yatan tarihsel dinamikleri getirir. Onun için, Marx tarafından metodolojik temel ilke olarak ilân edilen **mantıksal ve tarihsel araştırma yöntemlerinin** birliği, bilimsel maddeci estetiğin vazgeçilemez bir ilkesidir.

MANTIKSAL-OLAN İLE TARİHSEL-OLANIN BİRLİĞİ

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

Hiç kuşkusuz, bilimsel maddeci estetik, tarihsel gelişmesi içinde gerçekçi yöntemin ilerici temel özelliğini ortaya koymalı, çağdaş sanatsal kültürde toplumcu gerçekçiliğin yerleşmesi ve pekişmesi için savaşım vermelidir. Estetik kuramımızın yantutar özelliği kendini burda da belli etmektedir. Bilimsel maddeci estetik, gerçekçilik ile çöküşme arasındaki kavgada yansız kalamayacağı gibi, bu birbiriyle bağdaşmaz ve birbirine düşmanca iki yönelimin ideolojik ve sanatsal niteliklerinin her türlü değerlendirilmesini de kendi içinde barındırır. Plehanov, bilimsel estetiin yalnızca sanatı açıklayabileceğini, sanatın değerlendirilmesinde sanat eleştirisinin öncelik hakkı olduğunu öne sürdüğü zaman, derin bir hataya düşmüştü. Tek tek sanat yapıtlarının değerlendirilmesini değil de, ideolojik-sanatsal ilkelerin değerlendirilmesini ele aldığımız zaman görürüz ki, bu ikincisi, çok doğal olarak, bu ilkelerin bi-

limsel yolda araştırılışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bilimsel maddeci estetik, geçmiş sanatsal uygulamalarda olduğu kadar, bugün de yer alan süreçlerin şu ya da bu yolda değerlendirilmesi ödevinden ve zorunluluğundan kendisini kurtaramaz. Ama bu demek değildir ki, bilimsel maddeci estetik, söz gelişi, yaptığı kuramsal genellemelerde yalnızca gerçekçi sanatın uygulamalarından yola çıkarak, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin tüm öbür tarihsel biçimlerini bir yana bırakma ya da bunları sanatsal yaratmanın gerçek yasalarından «sapmalar» olarak ortaya koyma hakkını kendinde bulsun. Dinsel-gizemci ya da açıkça gerçekçi olmayan ortaçağ sanatını, klasik ya da romantik sanatı, simgeciliği ya da dışavurumculuğu gözönüne getirecek olursak, tüm bu olguların ve akımların kendi çerçeveleri içerisinde büyük sanatsal değerlerin yaratılmış olduğunu görürüz. Onun için, sanatsal yaratmanın genel yasalarını araştırırken bu olguların «unutulmuş» olması, bilimsel açıdan bağışlanamaz bir durumdur.

Bilimsel maddeci estetik, çeşitli yönelimlerin, akımların ve üsluplarn zenginliği içersinde tüm dünya sanat tarihini gözönünde bulundurduğu sürece, mantıksal ve tarihsel bilgi yöntemlerinin birliği ile bunların varılmak istenen zorunlu sonuçlarını yerli yerine koyabilir. Bu metodolojik ilkenin özü, V. I. Lenin'in sözleriyle, şöye belirtilmektedir, « ... tarihte belli bir olay ortaya nasıl çıkmıştır, hangi ana gelişme evrelerinden geçmiştir, her soruna bu açıdan bakmak ve o belli olayın kendi gelişmesi açısından bugün hangi duruma gelmiş olduğunu incelemek gerekmektedir.»[2]

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

Araştırılan olaylara tarihsel olarak bakış, bilimsel maddecilik-öncesi estetikte de vardı; ama 18. yüzyıla gelene kadar egemenliğini sürdürmüş olan metafizik düşünce, ne estetiğe, ne de felsefeye, insanoğlu tarihi ile sanat tarihinde yer almış değişmeleri, yani kendi yasalarına göre varolmuş tarihsel süreçlerin zorunlu uğraklarını, sanatın gelişmesindeki aşama noktalarını görmesine izin veriyordu. Bununla birlikte, söz gelişi,

2 V.I. Lenin, **Devlet Üstüne**, Toplu Eserler, Cilt 29, s. 463.

ortaçağda, o günkü sanat ile geçmiş çağların sanatı, yani antik Yunan ve antik Roma sanatı arasında kesin çelişmeler, teologlarca açıkça biliniyordu. Rönesans dönemi düşünürleri çok iyi biliyorlardı ki, antik kültür, ortaçağ kültürü dolayısıyla çözüntüye uğrarken, bu ikincisi de Rönesans kültürü dolayısıyla bir çözüntüye uğruyordu. 17. ve 18. yüzyıllarda ise, tarih bilgisi çok daha ilerlere doğru gitmiş; gözler klasik çağa, ortaçağa, Rönesans'a olduğu kadar, yeniçağa da çevrilmişti. Ancak bu durum, o çağın estetik düşünürlerinin, güzellik idealini ebedi ve değişmez olarak görmelerini, mutlak güzelliği kendinde cisimleştirdiği sürece sanata güzel diye bakmalarını engellemiyordu. Bundan dolayı da sanat biçimleri ile sanat beğenisinin tarihsel olarak değişime uğrayışı, ya belli bir ideal yetkinilğe yaklaşma ya da bu normdan uzaklaşma olarak yorumlanıyordu. Bu durumda, Hellen, Bizans ya da Rönesans sanatında böyle bir normun ne olduğu farketmiyordu; önemli olan, sanat yaratımında belirli bir somut tarihsel tipin model olarak iş görmesi, bu modelin taklit edilmesiydi; tüm öbür tarihsel sanat biçimleri ise, yanlış , çarpış ve barbarca idi.

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

Çağdaş sanatın kendi değerinden, antik normlardan kurtulması gereğinden ilkin, 17. yüzyılın ikinci yarısında, bazı Fransız kuramcılar tarafından söz edilmeye başlanmıştı. «Arkaistler» ile «modernistler», «Poussin'ciler» ile «Rubens'ciler» arasındaki tartışmadan çıkıyordu bu. Bu tartışmadaki kısır döngüyü en kökten dile getiren kişi, Saint-Evremont olmuştur: «Tüm zamanlar yalnızca kendilerine özgü bir çizgi

taşırlar, kendi siyasal yönleri, kendi ilgi alanları, kendi sorunları vardır; erdemleriyle, yetersizlikleriyle, her dönemin ahlakı kendine özgüdür. İnsan her zaman insandır; ama insanların doğası değişir. Bu bakımdan, doğanın taklit edilmesinden başka bir şey olmayan sanat da doğayla birlikte değişmelidir.»

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

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

Böylece, metafizik anti-historizm, ilk ciddi darbeyi yemiş oluyordu. Ama toplum, kültür ve sanat tarihini tarihselliğe karşıt çizgide yorumlamaktan kendini alamayan burjuva ideolojisi, temellerinden sarsılan metafiziği, zamanla yeniden sağlamlaştırmanın tarihselliğe karşı anlayışın yeni ve modernleştirilmiş çeşitlemelerini ortaya koymanın yollarını bulmuştur.

Ancak, Schiller ile Hender'in, sanata gerçek tarihsel bakışı getirmiş olduklarını kabul etmek de yanlış olur. Şimdiki zaman ile geçmiş zamanın karşı karşıya konmuş olması, sanatsal kültürün gelişme yasalarının tarihsel olarak kavranmış olduğunu bize göstermez. Yasalara göre işleyen, her uğrağın bir ötekiyle diyalektik bir bağıntı içinde olduğu, bir önceki ve bir sonraki uğrakların birbirine sıkı sıkıya bağlandığı bir süreç olarak sanatsal kültür anlayışını bize tarihselciliğin ortaya koyduğunu ilk kez kanıtlayan Hegel olmuştur. Ancak Hegel, sanatın tarihsel süreçlerinin yasalarını idealistçe yorumlamış ve bu bakışaçısı doğrultusunda «mutlak zihin»in kendinden gelişmesine dönmüş olmasına rağmen, şu çürütülemez kanıtı ortaya koymayı başarmıştır: sanat tarihi, çeşitli üslupların raslantısal bir tarzda kronolojik olarak yanyana gelme-

si, ya da bir takım «hakiki» ve «sahte» sanat ve sanat beğenisi ilkelerinin birbirinden ayrılması değil, tüm toplumsal bilincin varlığını ve gelişmesini bize yansıtacak biçimde, insanoğlunun estetik ve sanatsal olarak kendinin-bilincinin yasalara uygun bir hareketidir. Ancak böylelikle Hegel, Eski Doğu, Yunan, ortaçağ ve Rönesans sanatını, sanat kültürü tarihinde klasikçi ve romantik sanatı kuşatarak, bunları tümel, birbirine bağlantılı, ama aynı zamanda, kendi içinden çelişmeli bir süreç olarak yorumlayabilmiştir.

Bununla birlikte, bu büyük Alman diyalektikçisinin ele aldığı yolda, sanatın tarihsel süreçlerinin dönemleştirilmesi, şematik bir nitelik taşımaktaydı. Ama böyle bir şey, Hegel'in kendi temel idealist görüşleri nedeniyle, kaçınılmaz bir şeydi. Bu görüş, insanoğlunun sanatsal kültüründeki tarihsel gelişmenin, sanatın ideal-tanrısal, manevî içeriği ile somut-duyusal, maddi biçimi arasındaki çatışma tarafından belirlendiği ve bunun temel bir yasa olduğu düşüncesine yol açmıştı. Modern bilimin, Hegelci «sembolizm-klasikçilik-romantizm» tarifiyle üçlemesini niçin kabul etmediğine, bu bakımdan, hiç şaşmamak gerekir. Ama, öte yandan, maddeci bilim, Hegelci sanat tarihi felsefesinin diyalektik temel konumunu çarpıtan ve sığlaştıran uğrak noktalarını elerken; 19. ve 20. yüzyıl burjuva estetiği, Hegel'in olağanüstü buluşunun özünü, yani tarihselciliği, kural olarak yadsıma yoluna girip, metafizik, tarihselciliğe-karşı sanat anlayışını yeniden canlandırmanın çeşitli yollarını araştırmıştır.

Bu yoldaki deneyimlerden biri de, sanat tarihinin, «natüralist» ve «idealist», ya da «klasik» ve «romantik», ya da «tektonik» ve «atektonik», ya da «nesnel» ve «öznel» gibi, başlıca iki üslubun değişik çeşitlemeleri halinde, döngüsel bir ayrıma bağlı tutulmasıdır. Böyle bir açıdan bakınca, sanat tarihi, a priori olarak verilmiş iki tip sanat üslubunun sonsuza kadar yinelenmeye mahkum olacağı, hiç durmaksızın sallanan bir sanat sarkacı haline gelmektedir. Bir başka tarihselciliğe-karşı anlayış da, sanatın özünün değişmez olduğunu, dolayısıyla tarih dışı kaldığını öne süren anlayıştır; söz gelişi, kendini sanatın değişken, toplumsal belirlenimli görünüş biçimleri ardına gizleyen Freudcu anlayış. Bundan başka, burjuva biliminde, sanat ilkelerinin mutlak değişkenliği düşüncesini daha da ileriye doğru götüren bir de pozitivist tasarımlar vardır. Bu pozitivist tasarımlara göre, sanat tarihi, birbirinden baştan aşağı farklı görünüşlerin, düzensiz ve karmakarışık yer değiştirip yanyana gelmesidir. Ama, burjuva estetiğinde, son yüzyıllarda en çok

görülen şey, sanat tarihi felsefesi sorunlarının araştırılmasına hiç yanaşılmaması, sanat yaratışı üstüne salt mantıksal, daha doğrusu, soyut psikolojik düşünmenin sınırları içinde kalınmasıdır. Bu konumu, burjuva edebiyat biliminin temsilcilerinden Dragomirescu şöyle toparlıyor: «Bilimsel edebiyat tarihi araştırmalarında tarihsel yöntem güçsüz kalmaktadır.»

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

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

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

Daha önce de belirttiğimiz gibi, «sanat nedir?» sorusuna yanıt arayan her estetik öğretisi, doğrudan ya da dolaylı olarak, öteki soruya da, yani, «sanat ne olmalıdır?» sorusuna da bir yanıt getirmeye çalışmıştır. Ama bu noktada, bilimsel maddecilik-öncesi estetik, kendi gücüyle

üstesinden gelemeyeceği şöyle bir zorlukla karşı karşıya kalmıştı: kendi günü içinde sanatın gelişme çizgisi tam bilimsel olarak çizilememekteydi. Sanatsal kültürün yazgısını belirlemek için yapılan çabalarda, zaman zaman, iş peygamberliğe dökülmüş, zaman zaman da sırf sezgiye dayanmak istenmiştir. Bazı hallerde, sanatın ileriye doğru gelişme açısı, buyruk biçiminde, bazı hallerde de, utopya biçiminde ortaya konmuştur; çünkü, ne de olsa o zamanlar, bilimsel maddecilik-öncesi estetik için, böylesine estetik öntahminleri, tarihsel sürecin nesnel yasalarına dayandırmak olanaksızdı.

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

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

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

NESNELLİK İLE YANTUTARLIK ARASINDAKİ BİRLİK

Daha önce de ortaya koyduğumuz gibi, tüm öbür estetik öğretilerinde temelde metodolojik farklılık taşıyan bilimsel maddeci estetik, hiçbir öbür kuramsal anlayışın yapamayacağı yolda, bizlere toplumdaki estetiksel ve sanatsal yaşamın yasalarının derinden, somut ve nesnel olarak açıklanması ve temelendirilmesi olanağını vrmektedir. Bu anlamda, bilimsel maddeci estetik öğretisinden, **insanoğlunun estetik düşüncesi tarihinin en yüksek aşaması** olarak söz edilebilir. Böyle bir şey, yalnızca estetik biliminin bugüne kadar elde etmiş olduğu sonuçları ve kuramsal bilgileri değil, ama aynı zamanda, estetik biliminin kendi içinde barınan ve kendi gelişmesi içinde çok daha kapsamlı ve açık seçik olarak gerçekleştirilecek sınırsız bilgi olanaklarının daha ileriye doğru götürülmesi açısını da kendi içinde taşımaktadır.

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

Bu bağlamda, önemli bir metodolojik sorun da, temelde birbirinden farklı yolda ortaya konmuş bu iki amaç arasındaki **bütüncül** bağıntı sorunudur. Bu her ikisi praksiste, ya birbirinden kesinkes soyulmakta, ya da dıştan, mekanik bir tarzda, üstüste konmaktadır. İşte tam burda, bilimsel maddeci estetik metodolojisinin dogmatik ve revizyonist yoldan çarpıtılmasına rastlanmaktadır. Bu birinci halde, nesnel bilgi, ideolojik ödevlere acımasızca kurban edilmekte ve estetik, kaçınılmaz olarak, normativ bir bilgi haline dönüşürülmekte; ikincisinde ise, bunun tam tersine, estetik kuramın yantutarlılığı, «salt nesnellik», «kayıtsızlık», «ka-

rışmazlık» adına yadsınmakta, buna göre de, toplumcu sanat öğretisi, «bilimsel-olmama» nedeniyle estetikten «çıkarılıp atılmakta»dır. Bu bakımdan, estetikte, dogmatizm ile revizyonizmin karşısına, öyle bir metodoloji konmalıdır ki, bilimsel nesnellik ile kararlı yantutarlık birbiriyle kaynaşabilsin. Böyle bir kaynaştırmanın gerçekten yapılabilmesi, gerçeğin korkusuzca ve ödün vermeksizin araştırılmasına dayanır; çünkü, toplumun esenliği için en yüksek ve kalıcı değer, yalnızca ve yalnızca budur. Estetik bilimine uygulandığı zaman bunun anlamı şudur: yantutarlığın özelliği insanoğlunun estetiksel ve sanatsal olarak gelişmesinde yer alan her sürecin nesnel içeriği ile ileriye doğru gelişme açısını kavrama çabasında içeriklidir. Bu yasanın bilgisinden yola çıkışla, burjuvaca sanat akımlarına karşı belirlenecek konum şudur: burdaki tüm ilerici olanlara etkin biçimde, kuramsal yardımda bulunmak; tüm ölmeye mahkum, yanlış ve gerici olanları ise açığa sermek.

Kesin bilimsellik ile bu bilimselik sonucu yantutarlık arasındaki diyalektik birlik, bilimsel maddeci estetiğin, geçmişteki klasik estetiğin mirasıyla olduğu kadar, 20. yüzyıl burjuva estetik öğretileriyle olan ilintisini de belirler. Burda, aşırı ve aynı ölçüde yanlış olan iki konumu ayrı ayrı eleştirmemiz gerekiyor. Bunlardan birincisi, bilimsel maddeci estetik kuramı ile geçmişteki ve bugünkü tüm öğretiler arasındaki **farklılığın mutlaklaştırılması**'dır. Böyle bir şey, estetik biliminin sinesinde yüzyıllar boyunca birikmiş engin deneyimlerin körükörüne görmezlikten gelinmesine, (yirminci yüzyılın ideolojik hastalığı adı verilen) başıbuyruk ve bilgisiz «kendini beğenmişlik»e yol açar; öbürü ise, bilimsel maddeci estetik ile öteki estetik anlayışları arasındaki **temel farklılığın anlaşılamaması**'dır. Buysa, bilimsel maddeci estetik öğretisinin söz gelişi, aydınlanmacıların estetiğiyle, ya da Rus devrimci demokratların estetiğiyle bir çırpıda özdeşleştirilmesi demektir. Burda bilimsel maddeci esteik için yararlı olacak tek verimli bilimsel tutum, bize kalan kuramsal mirasın çeşitli alanlarında ve düzeylerinde, söz gelişi, Aristoteles ile Platon'da, Diderot ile Kant'ta, Çernişevski ile Hegel'de, Taine ile Bergson'da, değerli olan ne varsa hepsinin alınmasına ve bunların başlı başına kendine özgü, bir başkasına benzemeyen bir metodoloji potası içinde eritilmesine olanak sağlayacak tutumdur.

Aynı şey, bilimsel maddeci estetiğin, çağdaş burjuva estetiğiyle olan ilintisi için de geçerlidir. Burjuva estetiğinde yapılmış her şeyin yadsıması ya da toptan geri çevrilmesi de aynı yolda tehlikeli ve bağışlanmaz bir cahilliktir. Tüm öbür alanlarda olduğu gibi, bu alanda da, diyalektik

maddeci bilimin burjuva bilimine olan ilintisi şu temel bilginin ışığında belirlenmelidir: «Buruva bilimcileri, toplum bilimleri alanında olduğu kadar, doğa bilimleri alanında da değerli özel araştırmalar yapabilecek güçtedirler; bu bakımdan, bize düşen görev, bu gibi araştırmalar sonucu elde edilmiş tüm somut olgusal bilgilerden yararlanmak, ama idealistçe düşünen burjuva bilimciler tarafından ortaya sunulan bu olguların kuramsal yorumlamalarını kararlılıkla geri çevirmektir.»[3]

Bu yüzden, burjuva bilimcilerin çalışmaları hemen bir yana atılamayacağı gibi, bu çalışmalarda, olgusal gözlemlerden, somut araştırmalardan ve parça parça bilgilerden elde edilmiş değerli malzemeler de bilinmezlikten gelinemez. Dahası, diyalektik maddeci estetik biliminin üstüne düşen görev, bu malzemeyi kararlılıkla maddeci açıdan yorumlayıp, idealist estetiği kendi minderinde sırtını yere vurmaktır.

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

3 V. I. Lenin, **Materyalizm ve Ampiriokritisizm**, a.g.e., Cilt 14, s. 347.

Birinci Bölüm

Estetik Değer Diyalektiği

ESTETİK DEĞERİN GELİŞİMİ

ESTETİK DÜŞÜNCESİ TARİHİNE KISA BAKIŞ

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

Güzel-olanın, yüce-olanın, trajik-olanın, komik-olanın, birbiriyle ilintili, aynı düzen içindeki oluntular olduğu, insanoğlunun estetik dü-şüncesinde çok geç anlaşılmıştır. Güzel-olan sorunu hep dikkatlerin odak noktasına yerleştirildiğinden ve tüm öbür estetik oluntular hep «an»lar olarak, güzel-olanın çeşitleri olarak görüldüğünden, biz de burda, estetik-olanın kendi özelliklerini göstermeden önce, güzel-olanın özünün nasıl açıklandığını ele alacağız.

Kuşkusuz, bu sorunun çözümü için yapılmış çabaların uzun ve karmaşık tarihini bütünüyle burda ortaya koymamız olanaksız. Ancak estetik düşüncesinin gelişmesinden edinilen deneyimleri biraraya toparlayarak, başlıca tarihsel anları ele alabiliriz.

Güzellik'in özünü kuramsal olarak kavramak için girişilmiş ilk çabalar, Pythagorascı okula bağlı Yunan filozofları tarafından yapılmıştır.

Bu filozoflara göre, güzel-olan, **doğanın nesnel bir yasası** olup, kendini maddi nesne biçimindeki yapıda belli eden şeydi. Estetik düşüncesinin daha sonraki gelişmesi içinde, bu güzelik anlayışı, ortaçağ estetiğinde olsun, Rönesans estetiğinde ya da 18. yüzyıl estetiğinde olsun, hattâ, çağımız estetiğinde olsun, değişik biçimlerde dile getirilmiş de olsa, hep karşımıza çıkmıştır. Güzelliğin özü, «orantı», «ölçü», «simetri», «uyum», ya da «çoklukların birliği» olarak tanımlana gelmiştir. 18. yüzyılda, İngiliz estetikçi Edmund Burke, bu genel kavramın içeriğini somut biçimde belirlemeye çalışarak, güzel-olanı nesnenin belli ölçüleri, yan çizgileri, biçimi ve renginin değişmesi gibi, belirgin özelliklerin bir toplamı olarak görmüştür.

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

Daha antik çağda böyle bir anlayış tarzındaki saf «biçimcilik» hemen görülmüş ve eleştirilmiştir. Herakleitos, güzel-olanın görece bir özellik taşıdığını bulgulamış; hayvanlarda, insanlarda ve tanrılarda bulunan estetik niteliklerin bir kıyaslamasını yapmıştır. Platon ise, güzelliğin özünün, maddi oranlara göre değil, o nesnenin kendi ideal örneğine (öntipine) ne denli uyduğuna göre belirleneceğinden söz ederek, güzelliğin ölçülemeyeceğini ve sayıyla sayılamayacağını tanıtlamaya çalışmıştır. Platon'un bu anlayışının idealist nitelikte olduğu açıkça ortadadır. Antik çağın bu büyük düşünürü, burda, kendi felsefî öğretisinden, yani önsüz sonsuz, tanrısal idealar dünyasının «gölgeleri» olarak nesneler dünyası öğretisinden yola çıkmaktadır. Ancak burda, önemli bir şey var: bu estetik anlayışının çarpık, idealist kılıfı altında, güzelliğin açıklanışı üstüne, ilginç ve yepyeni bir yaklaşımın yatmakta oluşu. Platon, maddî dünyada, maddi dünyanın fiziksel varlığında, estetik bir öz bulamadığı için, güzelliğin sırrını, **maddi-olan ile ideal olan arasındaki ilinti'de** aramıştır. Bundan böyle, «ideal-olan» hep bu doğrultuda, dinsel-idealist bir anlamda yorumlana gelmiştir. Bu yolu daha sonra, Schelling, Hegel, Vladimir Solovyov ve daha başkaları izleyeceklerdir. Bu kişilerin hepsi, güzel-olanda, gerçek-olan ile ideal-olanın diyalektiğini duyumsamışlar,

ama, nesnel idealizme saplanıp kalarak, ideal anı «mutlak zihin»e, «mutlak idea»ya, tanrıya dönerek açıklamışlardır.

18. ve 19. yüzyıl Avrupa felsefesinde öznel idealizmin oluşması ve bu yeni yönelimin 20. yüzyıl burjuva felsefesinde başarıyla ulaşması, estetikte de yansımasını bulmuştur. Gerçekten de, daha Hume ile Kant'ta; daha sonra, 19. yüzyıl psikolojik estetiğinin izleyicilerinden Volkelt ile Lipps'te, en sonra da Santayana ile çağımızda estetik öznelciliği destekleyenlerde görüldüğü üzere, «güzel-olan» ile öbür estetik kategorileri, salt öznel nitelik'te görünüşler olarak, bireyin hiçbir nesnel koşullanmaya uğramayan duyumları olarak, insanların «zihinsel güçlerinin oyunu» olarak, algılanan nesnelerde coşkuların keyfî yoldan «özümsenmesi» olarak, bu nesnelerin kişilik yoluyla coşku açısından değerlendirilmesi olarak, «algının otomatikleşmekten-çıkması» olarak, vb. yorumlanmıştır. Böyle bir anlayış tarzının bilimsel maddeciler için havada kaldığı açıkça ortadadır; ama gene de, bu anlayışın mantıksal özünü, estetikte öznel anın belirgin rolünü açığa koymalıyız. Böyle bir an gözönüne alınmadığında, beğeninin çokyanlılığı ve göreceliği anlaşılamaz; ama, bu etkenin gerçek anlamı da, hiç kuşkusuz öznel idealist kuramcıların gözüne göründüğü gibi değildir.

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

Maddi nesnel bir biçimin yapısının yasallığı olarak güzelliğin safça maddeci bir açıdan yorumlanışı, gerek idealist estetiğin klasiklerince, gerekse maddeci estetiğin başlıca düşünürlerince doyurucu görülmemişti. Bu açıdan, güzel-olan sorununun çözümü için, Diderot'nun göstermiş olduğu çabalar oldukça verimlidir. Başlarda Diderot, biri salt nesnel, ötekiyse nesnel-öznel olmak üzere, iki tip güzellik arasında bir ayırım yapılması gerektiğini öne sürmüş; ama daha sonra, 1767 yılının «salonları»nda, Platon'un idealist anlayışına dönmüştür. 18. yüzyılın bir başka önde gelen düşünürü ve Kant estetiğinin ilk eleştiricisi olan Herder de, güzel-olanda bulmuş olduğu, nesnel-olan ile öznel-olan arasındaki çelişmeyi aşmak için bir çaba göstermiştir. Ancak, ne Diderot,

ne de Herder bu çelişmeyi gerçek anlamda çözemeyecekti. Kabahat Aydınlanmacıların kendi bilinçlerindeydi; yani, onların bütün bu çabaları köstekleyen, kendi doğası gereği, onları, güzelliğin diyalektik «giz»ini çözmekten alıkoyan şey, Aydınlanmacıların kendi metafizik düşünce tarzlarıydı. Estetik düşüncesinde, güzelliğin maddeci ve başlıca noktalarıyla diyalektik olarak açıklanması için ileriye doğru atılmış gerçekten önemli ilk adım, 19. yüzyıl ortasında, büyük Rus filozofu Çernişevski'nin öğretisi olmuştur.

Çernişevski'nin güzel-olanı anlayış tarzı, genellikle şu çok bilinen temel fomüle indirgenir: «Güzel-olan, hayattır». Bu da bize bu büyük maddeci düşünürün bıraktığı kuramsal mirasın kimi estetikçilerce ne denli yüzeyde ele alınmış olduğunu göstermektedir. Eğer Çernişevski, güzeliği, gerçekten «hayat» kavramıyla tanımlamış olsaydı, o zaman, güzel-olanı salt biyolojik bir olay olarak görmüş, bu yüzden de ne kaba maddecilerin, ne de pozitivistlerin bir adım ötesine gitmiş olurdu. Ancak ayakları sağlam yerlere basan bu düşünür, «güzel-olan hayattır» dediği zaman, güzelliğin tanımını yapmaya daha yeni başlıyordu. Bu tanımlama tümüyle şöyledir: «Güzel-olan, hayattır; hayatı anladığımız tarzda gördüğümüz varlık güzeldir; güzel, hayatı dile getiren ya da hayatı bize hatırlatan şeydir.»[1] Demek, Çernişevski, güzel-olanı salt biyolojik bir olay olarak değil, ama, biyolojik-olan ile toplumsal-olanın, nesnel-olan ile öznel-olanın, gerçek-olan ile ideal-olanın **diyalektik karşılıklı ilişkisi** olarak görmüştür. «Bugünkü Estetik Anlayışlarına Eleştirel Bakış» adlı yazısında şunları açıklamış olması rastlantı değildir: «Güzel-olan, bizim idealimizi, dileklerimizin ve sevgimizin hedefini ve konusunu dile getiren şeydir.»[2] Somut örneklerin çözümlenişinde bu tanımlamanın kullanılması konusunu tartışırken, Çernişevski, ideal an'la ilgili, gizemleştirici öznel-idealist yorumlamaları olduğu kadar, güzel-olandaki öznel etkenle ilgili, çarpıtılmış, öznel-idealist tasarımları da bir yana atmıştır. Bununla birlikte, Çernişevski'de, sorunun olumsal bir çözümüne baktığımızda, antropolojizmin öğelerini de görürüz; ama, bu, bilimsel maddecilik-öncesi estetikte kaçınılmaz bir şeydi. Ayrıca şuna da dikkati çekelim, Çernişevski, nesnel-olan ile öznel-olanın, gerçek-olan ile ideal-olanın birliği biçiminde ortaya koyduğu estetik-olanı, yüce-olan ile tra-

1 N. G. Çernişevski, **Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler**, Yay. Wolf Düwel, Berlin 1954, s. 110.

2 N. G. Çernişevski, **Bugünkü Estetik Anlayışlarına Eleştirel Bakış**, Seçilmiş Felsefi Yazılar, Bölüm 1, 1950, s. 236, Rusça.

jik-olana yayamamıştır. Bunlara rağmen, hiç kuşkusuz, Çernişevski'nin güzel-olan üstüne öğretisi, ister safça-maddeci, ister nesnel-idealist isterse öznel-idealist olsun, bilimsel maddecilik-öncesi estetik tarihinde ortaya çıkmış bütün öbür anlayış tarzlarından en derine ineni olmuştur.

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

Burda, son bir görüşe daha değinip, kuramsal olarak temellendirmeye çalışacağız; çünkü bize en inandırıcı geleni bu en sonuncusudur. Bu arada şunu da belirtmek isteriz, gerek «doğa anlayışı»nın savunucularının (N. Dimitriyeva, N. Kiriyukovski, G. Pospelov ile daha başkalarının), gerekse «toplum anlayışı» savunucularının (J. Borev, V. Vanslov, S. Göldentricht, L. Stoloviç ile daha başkalarının) ortak eksik yanları, dünya estetik düşüncesi tarihinden sanki hiç ders alınmamış gibi, güzel-olanı tekyanlı görmelerinden ileri gelmektedir. «Doğa anlayışı»na bağlı kişiler kadar, «toplum anlayışı»na da bağlı kişilerin kanıtlamaya çalıştıkları şey şudur: estetik nitelikler **salt nesnel** olup, aralarındaki fark bu nesnellik derecesine, yani bunun, doğal nesnellik mi, toplumsal-tarihsel nesnellik mi oluşuna göre belirlenmektedir.

İnsanların değer-yönlendirme alanları, özellikle de, en ince ve yapısı bakımından en karmaşık «yanı» olan estetiksel yönlendirme, bu gibi tekyanlı tanımlamalara girmez. Değer, nesne ile özne arasındaki iliş-

kide ortaya çıkar; burda vurgulamış olduğumuz gibi, kendine özgü ilişkiler sisteminden çıkarsanır, onun bir sonucudur. Güzel-olan genel olarak da estetiksel-olan üstüne ontolojik-gnoseolojik, sosyolojik ya da psikolojik görüş tarzlarındaki tekyanlılık ancak aksiyolojik yönden aşılabilir; çünkü, bilimsel maddeci açıdan değer kuramı, maddi varlığı, maddi varlığın insan bilincinde yansımasını, bu yansımayı koşullandıran toplumsal praksisi ve onun çeşitli biçimlerini ortaya koymaya yardımcı olacak psikolojik mekanizma ile arasındaki bağıntıyı kurmanın gerçek yollarını araştırıp açığa çıkarır.

Estetik, işte ancak böyle bir aksiyolojiye yönelmekle, dünyanın insanlar tarafından estetiksel olarak özümlenişinin yapısını ve özünü çokyanlı ve bütün öbür görüş açılarını bir araya toplayacak bir biçimde inceleyebilir. Eğer, etkin bir inceleme yapmak istiyosak, o zaman, olgular dünyasının, yani insanlarla gerçeklik arasındaki estetik ilişkilerin ortaya çıkışındaki ve oluşmasındaki tarihsel süreci gösteren olguların içine girmemiş gerekir. Bunu yaparken de, bu sürecin bilimsel maddeci yoldan anlaşılışı ile bu sürecin kaba-maddeci ve pozitivist bir yoldan yorumlanışını karşı karşıya koymamız gerekir.

BİYOLOJİK KURAMIN ELEŞTİRİLMESİ

Bilimsel maddecilik-öncesi, estetikte, insanın dış dünyayı estetik algılaması ve değerlendirmesi yeteneğinin kökeni üstüne iki temel anlayış vardı. Bu anlayışlardan, *ta antik* çağlarda ortaya çıkmış ve sözünü birçok yıllar geçirmiş olan birincisi, bu yeteneği, tanrı tarafından insanlara verilmiş bir şey olarak, tanrı vergisi olarak açıklıyordu. İkinci anlayış ise, yüzyıldan çok bir zaman önce, dinsel-idealist görüşlere karşı savaşta varlığını kazanmıştı. Etkisini bilimsel maddeci estetikte de duyuracak, özel bir eleştirel çözümlemeye bağlı bir anlayış tarzıydı bu; kurucusu ise Chrales Darwin'di.

Yaptığı zengin gözlemler, bu büyük doğa araştırmacısının, **İnsanın Türeyişi ve Cinsel Ayıklanma** adlı ünlü yapıtında şu sonuca varmasına yol açmıştı: «güzellik-duyusu»nun «yalnızca insanlarda olduğu» doğru değildi; çünkü, «insan da birçok hayvan da, aynı renklerden, aynı güzel çizgiler ile biçimlerden ve aynı seslerden hoşlanıyordu». Dahası. «... vahşi insanın, bir takım çirkin süslere ve aynı derecede çirkin müziğe hayranlık göstermesi karşısında, bu vahşi insanların sahip oldukları

güzellik duyusunun bir takım hayvanlar kadar, söz gelişi, kuşlar k dar bile gelişmemiş olduğuna insanın inanası gelmiyordu.» Darwin, ' yargısını, birçok örneklerle pekiştiriyordu: erkek kuş, dişisine kanatlarır açıp, rengârenk tüylerini gösterdiği zaman, «dişi kuşun erkeğinin gü zelliğine hayran hayran bakışına, sinek kuşlarının yaşadıkları yuvaların , çardak kuşlarınınsa oynaştıkları yeri, özene bezene süsleyişlerine... erkek kuşların, çiftleşme zamanında tatlı tatlı sesler çıkarışlarına...»[3] şaşmamak elde değildi.

Darwin, daha sonra, uygar insanın estetik duyumları ile kafasındaki kavram ve düşünceler arasında «sıkı bir bağ» bulunduğunu söylemişse de, Plehanov'unda belirttiği gibi, Darwin'in yaptığı bu saptamada, estetik duyguların **biyolojik kökeni** düşüncesi özünde değişmeden kalmıştır.

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

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

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

Bu soruya kesin bir yanıt verebiliriz; hayır, bu demek değildir ve şu nedenle değildir. İnsanın duyusal-coşkusal deneyimleri içinde iki tip tepki vardır. Birincisi, gerçekten hayvansal tepkilere, hayvanların gös-

3 Charles Darwin, İnsanın Türeyişi ve Cinssel Ayıklanma, Leipzig, 1952, s. 100-101.

terdikleri tepkilere benzer; ikincisi ise, bunların çok uzağındadır. Bu bakımdan, **estetik** bir duygu uyandıran ve **estetik** bir değerlendirmeye giren her renk ve ses sinyali algısı, **estetik** algı olarak görülemez. Ayrıca, her haz, her hoşlanma, her sevinç, **estetik** bir haz, **estetik** bir hoşlanma, **estetik** bir sevinç olarak nitelenemez. Söz gelişi, erotik olarak hoşlanma, kendi doğası gereği, salt fizyolojiktir; estetik hoşlanmadan nitelikçe ayrılır. Yine, haz duyduğumuz bir çok şey vardır: güzel yemekler, temiz hava, sıcaklık, hareket etme, dinlenme, hoş kokular, çocuklarla oyun oynama, tatlı tatlı sohbet etme, bilimsel araştırmalar, vs. Ama bunlardan hiçbiri estetik haz değildir. Kuramsal açıdan en yaygın yapıla gelen en tehlikeli hata, estetik olarak hoşlanma ile salt hoşlanmanın, çok hatalı olarak, özdeşleştirilmesidir. Bir de bu durumun insanlar ile hayvanlar için aynı yere konuşu var. Eğer bu yoldan gidilecek olursa, o zaman, gerek nitelik, gerek yapı, gerekse psikolojik mekanizma bakımından, insanların hazları ile duydukları sevincin çokyanlı oluşu; dolayısıyla, estetik algının manevi doygunluğun **kendine özgü, karmaşık bir biçimi** oluşu ortadan kalkar; insanın aldığı hoşlanma ile hayvanda geçici herhangi bir hoşlanma arasında tam bir benzerlik kurulur.

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

Son yıllarda yapılan ilginç deneyler, yalnız hayvanların değil, bitkilerin de işitsel uyarılara belirli tepkiler gösterdiklerini kanıtlamıştır. Söz gelişi, otların büyümesi müzik yoluyla etkilenebilmektedir. Ama bu, fasulyeler ile bezelyelerde estetik duygunun tohumları vardır, demek değildir. Yine Hint fakirinin çaldığı kavala uyup, yılanın «dans» etmesi,

hayvanlarda estetik algı olduğunu göstermez. Bunun gibi, kuşların «çiftleşme dansı» yapmaları ya da dişi kuşun, erkeğinin rengârenk kanatlarıyla şakıyışına tepki göstermesi, «güzellik-duyusu»nun bir belirtisi değildir.

İnsanların da renk ve sese karşı estetik bir duyumsamaları oluşu doğuştan değildir. Bir bebek ninni söylenirken mışıl mışıl uykuya dalmışsa, böyle birşey, çıkan ses sinyallerini estetik algılamış olmasından değildir. Küçük bir çocuğun kendisine gösterilen parlak renkli bir oyuncağı eline almaya çalışmasını estetik bir itki olarak düşünmek de yine saflıktır; çünkü, burda sözkonusu olan şey, salt hayvansal, biyofizyolojik bir tepkidir. Bunun gibi, küçük bir çocuğun gözyaşları ya da gülüşü, hiçbir zaman bize o çocukta doğuştan bir trajiklik duygusu ya da doğal bir gülmece duygusu olduğunu göstermez. Küçük çocukların gelişmesi üstüne yapılan çözümlemeler şunu göstermiştir ki, (hiç kuşkusuz, burda, ontojenesisin filojenesisi yineleyişine rastlamaktayız) dış dünyayla olan ilinti, yani nesnelerdeki güzelliği, inceliği, büyüklüğü, yüceliği, trajikliği ve komikliği, eylemleri ve durumları algılama yeteneği, küçük çocuklarda daha geç başlamaktadır. Estetik ilinti, ki bilimde tartışmasız saptanmış bulunmaktadır bu, Marx'ın da yazmış olduğu gibi, «kaba fiziksel gereksinim»den kurtulmuş bir ilintidir. Şöyle yazar Marx, «Bir hayvan, dosdoğru fiziksel gereksinimlerinden ötürü üretimde bulunurken, insan fiziksel gereksinimlerinden kurtulmuş olarak üretimde bulunur». Burdan da Marx şu sonuca varır, hayvan dış dünyayla estetik bir ilinti içine girmez, buna karşılık, insan, her şeyin «ölçü»sünü bilir, doğayı pratikte egemenliği altına alır, bunun için de doğadan özgür olarak, «güzelilğin yasaları»na göre yaratımda bulunur.[4]

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

4 Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Eyazmaları**, Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm 1, s. 517.

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

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

ESTETİK BİLİNCİN ÖNTARİHİ

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

Arkeoloji, etnografya, sanat tarihi, dil tarihi, vs. alanlarında yapılmış olan araştırma sonuçlarına bakarak bir yargıya varırsak, bu arkaik toplumsal bilinç biçimi ethik, dinsel ve estetik özellikte öğeleri genellemesine kapsıyordu. Ancak çok sonraları, bu öğeler birbirinden ayrılaşarak, birbirlerine göre özerk bir varlık kazanmışlardır. Kökeni bakımından, değer-yönlendirmenin ayrışmamış biçimi, genel olarak, gerçeklikteki hangi görünümler ile nesnelerin ortaklaşa toplum için olumlu ya da olumsuz bir önem taşıdığını; pratik yaşam etkinliği içinde, yani çalışma sürecinde, toplumsal dayanışma sürecinde, insanın hangi ey-

5 a.g.e., s. 541.

lemlerinin temel rol oynadığını yakalayıp saptamaya yardım ediyordu. Bu yüzden, yapılan değerlendirmeler, geneldi ve belirsizdi, neyin «iyi» olduğunu, neyin «kötü» olduğunu götürü yoldan gösteriyordu. Kavramlar, daha sonra, yararcı, ethik, ya da dinsel olarak kendine özgü bir anlam kazanınca, örneğin «yararlı» - «zararlı», «hayır» - «şer», «kutsal» - «şeytanî» gibi kavramlar ortaya çıkınca, bunlar, bugün bizim bilincimizde çok ender de olsa görüldüğü gibi, «iyi» ve «kötü» kavramlarıyla eşanlamlı olarak kullanılmaya başlanmıştır. O yüzden, eski mitolojide, güneş ve ışık «hayr»ı, gece ve karanlık ise «şer»i gösteriyordu, yani bu kavramlar ethik bir özellik kazanmışlardı. Çeşitli fantastik ruhlar, «yararlı», «zararlı» diye, yararcı bir açıdan değerlendiriliyordu. Bu genel değerlendirmelerin, açıkça, estetik bir yön taşıdığı da oluyordu; örneğin, «yararlı-olan», «hayırlı-olan», «kutsal-olan» şey, aynı zamanda, «güzel» sayılıyor; «zararlı-olan», «şer-olan», insana düşmanca olan şey de «çirkin» görülüyordu. Örneğin, Amerikan Kızılderili mitolojisinde, Aydınlık ve Karanlık vardı; ilk toplumlardaki kültür üstüne Taylor'un yaptığı klasik araştırmada ortaya konduğu gibi, burda, Güneş Tanrısı, insanlara yararlı şeyler getiren, insanlara ateş yakmasını, avlanmasını, ekip biçmesini öğreten, iyi şeyler getirendi; insanların, karşısında büyülenmelerine yolaçacak biçimde güzel-olanın en yüksek düzeyden bir cisimleşmesini temsil ediyordu. Buna karşılık Ay Tanrısı, insanlara zarar ve ölüm getirecek, şer ve çirkin-olan ne varsa onların bir cisimleşmesiydi. Aksiyolojik bakımdan benzeşik içeriği olan mythoslara, yeryüzünün öbür çeşitli kesimlerinde yaşayan halklarında da, söz gelişi Hintlilerde, Buşmanlarda, Eskimolarda da rastlanmaktadır. Şunu da anımsayalım, antik Yunan mitolojisinde, Apollon da, birçok çeşitli işlevleri kendinde bileştirmişti, bunlardan biri de estetik olan idi.

İlginç bir örnek daha: Baskların çok eski, bugüne kadar gelmiş bir dansı. Bu dans, baharın gelişi ve bereketlilik için yapılan, pagan bir tören dansıdır. Konusu, birinin iyi-olanı ve güzel-olanı, ötekinin de kötü-olanı ve çirkin-olanı temsil eden, iki dans topluluğunun karşılıklı çekişmesi. Buna göre, birinci topluluk, gözalıcı giysiler, ikincisi ise, yırtık pırtık giysiler giyinirler ve bu ikinci topluluğun yaptığı dans, birinci topluluğun yaptığı dansın bir parodisidir. Hiç kuşkusuz, dans, antik Yunandaki «kalogathi»nin bir değişkeni olmak üzere, güzellik ve iyiliğin yengisiyle son bulmaktadır.

Toplumsal pratiğin gittikçe karmaşıklaşan, çokyanlılık kazanarak ve ayrımlaşarak gelişmesi, hiç kuşkusuz, toplumsal bilinçte de yansımasını

bulmuştur. Burda, bu sürecin üç yönünden söz etmek istiyoruz. Birincisi, bu süreç içinde, insan psişesi, insanın bilgi mekanizması gittikçe gelişerek, yetkinleşerek değer-bilincinden gitgide daha çok bağımsızlık kazanmış; en sonunda, bilimsel bilginin ortaya çıkmasına, kendi bağımsız varlığına kavuşmasına yolaçmıştır. İkincisi, değer-yönlendirmenin kökence genellemesine özelliği, yararcı, ethik, dinsel, siyasal, hukuksal bilincin, son olarak da estetik bilincin yavaş yavaş kendini belirlemesi ve oluşmasıyla aşılmıştır. Üçüncüsü, burda içsel ayrımlaşma, estetik bilinç için de sözkonusudur. Nitekim estetik bilinç, gitgide zenginleşmiş ve eklemleşmiş; güzelik, zariflik, büyüklük, yücelik gibi daha bir çok kendine özgü estetik değer arasında ayrım yapabilir hale gelmiş; estetik değer sistemi de, tarihsel olarak, böyle ortaya çıkıp, böyle gelişmiştir.

Şimdi de, değer-bilincinin en eski biçimi olarak ayrımlaşmamışlığın çözüntüye uğrayacağı doğrultuda, bu sürecin tüm yanlarını derinlemesine inceleyelim.

ESTETİKSEL İLİNTİDE DEĞER-YÖNLENDİRME

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

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

Bu birincisinin özelliği, insan bilincinin, varlığın nesnel yasaları'nı, varlığın özünü kavrama çabasını dile getirişinden ileri gelir; ancak bu bilgi yoluyla, nesnel hakikatin bilinmesi yoluyla, insan pratik etkinliğini başarılı yürütebilir. Bilgi, praksisten doğar, praksisteki gereksinimlerle harekete geçer, bu sürecin içinde doğrulanarak, maddi olarak gerçekleşir.

6 V. I.Lenin, Sendikalar, Bugünkü Durum ve Troçki ile Bukharin'in Hataları Üstüne Bir Kez Daha, Toplu Eserler, Cilt 32, s. 85.

Dünyanın insanlar tarafından zihinsel olarak özümlenişinin ikinci yolu ve tarzı, pratik etkinlikteki bir başka gereksinimi, yani «insanın gereksindiği bir nesneyle bağıntısı»nın belirlenmesini dile getirir. Burada, insan etkinliğinin en etkili (ya da, tam tersine, en az etkili olması istenen) doğrultusunun hangisi olduğunun saptanması gerekmektedir. Burda, bizimle olan ilintisine bağlı olmayarak, **o nesne nedir nasıl bir nesnedir** sorusuna yanıt aranmamaktadır; burda yanıtı aranan soru şudur: **o nesnenin** bizim için, toplumsal özne için ne **gibi bir önemi vardır;** bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun, bir soyun, bir toplumsal topluluğun, son olarak da bir bireyin yaşamsal etkinliğinde taşıdığı **değer nedir?** Nesnel dünya, burda, Hegel'in sözleriyle, «kendinde varlık» olarak değil, «bizim için varlık» olarak, yani insanlarla olan ilintisi içinde, insanın gereksinimleriyle olan ilişkisi ve işlevsel önemi içinde, vs., başka bir deyişle, **değer-ölçüsü olan** özellikleri içinde özümlenmektedir; çünkü, bir nesnenin değeri, aynı zamanda, o nesnenin özne için olan olumlu öneminde içerilidir. İnsan, biri iyi için, biri kötü için, biri yararlı, biri zararlı, biri haklı, biri haksız, biri güzel, biri çirkin için olmak üzere, belirli bir değer-yönlendirme sistemini ele alışına göre, ne yapmak istediğini, neden kaçınmaya çalıştığını, ne için uğraştığını ve neden çekindiğini etkileme olanağını elde eder.

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

Hiç kuşkusuz, insan bilincinin bilimsel doğrultusu ile değersel doğrultusu arasındaki fark mutlak değil, görecedir. Bilim ile ahlak, siyasa, vs. arasında yıllar boyunca yer almış «iş bölümü» dolayısıyla kültürün daha yüksek gelişme evrelerinde, bilincin bilme etkinliği ile değerlendirme etkinliği arasında sıkı bir bağıntı olmuştur; bu ikisi, birbirleri üzerinde karşılıklı etkide bulundukları gibi, birbirleriyle içiçe geçip örtüşürler de; insanoğlunun zihinsel gelişmesinin daha önceki evrelerinde bu bağıntı daha da sıkı olmuştur. O zamanlar da, bu iki etkinlik arasındaki temel fark ortada vardı, ancak daha sonraki gelişmelerde bu

7 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş**, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 633.

fark açıkça ortaya çıkmıştır. Bu farkı şurdan da görebilmekteyiz, antik çağda, insan bilincinin değer belirlemeye doğru yönlendirilmiş etkinliği, bilgi edinme etkinliğinden çok daha etkin, kapsamlı ve güçlü olarak gelişmişti. Bir zamanlar, daha bilim diye bir şey ortada yokken, toplum yaşamında ahlak, sanat ve dinin çok büyük bir rol oynamış olduğunu anımsayalım, yeter. Her zaman, nesnel bilgi, ancak tanecikler halinde; kısmen mitolojinin, sanatın, ahlaksal buyrukların ve yasakların içinde erimiş olarak, ama doğrudan doğruya praksisin içine katışmış bir halde varolmuştur. Bununla benzeşen bir durumun ontojenesiste kendini yineleyişi bir rastlantı olmasa gerek; nitekim, küçük bir çocuk, bilim alanından önce, sanat ve ahlak ilişkileri alanı içinde kendi yerini alır.

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

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

1. İnsan bilincinde bilgisel ve değer belirleyici yönlendirmeler arasındaki sınırlaşmanın ve bağımsızlaşmanın geçirdiği tarihsel süreç

içinde, estetik bilinç, **doğrudan doğruya bu ikinci alanda** kendisini pekiştire gelmiştir. Güzellik kadar, tüm öbür estetik görünüşler de, değerler olarak tanınmış ve anlaşılmış, yani, yalnızca özne için varolan nesnelerin nitelikleri olarak görülmüşlerdir. Öznenin yaşamsal faaliyetinde oynadığı rolden bağımsız olan ve onun dışında kalan, **nesnenin kendisinde** barındırdığı yasaların ve özelliklerin (fiziksel, kimyasal, biyolojik vs. özelliklerin) bulgulanmasını amaçlamış, bilgi edinici çabalardan farklı olmak üzere, burda, estetik bilincin, nesne ile özne arasındaki yansıma sürecinde ortaya çıkan özellikleri saptayışı vardır. Bilginin, yani, **hakikat'in** temel kategorisi, **nesnelere özgü olan ilişkilerin öznel olarak yansıtılması'dır**; buna karşılık, güzellik, **nesne ile özne arasındaki değer-ilişkisi'dir**. Hakikatte, öznel-olan, nesnel-olanın bir çarpıtılışıdır ve bir anlamda çok doğaldır bu, çünkü dünyayı bilimsel olarak biliş, nesnel-olanı öznel-olandan bütünlükle eritecek kadar, öznel öğeyi en azına indirgemek ister. Buna karşılık, güzel-olanda, nesnel-olan, öznel-olanca çarpıtılmaz; ikisi **birbiriyle kaynaşarak**, karmaşık bir maddi-zihnî görünüş oluştururlar. Onun için, estetik bilgi, estetik olarak kaldığı sürece, nesnel-olanı öznel-olanda eritemez.

Burda, örneğin, yanma olayı sırasında gözlemleyebileceğimiz bir şey ortaya çıkmaktadır. Yanma, madde ile oksijenin birbiriyle bileşmesinin bir sonucudur. Bu ikisi birbirine geçişmediği, doğrudan doğruya bir ilişkiye girmediği sürece, ortada etki de olmaz, yani yanma olmaz. İşte, «estetik-olan» da öylesine, doğa ile insan, maddi-olan ile zihni-olan, nesne ile özne arasındaki karşılıklı etkileşmeden doğan bir etkidir. Ne maddi dünyanın salt niteliklerine, ne de insanın salt öznel duyumlarına indirgenebilir.

Bu bağlamda, «doğa anlayışı»na bağlı kişilerin yanılgıları da açığa çıkmaktadır; çünkü (kendi fetişizmlerinin bir anlatımı olmak üzere), bu kişilere göre, güzellik kadar, tüm öbür estetik nitelikler de doğanın bağrında yatar; insanın estetik bilinci, bunları, maddi dünyada nesnel olarak varolan fiziksel, kimyasal, matematiksel, biyolojik vs. yasaları nasıl tanıyor ve yansıtıyorsa, ancak öyle «yansıtabilir». Ancak, «doğa anlayışı»na bağlı kişilerin, güzelliği indirgedikleri nesnel özellikler (belli bir düzene konmuş renk, biçim, ses ilişkileri, yani «uyum», «ölçü», «orantı») kadar; genel-olanın görünüş biçimindeki doluluk da, tekil-olan şeyde soyu belli eden şey («yetkinlik») de, **güzeliğin kendisi değil, güzelliği taşıyan şey'dir**. Çünkü, nesnel olarak varolan hiçbir maddi yapı, böyle bir değer oluşturmaz, o yüzden, bu gibi yapısal özelliklerin kurulması, o

şeyin değerlendirmesi demek değildir. Her estetik algı, her estetik yaşantı, her estetik yargı, **kendine özgü bir değerlendirme**'dir, yani **bir nesnenin değerinin saptanışının bir biçimi ve tarzı**'dır. Bu bakımdan, gnoseolojik bir yargı ile estetik bir yargı arasında fark vardır. Bu gibi salt bilgisel yargıları, örneğin, «bu şey simetriktir», «bu görünüş amaçlılık taşımaktadır», «bu örnek tipiktir» gibisine yargıları çözümlediğimiz zaman, şunu görürüz, bu yargılar hiçbir değerlendirme öğesini içermemektedir, bu nitelikleri olan bir nesne ile insan arasındaki ilişkiyle ilgili hiçbir öğeye rastlanmamaktadır burda. Ama, bu nesne güzeldir dediğimiz zaman, o nesnenin nasıl yaratılmış ve o nesneyle bizim aramızda ne gibi bir ilinti olduğu üstüne, aynı zamanda bir sıfatı da belirtmekteyizdir; çünkü bu sözlerde, o nesnenin bizde uyandırmış olduğu hoşlanma duygusu saptanmış bulunmaktadır.

Nitekim, hem parça olmanın, hem de dalga olmanın özelliklerini içeren elektronda da, güzel-olan şey, içeriği bakımından ikiseldir; nesneyi **belirlediği kadar, değerlendirmektedir de.** Nesnel-olan ile öznel-olanın bu diyalektiğini, öbür estetik değerlerde de gözlemleyebiliriz. «Julius Fujik'in işleri yücedir» yargısında da ikili bir bildirişim vardır. Bu yargı bize, hem bu insanın olağanüstü, kahramanca, özveri dolu işler yapmış olduğunu, hem de Fujik üstüne bu yargıda bulunmuş olan kimsenin, kendisine karşı saygınlık duyduğunu söylemektedir. Tıpkı bunun gibi, herhangi bir kişi için, çirkin ya da bayağı bir iş yapmış dendiği zaman, bu işin nesnel içeriğini, yani aşağılık, utanmasız, alçakça bir iş yapılmış olduğunu hemen kavrayıverdiğimiz kadar, içimizde bir horgörme ve nefret duygusu da uyanmış olur.

Trajik ve komik-olan gibi estetik görünüşlerin de buna benzer bir doğası vardır. Çernişevski'ye göre, trajik-olan, «insanın acı çekmesi ya da insanın son bulması» idi. Ancak, «son bulma» **ya da «ölüm» kavramlarının içeriği salt biyolojik, dolayısıyla, salt nesneldir;** ama, tragedya, bizde bir acıma ve yas duygusu uyandırabilecek bir son bulmadır. Bu bakımdan, «Hitler'in ölümü» ile «Thälmann'ın ölümü» dendiği zaman, burda bizim için trajik olan ölüm, Alman emekçi önderinin ölümüdür. Herhangi bir görünüşü komik olarak nitelediğimiz zaman da, onunla olan ilintimizi, onu değerlendirişimizi gösterecek yolda o görünüşün nesnel belirtilerini de belirliyoruzdur. Marx'ın da yazmış olduğu gibi, tarihsel olaylar, ilkin tragedya, sonra da fars olmak üzere, kendini bir yere kadar iki yez yineler. Marx, buna örnek olarak, 1848-1851'de,

Fransa'da yer almış olan[8] trajik çatışmayı gösterir; bir başka yerde ise, 19. yüzyıl feodalizmine, dünya düzeninin, asıl **kahramanları** ölmüş bulunan «komedyeni» adını verir. Böylelikle, Marx, adı geçen toplumsal-tarihsel olayların yalnızca nesnel içeriğini göstermiş olmakla kalmaz, aynı zamanda, burdaki bir durumu «trajik», öbürünü ise «komik» olarak niteleyerek, kendisinin bu olaylarla olan ilintisini açıkça anlatır.

Demek, **güzelliğin güzellik duygusuna, estetik değerin estetik değerlendirmeye**, yani, nesnel-öznel değer ilişkileri sisteminin özel yanına indirgenmesi kadar; güzel-olanın, bu sistemin yalnızca nesnel yanına, yani estetik değeri **maddi olarak taşıyan** şeyin **yapısına** indirgenmesi de, yine tekyanlı ve hatalıdır. Estetik olanın böylesine metafizik, tekyanlı yorumlanışı, insanların yalnızca biyolojik ve maddi olarak, ya da yalnızca zihinsel ve toplumsal varlık olarak belirlendiği ile aynı anlama gelir. İnsan nasıl biyolojik-olan ile toplumsal-olanın, maddi-olan ile zihinsel-olanın birbirine karşılıklı geçişmesi ve çelişkin birliği ise, «estetik-olan» da, **nesnel-olan ile öznel-olanın, maddi-olan ile zihinsel-olanın öylesine diyalektik birliği**'dir; onun için, böyle bir şey, ne ontolojik bir varlık durumuna, ne de psikolojik bir bilinç durumuna tek başına geriye götürülemez. Estetik-olanın durumu, aksiyolojiktir; yani, güzel-olan, yüce-olan, vs., bütün bunlar, değerler olup, bunların algısı, insan bilincinin değerlendirici etkinliğinin bir biçimidir.

Değer ve değerlendirme, nesne-özne ilişkileri birleşik sisteminin iki kutbunu oluşturur; değer, **özneyle olan ilintisi içinde nesne'yi** gösterirken, değerlendirme, **öznenin nesneyle olan ilintisi'ni** gösterir. Bu anlamda (ve ancak bu anlamda), yani (estetik olan da içinde olmak üzere), değer ve değerlendirme, ancak birbiriyle karşılıklı ilişki içinde ele alındığı zaman, değerin nesnel niteliği ile değerlendirmenin öznel niteliğinden hakkıyla sözetmiş olabiliriz. Belli bir aksiyolojik sistemin dışında, değer ve değerlendirme, biri nesnel içerik, öbürü öznel içerik açısından, ikili bir bildirişimin taşıyıcısı olarak iş görürler. Nitekim, türeyimsel olarak ele aldığımız zaman, değerin değerlendirmeye olan önceliğinden sözedebiliriz, çünkü değer, insanın gereksindiği nesneyle olan bağıntısının pratikte saptanışı sırasında oluşurken; değerlendirme, nesnel olarak oluşan bu değerin özne tarafından bilinişi sırasında ortaya çıkar. Ancak, değerlendirme ile değer arasındaki karşılıklı ilişki, alışıla gelmiş

8 Karl Marx, **Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i**, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cil 8, s. 155.

gnoseolojik yansıtma sürecine indirgenemez; çünkü, değerlendirme, yalnızca ve yalnızca değerin kavranması değil, ama aynı zamanda, o değerin hakikiliğinin doğrulanması, «adı çıkmış» değerin olumlanması ya da olumsuzlanmasıdır da. **Değer ve değerlendirme, doğrudan ve geriye-çevrilebilir bağlantı içinde kendiliğinden işleyen bir sistemi oluştururlar;** bu yolla, kültür tarihinde, sürekli bir değer değişimi süreci yer alır.

2. İnsanın değer-yönlendirmesi ile bilgi-yönlendirmesi arasındaki bizler için çok önemli, ikinci temel fark, bu birincisinin **gündelik bilinç** içinde oluşması ve ethik öğretiler, siyasal doktrinler, dinsel dogmalar, hukuk ilkeleri ve estetik anlayışları içinde ideoloji biçimine, giderek «sanat ideolojisi»ne ve sanata dönüşmesidir. Değer-yönlendirme içindeki doğrultular, öncelikle toplumsal-psikolojik bir nitelik taşıdığı için, insan psişesinin coşkusal-istemsel mekanizmasının burda çok önemli bir rolü vardır; çünkü, yaptığımız değerlendirmelerdeki yaşantı öğesini, istek öğesini, istemsel içgüdüler öğesini kendi içinde barındırır. Buna karşılık, bilincin bilme etkinliği, coşkuların üzerinde yer alır, coşkulardan kurtarmıştır kendisini; **düşünsel süreçler** düzeyinde çözümleme, soyutlama, bireşim, vs. üstünde yoğunlaşmıştır. Ancak, estetik ilinti, kendi doğası gereği, coşkusal olup, günlük bilinçte estetik **algı**, estetik **yaşantı**, estetik **değerlendirme**, estetik **haz**, estetik **yönlendirme** gibi biçimler içinde varolan. Bununla birlikte, «estetik» dediğimiz görüşler, kuramlar, öğretiler de vardır, ama burda, «estetik» sözü başka bir anlamda kullanılmaktadır; çünkü, görüşler, kuramlar ve öğretiler, yapılarına göre estetik değil, konularına göre estetik'dirler. Bizim burda ilgilendiğimiz şey, canlı estetik bilincin düşüncesel olarak ele alınışının sonuçları olup, estetik olanın özü burda kendiliğinden ayrılır. Bu aynı nedenden, öylesine belirgin çatışkılı durumlar ortaya çıkmaktadır ki, söz gelişi, gelişmiş, ince bir estetik duyguya sahip bazı kimseler, kendi yaşantılarını, kendi değerlendirmelerini açıklayamaz, ortaya koyamazken, hiçbir yaşayan estetik duyguya sahip olmayan kimseler, estetik konuları üstüne kafa yorabilmektedirler.

Bilincin aksiyolojik ve gnoseolojik işlevlerinin birbirinden ayrışmasıyla birlikte, kendi değer-yönlendirmelerinin bir doğrultususu olarak, insanların dünyayla olan estetik ilintileri de gelişerek pekişmiştir. Bu sonuçlamalardan yola çıkarak, ikinci tarihsel sürecin çözümlenişine geçebiliriz artık. Bu tarihsel süreç, değer bilincinin kökence ayrımlaşmamış özelliğinin parçalanması sürecidir; bu süreç içinde, estetik yön-

lendirme, kendine özgü özelliğini kazanarak, yararsız ethiksel, dinsel ve daha başka yönlendirmelerden kendini sıyırır.

İNSANIN DÜNYAYLA ESTETİK İLİNTİSİNİN KENDİNDEN BELİRLENİŞİ

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

Bu bakış açısından, estetik değere baktığımız zaman, onun böyle belli bir yeri olmadığını görmekteyiz. Estetik bilincin kendine özgü özelliğini kazanışından bugüne kadar, insan, güzelliği ve bu tür değerleri **her yerde** bulmuştur; canlı ve cansız doğada, insanın kendisinde, dış görünüşünde, iç dünyasında, yaptığı işlerde, sanatsal, bilimsel ve teknik etkinlikte, vb. Güzelliğin alanı, bu bakımdan, **heryeri kuşatıcı** dır; ethik, siyasal, yararsal olarak ve daha başka yollarda değer biçilen her nesne, **aynı zamanda**, estetik olarak da bir değerlendirmeye girer.

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

Estetik ilişkilerin nesnel bir temel konumu olması gerekir; ama bu

nesnel konum, gerçek dünyadaki nesnelerin, önce **genel bir kendilik** taşıyan, sonra da **dolayımsız duyusal algı ve yaşantı'ya** elverecek nitelikleri arasında aranmalıdır; çünkü, estetik değerlendirmenin bu zorunlu ve gerekli psikolojik temeli bizlere kapalı değildir. Yapılan bir çözümleme, bu gibi niteliklerin gerçekten varolduğunu ve insan bilincinin bunu toplumdaki pratik etkinliğin gelişmesi ve yetkinleşmesiyle birlikte, sezgisel olarak da saptadığını kanıtlamıştır.

Bu süreç içinde, atalarımız, kendi eylemlerinin anlamını; filozofların «biçim» olarak betimledikleri, kendileri tarafından konmuş nesneler ile algılanan görünüşlerin kendine özgü anlamını yavaş yavaş ortaya çıkarmışlardı. Böyle bir şey, henüz kavranmış değildi, belirsiz bir duyum olup, zamanla bilincine varılacaktı. İlk felsefi estetik anlayışlarda, özellikle de, güzelliğin özü olarak ölçü, orantı ve uyum (yani, varlığın **en yüksek düzene konuş biçimi**) öğretisiyle, Pythagorascılar, henüz kuramsal olmasa da, gizemleştirilmiş bir yorumlamaya varmışlardı. Ancak, bu kuramın ortaya çıkabilmesi için yüzyılların geçmesi ve bu süre içinde, bu yasaların, insanların toplumsal etkinlikleri içinde, pratikte ortaya konmuş olması gerekiyordu. İnsan, kendi üretici eylemlerini olduğu kadar, kendisince yaratılmış ürünlerin **yapısal olarak düzene konması'nın simetri, ölçü, orantı ve ritm'ini** tek başına, kendine özgü değerini, pratiğin içinde, yavaş yavaş tanıyıp öğrenmiştir. Biçimin estetik olarak duyumsanması, çalışmayı kolaylaştıran ve üretimi arttıran, çalışma sürecinin düzene konmasının insanda uyandırdığı sevinç duygusundan ortaya çıkmıştır. Böylesine bir iç yaşantı, üretilen nesnenin dıştan düzene konmasını da birlikte getirerek, eldeki aletle, o nesneye doğru bir biçim, iyi çalışılmış bir dış yüzey ve simetri verilmesine; daha rahat, daha kolay, daha etkili, dolayısıyla daha hoşa gidecek tarzda çalışma yapılabilmesine yol açmıştır. Böylelikle, ilk toplumlarda insan, çalışma süreci içinde edinmiş olduğu, biçimin değerini duyumsama olayından yola çıkışla, doğaya dönmüş, bu kez aynı ölçütleri, doğadaki görünüşler üstünde denemiştir.

Bu konuda çok yaygın ama safça bir tasarım da şudur: ilk toplumlarda insan, önce doğadaki estetik değerleri, sözde insan eli değmemiş «estetiksel nitelikler» olarak, yani insandan bağımsız ve insanın dışında, ezelden beri varolan bir takım değerler olarak kavramakla işe başlamıştır. Ancak, dünyayı, yeryüzünü, hayvanları, bitkileri, insanları «getirip kurmuş» bir tanrısallık biçiminde, halk mitolojilerinde var olan tipik tasarımlar, insanın üretici yeteneklerinin nasıl «yüksek bir öz»e sokulabi-

leceğini bizlere açıkça göstermiştir. Antik çağda insanlar, çalışma, iş yapma, yaratıcı etkinlikte bulunma yeteneklerinin kendilerine bu tanrısal «yaratıcılar» tarafından verilmiş olduğuna inanıyorlardı; oysa, kendi yeteneklerini yüklemiş oldukları mitolojik tanrı tasarımını kendileri yaratmışlardı. Doğayı estetik algılayışları, belli bir «yaratıcı» tarafından, tanrısal bir «usta» tarafından yaratılmış kusursuz bir yapı olarak gördükleri şeyin algılanışıydı.

Demek, estetik bilinç, ilk topluluklardaki insanların pratik etkinliklerinde ve değer-yönlendirme sistemlerinde, yani «biçime yönelme»lerinde ortaya çıktığı ölçüde; başka bir deyişle, o insanların iş gördükleri nesnenin biçimindeki **düzene konmuşluk** ve **iç düzen**'in önemine az ya da çok, amaçlı biçimde dikkat etmeye başlamalarıyla oluşmuş, bu yoldan kendini başkalaştırmıştır.

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

Gerçekten de, içerik, görünüşlerin özü, hiçbir estetik değer niteliği taşımaz; yararsal, ethik, vs. daha başka değer nitelikleri taşır. Söz gelişi, limondan edinilecek yararlar limonun içeriğindeki kimyasal, eczasal niteliklerle ilgilidir; bu değerin, ne bir meyve olarak limonun kendi biçimiyle, ne de bir meyve, meyve özü ya da meyve tozu olarak limondaki «cevher»in varlık tarzıyla ilgisi vardır. Bir makinenin üretici teknik değeri de, o makinenin pratikteki işlevlerinin denenmesiyle saptanır, makinenin dış görünüşüyle hiçbir ilgisi yoktur bunun. Burda, biçim sorunu, o makinenin, teknik estetiğin nesnesi oluşuyla, yani hem yararsal,

9 A. F. Losev, **Antik Estetik Tarihi**, 1963, s. 141.

hem de estetik olmak üzere, ikili bir değerin taşıyıcısı olarak görülmeye başlanınca ortaya çıkar.

Aynı şey, öbür değer sınıfları için de söylenebilir. Bir insanın ahlaksal nitelikleriyle yaptığı işler üstüne verilmiş (iyi, soylu, haklı gibisine) yargılar, ya da o insanın eylemlerinin ve hareketlerinin siyasal anlamı üstüne verilmiş (ilerici, gerici, vs. gibisine) yargılar, değerlendirilmesi yapılacak ve o kişiyi gösterecek şeyin **anlamı, içeriği** ve **özü** üstüne yoğunlaşarak, o kişinin eylemlerinin ya da yaptığı işlerin **nasıl, hangi biçimde** ve **ne tarzda** yürütüleceğinden kendini soyutlar. O yüzden, ethik ya da siyasal değerlendirmeler, değerlendirilecek görünüş doğrudan doğruya gözönüne alınmaksızın, orda var olunmaksızın, uzaktan yapılabilir ancak; çünkü, burda değerlendirilmesi yapılacak olan şey, görünüş değil, o görünüşün özüdür; biçim değil, içeriktir; dış yapı değil, o yapının içindeki doluluktur; «nasıl» sorusu değil, «ne» sorusudur; son olarak da, o nesnenin tikel, biricik somutluğu değil, o nesne kadar tüm öbür benzer türde nesneler için ortak olan somutluktur. Ethik değerler, belli bir kişinin soylu işlerini değil **yalnızca** soylu işleri, yani birçok insanın ortak nitelikleri olarak, karakter özellikleri olarak soylu olanı içerir. Bizler bir insanın ahlaksal niteliklerini o insanın yaptığı işlere, gördüğü eylemlere ve davranışlarına göre yargılıyorsak da, burda ethik değeri olan şey, o işin, o eylemin kendisi, onun somut maddi varlığı değildir. Bunun gibi, bir insanı ya da bir hayvanı ortadan yok etme edimi olarak öldürme, yansızdır. Bu edimin ethik değerini ölçmek için, kimin, niye, niçin öldürdüğünü bilmek gerekir, yoksa o işin nasıl yapılmış olduğunu değil; görgü tanığı olmak gerekmez. Bu bakımdan, ahlaksal yargılar; kesin buyruklar, özdeyişler, davranış kuramları, normlar ve yasaklar olarak, genel formüller halinde devreye girer. Bu da ancak böyle olabilir, çünkü ethik değeri taşıyan şey, bireysel-olan değil, genel-olandır; görünüş değil, özdür; varoluş tarzı değil, iç-anlamdır; biçim değil, içeriktir. Buna karşılık, estetik değeri taşıyan şey, doğrudan doğruya nesnenin biçimsel yanıdır; buysa, değer-bilincinin yararsal ve ethik yönlendirilmesiyle kavranılamayacak bir şeydir.

Bilim, özellikle de sibernetik bildirişim kuramı, biçimsel niteliklerin niçin bu kadar büyük bir önem taşıdığının bugün için açıklanabilmesini ilk kez olanaklı kılmıştır. Sibernetik bildirişim kuramı bize şunu göstermiştir, genel olarak yaşam, özel olarak da insanın toplumsal yaşamı, dış dünyadan bildirilerin sürekli alınışı süreci olduğu kadar, bu bildirimlere dayanan bir yürütme ve kendini yürütme sürecidir de. Dolayısıyla yapı-

lan bir etkinliğin etkililiği, dünyada var olan entropi eğiliminin, yani düzensizlik, karmakarışıklık, düzen yokluğu eğiliminin hangi sistemce ne ölçüde aşılarak, (bilinçli ya da bilinçsiz yoldan), o sistemce hep daha yüksek dereceden bir düzenliliğe ve dengeye ulaşılacağına bağlıdır. Bu bakımdan, **biçimin nitelikleri olarak düzene konmuşluk ve denge,** her yaşamsal etkinlikte, bu arada, toplumsal insanın yaşamında önemli bir rol oynar.

Aslında, her bilgi, yani belli bir görünüşün altında yatan bir yasanın bulunup ortaya konuşu, daha önce düzensizmiş gibi görünen, rastlantının kuralsızlığı içinde kalmış olan o görünüşün kendi iç düzeninin açığa çıkarılışından başka birşey değildir. Bunun gibi, her pratik etkinliğin bir iç düzenlenmesi vardır, kendi içinde bir iç düzenlenme taşır. Arılarda, karıncalarda ve daha başka hayvanlarda bu nitelikteki etkinlikler, hayranlık verici düzeydedir. Bir de insanların toplumsal etkinliklerinin, söz gelişi siyasal, askerî, sportif, vs. etkinliklerinin, topluca çalışmalarının ne denli karmaşık ve etkin bir düzenlennme içinde olduğunu düşünelim.

Biçimin, deyim yerindeyse, anti-entropik, anti-katotik nitelikleri olarak iç düzenin ve düzene konmuşluğun önemini insan zamanla, yüzyıllar önce, sezgisel, **estetik** olarak bulup çıkarmış ve bunu kuramsal olarak genelleştirmeye çalışmış; düzene koymayı kendi hoşlanacağı bir şey olarak değerlendirmesini öğrenmiştir. Algılanabilir her sistemin düzene konması, insanın kendinde özümleyebileceği, kendince anlaşılabileceği ve içine girilebileceği, kendi yeteneklerinin ve verilerinin karşılığı olabileceği bir şeyin simgesi, göstergesi haline gelmiştir.

Ta başlarda, estetik duygu ile matematiksel duygu arasında yakın bir bağın kurulmuş olmasına şaşmamak gerek (örneğin, Pythagorascıların estetiğinde olduğu gibi). Bugün için bile, matematiksel çözümlemeler, estetik olarak algılanıp değerlendirilebilecek çok şeyi bizlere olanaklı kılmaktadır. Ama, estetik bilincin tarihsel gelişmesi, matematiksel yasalar ile estetik değerler arasında bağ kurmanın bir sınırı olduğunu bizlere göstermiştir. Çünkü, düzenlilik uygunluk, yasallık mutlaklaştırılıp, bütünüyle biçime bağlı kılındığı zaman, kendi estetik gücünü yitirmektedir. Mimari tarihi üstüne G. Borisovkski'nin yapmış olduğu ilginç, en yeni araştırmalar şunu göstermiştir, estetik değer, her zaman için, **düzen ile düzensizliğin, yasalık ile rastlantının simetri ile asimetrinin çelişkin birliği'ne**[10] bağlı bulunmaktadır. Gerçekten de, mutlak bir dü-

10 G. B. Borisovski, **Bilim, Teknik, Sanat,** Çağdaş Mimari Üstüne.

zenlilik denince, gözümüzün önünde hep, mekanik, soğuk, sıkıcı, insanla ve doğayla değil, makineyle ilgili bir şey canlanır. İnsanın her yaratıcı etkinliğinde, genellikle de her yaşayan harekette ve etkinlikte, iç düzenlilik derecesi görece olup; düzene konma, bir entropi öğesi taşır hep. Söz gelişi, insanın yüzü simetrik olunca güzeldir, ama, yaşamadolu bir yüz, hiç kuşkusuz, hafif, belli belirsiz bir asimetri taşır. Ama, bu asimetri öğesi sertleşirse, o zaman, yüz eğri büğrü olur, çirkinleşir. O halde, estetik değeri şöyle tanımlayabiliriz: estetik değer, belli bir bildirimin içerikçe taşıdığı anlamdan bağımsız olarak ilgili sistem içinde yer alan, **bildirim ile entropi arasındaki** ilintidir.

ESTETİK DEĞER TAŞIYICI: İÇERİK-YÜKLÜ BİÇİM

Hiç kuşkusuz, belli bir yapının düzeninin somut özelliği, doğrudan doğruya, **hangi içeriğin onu koşullandırmış olduğuna** bağlıdır. Hayvanların gövdelerinin, bitkilerin gövdeleri gibi bir düzenlenmişliği olmayışı, ya da bir spor şenliğinin bir askerî eylemden düzenlenmişlik farkı bundan ileri gelir. **Kendinde ve kendisi için,** ya da kendi bir iç düzenlenmişlik ilkesi olarak ele alınmış bir biçim, **içerikten kopuk olarak,** söz gelişi, «simetri» ya da «tektonik» olarak görüldüğü zaman, hiçbir değer taşımaz. Biçimde estetik değer, herhangi soyut biçimde anlatılmış yapısal niteliklerle değil, o biçimin **kendi içeriğiyle olan ilintisi'yle belirlenir.**

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

Aynı sonuç, bir rengin estetik nitelikleri çözümleneceği zaman da or-

taya çıkar. Kırmızı renk güzel midir? Fechner alaylı bir yanıt getirir bu soruya; tabii der, güzel bir kızın yanağında kırmızı renk güzeldir, ama ya aynı renk burnunda olsaydı? Bu ince zekâlı yanıttan da açıkça anlaşılacağı gibi, burda bile, biçimin estetik niteliği hangi içeriği anlattığına bağlı bulunmaktadır. Somut nesnel içerikleri olmaksızın, renkler ile renk ilişkileri, salt psikolojik olarak, **hoş** ya da **hoş-değil**'dirler. Ancak biz bunların **içeriksel anlamlarını duyumsadığımız** zaman, onlar da **güzel** ya da **çirkin** olurlar. Onun için, «kıpkırmızı bir güneş batışı» ile «kıpkırmızı bir yüz»ü estetik olarak aynı değerlendiremeyiz, tıpkı bir mermerin üstündeki damarlar ile yaşlı bir adamın yanak ve şakaklarındaki damarların sertilğini aynı değerlendiremeyeceğimiz gibi. Bir tavuskuşunun kanatları güzeldir, ama «bir tavuskuşu gibi kabaran» bir insanda ne gibi bir estetik değer bulabilriiz?

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

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

Aristoteles'ten Marx'a kadar, estetik düşüncesi tarihinde, güzellik ile «ölçü» kavramı arasında sık sık bağıntı kurulmuş olmasının nedeni bundan ileri gelir; çünkü, bu kavram, biçimin içerikle olan ilişkisinin doğrudan anlatımı olmaktadır. Marx, insanların yeteneğini, «üretimde bulunduğu tarzın ölçüsüne göre... herşeyden önce de, bir nesneyi ortaya koyuşunda yatan ölçüye göre...», «güzelliğin yasalarına göre» yaratışı olarak ortaya koymuştur.[11] Herkes kendi kişisel deneyimlerine dayanarak bilir ki, **ölçü duygusu,** estetik değerlendirilecek bir davranış için bir dayanak olup, böyle bir duygunun yitirilişi, insanın giyinişi, dansedişi, toplumda davranışı, vs. bakımından, hemen çirkin ve komik bir gözüküşe yol açar. Demek, insan, güzelliği yaratışı süreci içinde olduğu kadar, onu algılayışı süreci içinde de, nesnede de kendine uygun düşen ölçüyü bulur.

Estetiksel değer taşıyan şeyin niçin hep tekil, bireysel bakımdan benzersiz bir nesne olabileceği şimdi herhalde anlaşılmaktadır: çünkü, tüm somutluğu içinde içerik-yüklü biçim, **tekil-olanın varlık biçimidir.** Bi-

11 Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm I, s. 517.

çim, gerçekte, cinsce ya da türce belirlenmiş olan, genel olan bir şeymiş gibi varolmaz. genel olan şey burda sadece onun yapısının yasalarıdır (örneğin, simetri ya da asimetri gibi); onun için bilimsel bilginin nesnesidir bunlar, yani genel olanın tekil olandan soyutlanmasıyla kurulan tasarımsal, soyut (örneğin, matematiksel) nesnelerdir. Buna karşılık, estetik bilincin, bu gibi görünüşteki nesnelerle işi yoktur, **mutlak olarak gerçek olan** nesnelerle işi vardır; bitkilerin ya da hayvanların iç yapısının soyut yasası olarak simetri ile değil, o **biricik** bitkiyle, **biricik** hayvanla ilgilidir. Estetik değerlendirme, sadece somut **nesne'nin**, içeriğin kendi **tikel biçimi**'nin altını belirler, yoksa onun cinsce ya da türce belirlenmiş olan özünü değil. Niçin **bu** nesne bize güzel görünüyor da, aynı cinsten, aynı içeriği taşıyan bir başka nesne bizde hiçbir estetik etki uyandırmıyor, bunun açıklanması gerekir. Niçin biz **bu** atı güzel olarak değerlendiriyoruz da, ötekini değil? Niçin **bu** çam ağacını güzel buluyoruz da, yanındakini olağan, estetik olarak yansız; bir üçüncüsünü de gerçekten güzel buluyoruz?

Hiç kuşkusuz, bunun nedeni, her somut nesnenin içinde barındırdığı, **kendi içeriği ile biçimi arasındaki özel ilinti**'de aranmalıdır. Örneğin, yukarda sözü edilen üç çam ağacı arasında bir kıyaslama daha yaparsak, şunu görürüz: birinin biçimi, ağaç olarak kendi cinsini ve türünü, öbürlerinin biçimine göre çok daha belirgin, göze çarpıcı ve kesin olarak belli ediyordur. Birinin ince, upuzun ve görkemli, kat kat, yukarıya, gökyüzüne doğru uzanan bir gövdesi varsa, ötekisinin alçak, gelişmemiş bir gövdesi, cılız dalları vardır. Ama biz şimdi, düzgünlüğünden, dengesinden, boylu boslu gelişmesinden dolayı böylesine estetik nitelikleri olduğu için bu birincisini güzel olarak kabul edeceğiz de, eğri büğrü, bodur kalmış olduğu için bu ikincisinin «hiç mi» öylesine nitelikleri olmadığını söyleyeceğiz? Hiç kuşkusuz, hayır, çünkü başka ağaçlarda ya da çam ağacının başka cinslerinde, örneğin püsküllü çamda gövdenin alçak oluşu ve eğri büğrülüğü bizde bir güzellik uyandırır. Sonbaharda yaprakları dökülmüş bir ıhlamur ağacının çıplak kalmış, solmuş dallarının uzanışı olağanüstü güzeldir. O çam ağaçlarından birini güzel bulup, ötekini güzel bulmamışsak, bunun nedeni, soyut biçimsel ölçülerden hareket etmemizden ötürü değildir; bunun böyle oluşu, bu ağaçlardan birinde, **biçim ile içerik arasında derin bir uygunluk** bulmuş olmamızdandır, çünkü ikincisinde, biçim içeriği o denli kapsamlı ve açık seçik belli etmiyor, üçüncüsünde ise biçim ile içerik arasında derin bir çelişme yatıyordur.

Şunu da belirtelim, Hegelci estetiğe karşı sert tartışmalara girişmiş olmasına rağmen, Çernişevski, Hegel'in güzellik alanında «genele hiç yer» vermeyen, ancak belirli bir nesnenin, şu görünüşün güzel olabileceğini kabul eden düşüncesine bütünlükle katıldığını vurgulamak zorunluluğunu duymuştur. Ancak tekil-olan, estetik değer taşıyabileceği için, o nesnenin güzelliğini yitirmesi için, dış görünüşünde hiç belli belirsiz, sözcüklerle anlatılamayacak, «bir parçacık» denir ya, işte öylesine ufacık önemsiz bir değişikliğin oluşu yeterlidir. Estetik tarihinde, herhangi bilimsel bir terminolojiye çok uzak düşen, gündelik konuşma diliyle bu «bir parçacık» sözcüğünün, bu şaşırtıcı olayı anlatmak için çok sık kullanılmış oluşu rastlantı değildir; nitekim, böyle bir olayın kendine özgü çok derin bir anlamı ve çok büyük bir önemi vardır: somut bir nesnenin biçimsel yapısının bireysel olarak yinelenmezliği.

Daha önce söylediklerimizden yola çıkışla, bu «bir parçacık» ya da «birazcık» olan şeyi, o nesnedeki bildirim ile entropi arasındaki somut ilinti olarak, yani o nesnenin kedi düzenlenmişliğinin ve kendi iç düzeninin ölçüsü ve rastlantıyı, hatayı, kural-dışıyı bireyselleştiren öğe olarak açıklayabiliriz. Hiç hatasız şeyde, bu «bir parçacık» şey de hiç yoktur. Bu «bir parçacık» «birazcık» şey, katı düzenlilikten sapıştır; eh sıkı yasayı darmadağın edecek yolda, canlılarda yinelenmezlik belirtisidir. Bunun yanısıra, bu «bir parçacık» şeyin, zaman ve mekân içinde, estetik etkililiği vardır; güzellik ya da çirkinlik, bir nesnenin plastik olarak ve renk bakımından yinelemez olan dış görünümüne olduğu kadar, yinelenemez olan konumuna da aynı ölçüde bağlıdır. Faust'un sözlerinin anlamı da burda yatar zaten: «Şunu söylemek istiyorum: şunu deyiverecektim: Kal öyle! O kadar güzelsin ki!» Kendi içinde devinen, gözlerimizin önünde değişip duran görünüşleri kim yaşamamıştır ki? Söz gelişi, bir görünümün değişen ışıkları, bir hayvanın hareketleri, bir insanın yüz anlatımı, bir konuşmanın ses tonu; bir anda ortaya çıkan ve yine bir anda ortadan kaybolan güzellik. Fotoğraf sanatın becerisi işte burdadır, yaşamın hiç durmaksızın estetik değişkenliği içindeki bu «mutlu anları» kollamak, yakalamak ve saptamak. Öbür sanat türlerinde de, estetik değerin geçiciliği büyük bir rol oynar. Bir görünüşteki güzelliği ya da çirkinliği, yüceliği ya da bayağılığı, trajikliği ya da komikliği vermek isteyen sanatçı için, aynı cins nesneler, güdüler ve konular arasından hangi öyküyü, hangi somut durumu, hangi kendine özgü tekil nesnenin seçileceği, isteğe kalmış birşey değildir. Onun için, sanatta yaratım süreci, sözlerin, çizgilerin hareketinin, renk ilişkilerinin, ses vurularının, yüz ve

gövde kımıldayışları ile seslemenin seçiminde, o büyüsel, estetik «bir parçacık»m peşinde bir koşturmacadır.

İnsanların dünyayla olan ilişkilerinin, değer-yönlendirmedeki öbür doğrultulardan daha sonra oluşarak kendini belirlemiş olduğuna hiç şaşmamak gerekir. Estetik değerlendirmenin temelinde yatan, aynı türden nesneler arasından belirli bir nesneyi, tümel bir süreçten belli bir durumu ayrımlayabilme yeteneği, yani o belli nesneyle o belli durumda kendine özgü olanın üzerinde yoğunlaşabilme yeteneği; nesnelerde benzersiz ve kalıcı olan şeyin önemini görebilme yeteneği, bütün bunlar, kullanışlı ve yaralı olan bir şeyi olduğu kadar, belirli davranış biçimlerindeki ethik değerin kendisinin de kavranmasını zorunlu kılacak tarzda, insanoğlunun hep kendi kişiliğini yenileyerek daha yüksek bir gelişme düzeyine erişmesini öngörür. Söz gelişi, küçük bir çocuk için Mayakovski'nin İyi Nedir, Kötü Nedir? kitabında çizilen ethik değerler ve «karşıt-değerler» geçicidir, çünkü burda, yinelenen, değişmez, genel çizgiler taşıyan ethik değerlerin «kavranabilmesi», tanınması ve değerlendirilmesi, kendine özgü, özel ve yinelenemez olanın «kavranabilmesi», tanınması ve değerlendirilmesinden çok daha kolaydır o çocuk için. Plehanov'un Adressiz Mektuplar'da, nesnelerle olan yararsal ilintinin, estetik ilintiden daha eski olduğunu söyleyişine bu bakımdan hak verebiliriz; yalnız Plehanov, bu ikincisinin mutlaka birincisinden ileri geldiğini öne sürmekle yanılıyordu[12]. Güzellik, yararlılık değildir, güzellik, yararlılık gibi, kökence ayrımlaşmamış «ilk değer»den türemiş, özel bir değerdir, tarihçe gelişmesi içinde değerler ailesinin sadece bir «kardeş»idir, denilebilir.

Demek, somut nesnenin içerik-yüklü biçimi, estetik değerin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca ve yalnızca onun taşıyıcısı'dır, bu değerin kendisi değildir; çünkü, nesnenin biçiminin varlıksal bir durumu vardır; öznenin dışında ve özneden, öznenin gereksinimlerinden, çıkarlarından ve bilincinden bağımsız olarak varolur; değer ise aksiyolojik bir kategori olup, öznenin yaşamsal etkinliğinde nesnenin taşıdığı önemi gösterir. Bu nedenle, «estetik değer taşıyıcısı» kavramının, mesleki literatürümüzde sık sık kullanılan «estetik nitelikler» ya da «estetik nesne» kavramından çok daha kesinlik taşıdığını ve daha şanslı bir kavram olduğunu sanıyoruz. Nesnel biçimde estetik algıladığımız ve değerlendirdiğimiz nitelikler (ritm, renk ve ses ilişkileri, vs.), onca estetik

12 G. V.Plehanov, Sanat ve Edebiyat, Berlin, 1955, s. 113-114.

niteliklerden sayılmazlar. Bizim onları estetik olarak değerlendirip değerlendirmememizden bağımsız olarak varolurlar maddi dünyada; bizim bu nitelikleri algılayıp bilmemiz, bu niteliklerin estetik «gücü»nü mutlaka açığa sermez. Nesnel dünyadaki o nesnel nitelikler doğrudan doğruya ve ancak olanak olarak estetik anlam taşırlar. Yok ama bu olanak, gerçeklikte dönüşüme uğrar, bu nitelikler estetik bir değerin gerçek taşıyıcısı haline gelirlerse, o zaman artık kendilerine bağımlı olmaktan çıkarak, belli bir özne-nesne ilişkisi kurulmuş olur. Başka bir deyişle, içerik-yüklü biçimin estetik bir anlam kazanışıyla, ortaya mutlaka estetik bir durum da çıkmalıdır; öyle ki, bu durumda, herhangi bir nesne, semiotikte «gösterge durum» dendiği gibi, o durumun göstergesi haline gelebilsin.

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

ESTETİK ÖZÜMLEME

ESTETİK OLGUSU

Estetiksel bir durumun ortaya çıkmasının önkoşulu, insanın nesneyle **dolaysız bir duyusal ilişiklik** kurmuş olmasıdır. Mantıksal bilgide, özne ile nesne arasında böylesine dolayımsız bir ilişikliğin kurulmasına gerek yoktur. Lenin'in de belirtmiş olduğu gibi, bilgi sürecinin ilk basamağı canlı gözlemedir; ama bilgi edimi, en son çözümlemede, öz alanında olduğu kadar, gözlemenin başlıca kalıcı yasaları alanında bile, bizi canlı gözlemenin çok uzağına götürür. Dahası, bilimler çoğu kez, genellikle gözleme alanının ya da tasarımın kendi dışında yer alan nesnelerle, görünsel nesneler olarak bilinen, soyut kategorilerle, söz gelişi «karekök», «kuant», ya da «artık değer» gibi (matematiksel, fiziksel, ekonomik) kategorilerle uğraşırlar. Ama, bilimsel bilgi, somut nesnelerle ilgili de olsa, bilimciler, bu nesnelerin yalnızca gözlenmesi işiyle bağlı kalamazlar. Nitekim tarihçiler, çoktan geçmişe karışmış, görülmesi, ya da işitilmesine artık olanak olmayan görünüşleri araştırmak zorundadırlar. Bir astronot da gereçlerin kendisine gösterdiği verilere ve bildirimlere dayanarak kendi konusunu araştırır. Neanderthal adamın ya da Cengiz Han'ın dış görünüşlerindeki estetik niteliklerin ne olduğunu söyleyebilmemiz, ancak Sovyet antropologu ve heykeltraşı M. Gerassimov'un bu kimselerin dış görünüşlerinin **duyusal algısını** bizler için **kalıcı kılmasından** sonra olanaklı olabilmiştir. Mars'ın görünümünün güzel olup olmadığını saptayabilmemizi sağlayacak duyarlıkta aletler de henüz yok ki, hiç değilse, kendi gözümüzle (ya da en azından, fotoğraf, film ya da televizyon kamerası «gözü»yle) görüp tasarlayabilelim.

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

Öte yandan, Platon'un daha önceden saptamış, Kant'ın da daha sonra açıklamış olduğu gibi, bu sınırlar içinde, «güzel-olan» ile «göze ve kulağa hoş gelen» şey hiçbir zaman aynı anlama gelmez. Bu ikinci halde, salt duyusal bir doyumluluk ya da doyumsuzluk hali söz konusuyken, birinci halde, söz konusu olan şey, duyusal algı için **gerekli temeli** oluşturan ve özü, sinir sistemindeki yalın psikolojik tepkilerin çok uzağında kalan, **zihinsel** bir yaşantı'dır. Göze ve kulağı «okşayan» ya da yine bu duyu organlarını «gıdıklayan» renk farkları ve renk ilişkileri, ses etkileri ya da ses bağıntıları vardır. Ama, çoğu zaman, biyofizyolojik olarak hoşlanma ya da hoşlanmama ile zihinsel olarak hoşlanma; sinirsel bakımdan huzurlu ya da huzursuz olma ile zihinsel bakımdan rahat ya da rahatsız olma arasındaki büyük farkı hiç hesaplamadan, görme ya da işitme sinirlerinin gösterdikleri bu basit tepkileri, içimizde estetik duyumlar halinde görme eğilimini taşırız. Böyle bir fark, komik-olan ile gülünç-olan, trajik-olan ile korkunç-olan arasında bir kıyaslama yapılmaya kalkışınca da ortaya çıkar. Herhangi bir şeyen korkuya kapılma

hâli kadar, herhangi bir şey karşısında gülebilme hâli de, yalnızca insanlara özgü bir hâl olmayıp, yüksek düzeyde gelişmiş hayvanlar için de geçerlidir; ama, gerek trajik yaşantı yeteneği, gerekse gülmece duygusu, hiç kuşkusuz, yalnızca toplumsal insana özgü niteliklerdendir.

Estetik durumun ikinci temel belirtisi, bu durumda payı olan öznenin **kendine özgü konumu** ya da bu durum içindeki yeridir. Bu konumu ilk kez Kant estetik ilintilerin «çıkarsızlık»ı olarak belirtmiş; daha sonra ise Çernişevski bunu daha tam şekilde, «çıkar-dışılık» kavramıyla tanımlamıştır, bizim de bunu böyle tanımlamamız gerekir, çünkü hiç kuşkusuz, insanın dünyayla olan estetik ilintisi, kendi toplumsal çıkarlarının bir görünüş biçimidir. Bu bakımdan, estetik çıkarlar, insanın bir nesneyle arasında **çıkarcı, bencil tüketime dayalı** bir özellik taşımayan ve o nesneye **sahip çıkma**, ya da sırf kendi biyolojik gereksinim ve isteklerini giderme, o nesnenin bir takım üstünlüklerinden yararlanma, ya da kendisini daha göze çarpıcı hale sokmak için o nesneyi belirli bir erek adına **kullanma** eğilimini göstermeyen tavırları için söz konusudur ancak. Aslında tümüyle hayvanların yaşamsal etkinliklerini belirleyen fiziksel gereksinmelerden insanların kurtulmuş olmaları ile insanların kendi estetik etkinlikleri arasında bir bağıntı bulunduğu üstüne Marx'ın daha önce sözünü ettiğimiz düşüncelerini burda anımsayalım. Bu aynı şey, ekonomik çıkarlar için de geçerlidir; Marx, madenlerle olan çıkarsal ilintisi yüzünden, bir maden tüccarının madenlerle ilgili estetik duygusunun felce uğrayacağını belirtmiştir[13]. İnsan güzel bir nesneye hiç kuşkusuz, gereksinme gösterir, çok ilgi duyar; ama böyle birşeye **ancak bakılacak** bir **nesne** olarak, çıkarsız coşkuların kaynağı olarak gereksinim duyulur.

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

Estetik durum gerçekten çatışkılı görünmektedir. Bu çatışkının daha

13 Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm I,s. 542.

önceleri Kant farkına varmış; Schiller ise, burdan yola çıkarak, kendi estetik eğitimi kuramını geliştirmiştir. Gerçekten de, estetik durum, bir yandan, tüm kendi ampirik varoluşunun somutluğu içinde, insanın dünyayla olan dolayımsız ilişki'sinin bir biçimidir. Kişinin burda, gerçek şeylerle, nesnelerle, görünüşlerle, süreçler doğrudan bir ilişiği vardır; bu şey, nesne, görünüş ve süreçlerle, o kişi için, herhangi başka bir şeyin, gerçekliğin bilinmesi sürecinde bizi ilgilendiren genel varlık yasalarının, ya da yararsal, ethik, dinsel ya da siyasal özellikteki bir takım genel değerlerin bir göstergesi olmaksızın bir anlam taşırlar. Öte yandan, dış dünyayla canlı, duyusal ilişiği içinde insan, dış dünyaya bağlı değildir, bir bağımlılık duymaz, özgür'dür ondan. Onun için, güzelliği, «özgürlüğün bir biçimi» olarak betimleme hakını kendinde görmüştür Schiller. Estetik durumda, insanın dünyayla olan ilişkisi uyumlu'dur, dünyayla karşılıklı ilişkisi denge kazanmıştır, bütün çatışmalar aşılmıştır; insan, gerçekliğin karşısında, kendi varlığının doğrudan doğruya özgürlüğe kavuştuğu bir noktada bulunmaktadır. Dünyayla olan bu olağanüstü güzel dengeyi koruyabilmek için estetik yaşantının yerini elden geldiğince geniş tutmamızın nedeni budur.

ESTETİK İLİNTİLERDE COŞKUSALLIK VE DEĞER-BELİRLEYİCİLİK

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

Estetik ilintilerin kendine özgü özelliklerinden birinin, bu ilintilerin kendi coşkusal nitelik'i olduğu, tartışma götürmeyecek biçimde, çoktan saptanmış bulunmaktadır. Her estetik değerlendirme, az ya da çok bilinçli yapılmış bir değerlendirme olup, insanın bir nesneyi algılayışında, duyduğu şeyin, söz gelişi duyduğu sevincin, hayranlığın, şaşkınlığın, yakınlığın, vs. aşağı yukarı tam bir anlatımıdır. Değer-yönlendirmenin öbür alanlarında, (bilimsel bilgiden burda söz etmiyoruz), yargılar için coşkusal bir dayanak aramak olanaksız olduğu kadar, zorunlu da değildir. Çünkü, bu bilimcinin kendi bulduğu bir şeyden duyduğu sevinç, yaptığı buluşun doğruluğunun ölçütü olamaz; tıpkı ahlak alanında, törel bilinç alanında coşku mekanizmasının rolü ne denli büyük olursa

olsun, ethik normların ve buyrukların belirlenmesinde son sözün yine coşkular olamayacağı gibi. Bundan başka, kendi coşkusal yaşantısına saplanıp kalmasının bir siyasetçi için ne denli tehlikeli olduğunu da biliyoruz; Lenin'in bu konuda söylemiş olduğu birçok sözler bunun tanıtıdır. Öte yandan, insanların dünyayla olan estetik ilintilerinde, değer taşıyan yargının biricik, zorunlu ve kuşatıcı temeli, ancak ve ancak duyumsanan duygunun yoğunluğu ile özelliği, yani dolayımsız yaşantı'dır. Bize «güzel», ya da «çirkin», «trajik» ya da «komik» şudur diyen şey, ne kendi anlayış gücümüzdür, ne yaptığımız mantıksal çözümlemeler, ne de yetkili ağızların sözleri; yalnızca ve yalnızca bizim kendi duygularımızın sesidir bunu bize söyleyen şey. Bu yargımıza karşı çıkılacaksa vereceğimiz yanıt şu olacaktır; bizim yargılarımızda yalnızca nesnelerin nitelikleri değil, ama aynı zamanda, bizim kendi yaşantımız da yansır. Kim bize ve ne yolda kanıtlayabilir ki bizim kendi dolayımsız, coşkusal algılarımız yanlıştır! Evet, bunlar **reddedilebilir,** ama çürütülemez. Güzellik üstüne karşıt görüşler işte bu yüzden bir sonuca varamamaktadır; çünkü, bu karşıt görüşlülerden biri, bir nesnenin algılanışı ile o nesneden edinilen yaşantı konusunda ötekini kendi safına çekmek istemekte, kendisi nasıl duyumsamışsa ötekinin de o nesneyi aynı yolda duyumsamasına çaba göstermektedir. Sırf bu yüzden, estetik algının kendine özgü tüm zorlukları aşılamamaktadır.

Demek gerçeklikle olan estetik ilinti, bireyi, bilgi ilişkilerinden, hattâ, değer-yönlendirmenin öbür doğrultularından çok daha derin ve olarak kuşatır. Estetik ilintide kendini gerçekleştiren yaşantı, öznenin kendi bireyliliğine sımsıkı bağlı, ona en yakın, hattâ onun kendi bir biçimidir. Hiç kuşkusuz bilgi de özne yoluyla gerçekleşir; ahlaksal, siyasal, vs. ilinti öznenin bir ilintisidir. Bununla birlikte, öznel öğe, zihinsel etkinliğin çeşitli alanlarında yalnızca farklı bir rol oynamakla kalmaz, kendi içinde farklı düzeylere de bölünür.

Gerçekten de, bilgi yoluyla edinilen hakikat, öznenin bilincinde nesnel-olanın yansımasıdır, ama hakikatin içeriği kişisel, dolayısıyla coşkusal değildir. Bilginin öznesi, bu bakımdan, **kendi gereği,** toplumsal öznedir; kendi somutluğu ve benzersizliği içindeki kişi değildir. Yararsal siyasal, hukuksal, dinsel, hattâ ethik değer-yönlendirme alanlarında, öznel-olan, haliyle, bireysellik-üstü düzeylerde görünür. Burda özne, belirli bir toplumsal topluluğun, söz gelişi bir sınıfın, ulusun, ailenin, ya da bir başka toplumsal kesimin, giderek belli bir ölçüde, insanlığın temsilcisidir. Onun için burda, o toplumsal topluluğun tüm üyelerini ortaklaşa

bağlayan, örneğin dinsel dogmalar, hukuk kuralları, ahlak yasaları, siyasal parti porgramları gibi belirli değer normları oluşur ve bunlarda kendi anlatımına kavuşur. Dolayısıyla, yararsal, ethik ya da siyasal değerlendirmeler, değerlendirmesi yapılan olayın, o değerlendirmeyi yapan kişinin kendi yaşam deneyimine doğrudan doğruya bağlı olmasını gerektirmez. Ama, estetik ilintiler için böylesine bir bağ mutlaka zorunlu olup; bizim **kendimizin, kişisel olarak** algılamadığımız, değerlendirmediğimiz hiçbir şey, bizim için estetik bir değer taşımaz. İşte bu nedenle, herhangi bir «estetik kodeksi»nin var olması da olanaklı değildir; kültür tarihinde öne sürülmüş ilkeler, normlar ve dogmalar zamanla yalnızca geçici ve aşılmış olmakla kalmamış, işlerliklerini belli bir zaman dilimi içinde bir kez olsun sürdürememişlerdir; bütün öbür değerler gibi, bunların da bireysellik-üstü, kişisellik-üstü bir özellik kazanabilmelerine çare bulunamamıştır.

Ama, estetik algının *coşkusal* özünü saptayıp kalmak yeterli değildir, başka başka *coşkular da* vardır çünkü. Estetik bir durum içinde ortaya çıkan yaşantı, tüm öbür coşku hallerinden, öznenin nesne üstünde **çıkar gözetmeyen bir çıkarı oluşu** yla, yani biyofizyolojik değil, manevi düzende bir ilintisi oluşuyla ayrılır. Çıkar gözeten çıkarlar, açlık, cinsel güdü, kazanç hırsı, kişisel hırs, vs., bizde biyolojik ya da toplumsal bir gereksinimin varlığını ve bu gereksinimin giderilmesini gösteren duyuları uyandırır. Buna karşılık, estetik duyguların kaynağı ise başkadır; bu duygular, değerli bir şey olarak kullanılmaktan ya da bir işe yaramaktan değil, sırf o kendi varoluşundan alan bir nesnenin gözlenmesi ya da onunla bir arada yaşanılması için duyulan belirli bir **manevi gereksinimi** (bir ölçüye kadar da bu gereksinimin giderilişini) dile getirirler. Yıldızlı bir gökyüzünün güzelliğinden, bir ceylanın kıvrak yürüyüşünden, sualtı derinliklerinden, bir genç kızın yüzünün çekiciliğinden haz duyarız. İşte burdaki bu çıkar gözetmezlik ayırır güzel-olan şey duygusunu hoş-olan şey duygusundan, *yücelik* duygusunu korku duygusundan; gülmeyi gülmece duygusuna, korkunçluğu trajiklik-duygusuna bu çıkar gözetmezlik dönüştürür.

Bu bağlamda, görsel ve işitsel çözümleyicilerin «estetikçe ayrıcalık taşıyan bir özellik»te olşuları da ortaya çıkmaktadır. Çünkü bunların öbür duyu organlarından temel farkı insanların manevi etkinlikleriyle doğrudan doğruya bağıntılı oluşlarından ileri gelir; çünkü ne dokunma, ne koku alma, ne de tad alma duyularının bilinçle, dünyayı duyumsamayla, insanın manevi yaşamıyla böyle bir ilişkisi vardır. Şunu da belir-

telim, birçok dillerde, bilincin bir etkinliğini gösteren sözcükler hep görsel algı terminolojisinden alınmadır (örneğin, «dünya **görüşü**», «dünyanın **görünümü**», siyasal ya da felsefi **görüşler,** bilimsel **bakış açısı**); «görmek» fiilini de «anlamak» anlamında kullanırız çoğu kez (söz gelişi, «bunun karmaşık bir sorun olduğunu görüyorum»).

Hiç de rastlantı değlldir bütün bunlar. İnsanların pratik yaşam etkinliklerinde, topluca çalışmalarında ve karşılıklı alışverişlerinde, yüzün anlamı, sanki bir başka duyusal algıyla hiç kıyaslanmayacak kadar büyük bir önem taşır. Kulağın ilgili olduğu şey neyse, insanın bilinciyle bağıntısı olan şey de odur; yani öyle bir şey, insanın, yaşadığı toplumla düşünce alışverişinin başlıca aracı olmak üzere, konuşma'nın algılanmasına hizmet eder. Daha sonraları hoparlör çıkmış, insan kulağının gelişmesine yardımcı olmuş; insan kulağı, en ince titreşim, ritm, sesleme ayrıntılarını farkedebilir hale gelmiş, böylelikle de bilincin ses ile belirli bir manevi içerik, belirli bir düşünce ve duygu arasında bir bağıntı kurabilmesini, yani o sesi **bilinçli olarak** algılanmasını olanaklı kılmıştır. Bütün sanatların önünde sonunda görsel ve işitsel algıya ya da ona dayanan tasarımlara dönmesinin nedeni budur. Sanatın manevi anlam-içeriği, ideal-coşkusal içeriği, burun, dil ya da elle algılanamaz. Ancak göz ile kulak, sanatsal yaratımların kendi içlerinde barındırdığı manevi bildirimi yakalayabilip, zihne iletebilir. Zaten Marx, göz ile kulağın, insanın, «insanlaştırılmış duyuları» olduğunu söylediği zaman, hayvanların gözü ve kulağı ile bunun arasındaki temel ayrımı göstermek istiyordu; nitekim **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları**'nda, dünyanın insanlar tarafından özümlenişine hizmet eden duyasl temel olarak göz ile kulağın yeteneğini doğrudan doğruya bu ayrımdan yola çıkarak ortaya koymuştur[14].

Estetik yaşantının manevi ve çıkar gözetmez bir nitelikte oluşunun iki nedeni vardır. Birincisi, **algılama ve değerlendirme nesnesinin özellikleri**'nden (estetik değer taşıyıcısı olarak içerik-yüklü biçim'den) ileri gelir. Çünkü, burda, nesnenin biçimi, hiçbir yararsal, ethik ya da siyasal bir çıkarı göstermez; hiçbir biçimde sahip çıkılıp tüketilemez; hiçbir öncelik taşımaz; izlendiğinde bencil olmayan, **özgeci** coşkuları uyandırır. Nesnenin biçimi, nesnenin değerini gösterir; ama, bu değer, tüketim özelliği taşımaz, tam tersine, pratik bakımdan kullanışsız olup, **salt manevi**'dir. Peki ama, pratik bakımdan kullanışsız olan bir şey,

14 a.g.e., s. 541.

nasıl olur da insan yaşantısına girer? Girer, çünkü (sorunun bir nedeni de bu olduğu gibi, estetik coşkunun *özgünlüğün belirleyen şey de budur*), çıkarsız manevi yaşantı, nesnenin izlenmemesi yoluyla değil, **nesnenin ideal-olanla ilişkisinin kurulması** yoluyla edinilir. İşte, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki bu ilişki, estetik-olanın sırrını bize açacak en son halkayı kendinde barındırır. Platon ile Plotinos'tan Hegel ile Çernişevski'ye kadar, estetik biliminin geçmişteki en önde gelen temsilcilerinin bu ilinti üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmış olmaları bir rastlantı değildir.

GERÇEKLİK İLE İDEAL ARASINDAKİ İLİŞKİ: ESTETİK-OLAN

«İnsan dört ayağı üzerinde sürünmekten kurtulduğu zaman, doğa, ona baston olsun diye ideali armağan etmiştir!»[15], der Gorki bir yazısında. Gerçekten de hayvanların idealleri yoktur, olamaz da. Biyolojik gereksinimlerden doğan içgüdüler, tüm yaşamsal etkinlikleri bakımından hayvanlar için yeterli olan bir dürtüdür. Buna karşılık, varlığı toplumsal bir özellik taşıyan ve bütün etkinlikleri bilinçli ve bir amaca yönelik olan insanda, gereksinim kendi eylemlerini ayarlayan v yepyeni birşey olan manevi hareket gücünden kaynaklanır. Dolayısıy a, insanoğlunun ve insanın manevi yaşamı gibi, doğası ve özü gereği t plumsal olan ideali yaratma yeteneği de insanda tarihten oluşmuştur.

İdeal, insanın genel manevi ekinliği olarak ideal-olanın bir varoluş biçimidir. İdeal, insan bilincinin kendine özgü bir mekani ması olup, öbür mekanizmalarıyla da karşılıklı bir bağıntı içindedir; asarımgücü, düşünce, coşku, iste:ı, vs. gibi şeylere uzantılı olmakla birlikte, kendine özgü işlevleri ve kendine özgü yapısı vardır. Herşeyden önce de şunu belirtelim, ideal, üretken tasarım gücü yoluyla ortaya çıkar, onun için **tasarımsal** bir şeydir, yani gerçek-olanla benzerlik gösterdiği kadar, aykırılık da gösteren bir şeydir. İdeal, varolanın, var mayan, ama varolması istenen ya da zorunlu görülen bir şeye var ması zaman zaman olanaklı, zaman zaman da olanaklı olmayan bir şeye; fantastik, masalsı, utopik bir şeye dönüştürülmesidir (burda, Pisarev'in Lenin tarafından çok değer verilen, iki çeşit rüya olduğu üstüne düşüncelerini anımsa-

15 Maksim Gorki, Saat, Hikâyeler, Cilt 2, Berlin, 1953, s. 456.

yalım)[16]. Yaratıcı hayalgücü etkinliğinin ürünleri ile genel olarak bütün öbür **tasarımlar** ne denli bir somutluk taşıyorsa, ideal de o ölçüde bir somutluk taşır. Ama bütün öbür tasarımlardan ve tasarımlanma biçimlerinden farkı, idealin, sözgelişi, bilimsel-kuramsal bir model ya da sanatsal bir imge gibi, salt zihinsel, salt gerçek-dışı bir nesne olmayıp, **amacın bilincindelik**'in kendi içinde bir uğrağı, **programlı-olan**'ın bir uğrağı; olmayan için değil, olabilir olan için, ya da hiç olmayan, hiç de olmayacak olan için değil, ama, dörtdörtlük bir dünya düzeninde olması gerekli olan için gösterilen **çaba**'nın bir uğrağıdır. İdeal, insanda çok görülen bir şey olmak üzere, insanın kendi elindekiyle, kendi elinden gelenle yetinmemesinden, daha iyi için çaba göstermesinden; bu daha iyi olanı, daha çok isteneni, kendi hayalgücü içinde tasarımlama yeteneğinden doğar. Hiç kuşkusuz, elde edilenle hiçbir zaman yetinmezlik, mükemmellik rüyası, hep daha iyiye doğru çaba, bütün bunlar, nereye koyarsak koyalım, bir süreklilik taşırlar, sonsuza uzanırlar. İnsanlığın en yüce ideali olarak düşündüğümüz bir şeyi bile, böyle bir şeye erişildiği zaman insanların doygunluğa ulaşıp orta yerde keseceği bir durum olarak değil, hep daha tam olana, hep daha yüksek ideallere doğru gelişen sonsuz bir hareket olarak tasarlarız.

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

İdealin diyalektik çelişkin yapısı, **tekil olan** ile **genel olan**'ın, **gerçek olan** ile **düşünsel olan**'ın, **var olan** ile **mümkün olan**'ın, gerçeğin **bilgi**'si ile **gerçekliğin sınırlarını aşma**'nın birbiriyle kaynaşmış olmasında kendini açığa koyar. İdeal, insana gerçeklikle olan bağıntısını kurduğu kadar, orda var olanın dönüşüme uğratılması, ya da ampirik olarak orda verili olan'ın ötesine geçilmesi gerektiğini bize duyuruşuyla, bu bağıntının, aynı zamanda, **parçalanıp bölünmesi**'ne de yol açar. İnsanın duygularıyla istemlerini harekete geçirişiyle, insanın etkinliğine yön çizer ve bu etkinliğe **değere-yönlendirilmiş** bir **temel** hazırlar.

İdeal, insanın (toplumsal, ama biyolojik olmayan) gereksinimleri ile

16 V.I. Lenin, Ne Yapmalı?, Toplu Eserler, Cilt 5, s. 529

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

Kendisini kuşatan nesnel dünyayla insanların hergünkü alışverişleri içerisinde kurdukları, gerçeklik ile ideal arasındaki bu karşılıklı ilişki, gerçekliğin estetik özümlenmesine temellik eder. Gerçek bir nesnenin dolayımsız, duyusal algısı ile ideal arasında belirli bir ilişki kurulmasıyla birlikte böyle bir şey ortaya çıkmış olur. Nesnenin somut estetik değerlendirilişi yani o nesnenin güzel ya da çirkin, yüce ya da bayağı, trajik ya da komik olarak görülmesi, gerçeklik ile ideal arasındaki ilişkinin nasıl kurulmuş olduğuna bağlıdır. İdeal ile ilişki içinde olmaksızın, gerçek dünya, estetik hiçbir değer taşımaz. İçinde fiziksel, kimyasal ve biyolojik yasaların döndüğü, gerçek, maddi dünya olarak kalır; hayvanlarla insanlar tarafından duyusal olarak algılana durur, onlar tarafından tüketime ve pratikte dönüşüme uğrar, ama doğanın kendi varlığı içinde estetik olan tek şeye rastlanmaz. Ancak doğanın insanlar tarafından zihinsel olarak algılanışı «devre»ye girdiği zaman, doğa da estetik olarak ışımaya başlar. Bu «devre» koptuğu anda, doğa da estetik karanlığa gömülür; tüm maddi gerçekliğiyle başbaşa kalır, estetik önemini yitirir. Yalnızca nesnel olarak varolmayı sürdürür; insanlara elverişli gözükebilir ya da hoş gelebilir insanlara, ama, ne güzeldir artık ne de çirkin, ne yücedir ne de bayağı. Estetik değerin taşıyıcısı olan şey orda vardır hâlâ, ama her türlü **estetik** anlamdan yoksun olarak.

İster kendinde, ister kendisi için olsun, biçimin düzenlenmişlik derecesi ve biçimin kendi iç düzeni, estetik olan bir şey değildir; **maddi varlığın nesnel bir** yasası'dır, o kadar; tüm öbür doğa yasaları gibi, yalnızca bilimsel bilgiye, felsefi, sibernetik, matematiksel vs. bilgiye temellik eder. Biçimin bu niteliklerinin estetik değer haline gelişleri ancak ideal tasarımı içinde yer alışlarıyla, böyle bir tasarımın içinde saptanmış oluşlarıyla; **insanların her yerde ve her zaman ulaşabilmek için çaba gösterecekleri en yüksek bir amaç olarak idealde model-**

lendikleri zaman olanaklıdır. Biçimin düzenleniş yasaları ve ilkeleri üstüne somut anlayışlar tarihte değişebliir, uluslara ya da sınıflara göre değişikliklere uğrayabilir, bireysel olarak çeşitlilik gösterebilir; ama, böyle bir düzenlenişin, böyle bir iç düzen ve uyumun insan idealinde değişez bir yeri vardır; bir değişmezlik olarak kalır. Gotik sanatın ustaları, bir kubbenin mimari biçimindeki düzenleniş ilkelerini, antikçağdaki tapınak yapı ustalarınınkinden çok değişik yorumlamışlardır. Demokratik bilinci olan bir kişinin, en üstün toplumsal yapı düzeni olarak baktığı şeye hiçbir zaman bir monarşistin bakışı aynı değildir. Pointilistlerin müziğinde ya da taşistlerin resminde kimisi gizli bir uyum bulabilir, kimisi ise bunları, tekleştirilmiş vuruların karmakarışık bir dizimi olarak görür. Ama bütün bunlarda, estetik değerlendirilen şey, insanın, **yapısal bir bütünlükte genel insansal idealin, sistemsel yetkinlik**'in **kaos**'a son veren **kosmos** idealinin, **entropi**'nin üstesinden gelen entropi-olmayan idealinin yansısını kendinde duyumsadığı şeydir.

Bu bakımdan, estetik değer ile yararsal, ethik ya da siyasal değer arasında bir çelişmenin ortaya çıkması doğaldır. Diyalektik maddeci görüş, ilke olarak, yararsal, ethik ve siyasal değerler ile estetik değerin birliğini öne sürmekle birlikte, bunun bir **diyalektik** birlik olduğunu, metafizik bir özdeşlik olmadığını; yalnızca bu değerler arasındaki çelişmeyi ortadan kaldırmakla kalmayıp, aynı zamanda, **böyle bir çelişmenin zorunluluğu**'nu da öngördüğünü, hattâ zaman zaman, bu değerler arasında yer alabilecek çatışmaların uzlaşmazlıklar halinde büyümesine yol açabileceğini de gözönünde tutmuştur. İşte bu çelişme, biçim ile içerik arasındaki çelişmenin doğrudan bir işlevi olup; bu ikincisinin, şu ya da bu nedenle, nesnenin, görünüşün ve eylemin bütünlüğünü bozacak biçimde, uzlaşmaz bir çatışma içinde olması halinde, işte tam bu anda, içeriğin yararsal, ethik ve siyasal değeri ile biçimin estetik değeri arasında bir çatışma doğar.

Onun için, zaman zaman hiçbir yararsal anlamı olmayan, hiçbir işde kullanılmayan, ya da azbuçuk iş gören bazı şeyler, estetik bir çekicilik taşıdıkları için odalarda süs diye kullanılırlar. Güzel diye, bu şeylerin kötü, olumsuz, yararsal olmayan nitelikleri hemen «bağışlanıverir». Bu bakımdan, işlevselciler ilke olarak yanılgıya düşmektedirler; çünkü, bu kişilere göre, nesnelerin estetik değeri, kendinden, o şeylerin gördükleri işlevden ileri gelmektedir. Böylesine bir kendindenlik olamaz, ama bunun olamayışı, başkalarınca, «üslup yapma» adına kullanılmaktadır; üslupsal özellikleri ile işlevsel nitelikleri arasında hiçbir ilişki olmayan

nesnelerin yapımına çalışıldığı böyle bir yönelim vardır burjuva üretimde. Hiç kuşkusuz, böyle bir yönelim temelinden sakattır, biçimlendirme ilkelerine karşıttır bir kere; ama işin önemli bir başka yanı da, bu ilkelere karşıt olunabileceği gerçeğidir; çünkü, burda, bir şeyin estetik değerinin görece bağımsızlığı oluşu, o şeyin yararsal değerine karşı kötüye de olsa, etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Bunun gibi, çok iyi bir dış görünüş, örneğin ince davranışlar, düzgün konuşma, güzel hareketler, bütün bunlar, dürüst olmayan davranışları, bayağılığı, küçüklüğü kendi içinde gizleyebilir (Helene ve Anatol Kuragin tiplerinde böyle bir durumu çok iyi vermiştir Lev Tolstoy). Kitleleri kendine çekebilmek için, çok etkili siyasal eylemlerin, estetikçe saygın ve yüce bir biçime büründüğü çok görülmüştür. Örneğin, Alman faşizmi, bu estetik aldatmacayı, çok zekice, amaçlı ve kararlı bir biçimde kullanmıştır. (Burda, Çapayev filminde psikolojik olarak tam yerine oturan bir sahneyi anımsayalım. Beyaz piyade askerleri, Kızıl birliklerin mevzileri üstüne yürümektedirler, kendilerine ölüm getirecek bu askerî yürüyüşün kendisinde estetik yönden uyandırdığı hayranlıkla, tam bu dramatik anda, Kızıl muhafızlardan biri haykırır: «Ne güzel yürüyorlar!»)

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürmektedir, estetik alanda, idealin oynadığı rol, değer-yönlendirenin içerdiği bütün öbür doğrultuların oynadığı rolden çok daha önemlidir. Hiç kuşkusuz, ethik, siyasal ve dinsel bilinç alanlarını da «etkiler» ideal ve bu alanlarda idealin, kendine özgü önemli işlevleri vardır. Felsefi düşünce tarihinde ideal sorunu ile insanın gerçeklikle estetik ilintisi sorunu arasında doğrudan doğruya olmasa bile, yakın bir ilişki kurulmuş olması rastlantı değildir. Bu ilişki içinde, «ideal» kavramının yerine, «estetik ideal» kavramı konmuştur. Olabilir mi bu? Estetik bilinç ile ideal arasında böylesine kalıcı bir bağıntı kurulması bizi nereye götürür?

O halde şunu açıklayalım, insanın bilincide ideal, **doğrudan doğruya ve ancak tasarımlar halinde** varolabilir; bu bakımdan tasarım gücünün yaratıcılığı ölçüsünde somutluk taşır. Bundan dolayı, estetiğin çeşitli gelişme evrelerinde, «ideal» kategorisi ile «imge» kategori özdeşleştirilmiş; sanatsal olarak genellendirme, «idealleştirme» olarak görülmüş; sanatın amacı ile bilimin amacı arasındaki ayrım için idealin aldığı biçime bakılmıştır. Bundan sonrası, kuram olarak, daha önce ele alınmış olan durumun bir daha yansıtılmasını, yani sanatın, çok uzun zamandan bu yana, gerçekliği yeniden kurmaya değil, ideali kurmaya çalıştığı olgu-

sunu getirir. Bu konuda kararlı bir dönüş, ilk kez çağımızda gerçekçiler tarafından yapılabilmiştir; eleştirel gerçekçi estetikte, özellikle de Rus devrimci demokratların görüşlerine, «tip» kavramı ile «ideal» kavramı arasına ilkece bir sınır çekilmiş olmasına hiç şaşmamak gerekir. Tıpkı, dünyanın yansıtılışındaki sanatsal-imgesel biçimin, bir idealin biçimlendirilmesinin maddi olarak ötekisi kılınabilmesine hiç şaşmamak gerektiği gibi; çünkü, ideal de, sanattaki imge kadar somuttur.

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

İnsanların idealleri, günlük bilinçte ortaya çıktıkları, yaşadıkları ve etki uyandırdıkları için, ideolojik değil, daha çok toplumsal-psikolojik bir olaydırlar. İdealin böyle kendine özgü bir tarzı olduğu yolundaki anlayışta yatan eksiklik açıkça şu görüşten kaynaklanmaktadır: bilim olarak toplumsal-psikoloji daha yeni gelişmiştir; bu yüzden, kendi konusu olan olaylar demetini gereken incelikte saptayamamakta, bizler de, ideolojik olaylar ile toplumsal-psikolojik olaylar arasında bir ayrıştırma yapmaksızın, toplumun manevi yaşamındaki tüm olayların ataletini ideolojiye yüklemekteyizdir. İnsanın ideallerinin içeriği üstünde ideolojinin etkisi ne denli büyük olursa olsun, yine de hiç kuşkusuz, bu idealler toplumsal-psikolojik bir özellik taşır. Bir ideal, olması istenen şeyin bir **görünüm**'ü, olması gereken'in bir **model**'i, düşlenen şeyin **canlı bir imge**'sidir. Onun için genelgeçer'dir, her insanın bilincinde yaşar. İdeologlar ise, buna karşılık, ideal sözcüğünü, genelleştirilmiş bir kuram ve yazı dilinden başka hiçbir yerde «kullandırmama» işini başarmış görünüyorlar.

Bütün bu söylediklerimiz, meslekî literatürürnüzde çok yaygın kul-

lanılan «estetik ideal» kavramından kuşkuya düşmemize yolaçmaktadır. Eğer, biz bu kavramla, **sanatsal ideal** kavramını, yani şu ya da bu bakış açısından, en etkili sanatsal (romantik, gerçekçi ya da bir başka) yaratım biçiminin bir tasarımını anlatamıyorsak, o zaman, «estetik ideal» kavramı, hiçbir kesin ve belirli bir anlam taşımıyor demektir. Çünkü, özel bir toplumsal-psikolojik görünüm olarak idealin öylesine kendine özgü bir somutluğu vardır ki, bu somutluk ona ayrımlaşmamış, bütünsel bir özellik kazandırmakta ve insan bilincinde, ethik, estetik, siyasal ya da daha başka idealler gibi, tek başına idealler halinde bölünüp parçalanmasına izin vermemektedir. Ancak kuramsal bir çözümleme yaplırken, bütünün parçalanıp bölünmesine, idealin bütünsel yapısının kendi çeşitli yanlarına tek tek ayrılmasına izin verilebilir; ama burda bile, bu tek tek yanlardan her birinin kendine özgü olanının mutlaklaştırılması, idealin estetik, ethik ya da bir başka yanında, **tek başına** bir ideal anlamı verlimesi yanlıştır. Ancak her kişinin ya da her toplumsal kesimin kendine özgü insan, tutum, yaşam, vs. ideali tam olarak incelendiği zaman, bunlardan herbirinin, hem ethik, hem de siyasal, dinsel (ya da ateist), estetik bir içerik taşıdığı; ayrıca, insanın gündelik bilincinin, hiçbir zaman, insanın kendi estetik, ethik ya da daha başka çabalarını **tek tek ve başka** biçimlerde programlayamayacağı ortaya çıkar. Dolayısıyla, olması istenen ve olması gerekeni somut, belli bir biçimde kendinde modellendiren her ideal, estetik bir öğeyi de kendi içinde barındırır; bu estetik öğe, gerçekliğin estetik özümlenişi sürecinde, ideal ile bu süreç arasında bir ilişkinin kurulmasını da sağlar.

İdeal, çok açık, doğrudan doğruya girer estetik alanı içine; oysa manevi yaşamın öbür alanlarında göremeyiz böyle birşeyi. Ethik ya da politik değerlendirme, belirli bir yere kadar kurgusal olabilir; doğrudan doğruya ideallerden yola çıkması gerekmez; düşüncelerden, ilkelerden, kavramlardan, normlardan, genel kurallardan, ideolojik stereotiplerden yola çıkabilir. Bunlar burda ideal bir somut değer yargıları arasında aracıdırlar. Böylelikle, toplumsal düzenin ya da insanlararası ilişkilerin nasıl olması gerektiği yolundaki ideal tasarımlarının yol göstericiliğinde kişiler, kavramlar, görüşler ve akılcı postulalar sistemi geliştirmişler, bunların yardımıyla, siyasal ya da ethik değerlendirmeyi gerektiren olayların çözümünü yapmışlardır. Onun için, bu değerlendirmeler hep belli bir gerekçe taşır. (örneğin, «ben bu işi soylu bir iş olarak kabul ediyorum, çünkü arkadaşça yardımlaşma, insanlararası ilişkilerde gözetilen bir normdur» ya da «Bu toplumsal olaya ilerici bir olay olarak bakı-

yorum, çünkü, geleceğin çıkarlarıyla uygunluk gösteriyor»). Buna karşılık, estetik değerlendirmeler, bu kıyaslama yoluyla ortaya konamaz; yani, verili bir olay, genel bir kuralın bakış açısıyla yargılanamaz burda. Estetik ilinti, doğrudan doğruya, bireysel özgünlük üstüne, nesnenin biricikliği ve yinelenmezliği üstüne kurulur ve bireysel olanın somutluğu ile arasında bir bağıntı kurdurtacak, onunla «açığa çıkacak» bir ölçütün varlığına gereksinim gösterir. İdeal, işte bu gereksinimin karşılığıdır; bundan dolayı, ideal ile estetik değerlendirme arasında herhangi bir başka toplumsal aracı olan şey düşünülemez.

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

Estetik yargılarda bilinçsiz ve akıldışı-olanın varlığı, estetikte her türlü kuramsal oyunlara: dinsel-mistik, öznel-idealist ve pozitivist oyunlara elverişli bir zemin hazırlamıştır. Aslında, estetik yargıların kendilerine özgü nitelikleri şurdan ileri gelmektedir: dünyayla kurulan estetik ilinti, dünyanın estetik algılanıp değerlendirilişi hep **ideal prizmasından** (psikologların «gestalt» diyecekleri) özenli bir psikolojik yapının prizmasından **geçtiği için**, anlayış gücünün herhangi bir mantıksal işlemle dolayımlaşmasına gerek kalmadan, yani **sezgisel** olarak, burda kendi başına bir «etkililik yaratmakta»dır.

GÖRECE-OLAN İLE MUTLAK-OLANIN DİYALEKTİĞİ

Estetik bilincin tüm bu özelikleri dolayısıyla şöyle sanılır, sanki toplumdan bütün bütüne bağımsızlığa kavuşulacakmış gibi, kişinin manevi özgürlüğü için son sığınak bu bilincin kendisidir. İşte öznel idealizm, insanın gerçeklikle olan ilintisini tam böyle yorumlamakta, dolayısıyla kaçınılmaz olarak, insanların çeşit çeşit beğenileri olduğu yolundaki görecelikçi yorumlamaya düşmektedir. Eğer güzellik, yalnızca yalıtılmış, «muklak» bireyin duyumları olsaydı, o zaman beğeniyi değerlendirecek ölçüt olanağı da ortadan kalkardı. Her beğeni yargısı tüm öbürleri gibi, aynı ölçüde geçerli olurdu («Herkesin bir beğenisi vardır», «Beğeniler

tartışılmaz» gibi). Bu demektir ki, bir beğeni iyi midir, kötü müdür; gelişmiş midir, gelişmemiş midir; olağan mıdır, değil midir, bunlar üstüne tek söz edilemez. Ayrıca, kendi tarihsel göreceğiliği içinde, her çağın beğenisi yine aynı geçerlikte olurdu, çünkü kıyaslayıcı bir değerlendirme yapabilmek için ortada herhangi bir ölçüt bulunmamaktadır.

Oysa, bilimsel maddeci estetik, Lenin'in şu ünlü temel tezinden yola çıkar, «İnsan hem toplum içinde yaşayıp, hem de ondan bağımsız olamaz.»[17] Kişi, toplumla soyut bir karşıtlık oluşturmaz, tam tersine, **toplumsal bir içeriği bireysel olarak kendinde taşır.** Bu toplumsal içerik, kişinin bilincine çeşitli yollardan işler ve içinde bulunduğu etkinliğin niteliğini az ya da çok, ama açık seçik etkiler. Ama, «toplumun çekim alanı» içinde yetişen, zihince serpilip gelişen, pratikteki yerini alan kişinin «toplumun çekim alanı»nın gücüne karşı çıkma olanağı yoktur. Diyalektik maddeci bilimciler, Freudcu insan anlayışını da eleştirerek, şunu kanıtlamışlar, toplumsal içerik, insan psisesinin bilinç «katı»nda değil, ama aynı zamanda, bilinçaltında da barınmaktadır.

Bu bakış açısından, kişinin değer-yönlendirmedeki estetiksel doğrultusunu inceleyecek olursak şu sonuca varırız, burda, toplumsal belirlemenin aracısı **doğrudan doğruya ideal**'dir. İdealde, kişi belirli bir toplumsal etkinlik programını bütünleştirir, onu manen kendine maleder, kendi yinelenemez «ben»ini yansılayacağı tarzda ona kendi bireyselliğini aktarır. İnsan, kendi toplumunu, kendi ulusunu, kendi sınıfını, vb. içinde kattığı bu ideal program ile kendi estetik yargıları arasındaki bağımlılığın farkında ister olsun, ister olmasın, bu programa kendi biçimini veren şey, onun o kendi beğenisidir. İşte bu neden, insanın kültür tarihinin her gelişim evresinde, beğeninin yerinden oynamayan bir belirlenmişliği, bir çok bireysel çeşitlenmeleri içinde belli bir değişmezliği vardır. Sanat tarihinde bu değişmezliğe üslup denir. Eğer bir dönemin sanat ve kültür tarihinde, örneğin, 17., 18. ya da 19. yüzyıllarda olduğu gibi, birçok üslup yanyana varolmuşsa, bu olayın da toplumsal koşulları vardır, onun için o dönem kendine özgüdür.

Demek, beğeninin bireysel, topluluklarca tarihsel **göreceliği, mutlaklığın** bir anına diyalektik olarak bağıntılıdır. Kuramcıların da söylediği gibi, praksiste, beğeni üstüne her zaman bir sürtüşme olmuştur; her insanın beğenisi bir başkasınca hep ya iyi ya da kötü, incelmiş ya da ilkel, sağlıklı ya da değil diye değerlendirile gelmiştir. Bir kimsenin be-

17 V. I. Lenin, **Parti Organizasyonu ve Parti Edebiyatı**, a.g.e., Cilt 10, s. 33.

genisinin niteliğini kesirebilmenin ölçütü olacak beğeni normları vardır. Bu normlar, belirli bir dönemde, bir toplumun, bir ulusun ya da bir kesimin estetik bilincinde oluşurlar ve insanların bireysel beğenileri için bir çeşit «ölçü» olma görevini görürler. İşte, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiğinin burda **bireysel olan ile toplumsal olan'ın diyalektiği** biçiminde dile gelişinin nedeni budur. Tüm dünya kültür tarihine bakıldığında, bu toplumsal-tarihsel beğeni normlarının görece olduğunu görürüz; çünkü, bu normlar hiç durmaksızın değişirler ve aynı dönem içinde, çeşitli ulus ve sınıflara göre farklılıklar gösterirler. Peki, mutlak-olan an nerdedir, o halde?

Bu mutlaklık anı, hep söylendiği üzere, **genel insansal olan'dadır.** Bu kavram, idealist felsefe ve estetikte, çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Ancak, somut toplumsal kapsamı ortadan silindiği için, salt bir soyutlamaya dönüştürülmüştür. Buna karşılık, diyalektik maddecilik, şunu kanıtlamıştır, genel insansal-olan kavramının bütünlükle gerçek ve derin bir **toplumsal** anlam kapsamı vardır.

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

Demek, kültür tarihi boyunca ortaya çıkmış çeşitli estetik bilinç tip ve normları, **görecelik içinde oldukları kadar,** bireysel beğeni bakımından, **eşit olmayan değerler içindedirler;** çünkü, bunlar mutlaklık anını, genel insansal-olan anı farklı ölçülerde kendilerinde barındırırlar. Örneğin, insanı «herşeyin ölçüsü» olarak görmüş ve ideali insanın uyumlu olarak gelişmesi olarak savunmuş olan antikçağ ve Rönesans estetik bilinci, bu değeri ortaya atmakla, dinsel gizemcilik ile dargörüşlü çilekeşçilik ahlâkından türemiş ortaçağ feodal toplum bilincinden, tüm tarihsel göreceliği içinde, çok daha mutlak ve genel-insansal bir değer ortaya atmıştır. Mutlak monarşilerin kurulduğu dönem ile yıkıldığı dönemde de soylular toplumun belli normları ile aynı yolda eşit olmayan değerler taşıyordu; tam gelişmiş klasikçilik dönemi ile rokoko dönemi kıyaslandığında, hiç tartışmasız görülecektir ki, bu iki üslupta,

genel insansal-olanın anlamlılık derecesi birbirinden çok farklıdır.

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

«Toplum anlayışı»nı savunanların, estetik literatüründe geliştirmiş oldukları estetik-olan anlayışının niçin yetersiz kaldığı, daha doğrusu, eksik olduğu şimdi açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu kimseler, «doğa anlayışı»na bağlı kişilerin safça natüralist ve kaba maddeci anlayışlarını ortadan silip atmakta çok haklıydılar; nitekim, bazı filozofların aksiloji ile uğraşmaya başlamalarından birkaç yıl önce, «toplum anlayışı»na bağlı kişiler, güzel-olanı aksilojik bir temele oturtmaya, öbür estetik niteliklerin yanısıra güzel-olanı, nesneler ile gerçeklikteki görünüşlerin değerbelirleyici, toplumsal yolda oluşmuş nitelikleri olarak yorumlamaya çalışmışlar, ama bu doğrultudaki düşünceleri yarıda kalmıştı. Nesnelerin «toplumsal anlamsallığı» olarak kavrandığı zaman, estetik değer, sonsuz bir değer olasılığı içinde yüzer, kendine özgü içeriği ve yapısı hiçbir zaman incelenemez hale gelir.

Eğer «toplum anlayışı»na bağlı kişiler, estetik-olanın kendi niteliği gereği salt nesnel olduğu düşüncesi üstünde diretmemiş, en azından «doğa anlayışı»na bağlı kişiler kadar, öznelliğin bir parçacık da olsa, estetik-olanın alanına girmesinden korkmamış olsalardı («doğa anlayışı»nın aşırı savunucuları tarafından «öznelcilik»le suçlanma pahasına), bu iş de öyle olmazdı. Ama, estetik alanda, öznel-olanın rolü ve kendi nitel özgünlüğü görmezlikten gelindiği anda, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, ne onun kendine özgü doğası, ne de öbür değer-yönlendirme biçimlerinden farkı kavranabilir. Bu nedenle, estetik ilişkide öznel öğenin özel bir yeri olduğunun kabul edilmesinin, öznel idealizmle hiçbir ilgisi yoktur. Estetikte öznelcilik, nesnel (doğal ya da toplumsal) kapsamına bakmaksızın, güzel-olanın, yüce-olanın ve trajik-

olanın, nesnelerin başabuyruk bireysel bir değerendirmeleri olduğu düşüncesinde dile gelir. Bu bakımdan, Çernişevski dışında, kimi estetikçilerin «öznelcilikten taviz» vermiş olmaları, biraz gülünç görünmektedir bize. Burda, Marx'ın, metafizik maddeciliğin sınırlılığının, doğrudan doğruya öznel etkenin olumsuzlanmasına bağlı olduğu yolundaki şu sözlerini anımsamamız gerekir; «(Feuerbach'ın maddeciliği de dahil) bütün geçmiş maddeciliğin başlıca kusuru, nesneyi, gerçekliği, duyarlığı, **duyusal insan etkinliği** olarak, **praksis** olarak, öznel bir biçimde değil, ya **nesne**, ya da **görü** olarak ele almasıdır»[18]. Bu bağlamda, özen gösterilmesi gereken bir nokta da, nesne ile özne arasındaki karşılıklı ilişki olarak, güzel-olanın diyalektik biçimde yorumlanması konusunda, Schiller ile Vischer'in çabalarına Marx'ın gösterdiği ilginin doğru yönde değerlendirilebilmesidir.

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

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

DİNAMİK SİSTEM OLARAK ESTETİK ÖZÜMLEME

Çok sayıda araştırma sonuçları şunu göstermiştir, insanoğlunun estetik bilincinin evrimi, dünyada insanın estetik yönlendirme biçimlerinin gittikçe daha zengin ve daha karmaşık hale gelişinde kendini göstermektedir. Estetik algının kendi kökeni bakımından oldukça yalın bir morfolojik yapısı olduğu görülür. Değer-yönlendirmedeki tüm öbür doğrultular gibi, gerçekliğin estetik olarak çözümlenişi de **değer**'le, şöyle diyelim, **anti-değer**'in karşı karşıya konuşuna bağlıdır. Burda, nasıl «yararlılık» ile «zararlılık», «hayr» ile «şer» vs. karşı karşıya konuyorsa, «güzel-olan» ile «çirkin-olan»ın da böylesine karşı karşıya konuşu vardır. Bu birbirine ilişkin ve birbirinin kutbu olan kategorilerin çifte

18 Karl Marx, **Feuerbach Üstüne Tezler**, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 5.

oluşu, çok doğaldır. Çünkü, kendi içinde, nesnenin özne için taşıdığı olumsal bir önemi dile getiren her değer, kendi karşıtının varlığını da, yani aynı ilişki içinde olumsuz bir önem taşıyan görünüşlerin varlığını da önkoşar.

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

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

Şunu da biliyoruz, insanoğlunun estetik düşüncesine yüce kategorisinin ilk kez girişi antik Roma'da olmuştur. Antik Yunan düşünürlerinde de bu kavrama rastlanmaktadır, ama ne Platon, ne de Aristoteles, bu

kavramı başlı başına, kategorik bir anlam ölçeği içinde ele almıştır; böyle bir kategorik anlamın, «yüce» kavramına ilk kez kazandırılışına, Cassius Longinos'un yazdığı sanılan kitapçıkta rastlanılmaktadır. Her ne olursa olsun, sanat tarihinden de görüyoruz ki, antik Yunan'da olduğu kadar, antik Doğu'daki erken kültürlerde de, hatâ (Doğu Adaları'ndaki anıtsal heykelleri anımsarsak), gens topluluklarında, mimari ile heykelcilikte, giderek belli bir ölçüde mitoloijide, estetik rengi belirleyen şey, güzel-olan değil, ama doğrudan doğruya yüce-olan şeydi. Bunun böyle olduğu üstüne önce Winckelmann, daha sonra da Hegel tarafından inandırıcı kanıtlar getirilmiştir. Ancak, ortaya şöyle bir neden sürülerek denebilir ki, bu estetiksel bilinç tipinde, yani sanatsal yaratım biçimlerinin ortaya çıktığı ve biçimlendiği bu tip estetik bilinçte, güzel-olan ile yüce-olan henüz birbirinden ayrılmamış, ya da **değişik** estetik değerler olarak karşı karşıya konmamıştı. Bu ikisi birbirine karşılıklı olarak yayınık şekilde geçişmiş olup, ikisi bir arada belli bir ayrımlaşmamış ilkdeğeri oluştururlar. Bu yayınık özelliğin varlığı, insanların tanrısallaştırdıkları ve herşeyden güçlü olarak gördükleri doğa karşısındaki kendi güçsüzlüklerinden kaynaklanmaktadır; bu yüzden, insanlar, güzelliği her şeyden önce, kendileri için yüce saydıkları şeyde, yani masallarda ve efsanelerde kendi güçlerinin fantastik yoldan abartılmış bir anlatımı olmak üzere, manevi ve cisimsel bir görünüm verilmiş olan temel doğa güçlerinde aramışlardır.

Pythagorascıların, güzellik kategorisini, kendi ilgi alanlarının merkezine koymuş olmalarına; güzelliği, tüm dünyanın, evrenin boyutlarında araştırmış olmalarına hiç şaşmamak gerekir. İnsanın herşeyin ölçüsü olduğu yolundaki klasik formülünü ortaya koyuşundan sonra, Pythagoras, estetik değeri, «tkalogathi» kavramıyla belirlemiştir; bu kavramın anlamca kapsamı, insansal nitelikleri değerlendirmenin ölçüsü olarak, fiziksel güzellik ile manevi büyüklüğün içiçe kaynaşmasını kendinde içermektedir. Bu aynı şeyi, antik «heros» kavramında da görebiliriz; bu kavram, bir tanrı ile bir insandan olma bir erkek çocuğu, yani **güzel-olan ile yüce-olan'ın birliği**'ni dile getirmektedir; işte bu birlik, aynı zamanda,Yunan tragedyasının temel içeriği olarak kahramansı-olanın özünü de belirler.

Estetik bilinçteki daha sonraki gelişmeler, hızla yer alan içsel ayrışmalarda kendini gösterir. Bu süreci ayrıntılarıyla izleyebilmemiz burda olanaksız olduğu için, yalnızca şunu belirtmekle yetinelim, önünde sonunda, belirli bir kültür ortamında, estetik değerlendirmeler, sayıl-

mayacak kadar çok çeşitli olup, bize dünyadaki çok çeşitli estetik nitelikleri kavrayabilme olanağını verirler. İnsanın çeşitli estetik değerler vermesini öğrendiği bütün terimler sayılmaya kalkışılacak olsa, altından kalkılmaz olurdu. Gerçekten de, örneğin hoşumuza giden, ilgimizi çeken bir bitkiden, hayvandan ya da bir insandan ne duyumsadığımızı tam olarak dile getirmek istesek, bir sürü estetik kavram arasından bir seçim yapmamız gerekecektir: «güzel», «çekici», «görkemli», «büyüleyici», «edalı», «canayakın», «zarif», «harika», vb. gibi. Üstelik bu kavramlar eşanlamlı olmayıp, herbirinin kendine özgü bir estetik anlamı vardır. Ayrıca, gündelik yargılardan başlayıp işi söz sanatına döktüğümüz zaman, güzel-olan ile öbür estetik değerlerin ve karşıt değerlerin, bizim estetik duygularımıza açık, görülmemiş zenginlikte somut çeşitlerini, söz sanatının, imgesel yollardan bize verebilecek güçte olduğunu hemen anlarız. Deneyimler şunu göstermiştir, dolaşıklaşmış, ayrımlaşmış bir estetik algı, insanoğlu için de, tek bir kişi için de, en başından söz konusu değildir; gerek filojenesis, gerekse ontojenesis bakımdan, estetik duygululuk düzeyi, uzun süren bir gelişmenin, amaçlı bir yetişme ve kendini yetiştirmenin sonucu olmuştur.

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

Herşeyden önce şunun altını çizelim, çok çeşitli olan estetik değerler şöylece üç öbekte ayrımlanabilir: **estetik temel değerler, tamamlayıcı değerler** ve **bireşimsel değerler.** Bu ilk ikisi arasındaki ayrım şurdan ileri gelir: örneğin, güzellik, çekicilik, eda, bu üçü de, ortak niteliklerinden ancak ayrıntıda ayrılabilecek biçimde birbirine yakın bir değer ailesini oluşturmaktadır. Bu üçüne de, «güzel-olan» kategorisinin değişkenleri gözüyle bakılabilir. Öbürüyse, güzellik ile büyüklük, güzel-

olan ile trajik-olan ya da yüce-olan ile komik-arasındaki farklılıktır. Bu değerlerden herbiri kendi «yerdeş»ini kendi içinde barındırır; ama taşıdıkları anlamın kapsamındaki ayrıntılar bakımından değil, daha özlü bakımlardan birbirlerinden ayrılırlar. İşte bundan dolayı biz bunları **estetik temel değerler** olarak tanımlarız. Üçünü öbektekilere, «trajik-komik-olan» ya da «kahramansı-olan» gibi kategorileri kapsarlar. Bu kategorilerde, değişik estetik temel değerler birbiriyle kesişerek örtüşür; örneğin, bu birincisinde, trajik-olan ile komik-olan; ikincisindeyse, yüce-olan ile güzel-olan.

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

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

yönlendirme sistemlerinin birarada, bir karşıtlık ve bir savaşım içinde olmalarını koşullandırır.

Sanat tarihinde araştırmalar, estetik bilincin bu karmaşık ve çok ilginç tarihsel dinamiğini yeniden kurmamıza olarak sağlamıştır. Örneğin, bu tarihsel dinamik, estetik değerler ile «karşıt-değerler»in gittikçe **karşıt uçlarda sivirileşmesi** biçiminde, belli bir dönemde, belli bir estetik değer-yönlendirmenin nasıl oluşabildiğini bize gösterir. Dinsel estetiğin, kategorik olarak, tanrısal kahramanları mutlak güzel ve yüce olarak, cehennemin «kahramanları»nı ise mutlak çirkin ve bayağı olarak çizmek isteyişi bunun bir örneğidir. İncil'de geçen ermişlerin yaşamları kadar, miythos kahramanlarının da yaşamları hep kendilerine özgü iyimser bir tragedya özelliği içinde işlenmiştir; komik-olana yer yoktur bu sanatta. İsa'dan önce varolmuş ve antik sanat ile halk sanatında varlığını sürdürmüş olan kültürde grotesk ve komik olabilecek ne varsa hepsini yasaklamış, kapı dışarı etmiştir Kilise. Şaka ile kahkaha, Tanrı'nın değil Şeytan'ın işidir, diyordu Johann Slatoust. M.Bahtin'in de belirtmiş olduğu gibi, «gülme üstüne kurulu bir kültür»ü, kilise babaları bir çırpıda ortadan silemezlerdi hiç kuşkusuz; çünkü, böyle bir kültür, halkın estetik bilincinde kök salmıştı, Hıristiyan dünyagörüşünün tragedyacı gizemciliğinin karşısında yer aldığı kadar, onu tamamlıyor, «karşıt denge»sini oluşturuyordu.

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

Estetik bilincin bu yapısı, feodal toplum ideolojisine bağlıydı; bu ideolojinin kendine özgü bir yanı olmak üzere, soylular doğuştan ve mutlak üstün, aşağı konumda yer alanlar ise, aynı mutlaklıkta kaba ve bayağı olarak bir arada tasarımlanıyordu. Dolayısıyla, estetik değer-yönlendir-

me sistemi içinde modellenen sanat tarzlarından birinde, krallar, prensler, komutanlar, tarihî ve mitolojik kahramanlar ünlendirilip yüceltilirken, ötekinde toplumsal kesimlerin alt sıralarında yeralanlar küçültülüp alaya alınıyordu. «Gülünç burjuvalar ile talihsiz krallar, bugün var olan ve var olabilecek tek tiyatro bu işte», diyordu Beaumarchais; aynı şey klasikçi sanatın tüm öbür türleri arasındaki farklı tarzların taşıdıkları estetik anlam için de söylenebilir. Görünüm'ün «soylu bir tarz»a yükselişi, ressamların somut görünümü bırakıp, örneğin Poussin'de ve Lorrain'de olduğu gibi, eski miythos kahramanlarıyla donanmış ya da antik tapınak kalıntılarıyla bezenmiş olarak, ressamların genelleştirilmiş, fantastik bir doğa resmi çizmeye başlamalarıyla olmuştur. Bunun gibi, aynı estetik tasarılar yoluyla, doğal biçimlerin kökten dönüşüme uğratılması sonunda, park çizgileri de ilk kez güzel ve yüce görülmüştür. Geometrik donanımı, budanmış ağaçları ve yapma su yolarıyla Le Nôtre'un ünlü Versailler Parkı kadar, aynı ilkeleri gözeten Pillnitz'in Parkı da böyle ortaya çıkmıştır.

Burjuvazi ile toplumun demokratik kesimlerinin bilincinde, toplumsal kapsamı bakımından aristokrat, düşünce tarzı bakımından da metafizik olan böyle bir estetik yönlendirme sisteminin benimsenebilmesi, hiç kuşkusuz, olanaksızdı. Bu sisteme karşı bir savaş ve yeni bir estetik bilinç yapısının oluşması ise, değişik bir yönden gelmişti. Klasikçi sanatın başlıca karşıtları olan gerçekçilik ile romantikçilik klasikçi sanatın dogmatizmine aynı ölçüde karşı çıkmışlar, yaşamı, değişik estetik niteliklerin birbiriyle karmaşık, **karşılıklı bağıntısı** ve **içiçe geçişi** olarak yorumlamışlardır. Böyle birşey, sırasal feodal toplum yapısını, gerek dinsel gerek dünyasal, feodal toplum yapısının getirdiği bilinç biçimlerini yerle bir eden burjuva ilişkilerin gelişmesinin kendi yasalarına uygun bir sonucu idi.

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

Açıkça görülüyor ki, tüm toplumsal, ethik ve estetik değerler, geçici ve görecedir. Ortadan kalkmayacakmış gibi, hukuksal olarak yerinden sarsılmazmış gibi görünen, «tanrının iradesi»nce kutsanmış sayılan top-

lum katlarının, toplumda yer alan «yukarı» ve «aşağı» kesimlerin çöküşüyle birlikte, daha önceleri güzel-olan ile çirkin-olan, yüce-olan ile bayağı-olan, trajik-olan ile komik-olan arasında mutlakmış gibi duran sınır da ortadan kalkmıştır.

Toplumsal varlık ile estetik bilinçte yer alan bu tarihsel çöküntü sanatta da yansımasını bulacaktı. Ama çöken şeyin yerine ne gibi bir yenilik konacaktı? 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçişte, dünyanın estetik dinamiği karşısında gözleri kamaşan romantikler, büyülenmiş ve ıstırap dolu bir biçimde, her yerde, güzel-olan ile çirkin-olan, yüce-olan ile bayağı-olan koşulsal-olan ile düzyazısal-olan arasında derin karşıtlıkları içeren çelişmeleri arayıp durmuşlardır. İnsanın dış güzelliği ardında, romantikler, (örneğin, Hugo), ahlak düşüklüğü olabileceğini; çirkin bir dış görünüşün ardında ise, soylu bir ruhun olabileceğini bulup çıkarmışlardır. Gelenekselleşmiş yolda, hep kötü olarak canlandırılan mitolojik yaratıklar (Şeytan, İblis, Kabil) Byron ile Lermontov'un şiirinde, şaşırtıcı bir biçimde, olumlu ve olumsuz estetik niteliklerin çelişmeli birlikteliği olarak ortaya konmuştur. Alman romantikleri de, yaşamdaki estetik dinamiği göstermek için etkin bir araç olarak, alaylamayı kullanmışlar; yüce-olanın bayağı-olana, bayağı-olanın da yüce-olana bürünebileceğini göstermek için, estetik karşıtlıklarla «oynamışlar»dır. Bu «oynama»nın, yani yüce-olanın böylesine alaylamalı bir biçimde «bayağılaştırılma»sının anlamı, romantik sanatın insanda da, yaşamda da, koşuk ile düzyazının, ideal-olan ile gerçek-olanın bir araya getirelemeyeceği yolundaki karamsar düşünceden yola çıkışında aranmalıdır. Romantikler için, gerçek güzellik ve büyüklük ancak düş dünyasında, sanatın şiirsel olarak dile getirilişiyle olanaklıydı. Yoksa, gerçeklik, yüce-olan ve şiirsel-olan ne varsa hepsini bayağılaştırıyor, dümdüz ediyor, boğuyor ve bozuyordu. İşte bu nedenle, gerçek yaşamdaki estetik nitelikler ile bunların gerçekçi sanat tarafından sanasal olarak yansıtılışı ilkeleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, romantik anlayışça kabul edilemeyecek şeylerdi.

Oysa gerçekçilik, daha Rönesans döneminde, ortaçağ sanatının sanat metodolojisine karşı sürdürdüğü kavgada, bu sorunun çözümünü bulmaya başlamıştı bile. Ortaçağ sanatında, bu sanatın kendine özgü bir yanı olmak üzere, mutlak güzellik ile mutlak çirkinliğin (İsa-Yudas; korkusuz, kusursuz şövalye-kötü ruhlu, hilekâr güruh gibi) birbirinden ayrılışının karşısına, Rönesans döneminin büyük gerçekçileri, insandaki estetiksel niteliklerin **karmaşıklığı** ve **çelişkinliği** düşüncesini getiriyorlardı. Don Kişot ile Roland arasındaki fark da işte burdan ileri gelir.

Don Kişot'ta, yüce-olan ile komik-olan birbirine dolaşmış, daha önce sanat tarihinde hiç görülmedik biçimde ortaya traji komik bir karakter çıkmıştır, Rönesans döneminin bir başka hayretler verici bulgusu da Hamlet'tir. Bu çelişıneli karakterin çözülebilmesi insanoğlunun birkaç yüzyılını almıştır.

Karl Marx, bir yazısında, Shakespeare oyunlarının bu kendine has yanı üstünde özellikle durmuş, bu oyunlarda, «yüce-olan ile bayağı-olanın korkunç-olan ile gülünç-olanın, kahramansı-olan ile burlesk-olanın kendine özgü karışımı»ndan söz etmiştir[19].

Yalnız şunu belirtmeliyiz, Shakespeare'de estetik niteliklerin kendine özgü bu karışımı ile romantik sanatta rastladığımız çeşitten karışımı, özünden ayıdetmemiz gerekir. (Kendisinden sonra ta toplumcu gerçekçiliğe kadar uzanan tüm gerçekçilikte görüldüğü gibi) Shakespeare için de, sanatsal yapıdaki estetik niteliklerin birbiriyle karşılıklı ilintisi, bu estetik niteliklerin gerçek yaşamla **nesnel karşılıklı ilinti**'sini tam olarak verebilmelidir. Romantiklerden farklı olarak, gerçekçiler, güzel-olan ile bayağı-olanı da öylesine gerçek değerler olarak görmüşlerdir. İşte bundan dolayı gerçekçilik, olumlu estetik nitelikleri hiçbir zaman gerçekliğin sınırları dışına taşırmamış; bu sınırların dışına taşmamayı, güzel-olanın çirkin-olanla, yüce-olanın bayağı-olana, kahramansı-olanın bencil-olana, şiirsel-olanın da sıradan ve kaba-olana karşı savaşının ta kendisi olarak yorumlamıştır. Bu savaşı, gerçekçilik yaşamın bir yasası olarak, yaşamın kendi gelişmesinin itiici gücü olarak görmüş; burdan yola çıkarak, çelişkin estetik nitelikleri ortaya çıkaran, oluşturan ve birbiriyle çatışmaya götüren somut toplumsal-tarihsel güçleri, yani insan yaşamındaki estetik değerler ile «karşıt-değerler» **diyalektiği**'ni açıklamaya elverecek güçleri aramaya koyulmuştur.

Hiç kuşkusuz, Rönesans gerçekçiliği koşar adım gitmiştir bu yoldan; nitekim, bu dönemin sanatında (Leonardo'da, Petrark'da, hattâ Spakespeare'de), estetik açısından dümdüz kişilere ve durumlara çok sık rastlanır. 17. yüzyılda, Rembrandt ile Velázquez'in yapıtlarıyla, gerçekçi resim, yaşamdaki estetik diyalektiğin derinine inmeye başlamıştı. Bu aynı şeyi Cervantes ile Shaespeare'de de görmekteyiz. Öte yandan, Louis La Nain ile Fransız **«romans comiques»** yazarları (Sorel, Scarron, Furetière), klasikçi estetikle doğrudan bir çatışmaya girişmişler; bu arada, saf ve sanatsal bakımdan daha olgunlaşmamış da olsa, toplumsal yaşamın

19 Karl Marx, **Parlamentoda Savaş Tartışması**, a.g.e., Cilt 10, s. 177.

estetik «yapı»sını bilmenin ilkelerini zorlamışlardır; bu zorlamanın tam iki yüzyıl sonrasında ise, eleştirel gerçekçilik sanatında meyveleri alınmaya başlanmıştır.

18. yüzyılda, Diderot ile Lessing, klasikçiliğin konumuna karşı açıktan açığa saldırıya geçmişler, herşeyden önce de, sanat tarzlarının sırasallığı kuramını yerle bir ederek, sanatın güzel, yüce ve trajik-olanı, basit insanın **gündelik, kişisel yaşam**'ında aramaya hakkı olduğu düşüncesini yerleştirmişlerdir. Tragedya ve komedyadaki estetik tekyanlılığın üstesinden gelecek olan «burjuva oyunu» işte böyle ortaya çıkmış ve Diderot, çok haklı olarak, buna, «yüksek komedya», «gündelik tragedya» ve «ciddi oyun» gibisine adlar vermiştir.

19. yüzyılda, gerçekçi sanat, yaşamdaki estetik niteliklerin karşılıklı ilintisi ve bunların sanatta yansıtılması konusunda, yalnızca klasikçi anlayışa karşı değil, ama romantik anlayışa da karşı savaş verme durumunda kalmıştı. Hiç kuşkusuz, eleştirel gerçekçilik, bu konuda romantiklerin elde etmiş oldukları başarıları bir yana atmamakla birlikte, soruna kendi çözüm yollarını getirmeye çalışmış; bunun içinde, herşeyden önce, 16., 17. ve 18. yüzyıllardaki gerçekçi sanat yapıtlarından edinilen deneyimlere dayanmıştır. Bu bakımdan, eleştirel gerçekçiliğin önde gelen kuramcılarından, Belinski, biri klasikçi estetiğe, ötekiyse romantik estetiğe karşı olmak üzere, savaşı iki cepheden yürütmüştür. Aynı yazarların, romantik dönemde yazılmış yapıtlarıyla, gerçekçi bir konuma geçtikte sonra yazdıkları yapıtlar (söz gelişi, Puşkin'in, Golgol un ve Balzac'ın bu iki dönem yapıtları) kıyaslanacak olursa, yazdıklarında canlandırmış oldukları yaşamın estetik renginin gerçekçi bir anlayış içinde ne gibi özellikler taşıdığını rahatça görebiliriz. **Eugen Onegin**'i, **Bahçesaray Çeşmeleri**'nden, **Goriot Baba**'dan ve **Onüçlerin Öyküsü**'nden ayıran şey, Puşkin ile Balzac'ın gerçekçi yapıtlarında, yüce-olan ile bayağı-olanın, trajik-olan ile komik-olanın, koşuksal-olan ile düzyazısal-olanın gerçek canlı diyalektiğinin verilmiş olmasıdır. «Dıştan kahkaha, içten gözyaşı dünyası»nı göstermeye çalıştığını belirten sözleriyle Gogol, bu ilkeyi çok yerinde dile getirmiştir. Nitekim, estetik nitelikler, **çelişkenlik** içinde değil, **bütünsel, karşılıklı içiçe geçişen bir birlik** içinde ortaya çıkmaktadır. Puşkin, Gogol ve Balzac'm romantik yapıtlarında ise, yüce-olan ile bayağı-olan, güzel-olan ile de çirkin-olan arasındaki ilinti, bir bireşim içinde olmadığı gibi, karşıtlıkların da karmaşık, yaşam-benzeri bir bütün içinde kaynaşmadığı bir dizi **yapmacıkça kurulmuş karşıtsallık**'lar halindedir.

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

İşte 19. yüzyılda gerçekçi sanat, gerçek yaşamdaki estetik diyalektiği böylesine ele almış bulunuyordu. Toplumcu gerçekçiliğin, insan varlığının estetik anlamı üstüne bu anlayışı kendisine miras olarak alıp daha ileriye doğru geliştirmiş olmasına bu bakımdan hiç şaşmamak gerekir. Gorki ile Barbusse'un romanları, Brecht ile Vişnevski'nin oyunları, Mayakovski'nin şiirleri ile Şostakoviç'in senfonileri, toplumcu sanatın, yaşamdaki estetik çok boyutluluğu, en azından 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliği kadar kapsamlı ve nesnel olarak ortaya koymaya çalışmış olduğunu bize plastik açıdan en iyi gösteren örneklerdir. Ancak, böylesine bir sanatsal ödevin somut çözümü bakımından, toplumcu gerçekçilik, özünden eleştirel gerçekçilikten ayrılır.

Eleştirel gerçekçilik, egemen olan toplumsal ilişkilerin mantığından yola çıktığı için, çirkin ve bayağı-olan gibi estetik güçlerin çelişkin, canlı birliğinin, güzel ve yüce-olanınkinden **daha güçlü** olduğunu gös-terme-

20 V. g. Belinski, **Aleksandır Puşkin'in Yapıtları**, Dokuzuncu Bölüm; Eugen Onegin; Seçilmiş Felsefi Yazılar, 1950, s. 310.

ye çalışmıştır; çünkü, gerek çirkin, gerek bayağı-olan şeyler, bozuk toplum düzeninin yol açtığı ve onlara dayandığı şeylerdir. Eleştirel gerçekçilik, giderek, estetik güçlerin bu ilişkisinin, trajik-olanı bir **yaşam yasası** haline getirdiğini de göstermek zorundaydı. Feodal ve kapitalist varlığın gerçeğe uygun olarak çizilişinin temelinde gerçekçi sanat yönteminin en etkin araçları olarak, yergi, alaylama ve grotesk ile öbür estetik eleştiri biçimlerinin yatmasının nedeni budur.

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

Bundan başka, toplumcu gerçekçilik, trajik-olanın, sağlıklı kurulmuş bir toplumda bir varlık yasası olmaktan çıktığını; insan yaşamında, yeninin eskiye karşı savaşında, insanın doğayla savaşında kaçınılmaz trajik çarpışmaların yer aldığını, ama bu çatışmaların ne kişinin yazgısı olduğunu, ne de her çatışmanın yasal bir sonucu olduğunu göstermiştir. İşte bu nedenle, toplumcu gerçekçilik, yaşama karşı eleştirel bir ilintiye dayanmaz; yeni yaşamın yapısı ile sanatçılarda oluşan yeni bilincin ilkeleri, estetik eleştirinin, estetik olumlamanın altında yer almasını öngörür. Onun için toplumcu gerçekçilik, yaşamdaki gerçek estetik çelişmeleri, güzel-olan ile yüce-olanın **herşeyin üstesinden gelebilecek gücünü,** kötülüğe, bayağılığa ve mızraklı burjuvaziye karşı savaşta kazanacağı zaferin **tarihsel zorunluluğu**'nu vermeye çalışır.

Estetik toplum bilincindeki değer ilişkileri sisteminin tarihsel dinamiğini böyle ortaya koyuyor sanat tarihi.

GÜZEL-OLAN VE ÇİRKİN-OLAN

GENEL İLKELER

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

Şöyle açıklayabiliriz bunu: gerçeklikte olduğu kadar, sanatta da, güzel-olanın etkinlik alanı, öbür estetik-olan biçimlerin etkinlik alanından kendi özünce çok daha geniştir. Ne doğanın ve insan yaşamının tüm alanlarında, ne de tüm sanat tarzları ile türleri arasında, yüce-olan ile bayağı-olana, trajik-olan ile de komik-olana bu denli rastlanabilir. Oysa, buna karşılık, güzel-olanı bunun da yanısıra, çirkin-olanı) **her yerde** bulabiliriz. Güzelliğin kaynağı olan, gerçeklik ile ideal arasındaki somut ilintinin, her görünüşüyle, herşeyden önce etkin olabilmesi için, **herşeyden önce genel** olması gerekir.

Gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki bu herşeyden önce genel olan ilinti, gerçek-olan ile ideal-olanın **birbiriyle uygunluğu** olabileceği ka-

dar, birbiriyle uygunsuzluğu da olabilir.

Gerçeklikle estetiksel ilintimizi olduğu kadar; bize kalan, estetiksel tasarımlarla dolu, dünyanın sanatsal mirasını da çözümlemeye kalktığımız zaman şunu görürüz, insanlar, algıladıkları bir nesne ile kendi idealleri arasında bir uygunluk duydukları zaman o nesneyi güzel olarak; kendi idealleriyle çelişen, kendi ideallerine yabancı düşen bir nesne olarak gördükleri şey de çirkin, güzel olmayan bir nesne olarak duyumsamışlardır.

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

Estetik bilinci tarihinde ve sanatsal kültürde, çirkin-olanla kurulan ilinti çok değişik görünümler almıştır. Çirkin-olanın varlığı zaman zaman hiç görmezlikten gelinmiş; zaman zaman göz yumulmuş, doğanın bir «hatası»ya da Şeytan «hilesi» denmiş; zaman zaman da önplana alınmış, sanatın ve kuramcıların tüm ilgisi o yöne çevrilmiştir. Son olarak da, gerçekçiliği estetik değerlendirmenin bütün öbür biçimleri zorlanarak, güzel-olan ile yüce-olanın yerine başka şeyler konmak istenmiştir (örneğin, 20. yüzyıl burjuva kültüründe bir anda yaygınlık kazanarak yayılmıştır böyle bir eğilim). Bu konuda, bazı Sovyet kuramcılarının konumu da açık seçik anlaşılamamaktadır; bu kuramcılar, ya nereye ilişkin olacağı açıklanmaksızın, çirkin-olanı estetiksel görünüşler dünyasının bir çırpıda «dışına çıkarmakta», ya da çirkin-olanın yaşamdaki varlığı ile sa-

nat tarihindeki rolü üstüne ses çıkarmamaktadırlar. Bilimsel olarak yapılacak bir araştırmada, güzel-olan ile çirkin-olanın mutlaka **karşılıklı ortak ilişkileri** içinde ele alınıp incelenmesi gerekir; yoksa, bu ikisinin karşılıklı birbirlerine ilişkin oluşları dışında, geriye yalnızca güzel-olanın varlığının tanınması kalır ki, bu da anlamsız olur.

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

İNSANDA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Bir insanın güzelliğinden söz ettiğimiz zaman, herşeyden önce, insanın kendi «cinsinin ölçüsü»nü, yani insansal olan ölçüyü kapsayacak tarzda, o insanın bedensel yapısından başka, insanın zihinsel dünyası ile davranışlarının da yapısından söz ediyoruzdur. Yok eğer insan güzelliğinin nesnel temel ilkelerini sınırlandırıp, burdaki estetik değeri insanın maddî bedeninin yapısına indirgeyecek olursak, o zaman insan güzelliği sorunu, biyolojik bir soruna dönüşür. Çünkü, bütün öbür yaratıklardan insanın cins olarak ayrımının kendine özgü yanını bize gösteren şey biyolojidir. Biyolojinin, insan güzelliğinin gizini açığa çıkarabilme gücünden yoksun olduğu çoktan kanıtlanmış bulunuyor; çünkü, biyoloji için, uyumlu ve değişmez bir estetiksel norm yoktur. Belli bir ırkı temsil eden kişilerde güzelliğin vazgeçilmez belirtisi olan çizgilerle kendine özel yanlar, başka bir ırkta çirkinlik sıfatı olurlar; örneğin, beyaz tenlilik. Hıristiyan mitolojisinde meleklerin beyaz tenli, şeytanlarınsa siyah tenli oluşları doğaldır. Ama, Afrikalı sanatçıların, şeytanı beyaz tenli olarak kafalarında canlandırmaları da doğaldır. Kızılderililer'de, «beyaz tenli» kavramı, «çirkin» kavramıyla aynı anlama gelir; bir Avrupalı için de sarı benizli olmak güzel bir şey değildir, hastalık belirtisidir çünkü. Bunun gibi, her ırktan insan, insan yüzünün plastik yapısındaki bütün özellikleri; söz gelişi, elmacık kemiklerinin çıkıklığını, gözlerin çekikliğini, dudak kalınlığını, burun biçimini, estetik olarak hep farklı değerlendirir. İnsan güzelliğinin kalıbı yoktur.

Herhalde ancak ırkçı bir estetik, bir ırktan insanın güzellik belirtilerini mutlaklaştırıp; öbür ırkı temsil edenlerin yüz ve vücut biçimleri ile ten

rengine nesnel olarak çirkin diyebilir. Ama bu aynı zamanda, ne biyolojinin, ne de antropolojinin, güzel-olan ile çirkin-olanın doğasını yakalayabileceği anlamına gelir; çünkü, her ırkın kendi gerçek varoluşunun özelliklerine bağımlı olmak üzere, yaşam ile idealin birbirine uygunluğunun dışında, insanlar için salt nesnel bir güzellik yoktur.

Bundan başka, insan güzelliği, ulusal değişkenlikler de kazanabilir. Her halkın, diyelim Uşinskilerin, kendi bir insan idealleri vardır. Onun için, Gürcü bir güzel ile Estonyalı bir güzelin dış görünüşü, ya da bir İspanyolun güzelliği ile bir İsveçlinin güzelliği o denli kendine özgüdür ki, birinde güzelliği anlatan çizgiler, öbüründe estetik açıdan olumsuz bir anlam taşıyabilir. Bu bakımdan, bir kez daha belirtelim, güzel-olan ya da çirkin-olan için konabilecek uluslarüstü, mutlak bir norm yoktur. İnsan güzelliği görece olup, insan güzelliğinin somut görünüş biçimleri, her zaman için, belirli ulusal, ırksal olarak koşullanmış ya da sınıfsallığa bağlı belirtileri kendinde taşır. İşte adı geçen bu son bağımlılık hali, Çernişevski tarafından farkedilmişti. Çernişevski, insanın «güzel yaşam»dan ne anladığının, yani insanın kendi idealinin, sınıfsal bir özellik taşıdığını, çünkü bunun belli bir sınıfın kendine özgü çıkarlarından doğduğunu saptamıştı. Nitekim, köylülükte olsun, aristokraside olsun, tüccarlıkta olsun, bu sınıfların herbirinde, kendi ideallerine, söz gelişi, hangi kadın tipinin kendilerine denk düşüp düşmediğine göre değişen bir kadın güzellığı anlayışı vardır.

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

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

Öteden beri bilinmektedir, bu figürlerdeki çarpıtmanın belirli bir anlamı vardır. Yaratıcı kişi, burda, ikinci dereceden cinsellik belirtisi olan şeyleri abartmaktadır. Koca bir karın, geniş kalçalar, dolgun göğüsler,

anaerkil çağda, kendi temel, **ideal** belirleniş biçimi içinde, kadının biyolojik işlevini, yani cinsini üretme işlevini, doğurganlığı, yaşamı türetme işlevini simgelemektedir. Burda, biyolojik yasallığın estetik bir anlam kazanarak insan idealinin taşıyıcısı haline gelişi vardır.

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

Şunu da belirtmeliyiz, adını andığımız bu dönemde, toplumsal ideal, tam dinsel-gizemsi bir özellik taşımıyordu. Bu konuda Plehanov'un, içinde çeşitli takı biçimlerinin nerden geldiğini açıkladığı **Adressiz Mektuplar**'daki çok sayıda örnekler buna tanıt olarak gösterilebilir. Örneğin, hayvan dişlerinden ya da pençelerinden yapılma kolyeler ilkel toplumdaki avcılar tarafından, ilk başlarda, «gözüpekliğin göstergesi»; çok sayıda metal bilezikler ise «zenginliğin göstergesi» sayılıyordu. İlk başlarda, yaşama yakın gelen ve pratik bir anlam taşıyan bu nesneler zamanla estetik bir anlam kazanmıştı. Bu değişikliğe uğrayışın nedenlerinden biri de, avcılıktaki ustalığın ve onun getirdiği zenginliğin, toplumsal idealin temel öğelerinden biri haline gelmesiydi. Böylece, bu ideali nesnel bir biçimde kendinde cisimleştiren şeyler **güzel** sayılıyor; insanları **bezendirme**, onları ideale yaklaştırma gücünü edinmiş oluyorlardı.

Köleci toplumlarda sanat, bize insan güzelliğinin daha sonraki tarihinin incelenmesi için sayısız malzeme bırakmıştır. Eski Doğu'nun heykel kahramanları ile antikçağ Yunan heykel kahramanları arasında ne denli büyük fark vardır bir düşünelim! Bu birincisinde, güzelliğin ölçeği, doğa-

üstü bir soyutluk; taşlaşmış, hareketsiz bir biçim; katı simetrik, ön bir bileşim iken, ikincisinde, tam bunun karşıtı, üç boyutlu mekân içinde özgürce dolaşan, canlı bir hareket dinamiğidir. Birincisinde, canlı olan şey taşlaştırılmış, zamanın akışından çekip alınmış; ikincisindeyse, taşa can verilmiş, taş solumaya, hareket etmeye başlamıştır.

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

Antik dünya feodalizmin boyunduruğuna girer girmez, insan güzelliği de, gizemci Hıristiyanlık idealinin etkisi altında, bütün bütüne yeni bir anlam edinmiştir. Antik Yunanlılar, insan vücudunun güzelliğine, onun uyumlu ve dengeli, fiziksel olarak yapısında dile gelen yüce dinginlik haline hayrandılar; buna karşıt, Hıristiyan çilekeşciliği, insan vücuduyla ilgili her şeyi günah, bayağı, çirkin diyerek mahkum etmişti. Bundan böyle, insan güzelliği, insanın maneviliğiyle, ölümlü bedeninden kendisini azat ederek, öte dünyaya erişmeye çalışması haliyle tanımlanıyordu. Ayrıca, insanın bedensel güzelliğiyle ilgili tasarımlar kâfirlikle suçlanmış; bu olumsuz tutum, işi antik sanat anıtlarını yıkmaya kadar götürmüştü. Ancak, birkaç yüzyıl sonra Rönesans dönemi içinde yeni estetik anlayışları oluşunca, bu kez, ortaçağdaki tasarımların tam karşıtı olan ilkeler işlerlik kazanmaya başlamıştı. Ortaçağa ilişkin bu tasarımlar artık barbarlık ve vahşilik olarak görülüyordu (Ortaçağ sanat üslubuna kökence barbarların, vahşilerin, Gotlar'ın sanatı anlamına gelecek tarzda, gotik adı verilmişti). Böylece, ilke olarak, Rönesans insanı, tıpkı kendinden önceki ortaçağ insanı gibi olaya kendi yargısını vermiş oluyordu. O da kendi beğeni çizgisini, kendi estetik tasarımlarını, aynı saf yüreklilikte, biricik doğru beğeni ve tasarımlar olarak kabul ediyor, bunların karşısına koyduğu görüşlere yanlış diyordu.

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

Bu bağlamda, estetik alanı içinde görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiği üstüne söylediklerimizi de gözönüne alarak, şunu belirtmeliyiz, gerek Polykleitos'un, gerek Dürer'in insan güzelliği üstüne, tarihçe, sınıfsal ve ulusal olarak koşullanmış tasarımlarında, belli bir **mutlaklık** öğesi de içerilidir. Çünkü, insanın ve insan organizmasının uyumlu gelişmesi, tüm bir toplumsal gelişmenin en son amacı haline geldiği için, antik sanat ile Rönesans sanatında bu uyumun somut bir biçim alması, kalıcı bir estetik değer olma niteliğini kazanmıştır.

Hiç kuşkusuz, toplumcu düzende kendi toplumsal-tarihsel içeriği gereği, yeni bir insan güzelliği anlayışı oluşmuştur. Vera Mukhina'nın **İşçiler ve Kolhoz Köylüleri** adlı heykeliyle, Aleksander Matveyev'in **Ekim** adlı heykelinde çok belirgin olarak, büyük bir sanatsal beceriyle verilmiştir bu. Bu yapıtlarda, yeni insanın, yani tüm yönleriyle uyumlu olarak gelişmiş, zihinsel ve bedensel olarak güçlü, savaşçı ve yaratıcı insanın biçimce estetik yapısı ortaya konmuştur. Bu heykeller, **bizim ideallerimizdeki gerçekliği** canlandırdıkları için güzeldirler. Antik sanatçılar tarafından soylu kılınan, çalışmanın etkilerinden özgür, kusursuz bir vücutta uyumlu olarak birleşen, kendinin bilincinde bir zihnin yüceliğine, onun yanısıra, ortaçağda soylu kılınan, öteki dünyaya ulaşma çabası içinde kendi günahkâr vücudunun ezikliğini çeken bir zihnin esrikliğine karşıt, toplumcu sanat, emekçi ve savaşımcı insanı, yani kendi eliyle biçimlendirdiği geleceğe sarsılmaz inancı olan ve tükenmez enerji dolu insanı, kendi gördüğü işiyle olan özlemleri içinde bileştirmiş;

dünyasal olduğu kadar, manevileşmiş insanın biçimce yapısını ortaya çıkarmıştır. Gerçi, gerek Matveyev'in, gerekse Mukhina'nın yapıtlarının genel estetik içeriği, plastik anlamda belli tarzlarda yorumlanmıştır. Mukhina'nın işçisi ile kadın kolhoz köylüsü, gelecekteki güzelliği; yorucu, ama aynı zamanda sevinç dolu yaratıcılığı canlandırırlar. Matveyev'in kahramanları ise, barış, emek, özgürlük, eşitlik, kardeşlik ve mutluluk düşüncesini canlandıran, yeni bir dünya kurmuş, onurlu, güçlü ve yengi dolu insanlardır. Aradaki bu ayrıma karşın, bu iki sanatçı da, dünya kültür tarihinde ilk kez, yeni bir toplumsal idealin içeriğini, yani yüzyıllar boyunca bir zorlama olmuş, ama şimdi bir gereksinme ve zevk haline gelmiş olan halkın özgürce çalışmasının olumlanışını yansıtan insanda yeni bir **güzellik** anlayışını ortaya koymaktadırlar.

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

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

budur.

Geçmiş kültür tarihinde beğeni çizgileri arasında geçen savaşı incelerken olsun, çağdaş estetik ayrımlamaların yapılmasında izlenecek politikayı belirlerken olsun, toplum kesimlerince birbirinin karşıtı olarak koşullanmış güzellik anlayışları ile toplumsal-tarihsel bir konum içindeki bireysel estetik anlayışlarındaki çeşitlilik arasında iyice bir ayrım yapmak gerekir. Tüm toplumcu ülkeler bu ayrımı gözönüne alarak, bir yandan, gerek yaşamda, gerekse sanatta görülebilecek her türlü küçükburjuva beğeni biçimleriyle amansızca savaşılmasına çağrıda bulunurlarken, öte yandan, toplumcu düzende insanın beğeni çizgilerinin çeşitlilik kazanmasını olduğu kadar, toplumcu sanatta çok çeşitli sanatçı imzalarının da yer almasını isterler. Herhangi bir sanat üslubunun ya da belli bir kesim insanın beğeni çizgisinin mutlaklaştırılmasını bir özür olarak kabul etmezler.

DOĞADA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

İnsanın biçimsel yapısı ile davranışları konusunda olduğu gibi, toplumsal ideallerle dolayımsız bir ilişki içine girilmemekle birlikte, doğada da, güzel-olan, **gerçek-olan ile ideal-olanın birbiriyle uygunluğu**'ndan başka birşey değildir. Doğada güzel-olanın «sırrı»nı doğanın fizik, matematik ya da biyoloji yasalarının kendisinde aramaya çalışmış olan bütün çabaların sonuçsuz kalışı bu yüzdendir. Doğa bilimleri açısından, bizim güzel dediğimiz, ya da güzel gördüğümüz hayvanlar ile çiçekler arasında hiçbir fark yoktur. «Doğa anlayışı»na bağlı kişilerin bile, tutarlı, saygın gördükleri şeyleri güzel diye kabul edişleri oldukça ilgi çekicidir. Söz gelişi, **Güzel-Olan Üstüne** adlı kitabında, N. Dimitriyeva, asalak tırtıl böceklerinin, kendi erekleriyle uygunluk içindeki biyolojik yapıları açısından, kelebekler kadar uyumlu olduklarını kabul etmek zorunda kalmıştır.

Gerçekten de doğa yaratırken, birini çirkin, öbürünü güzel diye yaratarak haksızlık etmemiştir. Doğa insanlarca estetik değerlendirilir; doğada kendi idealine uygun düşen şey insan için güzel, karşıt düşen şeyse çirkindir. Andersen'in «çirkin ördek» masalında, yavru kaz, öbür ördeklerce «çirkin» görülür, niye? Biçimsel yapısı, ideal ördek tasarımıyla çelişir de ondan. Söz gelişi, arslana güzel hayvan deriz de, fok balığını çirkin buluruz. Çünkü, arslandaki güçlülük, atılganlık, çeviklik,

ideal insan nitelikleridir; oysa, fok balığının biçimsel yapısı ile hareketleri, bizim yaşam idealimizle çelişir. Onun için arslanı «ormanlar kralı» katına yükseltiriz, bir insana «arslanlar gibi saldırdı» ya da «arslan gibi» deriz. Ama o insana «fok balığına benziyor» dediğimiz zaman, bu o insanı «hantal», «beceriksiz», «biçimsiz», yani çirkin bulduğumuzu gösterir. Oysa Eskimolar, fok balığı avıyla geçindikleri için, fok balığını bizden başka türlü değerlendirirler; çünkü Eskimoların yaşamı, fok balıksız düşünülemez, tüm Eskimoların esenliği fok balığına bağlıdır. O yüzden fok balığı Eskimolar için güzeldir! Misyonerler Eskimoları Hıristiyan inançlara döndürmeye çalışırken, Cennet'teki harika şeylerden dem vurmaya başladıkları zaman, Eskimolar sormuşlar, «Ya fok balıkları? Hiç söz etmiyorsunuz fok balıklarından!» Bu soruya inandırıcı bir yanıt alamayınca bağırmış Eskimolar, «Yeter, yeter! Anlaşılan sizin Cennette fok balığı yok, fok balıksız bir cennetse bizim için güzel sayılmaz!»

Doğanın güzelliğinde, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki ilişki tüm kültür tarihi boyunca ele alınmıştır. Örneğin, ilkel toplumların sanatında manzara resmi yoktur, bunu biliyoruz. İlkel toplumlarda en önemli birkaç şey dışında tek kahraman hayvandı. İlkçağların sanatçıları, hayranlık verici bir ustalıkla, mağaralara geyik ve bizon resimleri çizmişlerdi, ama bu hayvanlar, nesnesiz bir mekân içinde, boşlukta «yaşıyor»lardı. Bu resimlerde, ne yeryüzü ile gökyüzünden, ne sudan, ne de çimen ya da ağaçtan bir iz vardı, oysa o hayvanlar kadar, o nesneler de ilkçağların sanatçılarının gözleriyle gördükleri şeyler arasındaydı. Evet, onlar bu nesneleri görüyorlardı, ama **estetik** olarak almıyorlardı; gerçek nesnelerdi bunlar, ancak, **güzel** nesneler değillerdi, çünkü, ilkçağların avcı insanları için temel bir rol oynamıyordu bu nesneler, yani toplumsal bilinçte yer etmiş ideal alanı içinde sayılmıyorlardı. O çağdakiler için «güzel yaşam», avcı insanlarca hayvan bulmak, onlardan beslenme işinde olduğu kadar, postlarından da giyinme işinde yararlanmaktı. Hayvanların estetik olarak önplana alınışı, bu hayvanların «güzel yaşam» idealine uygunluğuyla belirleniyordu. Ancak avcılıktan tarıma geçiş sonucu insanların yaşamı da doğa güçleriyle bağımlı hale gelmiş; insanlar yeryüzü ile gökyüzünün, güneş ile yağmurun güzelliğini anlamaya başlamıştı. O çağda çeşitli doğa olayları ile doğa güçlerinin tanrısallaştırılması doğanın toplumsal ideallere uyarlanışının açıkça tanıtıdır. Doğa dinleri, insanların doğayla olan estetik ilişkilerinin gerilemesine değil, tam tersine, gelişmesine yol açmış; giderek, o çağda yapılan sanat, büyük ölçüde, insanı çevreleyen nesneler ile olayların çizimine yönel-

miştir. Böylece mimari biçimler ile süslemelerde, bitki ve hayvan bezekleri yer almaya başlamıştı. Eski Mısır tapınaklarında sütunlar papirüs sapından demet biçiminde yapılıyor; dokuma işlerinde, vazo ve duvar yüzlerindeki süslemelerde, nilüfer çiçeği ya da başka bitki biçimlerine rastlanıyordu.

Eski dünyadaki doğa dinlerinin yerini Hıristiyanlık alır almaz, doğaya estetik olarak verilen yer de kökten bir değişime uğramıştır. Ortaçağ resim sanatında, ağaçların, ırmakların, dağların, zorlama bir biçimde, olayın geçtiği yeri örtsün diye, şematik bir tarzda çizildiğini görürüz. Böyle bir şey cennet karşısında dünyayı küçümsediği kadar, bu dünyayı günahkâr göstermeye de çalışan Hıristiyanca düşüncelerden kaynaklanır. İnsanların yeryüzünde var olan güzellik karşısında sevinç duyması, Augustinus tarafından «şehvetin baştan çıkarıcılığı» olarak damgalanmıştır. Teolojinin temel tezleri ile doğanın bağdaştırılması işi, yani doğa Tanrı tarafından yaratılmıştır, o halde çirkin olamaz, mutlaka güzeldir yolundaki düşünce Kilise Babaları'nca zor da olsa yerleştirilmişti, ancak buna rağmen Hıristiyanlık, güzel-olanı doğada görmeyi, ondan sevinç almayı, onu sanatta yüceltmeyi bütün bütüne yasaklayacak biçimde, insanların dünyasal-olandan tiksinti duyarak yetişmelerine yol açmıştı. O yüzden, ortaçağın bir groteskliği olarak, karnaval eğlencelerinde görülen abartma, yani maddî-olanın bedensel-olanın, duyusal-olanın abartılışı, doğanın dinsel biçimde «farklı yoldan gözetilişi»ne karşı açıkça bir tepki, halk kitlelerinin doğayla olan estetik ilişkilerinin bir çeşit «subap»ı olmuştur. M. Bahtin bu olayı Rabelais üstüne kitabında derinlemesine inceler.

Rönesans döneminde doğaya yeni bir estetik yer tanınışı, yeni bir toplumsal idealin kendi bir anlatımı olmuştur. İnsanın, mutluluğu gökyüzünde değil, yeryüzünde araması gerektiği yolundaki düşünce karşısında, mutluluğun öbür dünyada olduğunu öne süren gizemsel inanç yenilgiye uğrayarak, ortadan kalkmıştı. Bu yeni toplumsal idealin başlıca özelliği, insan ile doğanın birliğinin kurulmasına, doğanın bilinmesine ve ondan sevinç alınmasına gösterilen çabaydı; çünkü doğanın en kusursuz yetiştirmesi olan insanın asıl güzelse, doğa da öylesine güzeldi. Rönesans ressamları, doğaya sevgiyle dolu, derinlemesine sokulup, o güne değin rastlanmadık biçimde, doğayı büyük bir gerçekçi özenle çizmekle kalmamışlar, doğa imgesini yapıtlarına öylesine sokmuşlardır ki, nerdeyse özneye bir gereksinme kalmamıştır. Yaptıkları portrelerde olsun, güncel resimde olsun, hep doğa çizilmiş; olayın kapalı geçtiği yer-

lerde bile, resmin içine bir pencere çizilerek, doğa yakına getirilmiştir.

İnsanların doğaya estetik bir yer verişine baktığımız zaman, böyle bir şeyin, sınıfsal idealler arasındaki farklılıklarla koşullanmış olduğunu görürüz. Örneğin, niçin 19. yüzyıl akademik Rus resminde Rusya'daki doğaya rastlanmaz? Niçin bu Rus ressamları kendi anavatanlarındaki doğayı değil de, İtalya doğasını büyük bir beceri ve titizlikle çizmişlerdir? Buna karşılık, niçin Vasilyev'in, Savrassov'un, Şiçkin'in, Levitan'ın yapıtlarında görüldüğü üzere, gezici ressamlar, böyle bir gelenekten kesinlikle koparak, kendi ülkelerindeki doğanın resmini yapmaya yönelmişlerdir? Akademikçiler öyle bir yol seçmişlerdir, çünkü öbür türlü, halkın yaşamının içine aristokrasinin saygısızca yerleştirilişi, ister istemez çevreyi de kapsayacak, halkın yaşamı ile yaptığı işleri resimde herkese gösterecekti. Aristokrasinin kendi anadiliyle değil de, Fransızca konuşmasındaki mantık neyse, burdaki mantık da oydu. Yaptıkları resimde Rusya'nın o «adi», «kaba» doğası görünsün istemiyordu bu ressamlar; öyle bir görüntü, kaçınılmaz olarak, akla mujikleri getirecekti, onun için İtalya manzarası seçkin ve güzel geliyordu onlara.

Gezici ressamlar ise, başka bir toplumsal sistem görüşünü paylaşıyorlardı, başka sınıfsal idealleri vardı. «Karar artık mujiklerin», diyordu Repin; bütün yaşamları doğayla kucak kucağa geçen mujiklerin gözüyle doğaya bakıyor, mujikler gibi duyuyordu doğayı. O yüzden, gezici ressamların yaptıkları resimlerde köy yaşamıyla, köydeki işlerle ilgili şeylere rastlanmaz çoğu zaman; doğa, tüm «el değmemişliği»yle çizilmiştir. Burda, sanatçının içinde bulunduğu estetik konum yanısıra, güzelliği en yalın, en günlük haliyle, doğaya en yakın biçimde bulup ortaya koyma yeteneği, halka bağlılığı gösteren, demokratik ideallerin bir anlatımı olmuştur.

Toplumcu düzende ise, yeni toplumsal ideallerin, herşeyden önce de, emekle kurulan yeni estetik ilintilerin etkisi altında, insanların doğaya estetik olarak verdikleri yer, bütün bütüne değişime uğramıştır. Sovyet manzara resminin en büyük ustalarından olan Georgi Nisski'nin işlerinde çok açık görülebilir bu. Nisski, doğanın güzelliği ile insanın elde ettiği teknik başarıların doğadaki çirkin sonuçlarını karşı karşıya getiren 19. yüzyılın estetik görüşlerinden ayrılır. Doğanın öz güzelliğini bozan o çirkin fabrikalardan, tren yollarından, makinelerden hep yakınılmıştı o zamanlar. Nisski ise, doğa ile tekniğin ilintisine bir başka gözle bakmış; bu ilintiyi, doğayı dönüşüme uğratan, tekniği kendi egemenliğine alan insanın gözüyle görmüştür. Buysa, yalnızca modern teknikle yaratılmış

şeylerin kendi başlarına birçok değerler taşıdığını ve kendilerine özgü güzellikleri olduğunu değil, ama aynı zamanda, böylesine bir güzelliğin doğanın güzelliğiyle **uyumlu olarak** bir arada bulunabileceğini de göstermektedir. İşte Nisski'nin resim sanatının kapsamını oluşturan ve toplumcu düzende yeni bir gerçeklikle ilgili estetik algının ortaya çıkışını dile getiren şey, bu şaşırtıcı, ama aynı zamanda, derinden inandırıcı da olan, insan elinden çıkmış yaratımlar ile doğanın **estetik bütünlüğü** duygusudur.

NESNELER DÜNYASINDA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Doğada ve insan yaşamında rastlanandan başka, insanlarca yapılmış nesneler dünyasında da güzel-olanın yeri vardır. Kendine özgü bir tarzda da olsa, gerçek-olan ile ideal-olanın birbiriyle uygunluğu olarak güzel-olana ilişkin genel yasa, hiç kuşkusuz, burda da geçerlidir.

Burdaki kendine özgü durum, nesnelerin güzelliğinin, insan eliyle işlenmiş oluşundan, çoğunlukla da insanın bilinçli ve amaçlı çabasıyla ortaya çıkışından, yaratılan nesnenin kendi güzelliğini insan elinden almış oluşundan gelmektedir. Nesnelerin güzelliğinin insan eliyle yaratılmış oluşu, onun bu kendi özelliğini açıklayan şey de olmaktadır. Bunun temelinde, nesnelerin yalnızca algılanışının değil, ama aynı zamanda yaratılışının da, ideale ilişkin bir an oluşu yatmaktadır. İnsan etkinliğinin kendi bir sonucu olarak, **idealin gerçekleştirilmesi'dir** burdaki. Bu sonuç, gerçek bir nesnenin ortaya çıkmasını sağlayan ve onun içinde cisimleşmiş olarak yer alan ideal ile yaratılan o gerçek nesnenin birbirine uygunluğunun derecesiyle değerlendirilecektir.

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

olanağı da çıkıvermiştir ortaya.

Her olayda böyledir bu.Örneğin, top biçiminde bir kitap ya da koşut yüzlü bir futbol topu düşünün; insanda anlamsız, komik bir etki bırakır herhalde, ama top ya da koşut yüzlü bir biçimin çirkin oluşundan değil, bu biçimlerin bu halde düşünülemeyeceğinden, ereklerine uygun olmayışlarından kaynaklanır bu. Biz, kitap ile futbol topunun ereğini belirleyen şeyin ne olduğunu bildiğimiz için, bu birinci halde dörtköşe biçimi, ikinci haldeyse top biçimini güzel buluruz.

Demek ki, nesnelerin estetik değerlerinin belirlenmesinde, o nesneler ile o nesneleri yaratmış olan kimsenin tasarımladığı, **öznel olarak varılmaya çalışılan ideal**'in birbiriyle uygunluğu yeterli değildir. İnsanın hayalgücünden çıkma o kadar çok tasarım vardır ki çünkü! Dolayısıyla, gerçek bir nesne ile ideal-olan şeyin birbiriyle uygunluğu yalnızca öznel değil, ama aynı zamanda nesnel bir özellik de taşımalı, o nesnenin **pratik işlevi**'nin kendi bir kanıtı olmalı; o nesneyi kullanacak, algılayacak, estetik değerlendirecek olan insanlarca benimsenmelidir. Bir nesnenin nesnel bir özellik taşıyan kendi ideal tasarımıyla uygunluk içinde olması halinde, o nesnenin güzelliğinin derecesi, aradaki bu uyumun derecesiyle belirlenir, ki bu da o nesneyi yaratan kişinin ustalığına, becerisine, kendi işine özgürce egemen oluşuna bağlıdır.

Gerçekten de, neden ustaca yapılmış bir iş hep estetik bir coşku uyandırır bizde? İnsan elinin ustalığından ortaya çıkmış en yalın biçimler kadar, en karmaşık biçimler de coşkulandırır bizi. Bir makinistin karmaşık mekanizması olan bir kazı makinesini ustalıkla çalıştırışı, bir balerinin gövdesini kusursuzca tutuşu, bir ateşbazın ateşli çıralarla oynayışı gibi, ustalık ve beceri isteyen deyim yerindeyse, «insana parmak ısırtan» herşey karşısında bir sevinç duyarız. **Büyük ustalık**, baktığımız zaman bizde **güzellik** uyandırır; ama bu, insanın hareketlerindeki güzellik olsun, ya da insanın yarattığı bir nesnede, sözgelişi, yontulmuş bir tahtada, bir uzay roketinde, ya da bir sanat yapıtındaki güzellik olsun, farketmez. Nesnelerin güzelliğinin **kaynağı** ustalıktır, güzelliği ustalık **yaratır**, güzelliğe **dönüşen** şeyin **kendisidir** ustalık, ustalıktır güzel olan! Demek ki, ustalık insanların kendi yarattıkları nesnelere **biçimce en yüksek dereceden bir iç düzenlilik** verebilme yeteneği, yani **biçimleşmemiş-olan'ı biçimleşmiş-olan'a, biçimsiz-olan'ı yapıca-organlaşmış-olan'a, düzene-konmamış-olan'ı düzene-konmuş-olan'a** dönüştürebilme yeteneğidir. Ustalığın ölçütü, yapıp ortaya konan bir nesnenin kendi pratik işlevini başarıyla yerine getiriyor olması

değildir yalnızca; ayrıca vazgeçilmez olarak, o nesnenin biçimsel yapısı, dış görünüşü, biçimi de ustalığın bir ölçütüdür. Bir toprak testi ne denli kullanışlı, bir kapı kilidi ya da bir otomobil ne denli sağlam olursa olsun, bir nesneye **usta işi** diyebilmemiz için, o nesnenin kullanışlılığından gelen niteliklere bakmamız gerektiği kadar, parçaların görsel uyumu, iyi orantısı, kusursuz biçimsel düzeni gibi, o nesneye ilişkin **mükemmelliğin dışsal belirtileri**'ne de bakmamız gerekir. Bir etkinlik sürecine bu açıdan baktığımız zaman görürüz ki, burda ustalığın ölçütü, bu sürecin **kendi iç örgütlenim**'ini, yani üzerinde taşıdığı ritmik özelliği, inceliği, kesinliği de içine almaktadır. Her iki halde de, yani gerek o çalışma ürününün kendi iç düzeninde, gerekse yaratıcılık sürecinin kendi iç düzeninde erişilen üstün düzeyden düzenlilik, onu üreten ustada olduğu kadar, o ustanın işini gören insanlardada estetiksel bir haz uyandırır. Çünkü, uyumlu düzenlenmiş, kusursuz olarak kendi içinde örgütlenmiş, yapısal bütünselliği olan herhangi bir şey yaratabilme yeteneği, bizim için en önemli toplumsal ideallerden birini, yani **özgür insan etkinliği ideali**'ni içerir.

«Nesneler»in güzelliğinden sözederken, sanat yapıtları ile insanların sanatsal olmayan etkinlik ürünleri arasındaki ayrımın üstünde durmadık. O halde, sanat yapıtlarında güzel-olanın özgüllüğünden söz etmenin zamanı gelmiş bulunuyor.

SANATTA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Güzel-olan, sanatta iki yoldan görülür. Birincisi, insan eliyle yaratılmış bütün nesneler için olduğu gibi, sanatta da güzellik, yaratıcı kişinin ustalığı dolayısıyla sanatsal bir yapılanımı olan, yüksek düzeyden bir örgütlenme gösteren bir sistemin bir niteliği olarak karşımıza çıkar. Ama ayrıca sanat, yaşamsal olaylarda barınan güzelliği; doğanın, insanın, nesnelerin güzelliğini de yeniden yaratır. Çernişevski'nin de belirtmiş olduğu gibi, güzel bir yüz çizmek başka şey, bir yüzü güzel çizmek başka şeydir. Sanatın taşıdığı estetik değerin bu ikili özelliği, güzel-olanın sanatsal olarak canlandırılışındaki özelliği de içine alır. O halde, bu ikili düzeyi bir arada inceleyelim.

Anlaşılacağı gibi, bu birinci düzeyde, herşeyden önce, sanat yapıtlarındaki **biçim güzelliği** özel bir rol oynamaktadır. İnsanın kendi eylemlerinde olduğu kadar, ortaya koymuş olduğu işlerde de, estetik bir

değerin varlığı, mutlak zorunlu olan bir şey değil, ama olması istenen bir şeydir. Bu bakımdan, «güzelliğin yasalarına göre» bir yaratım, sanatın kurallarını burda saymazsak, isteyerek, öngörerek yapılmış, bir şey olmayıp, çoğu zaman salt rastlantısaldır. Makine yapan bir mühendis, o makinenin aynı zamanda güzel bir makine olup olmayacağını önceden düşünmez; kendisi için ilk ağızda önemli olan şey, o makinenin iyi işleyip işlemeyeceğidir. Buna karşılık, sanat yapıtlarının **mutlaka** estetik bir değer taşıması gerekir. Çünkü, bir sanat yapıtı, eğer güzellik açısından insanlara bir sevinç veremiyorsa, o zaman bütün öbür değerlerini de söz gelişi, zihinsel, eğitsel, ahlaksal, bilgisel değerlerini de yitirir.

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

İlerde, sanatın yapısını çözümlediğimiz zaman, bu önemli bilginin nedenini açmaya çalışacağız. Burda yalnızca, sanatsal ustalık kavramının tarihçe değişken olduğunu belirtmekle yetiniyoruz. Çünkü, belli bir yapıtın değerlendirilmesinin ölçütü olan, sanatta ideal tasarımı, soyut bir ustalık ideali olmayıp, ister gerçekçi, ister romantik, ister konstrüktivist, vs. olsun, her zaman için, **gerçekliğin sanatsal olarak yansıtılması ilkesi** ni kendi içinde taşır. Sanatın nasıl yaratılması gerektiği tasarımı, eğer sanatın kendi varlığı ile amacının gerçekçi bir yoldan kavranışına dayandırılmışsa, o zaman bu sanatsal ideale uygun düşen yapıtlar bizde bir güzellik duygusu, bu sanatsal idealle çelişen yapıtlarsa çirkinlik duygusu uyandırır. Çünkü sanat yapıtlarının estetik değerleri, herşeyden önce, Çernişevski'nin de söylemiş olduğu gibi, **bizim kavradığımız biçimde sanatta yaratılması gereken** ile o sanat yapıtı arasındaki ilintiye, yani bizim somut sanatsal yaratma idealimiz ile sanat

yapıtı arasındaki ilintiye, ondan sonra da, o kusursuz ustalık idealimiz neyse ona dayanır. Bu bakımdan, herhangi bir sanat ilkesi sistemi yadsındığı halde, o sistemin anlamı değişmeden kalıyorsa, o zaman bu temele dayanılarak yaratılmış olan yapıtlar, ustalığı olmayan, dolayısıyla çirkin yapıtlar olarak karşımıza çıkar. Klasikçilerin ortaçağ sanatına, hatta Shakespeare'e bu gözle bakmaları; Avrupalıların, Afrika halklarının, «vahşiler»in sanatını aynı gözle değerlendirerek, bu sanata «ilkel sanat» demeleri; çağdaşımız birçok kişinin, eski Rus ikon resmini ya da duvar-resmini, perspektiv ve anatomi bilgisi yok diye, değersiz görmeleri; kübistlerin, fütüristlerin ya da dışavurumcuların yaratımlarına başka kimselerce, çoğu zaman, «doğru dürüst» çizmesini hâlâ öğrenememiş kişilerce yapılmış, hiçbir sanatsal ustalığı olmayan bir şarlatanlık olarak bakılması hep burdan kaynaklanır. Oysa, «ilkeller»in sanatı, ilkelliğin çok ötesinde olduğu gibi, ortaçağ sanatı da büyük bir sanatsal beceriye dayanır. Picasso'nun yaptıkları da, kendisine yakıştırıldığı gibi, büyük bir ustalığı yansıtır. O yüzden, hiç değişmeyen, sonsuz bir beceri ve deneyimin sonucuymuşcasına, sanatta «bir çırpıda» ustalık olamaz. Sanatta ustalık, sanata yardımcı olan, sanatın pratikte gerçekleştirilmesini sağlayan ve sanatın estetik değerlendirilmesinde zorunlu olan **yaratıcı yöntem yoluyla,** somut amaçlar ve ödevler sistemi yoluyla, **süreklilik içinde edinilir.**

Ancak bu açıdan bakıldığında, Karl Marx'ın şu sözleri açıkça anlaşılacaktır: «Sanattan zevk almak isteyen bir insanın, sanat kültürüne sahip biri olması gerekir.»[21] Burda, sanat kültürüne sahip biri olmak demek, **sanat tarihinde ortaya çıkmış tüm sanatsal-yaratıcı sistemlerin anlamca kapsamı üstüne bir anlayışa sahip olmak** demektir. Her yöntemin kendine özgü tarzı içinde, iç örgütlenimi ile yapısallığı ortaya konan bir sanatsal biçimdeki güzelliği duyumsamamızı sağlayan şey bu anlayıştır. Demek, sanat kültürü, insanların **sanatsal idealinin içeriğini genişleten** bir şey olup; estetik olarak gelişmemiş gündelik bilincin, kusursuz yaratımlar karşısında edindiği sığ tasarımların sınırlarının aşılmasına yol açar.

Estetik gündelik bilincin sınırlı bir özellikte oluşu, toplumsal, psikolojik ve estetik açıdan ilginç bir olay olan **moda**'da görülür en açık biçimde. Modadaki şaşırtıcı değişikliklerin dinamiğini, kostüm tarihin-

21 Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları;** Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Bölüm 1, s. 567.

den olduğu kadar, uygulamalı sanatın öbür dallarından da biliyoruz. Kostümde, mobilyadaya da takılarda yeni bir modanın ortaya çıkışı, hiçbir zaman ilk anda hoş karşılanmamış, karşı koyulmuştur. Ama zamanla, bu yeni modaya göre yaratılan şeyler, artık çirkin görülmekten çıkıp, sonunda bir güzellik normu haline gelirler. Uygulamalı sanat ürünleri ile kurulan estetik ilinti neden böylesine bir değişim göstermektedir acaba? Çünkü, kostüm, sandalye, takı gibi eşya biçimleri için düşünülen ideal tasarım, şu ya da bu kadar süren bir üslup (moda) tarafından belirlenmektedir de ondan. İdeal stereotiple çelişen yeni üsluba göre yaratılmış şeyler, önce çirkin görülmektedir, ama belirli toplumsal çevrelerce, yani (alımgücü yüksekliği, toplumsal mevki, seçkin azınlıktan oluş gibisine) şu ya da bu nedenle, geniş kitleler karşısında ayrıcalıklı yeri olan kişiler çevresince belirlenen bu yeni üslup, bu kişilerin öbürlerine göre üstün görünüşlerinin yeni bir ideal katına yükseltilmesine de yol açmaktadır. Böylece, dün çirkin görülen şeyler, bugün çok çekici görülmekte, insanlar nasıl olup da modası geçmiş şeylerden daha önce hoşlanmış olduklarına şaşmaktadırlar. Sanatsal günlük idealin sığlığı, aynı sığlıkta (dolayısıyla, kolayca değişime uğrayabilecek) bir takım beğeni ilkelerinin doğmasına yol açmaktadır. Bu bakımdan, ancak halk kitlelerinin estetik gelişmesi süreci içinde, yani geniş kitlelerin kendi sanatsal ideallerini üstün görünme düşüncesinin egemenliğinden kurtararak, «bu konuda yetkili» beğeninin körü körüne taklit edilmesini olanaksız kılmaları sonunda moda ortadan kalkacaktır.

Şimdi de sanatta güzel-olanın ikinci varlık biçiminin çözümüne geçiyoruz. Ancak hemen belirtelim, sanat, dünyamızda güzel olan nesneler ile görünüşlerin çizimiyle sınırlandırılamaz. Sanatta çirkin-olan ile bayağı-olan da yeniden yaratılabilir, ama güzel çizilmesi koşuluyla; yani, çizilecek şey çirkinlik de olsa, onun çizilişinde güzellik olması gerekir.

Örneğin, Quasimodo'nun biçimsel yapısı ile Iago'nun davranışları bizde bir tiksinti uyandırır, oysa **Notre Dame'ın Çanları** adlı Amerikan filminde Quasimodo rolünü canlandıran oyuncunun ya da **Othello** balesinde Iago'yu oynayan kişinin ustalığı karşısında duyulan hayranlık, izleyicilerin izledikleri çirkinlikten dolayı içlerinde uyanan o tiksintiyi «aşar».

Sanatın, yaşamda güzel olanın yanısıra, çirkin olanları da yeniden yaratmaya estetik olarak hakkı varsa da, bu iki olayla olan ilintisi birbirinden farklıdır. Güzel-olan bir şeyi yeniden yaratmak ve onu insanlara göstermek demek, gerçek dünyadaki güzelliği **birkaç katına çıkarmak,**

dolayısıyla, güzel-olan o şeyi izlerken insanların alacağı sevinci **birkaç katına çıkarmak**'tır. Yaşamın **kendinde** çirkin olan, güzel olmayan yanların yeniden yaratılması istenmeyebilir. Bu da sanatta canlandırmanın konusu olarak çirkin-olan ile güzel-olanın aynı değerde olmadığı anlamına gelir. Ancak, geçmiş günlerin sanatında olsun, günümüzde olsun, eğer çirkin-olan sık sık canlandırılmışsa ve bu daha sürecekse, bunun bir takım kendine özgü nedenleri var demektir.

Bu nedenlerin ne olduğunun anlaşılması, estetik düşüncesi tarihi boyunca hiç kolay olmamıştır. Bu konuda ilk kez düşünen Aristoteles, sorunun sanatın yukarda sözü edilen özelliğinden geldiğini, yani sanatın, çirkin-olan bir şeyden duyulan tiksintiyi «aşarak», çirkin-olan şeyin verilişindeki güzellik yoluyla, o tiksinti duygusunu estetik bir rahatlık duygusuna dönüştürdüğünü açıklamıştır. 18. yüzyıla kadar benimsenmiş olan bu açıklamayı kendi gününde yeterli saymayan Lessing, **Laokoon** adlı kitabında, sanatta çirkin-olanın canlandırılmasının ancak güzel-olandaki güzelliğin ortaya konabilmesi için bir karşıtlığın oluşturulmasına yardımcı olacağı ölçüde zorunlu olabileceğini söylemiştir. Bu sorunun derin bir çözümünü yapan kişi Belinski olmuştur. Belinski, yaşamın çirkin ve karanlık yanlarını canlandıran Rus edebiyatı natüralist okulunun temsilcilerinden Gogol ile arkadaşlarını savunarak, çirkin-olanın sahici yoldan sanatsal olarak yeniden yaratılmasının, o çirkin-olan şeyin güzel-olan şey açısından **açığa çıkarılarak yargılanması** olduğunu söylemiştir. Çirkin-olanın bu yolla canlandırılışı sonunda okuyucu, köleliğin ve saltanatın bütün kötülüklerinden kurtulunduğu zaman, yaşamın **nasıl olabileceğini** ve **nasıl olması gerektiğini** duyumsayabilecekti çünkü. Onun için eleştirel gerçekçi sanatta, çirkin-olanın canlandırılışı, güzel-olanın **dolaylı olarak olumlanma**'sı biçimindedir. Eleştirel gerçekçilik, adaletsiz bir toplum yaşamına egemen olduğu için, tüm dikkatini, çirkin-olan üstünde toplamış; yeryüzünde insanların güzel yaşayabilmeleri idealiyle çeliştiği için, sanatın çirkin-olanı açığa çıkarması gerektiğini düşünmüştür. Bu bakımdan Saltikov-Şçedrin'de, Zola'da, günümüz İtalyan yeni-gerçekçilerinde, çirkin-olanın verilişi, çöküşmüşlüğün veriliş tarzıyla birbirinden ayrılır.

Çöküşme sanatı, insanın ve yaşamın değişmez, kalıcı yasası ve özü olarak gördüğü için, çirkin-olana yönelmiş; çirkin-olanı **yadsımamış**, tam tersine, **olumlamış**'tır. Günümüz burjuva kültüründeki derin bunalım, sanatta her türlü aşağılığın ve bayağılığın hastalıklı biçimde verilişine ve ondan natüralistçe bir haz duyulmasına yol açmıştır. Bu sürecin

başlangıcına geçmiş yüzyılın ortalarında rastlanır. **Kötülük Çiçekleri**'nde Baudlaire, dünya sanat tarihinde belki de ilk kez, eriyip yokolmak üzere kurtlar tarafından kemirilen bir cesedi betimleyerek, bu imge yoluyla, ölüme duyduğu sevgiyi dile getirmiştir. Bu şiir kendi gününde büyük bir ün yapmıştır. Şimdiyse, aradan bir yüzyıl geçtikten sonra, bugünkü burjuva sanatında, ceset çizilmesi, artık olağan bir hal almış, çöküşmenin estetik bir normu olmuştur. Modern gerçeküstücülüğün başta gelen ressamlarından Salvador Dali'nin resimlerinde, her türlü çirkinliğin, kılı kırk yaran bir incelikle, itici bir içtenlikle ve doğrudan doğruya hastalıklı bir hazla çizilmiş olduğunu görürüz. Kapitalist film yapımının kendine özgü bir türü olan korku filmlerinde de buna benzer çizgilere rastlarız. «Çirkin-olanın estetiği», burjuva sanatın bir çok starlarını etkilemeye devam ettiği gibi, klasik sanatsal kültürün hümanist ilkeleriyle de gittikçe derinleşen, uzlaşmaz çelişmeler yaratmakta devam etmektedir.

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

İspanyol sanatı tarihinde, sakat, biçimsiz kişilerin çizimi kendince bir gelenek olmuştur. Hiç sakınmadan, tam gerçekçi biçimde çizilen bu talihsiz insanlar, İspanyol sanatçılarınca kendine özgü bir hümanist görüşle verilmişlerdir. Bu gibi sakat insanları verirken, resmini yaptığı yüksek kişilerin ahlaksal özellikleriyle de çatışacak biçimde, Velazquez'in ne denli büyük bir insansal erdemi, ruh büyüklüğünü ve soyluluğu da dile getirmiş olduğunu, ya da Goya'nın resimlerinde dile getirdiği o adiliği ve korkunçluğu, ölümü ve zorbalığı anımsayalım. Goya'nın gravürlerinde, sanatçının aşağılanan insanlık karşısında ya da insanlara yapılan haksızlıklar karşısında duyduğu acıyı apaycık resmetmiş olduğunu görürüz. Bunuel'se, yaptığı filmde, İspanyol sanatının hümanist geleneğinden koparmıştır kendisini. Büyük bir soğukanlılık ve kılı kırk yaran bir incelik

içinde, hastalık halinin en çılgınca görünüşlerini bir araya toplamış, hastalıklı bir şehvet ve sadizmle, insanları aşağılayarak izleyiciye, insanı çirkin, aşağılık, acınmaya, kaygı duyulmaya, ilgilenilmeye hiç yaraşmayan, adi bir yaratık olarak göstermişti. Öte yandan, o da Goya gibi, Katolikliğe büyük bir şamar indirmiş; Katolikliğin manevi alandaki ve pratikteki çabalarının anlamsızlığını açığa sermiştir. (Söz gelişi, o toplu sevişme sahnesinde, evin içindeki sakatlar, Leonardo'nun **Son Taam** adlı tablosunun en acı bir parodisini oluşturacak biçimde, masanın çevresine dizilip, yerlerini alırlar). Ancak, Bunuel, dinsel ahlakı yadsımakla birlikte, karşıt hiçbir şey öne sürmemekte, insanın çirkin bir hale düşürülmesi karşısında göğüs gerecek herhangi bir şeyi ortaya koymamaktadır.

Çöküşme sanatında, çirkin-olanın «estetikleştirilmesi»ne karşıt, toplumcu sanatta, çirkin-olanın «kökünden kazınması» vardır. Mayakovski'nin **Parisli Kadın** ya da **Frengi** adlı şiirlerini anımsayalım. Ozan burda, kendine özgü açıksözlülükle, yaşamın acımasızlığına uğramış korkunç insan tiplerini çizmektedir; ama burdaki bu açıksözlülük, bu her türlü estetiksel «arınma»nın en duyarlı yoldan yadsınması, ozanın yalnızca kötü-olana karşı hırsından ya da «bu şey yaşamın kendisinde var zaten, o halde sanatta da verilebilir» yolundaki natüralist ilkeye uymasından dolayı değil, ama daha çok, sanatçının insanları sakat bırakan bir topluma karşı duyduğu sonsuz nefret dolayısıyla, her türlü hastalıklı durumdan ve çirkinliklerden arınmış bir insanlığa olan sarsılmaz inancı dolayısıyla olumlanmaktadır:

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

22 Vladimir Mayakovski, Şiirler; alm.çeviren, Hugo Huppert, **Seçilmiş Eserler**; haz. Leonhard Kossuth, Berlin,1966, s. 336.

YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN*

NİTELİK-NİCELİK DİYALEKTİĞİ

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

Ancak, bir olayın estetik ayırıcı özelliği hiçbir zaman iki yanlı bir özellik göstermez. Söz gelişi, Wetluga nehrine bakıp da hoşlandığımız zaman, onu güzel buluruz, ama aynı anda görkemlilik, yücelik duygusu uyandırmaz bizde. Yine gündelik yaşam içinde «iyi tavırları olan» bir adamın davranışlarına bakıp da, bu tavırları «yüce» olarak tasvir edersek, gülünç ve anlamsız olur.

Sözü edilen bu estetik kategorileri arasındaki yakınlık, hiçbir zaman bu kategorilerin birbiriyle özdeş olduğu anlamına gelmez. Güzel-olan ile

* Burda, «aşağı-olan» terimi şu anlamları da yerine göre içermektedir: aşağılık-olan, alçak-olan, düşük (düzeysiz)-olan, adi ya da bayağı-olan, gündelik ya da sıradan-olan, küçük ya da önemsiz olan, vb. Bu anlam ayrımları, terimin yerine göre kişi, nesne, durum ve olaya ilişkin değişik anlamlar kazanmasından kaynaklanmaktadır-Ç.N.

yüce-olan arasındaki türeyimsel ve mantıksal yakınlık bu her ikisinin de **olumlu değerler** oluşundan geldiği gibi, bu değerlerle ilgili nesnenin bizim idealizime olan yakınlığını da gösterir. Öte yandan, çirkin-olan ile bayağı-olan ise olumsuz nitelikleri taşıdıklarını bize gösterdikleri kadar, bu niteliklerle ilgili nesnenin bizim idealizime düşmanca olduğunu da dile getirirler, yani bunlar «karşıt-değerler»dir. Bu iki estetik nitelik çifti arasındaki ayrım, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki ilintinin bu her ikisinde kendine özel bir yeri oluşundan gelir. Genel olarak baktığımızda, bu ayrımı şöyle gösterebiliriz: «güzel-olan» ile «çirkin-olan», gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki bağlaşıklığı **nitel** açıdan, «yüce-olan» ile «bayağı-olan» ise, bu bağlaşıklığı **nicel** açıdan dile getirmektedir.

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

Güzel-olanda, nitelik ile nicelik, uyumlu ve dengeli bir ilinti içinde olup, felsefede buna **ölçü** denir. Buna karşılık, yüce-olanda, nicelik yanı önplana çıkıp, ölçünün sınırlarını aşacak biçimde, **ölçüsüz olan**'ı, **ölçünün üstünde olan**'ı ortaya çıkaracak yoğunlukta bir etkinlik gösterir. Onun için Gogol, Dinyeper için «... uçsuz bucaksız» demiştir. İnsansal **ideal**'in olağanüstü bir güç, alışılmadık bir kuvvet, büyük bir enerjiyle ortaya çıktığı durumlarda, bir nesneye, bir olaya ya da bir eyleme yüce diyoruz biz. Bizim idealimize düşmanca olan bir niteliği, ölçünün üstüne çıkıp, herşeyi altederek kendinde barındıran bir kişiliğe ya da eyleme ise bayağı deriz.

Kendisinin yazdığı sanılan **Yüce-Olan Üstüne** adlı incelemede, estetik tarihi bakımından bu sorunu ilk kez ele almış olan Longinus Cassius'tan bu yana, yüce-olanın içerdiği, nitelik ile nicelik arasındaki özel bağlam, idealist estetikçe her zaman için gizemselleştirilmiştir. Görkemli, anıtsal, ölçünün-üstünde olan şeyler, Cassiusile öğrencilerinin gözünde, tanrının herşeye yeten gücünün bir anlatımı olarak görülmüştür. Hiç kuşkusuz, maddeci estetiğe bağlı kişiler böylesine anlamlandırmalara karşı çıkmışlardır. Çernişevski, Hegel'in yüce-olana ilişkin kuramını bu yönden eleştirmiş; yüce-olanın, kendi içindeki görünüşlerin en büyüğü ve en güçlüsünden başka bir şey olmadığı sonucuna varmıştır. Hiç kuşkusuz, yeterli bir açıklama değildir bu. Krilov'un masalında, şişerek

öküz kadar büyüyen kurbağa yüceliğe erişemeyeceği gibi, olağanüstü cimriliğinden dolayı Pilyuşkin de yüce insan katına yükselemeyecektir hiçbir zaman. Bu örneklerden de görüldüğü gibi nitelikten soyut matematiksel yoldan koptuğu zaman, niceliğin estetiksel bir anlamı kalmamaktadır. Onun için, ne denli büyük sayılarla işlem görürlerse görsünler, ne matematikte, ne de astronomi ya da istatistikte, «yüce-olan» diye bir kategori vardır. Gerçek, somut bir nesnenin nicel özelliği o nesnenin nitel belirleniminden hiçbir zaman ayrılamayacağı için, **ancak** kendi niteliği ile **bağımlılığı içinde** estetik bir anlam kazanabilir. Başka bir deyişle, kocaman bir kurbağa ile bir arslan aynı değerde olmadığı gibi, ölçüsüz bir cimrilik de, ölçüsüz bir özveriyle aynı estetik anlam içinde barınamaz.

Niçin bir nesnenin nicel olarak belirlenmişliğinin böylesine bir estetik önemi vardır o halde? Çünkü, ilkin, bir nesnenin nicel yanı, nesnelerin ve oluntuların estetik değerinin taşıyıcısı olan biçimin kendine özgü bir yanını bize gösterir. Belirli ölçüler ile ilişkiler dışında biçim diye birşey varolamayacağı gibi; orantı, uyum, anısallık, ölçülülük gibisine estetik özellikler ile biçimin bu nitelikleri arasında da doğrudan doğruya bir bağımlılık görülür. İkincisi, estetik aglılama sırasında insan bir nesneile o nesnenin kendi ölçüsü, kendi gücü ve enerjisi arasında bilinçsiz de olsa bir bağıntı kurar. Küçük bir ırmak kolayca izlenebilir, içinde yüzmek insana zorluk çıkarmaz; insanın kendi gücüne **geçici olarak denk düştüğü** için, insan onun karşısında kendini **özgür** duyar. O ırmağı estetik algıladığı zaman insana doygunluk veren şey burdan gelir. Ama insan öyle «uçsuz bucaksız» bir ırmağa baktığı zaman, o ırmağın engin boyutları ile kendi gücü arasında bir **ölçü kuramaz;** kendi ötesinde kalır çünkü. O ırmak, insanlar için başka bir estetik anlam taşır, başka duygular uyandırır onda. Doygunluk duygusu, **saygınlık** duygusuna dönüşür burda; çünkü, böyle bir duygu insanın kendi gücünü, olanaklarını, tasarımlarını ölçülemez biçimde aşmaktadır.

Ufak tepeciklerden, incecik akan sulardan, kırlıklardan ya da tek bir çiçekten farklı olarak, sarp sıradağlar, uçsuz bucaksız denizler, sonsuz bozkırlar, gökyüzünü saran bulutlar, herşeyi önüne katıp götüren o korkunç çağlayanlar, bütün bunlar yalnızca güzel değil, ama aynı zamanda yüce ve görkemlidir. Hayvanlar dünyasında da böyledir bu; bir arslanın ya da kartalın görkemliliği, insanlarda bir geyiğin ya da kelebeğin kendisinde hiçbir zaman uyandıramayacağı bir hayranlık, hattâ ürküntü biçiminde, bu hayvanların olağanüstü gücü ve kudretiyle belirlenir. Gü-

zellik duygusundan farklı olmak üzere, insanda tam bir ruhsal doygunluk, uyumlu bir denge ve büyülenme duygusu yerine geçen yücelik duyusu, insana kendinden vermeye, özveride bulunmaya çağıran, insanı dürtücü ve uyarıcı, dinamik birşey taşır içinde. Bu açıdan, Levitan'ın Mart ve Ebedi Huzur Üstüne adlı iki tablosunu karşılaştıralım. Bu birincisinde, sanatçı doğadaki **güzelliği** canlandırmaktadır. Şiirsellikle olayın içine girebilme yeteneğiyle, ayrıca ressamca bir aydınlıkla, sanatçı burda, yaklaşmakta olan bahar duygusunu, ılık güneşi, karın üstüne düşen mavi gölgeleri vermekte; evin köşesinde duran ay ise, resimde içtenliğin, sıcaklığın, insanın alışageldiği gözlerle baktığı doğanın günlük izlerini taşımaktadır. Buna karşılık, Ebedi Huzur'da, yükseklerde sonsuz uzanan, soğuk, üstünde küçük bir kilise olan, ıssız, ufacık bir ada vardır... Kimse bu resme «güzel» diyemez kolay kolay. Genel'n görkemli, insanüstü ölçüleriyle insansal ölçülerin karşı karşıya konduğu bu doığa tablosunun estetik kapsamını anlatabilmek için ancak «yüce» kavramı burda elverir. Bu yüzden insan sıcaklığını taşıyan, içten ve güncel, ufak birşeyin izine rastlanmaz burda; tam tersine, bu resim insanı güncel olan şeyin üstüne çıkarmakta, onu «yüceltmek»tedir.

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

Niceliğin estetik öneminden yararlanılması işi, söz sanatlarında plastik sanatlardan daha zordur; ancak, söz sanatlarında da bu işin kendine özgü bir çözüm yolu vardır. Tarihte şiirsel, özel bir mecaz biçimi olarak bu yüzden ortaya çıkmış olan **abartma**, niceliğin estetik etkinliğini dile getirişi bakımından bütün öbür mecazlardan temelde ayrılır. Mayakovski nin şiir sanatında, Yesenin'kinden çok daha büyük bir rol oynar abartma; çünkü Mayakovski, dünyanın ve insanların büyüklüğü düşüncesini olduğu kadar, devrimin görkemli, evrensel boyutları düşüncesini de canlandırabilmek için yararlanır abartma'dan.

GERÇEK-OLAN İLE İDEAL-OLANIN DİYALEKTİĞİ

Yüce-olan, yalnızca niceliğin soyut etkinliğiyle değil, nicelik ile nitelik arasındaki bağlaşıklıkla da oluştuğundan, bütün estetik oluntuların temelinde gerçek-olan ile ideal-olanın diyalektiği yatar. Ancak bu açıdan bakıldığında niceliğin estetiksel etkinlik gücü bir temele oturtulabilir.

Doğayla olan savaşımının tarihsel süreci, daha başından bu yana, insanları kendindeki ve doğadaki **kudrete, yaratıcı güce, karşı koyulmaz enerji**'ye büyük değer vermeye itmiştir. Kendi özü gereği, doğa güçlerine tapınılması, doğanın sınırsız kudreti karşısında insanın bir değer anlatmayan kendi olanaklarının bilincine varmasına yol açmıştır. Kendini doğa kadar güçlü ya da olduğundan daha güçlü görmeyi hayal etmiştir insanoğlu; çünkü ancak o zaman doğa ile yarışabilir, doğanın kölesi olmaktan kurtularak kendi efendisi halin gelebilirdi. Ancak insanoğlu, kaçınılmaz olarak, bu işi ilk önce kendi hayalgücünde başarabilmiştir. Doğa ile çaresiz karşı karşıya kalınca, onu aynı mindere, yani mithosa, efsaneye, masallara ve destana doğru çekmiştir. Burda, insanüstü bir büyü gücüyle donattığı, görkemli ve herşeyden güçlü doğa oluntuları karşısında kendisini hiçbir değer ifade etmeyen bir hasım olarak değil, bu oluntuların bir «başka türlüsü» olarak tasarlamıştır. Doğa karşısında insanı güçlü kılacak şey, büyü, sihir, tılsım, ya da yakarı idi. Hiç kuşkusuz, böyle bir güce erişebilmesi bir yanılsamadan başka bir şey olmamakla birlikte, doğanın gerçek gücüne duyulan hayranlık, doğanın yerle bir edici ve aynı zamanda yaratıcı gücüne tapınma ve ululama, doğanın tanrısallaştırılması, bütün bunlar, toplumsal idealin özünde içerili öğeler haline gelmesine yarayacak nitelikler olmuştur. Bu öğelerin, henüz ayrımlaşmamış biçimde, dinsel, ethik, estetik yoldan değerlendirilmesi işte burdan kaynaklanır. İnsanoğlunun dünyayı artık dinsel-gizemsel yoldan yorumlamayı aşarak, dünyayı akılsal-nesnel, bilimsel bilgiyle kucaklamaya başlamasından sonra bile, toplumsal idealde, daha hlâ, insanın başka gezegenlere gitmesine, iklimleri değiştirmesine, uzaya egemen olmasına olanak sağlayabilecek bir güce erişebilmesi hayali yaşatılmıştır. Bundan böyle, niteliğin değer belirleyici yoldan algılanışı, tüm dinsel katışıklıklardan kurtarılarak arındırılmış; doğada yüce-olanın algısıyla ilgili olduğu sürece salt estetik hale gelmiş; insanın tarihteki büyüklüğünün anlatımı olduğu durumlarda ahlaksal-

estetik bir özellik kazanmıştır.

Doğanın yaratıcı gücünün idealleştirilişi, dinsel-gizemsel bir özellik taşıdığı sürece, insanlar da, tanrının kudretinin bir belirtisi olarak doğa öğelerinin gücüne inanmışlardır. Dinsel sanat, bu yücelik anlayışından, büyük bir sanatsal inandırıcılık gücüyle yararlanmıştır. Eski Hindistan'da olduğu kadar, Eski Mısır ile Ortaçağ Avupası'nda, mimarinin doğayla yarışarak, korkunç büyük boyutlarda tapınaklar, piramitler, anıtkabir ve kiliselerin yapımına yol açması, heykel ve resmin, tanrısal-olanı canlandırırken, aynı büyüklük etkisine, insanüstü, dev boyutlara başvurmuş olması bir rastlantı değildir. Bu dönem sanatın ayırıcı özelliği, kendine özgü bir «boyut kültü», «nicelik pathosu», «büyüklük estetiği» oluşudur; ufacık, güçsüz insanlar ile görkemli tanrı suretleri, tanrı tapınakları arasındaki karşıtlıkla oynanan bilinçli bir «oyun»dur. İnsanoğlu doğayı gizemselleşmiş olarak algılamayı bırakır bırakmaz, yüce-olanı doğanın kendisinde, doğanın kendi temel güçlerinde aramış, doğayı ve doğa güçlerini estetiksel olarak değerlendirmeye başlamıştır; çünkü insanın kendi gücünü hayal edişi, sonra da siyasal düzenle ilgili değerleri önplana almaya başlayınca, yüce-olan kavramı ile bu sürecin anları arasında gittikçe içten bir bağ da kurulmaya başlanmıştır. Bugün insanların estetik bilincinde yüce-olan, artık boylu posluluğun ya da acı kuvvetin bir sıfatı olarak değil, ahlaksal «ergenlik»in, manevi güçlülüğün, kişilik sahibi oluşun estetiksel bir niteliği olarak yer etmiş bulunmaktadır. Giordano Bruno ile Pavel Pestel'in, Nikolay Ostrovski ile Aleksi Maresyev'in, Kamo'nun burjuva savaşta yer alan efsaneyi kahramanları ile Julius Fujik'in anti-faşist savaşımda yer alan kahramanlarının yaşamlarındaki yücelik, büyüklük burdan gelir. Bizim burda sözünü ettiğimiz şey, insanın bedensel acıları, ıstırapları, ölüm korkusunu, kişisel istekleri aşabilmesini, **insanda üstün insansal olanı** öbür insanlara gösterebilmesini olanaklı kılacak, alışılmadık, insanda ender görülen manevi güçlerin boyutlarıdır. Bir insan kendi kişisel isteklerini, kişisel çıkarını, kişisel idealindeki amaçları, genelin iyiliği uğruna, kendi sınıfının, devletinin, halkının, insanlığın uğruna feda ettiği zaman, işte ancak o zaman, yaşamıyla, yaptıklarıyla yücelik katına ulaşır. Bundan dolayı insanda yüce-olan şey, aynı zamanda, kahraman-olan şeydir de. Bu gibi bir şey, ideallerin altında yatan çeşitli eylem nedenlerinden, söz gelişi, vatanseverlikten ya da siyasi, dini, ahlaki nedenlerden kaynaklanabilir. Aleksandır Nevski de, Pugaçev de kahramanca kişilerdir; Prometheus da, İsa da, halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kahraman kişiliklerdir;

yalnız Taras Bulba ile Till Uylenspiegel değil, ama Romeo ile Juliet de kahramanca tiplerdir.

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

Ancak, yaşamda ve sanatta öylesine karmaşık durumlara rastlanmaktadır ki, bunlar yukarda söylediklerimizi ilk bakışta çürütür görünmektedir. Söz gelişi, bizim genellikle «korkunç büyük» kavramıyla karşıladığımız bir olayın kendi doğası ne tür bir şeydir acaba? Doğada böylesine olaylarda, yani herşeyi kırıp getiren büyük yıkımlarda, fırtınalarda, yanardağ patlamalarında böyle bir şeye tanık olduğumuz gibi, insan yaşamında da buna tanık oluruz; örneğin, Korkunç İvan, Lermontov ile Vrubel'in yapıtlarındaki ecinniler, Shakespeare'in Lady Macbeth'i, Puşkin'in tunçtan atlısı. Bu tiplerin kendileri kadar, yaptıkları işlerin ahlaksal değerleri de, hiç kuşkusuz olumsuzdur; insancıl ideallerin konumu bakımından kesin bir yargı da taşırlar, ama, kimse bunların estetik bakımdan yüce olduğunu öne süremez.

Ethik ve estetik değerlendirmenin birbirinden niçin bu denli ayrılabildiğini anlayabilmek için, Shakespeare'in Lady Macbeth'i ile Leskov'un hikâyesindeki Katerina İsmailova tipini, ya da Puşkin'in cimri şövalyesi ile Gogol'ün Pilyuşkin tipini karşılaştırmak gerekir. Ethik açıdan, bunların tümü olumsuz bir değerlendirmeye girerken, estetik açıdan temel farklılıklar taşırlar. Shakespeare ile Puşkin'de, kendine özgü bir özellik olarak, **kötü'nün şiirleştirilmesi**'ni görürüz; Gogol ile Leskov'da ise bu, **düzyazısal biçimde**, günlük, ampirik yaşama bağlı olarak karşımıza çıkar (Leskov'un **Mzensk'li Lady Macbeth** adlı hikâyeyi yazışı rastlantı değildir). Shakespeare ile Puşkin, kötüyü, insansal-olamayanı, suçsal-olanı, şiirsel bir hâle içine alabiliyorlardı; çünkü burda, kötü, dar görüşlü, bencil dürtülerden değil, belli bir anlamda, **bencil olmayan**, ilginç bir «ideal ilkesi»nden kaynaklanıyor, küçük kişisel çıkarlardan sıyrılarak, belli bir kişilerüstü ölçeğe ulaşıyordu. Şeytan, Kabil ve Mefisto tiplerinde olduğu gibi, felesefi evrensel bir özellik taşıyacak kadar çok ötelere uzanabiliyordu. Onun için, kendi bir özelliği olarak burda kötünün «idealleştirilme»si, yani «korkunç büyük»ün oluşması vardır. Lady Macbeth kararsız, şaşkın kocasını şöyle kandırmaya çalışır:

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

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

Ahlaksal bakımdan olduğu kadar, siyasal bakımdan da, bu gibi durumlarda, ideal-olanın içeriği ne denli anlamlı ve yoğunsa, kötünün kahramanca «yüceltilişi» de o denli kolay olur. Puşkin'in Salieri tipinin davranışları çekemezliğe dayandığı sürece, tiksindirici ve bayağıdır. Ancak, onu bu davranışlara sürükleyen ideal açığa çıktıkça, Salieri tipinin korkunç büyüklüğünü de görüp anlamaya çabalarız; bu ideal, ahlaksal açıdan çarpık olmakla birlikte, Salieri'nin «ağır görev» dediği, çıkargözetmez bir ideal ilkesidir. Sanat uğruna Mozart'ı zehirlemeye karar vermiştir Salieri!

(Leningrad Puşkin Tiyatrosu'nda **Küçük Tragedya**'nın oynanışında) Salieri tipinin N. Simonov tarafından ustaca canlandırılışında, bu kişiliğin estetik dinamiği eksiksiz, görülmedik bir plastiklik içinde verilir. Yine, Korkunç İvan'ın ölçüsüz acımasızlığını bizim gözümüzde «doğrulayan» ve Korkunç İvan kişiliğini estetik açıdan yüce olarak değerlen-

23 William Shakespeare, **Macbeth**, Toplu Eserler, üç cilt, haz. Anselm Schlösser, Cilt 3, Berlin, 1956, s. 532. (Türkçesi, Sabahattin Eyüboğlu, **Macbeth**, Remzi Yayınevi, s. 34, Çevirenin notu-A.Ç.)

dirmemize yol açan şey, Korkunç İvan'ın devlet politikasıyla ilgili yüksek amaçlarıdır. Korkunç İvan, rahatlıkla bir Shakespeare tragedyası kahramanı olabilirdi; çünkü Belinski'nin «korkunç bir ruhun görkemliliği» dediği burda şart olan o niteliğe sahipti İvan. Ama bir de II. Nikola'yı gözünüzün önüne getirin; halkın acı bir alayla zavallı Nikola dediği bu kişiyi, bir Shakespeare tragedyası kahramanı olarak düşünebilir miyiz hiç?

Yüce-olan gibi bir değerin estetik kendine özgü-olanını doğru anlayabilmek için, insansal idealin içeriğindeki karmaşıklığın ve çokyanlılığın, kendi içerdiği ahlaksal ve siyasal çabalara indirgenmemesine özen göstermek gerekir. Ayrıca burda gözetilecek bir başka şey de, insanlık tarihinde ideal-olana ethik ve estetik verilen anlamın sürekli değişime uğradığı ve değişik toplumsal kesimlere göre farklı oluşudur. Cervantes, **Don Kişot**'ta, yüce bir görünüş olarak, ortaçağa egemen şövalyelik ilişkilerinin foyasını açığa çıkarmıştır. Puşkin ise, «Gabrieliade»de, yüzyıllar boyunca kutsallaştırılmış Hıristiyanlık öğretisindeki yüceliği alaya alır. Gogol, **Müfettiş**'te ve **Ölü Canlar**'da, kulluğa dayalı bir düzende yüce sayılan kişilerin yaşam tarzlarıyla çıkarlarındaki bayağılığı açığa serer.

Hiç kuşkusuz, görece-olan ile mutlak-olanın kendine özgü diyalektiği, estetiksel bilincin kendi bir göstergesi olmak üzere, yüce-olan alanında da etkinilğini gösterir. Yüce-olan tasarımında genel-insansal mutlak anlar ortadan kalktığı anda, bu tasarımlar da çarpık ve yanlış olarak karşımıza çıkar. Belli bir çağda şu ya da bu sınıfın bilincinde oluşan yüce-olan anlayışı kendi içinde ne denli görece olursa olsun, ancak mutlak-olananı içerdiği ölçüde, yani bir kişinin ya da tüm bir toplumsal kesimin salt kendi çıkarlarını değil, ama **tüm halkın ideali**'ni, **doğası genel-insansal olan ideal**'i bize verdiği ölçüde doğruluk taşır. Bir zamanlar Levizki'nin resimlerinde ya da Amirallik Binaları'nda Corneille'in Cid'inin ya da II. Katerina'nın büyüklüğünü dile getiren feodal çağların ideali bugün bize ne denli yabancı da olsa, biz bugün de bu yaratımlarda bir görkemlilik buluruz; çünkü bugün, toplumcu anlayışımız, toplumsal ödev kavramını, kişisel çıkarlara toplumsal çıkarların altında yer vermeyi, devletin büyüklüğü ve gücü kavramını içerir. Bu bakımdan çok açıktır ki, tarihte ilerici, demokratik ve devrimci toplumsal kesimlerin ideallerine göre oluşmuş yücelik anlayışları, bugün bizim estetik bilincimize daha yakın düşen anlayışlar olmaktadır. Örneğin, Glinka'nın **Çarlar İçin Bir Yaşam** ya da **İvan Sussanin, Anavatan İçin Bir Yaşam** adlı operasında, iki yücelik anlayışı birbiriyle çakışmaktadır, ama hiç

kuşkusuz, biz burda, bu operanın anlamca estetik içeriğinin aristokratik değil, demokratik olan yorumunu benimsemekteyizdir.

SANATTA YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN

Görüldüğü gibi, yüce-olan, insanlar üzerinde özellikle güçlü bir coşkusal etki bırakmaktadır. Alışılmadık oluşuyla, görkemliliğiyle şaşkınlık yaratmakta, kendi gücümüz ve olanaklarımızla karşılaştırılamaz oluşuyla bizde hayranlık ve korkuyla karışık bir saygınlık uyandırmaktadır. Yüce-olanın, insan ruhunu sarsına yeteneğine sanatta çok yüksek değer verilmiş olmasına hiç şaşmamak gerekir. Sanat yüce-olanın bu yeteneğinden çeşitli biçimlerde yararlanmıştır. Din ve dinsel sanat, yüce tanrı sureti karşısında insanın bir hiç olduğunu önermeye çalışmıştır. İnsan tanrıdan korkmalı, öbür dünyanın yüceliği ile bu dünyanın acınırlılığı arasındaki uçurumu duymalıdır. Bu yüzden bir çok dinlerde, insanları yaşama, doğaya ve dünyasal sevinçlere bağladığı için güzel-olana karşı savaş açılmış olduğu halde, dinsel ideolojide, yüce-olana karşı savaş açılmasından kesinlikle söz edilmez; çünkü temeline bakıldığında, her dinsel duygu, gizemsel yoldan çarpıklaştırılmış bir yüce-olan duygusudur.

Sömürücü sınıfların, köle sahipleri ile feodal aristokrasinin kendi dünya ideolojileri yoluyla yüce-olanı «sömürüş»leri ile dinsel-gizemsel «sömürme» arasında bir yakınlık vardır. Eski Mısır sanatındaki firavun tipi olsun, soylulara hizmet eden sanattaki çar ve saraylı tipleri olsun, bütün bunlar, insanda bir korku duygusunu, basit ve ölümlü insanların hiçliği duygusunu, bu insanları o yüce kahramanlardan ayıran sınırı aşmanın olanaksızlığı duygusunu uyandıracak biçimde çizilmişlerdir. Firavunların da, feodal hükümdarların da tanrının yeryüzündeki elçisi olarak çizilmiş olmaları rastlantı değildir.

İnsancıl, gerçekçi sanat ise yüce-olandan başka biçimde yararlanmıştır. Göksel insanın değil, gerçek insanın yüceliğini pekiştirmiş; yüce-olan duygusunu uyandıracak şaşkınlık, hayranlık ve korkuyla karışık saygınlığın, en son çözümlemede, insanın kendi olanaklarının gücüne inandırılması, insanın yüce kahramanlara özendirilmesi ve onlar gibi olmaya isteklendirilmesi işine hizmet etmeye çalışmıştır. Gogol'ün Taras Bulba'sı ile Surikov'un resmindeki Bojarin Morosova'nın, Vişnevski'nin İyimser Tragedya'sındaki Kadın Komiser'in, Joganson'un «Toplum-

culaın Duruşması»ndaki kahramansı tiplerin estetik işlevi burdan gelir. Marx ve Engels'in, demokratik sanattan, devrimci önderlerin resminin idealleştirilmiş, tanrısallaştırılmış biçimde değil, sağlam, Rembrandtçı renklerle verilmesini istemiş olmaları rastlantı değildir. Yalnız şunu da gözden kaçırmamak gerekir, yaşam çok yanlı olup, gerçekçi sanatça yalnızca kahramanca olayların kendisine indirgenemez. Kahramanca olaylarla dolu burjuva savaşı sırasında bile Lenin, Petrograd'da kahramanlık dağarcığına dayanan bir tiyatro açmanın düşünü kuran Gorki'ye karşı, sahnede yalnız kahramanca-olanın değil, ama lirik ve güncel oyunların da gerektiğini söylemişir. İnsanın yaşamsal etkinlik alanları içinde, yüce ve kahramanca olan işlerdeki kadar manevi bir güç ve insanlarda bu denli ethik bir enerji isteyen ya da böyle bir şeyi oldurtan başka hiçbir alan yoktur. Nitekim, yüce-olanın kaynağı olarak, toplumla ve doğayla savaşım, insandan hiçbir zaman böylesine büyük yaptırımlar istemeyen özel yaşamla, aile ilişkileriyle ve güncel yaşamla kıyaslanamaz. Ancak olağanüstü durumlar kahramanca işlere yol açabilir.

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

Müzikte de böyledir bu. Oda müziği türleri, opera, senfoni, kantat ve oratoryo gibi anıtsal biçimlerden, yüce bir içeriğin verilebilmesi açısın-

dan ayrılırlar. Mimaride de, dinsel ve kamutsal yapılar, anıtsaldırlar; çünkü, bu yapıların büyüklükleri ile biçimleri, yücelik düşüncesini kilise, saray, hükümet binası, üniversite ya da anıtkabır olmaktan alırlar.

Anıtsal sanat biçimlerinin, dile getirilen içeriğin yücelik özelliğince belirlenmiş oluşu, bütün bir sanatsal kültür tarihinde ortaya çıkmış tarzlar arasındaki ilişkilerin bir takım temel özelliklerini de bize açıklar. epik-olan ile lirik-olan, kahramanca-olan ile güncel-olan, anıtsal-olan ile alçakgönüllü-olan, sanat tarihi boyunca aynı sanatsal yaratım olanaklarını elde edememişlerdir. Anitkçağ'da ve ortaçağda şiir sanatı, daha çok epik-kahramansı biçimde gelişmiştir. Tiyatro sanatına ise, önce tragedya, sonra gizem oyunları egemen olmuştur. Mimaride herşeyden önce görkemli tapınaklar ortaya çıkmıştır. Görsel sanatlar, miimari ile yakın bağlar içinde gelişme gösterdiğinden, anıtsal biçimler, resim ve heykelin temel biçimleri olmuştur.

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

Bu açıdan alındığında, burjuva toplumda sanatın durumu, köleci toplum ile feodalizmdeki durumdan kesin farklılıklar gösterir. Hiç kuşkusuz, burjuvazinin tarihte yer alışı, sanatsal yaratımda büyük atılımlara yol açmıştır. Bu atılımların önemini kavrayabilmek için, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerini gözönüne getirmek yeterlidir. Yalnız, sanat tarihindeki bu iki büyük döneme daha yakından bakacak olursak, bu dönemlerin barındırdıkları şiirsel içeriğin, sözcüğü tam anlamıyla, burjuva içerikli olmadığını görürüz Onun için Engels hiç çekinmeden, Rönesans devletlerinin, burjuvaca kısıtlı olmaktan başka herşey olduklarını söylemiştir. Gerçekten de, bu dönemlerin temelinde yatan derin insancıllık; yani, içinde bulunduğu toplumsal durumdan, yurttaşlık durumundan, siyasal ilişkiler ile mülkiyet ilişkilerinden bağımsız olarak insana, insanın anlayış gücüne, insan güzelliğine, insan doğasının erdemli ve iyi oluşuna sınırsız inanan; Rönesans ve Aydınlanma dönemleri sanatında görülen bu düşünsel dokunaklılık, sözcüğün geniş anlamıyla, sığ burjuvaca değil, demokratik'ti. Burjuvazi halk kitlelerinin, yani köy-

lünün ve kentli zanaatkârın önüne geçerek genel demokratik çıkarları kendisine maletmeye ve tiers état adına kullanmaya başladığı ölçüde, sanata da gerçek yücelikte sanatsal içerik açısından estetik bir özellik kazandırmıştır. Ama burjuvazinin, kendi durumu ve çıkarları arasındaki ayrımı görüşü de yine bu döneme rastlar. 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadarki toplumsal düşünce ile sanat tarihi içinde yer alan birçok olgu bunun tanıtıdır. Özellikle, halkın kanıyla iktidarı ele geçirme anı burjuvazi için gelip çattığı zaman, yani bütün o görkemliliğiyle burjuva devrimi patladığı sıra aydınlığa çıkmıştır bu. İşte tam bu anda burjuvazinin, Marx'ın da belirtmiş olduğu gibi, sürdürdüğü bencil kavganın büyüklük ve kahramansılıktan yoksun duran görünümünü klasikçilik ilkelerinin yüce ve kahramanca içeriğiyle örtbas etmeye çalışmış olmasına şaşmamak gerekir.[24]

Bu bağlamda alındığında, niçin daha 17. yüzyılda burjuva toplumun sanatsal kültüründe anıtsal tarz bakımından bir bunalımın başgösterdiğini anlamak da kolaylaşacaktır. O günlerde, destan ile kahramanlık tragedyasını, anıtsal mimari ile ona bağlı resim ve heykeli yeniden canlandırmak için yapılan bütün girişimler sonuçsuz kalmıştı. 18. yüzyılın sonunda, Fransız Devrimi tüm Avrupayı yerinden oynatmış, toplumda estetik bilinci sarsarak, yeni yüce düşünce, duygu ve hedefler getirmişti; buna rağmen, Avrupa sanatında, gerek klasikçiliğin yeniden doğmasına yol açan devrimci dokunaklılık, gerekse daha sonra romanik sanatın ortaya çıkışına neden olan trajik devrim anlayışı, bu her ikisi de, sanatta içerikçe yüceliğin varlığını ancak çok kısa bir zaman için sürdürebilecek öğeler olarak kalmıştır.

Üstelik romantikler bu içeriğin yanılsatıcı olduğunu; ortada gerçek, somut, geriye dönülemez tek şeyin, beylik sıradan burjuva yaşamı olduğunu görüyorlardı. Puşkin'in şu sözleri, romantiklerin yüce-olana dört elle sarılışlarını; yüce-olanın yalnızca bir sanrı, gerçekleştirilemeyecek bir düş, şiirsel bir yanılsama, gerçek yaşamınsa bayağı olduğunu çok acı biçimde farkedişlerini dile getirir:

«Adi gerçeklerden çok, yeğdir
Beni yüceltecek sanrılar...»[25]

24 Karl Marx, **Louis Bonaparte'nin 18. Brumaire'i**, Marx/Engels, To[illegible] Eserler, Cilt 8, s. 116.
25 A.S. Puşkin, **Seçilmiş Eserler**, Cilt I, s. 253.

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

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

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

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

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

İlk başlarda sanat burjuva dünyasının yeni «kahramanları»nı, romantik akımla gözlerden kaçırmak istemiş, ama daha sonra bunları çizmeyi, bu arada kendi şiirsellik ilkesi uyarınca, burjuva gerçekliği

26 Marx/Engels, **Toplu Eserler**, Cilt I, s. 374, 375.
27 Karl Marx, **Kapital**, Birinci Cilt a.g.e., Cilt 23, s. 146 (Türkçesi, Cevat Çapan, **Marksizm ve Şiir**. Uğrak Kitabevi Yayınları, s. 71, çevirenin notu-A.Ç.)

görkemli kılmak yerine, onu açığa sermesini öğrenmişti.

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

Bu anlayış, Avrupa sanatında, yaşam üstüne yeni bir sanatsal bilgi yöntemi oluşuncaya kadar, ki bu yönteme biz bugün **eleştirel gerçekçilik** diyoruz, sanatta uzun süre kanıtlanmadan kalmıştır. Eleştirel gerçekçilik, kişi ile modern burjuva toplumu arasındaki ilişkileri, bilginin başlıca bir yanı haline getirmiş; insanda kötü ve bayağı-olanın kaynağının burjuva toplumunun kendisinden geldiğini göstermiştir. Buysa, Rousseau'un anlayışından, Balzac'ın ve Stendhal'in yapıtlarındaki «yitirilmiş hayaller» temasına geçilmesine yol açmıştır. «Doğası gereği» iyi ve soylu olan, iyi kalpli ve zengin ruhlu insan, burjuva yaşamın çarkı içine girer girmez (kuralda bu, büyük kente gelmiş bir taşralıdır), tüm hayallerini yitirerek, rezil ve düzenbaz bir adam olur çıkar; çünkü, gerek Julien Sorel, gerek Rastignac ile Lucien de Rubenpre, yaşamdaki yerlerini ancak alçakça yollardan koruyabilirler.

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

Hiç kuşkusuz, birçok gerçekçi sanatçı da, modern toplumda varolan yüce kişilikleri ve işleri bulup ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Engels, M. Harkness'e mektubunda böyle bir çabanın, bir kralcı olarak kendisinin doğrudan siyasal rakipleri olmasına karşın, Balzac'ın devrimci kahraman tipleri yaratabilmesini olanaklı kıldığını yazıyordu. Tek örnek bu değildi. Daumier'nin, Repin'in, Çernişevski'nin, Nekrassov'un yapıtlarında da, düşünce ve davranışları yüce olan olumlu kahraman tiplerinin çizilmesi konusunda aynı kararlı çabalara rastlarız. Bu kahraman tipleri, Repin ya da Balzac'ta olduğu gibi devrimci eylemlerin uzağında durmuş, ama yaşamda gerçeğe bağlı kalmış sanatçıların elinde, devrimci

kişiler olarak çizilmişlerdir. Buna karşılık, yazarın dünya görüşünün kendi sanatsal bakışını bozuşu, yazarın yüce-olanın gerçeklikteki asıl kaynağını bulamamasına, bu yüzden de, (Maupassant da olduğu gibi) yüce tipler çizmekten vazgeçmesine ya da çizdiği kahramanların (Dostoyevski'nin **Budala** romanındaki Prens Mişkin gibi) yaşamsal gerçekliğinden yitirerek, kurgusal tipler haline gelmesine yol açmıştır. İnsana özgü yoldan, en yüce-olanı kendinde cisimleştirmiş, olumlu kahraman sorununa gerçek bir çözüm bulunuşuna ancak toplumcu gerçekçilikte rastlanır.

ÇAĞDAŞ SANATSAL KÜLTÜRDE YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN

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

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

Bu birincisi, yani toplumcu sanat, yaşamını insanlığa, bir başka deyişle, toplumcu düzene ve geleceğe adamış insanın büyüklüğünden, özverisinden esinlenmektedir. Ama gözlerini, gerçek yaşamdaki bayağılığa, soysuzluğa, düzensizliğe kapayarak değil, tam tersine, bunların korkusuzca anlatmaya çalışarak. Bu anlattıklarının kendisi bile, insanoğlunun yaratıcı düşüncesinin öngördüğü büyük tarihsel amaçların karşısına dikilen ne varsa hepsine karşı bir çeşit savaşım biçimi haline gelmekte.

İkincisi, yani günümüzde eleştirel gerçekçiliğin demokratik sanatı ise, dünyanın temelde dönüşüme uğratılmasını, bütün varlıksal çelişmelerin çözümünü getirecek gerçek bir olanak olarak görmemekte. Daha çok, insanda yüce, soylu ve güzel-olan ne varsa hepsini kötürüm bırakan ya da bütünüyle öldüren, bayağı ve aşağılık-olanın sonsuz gücünü anlatmakla kendisini sınırlandırmış bulunmakta. Herşeye rağmen, yeni-gerçekçiliğin birçok temsilcisi, bu öldürücü koşullarda bile insanoğlunun erdeminden, saygınlığından, temiz yürekliliğinden birşeyler yitirmesini önleyecek manevi güçlerin ne olduğunu dirençle ve özveriyle aramak-

tadır; ancak, ortaya çıkan sonuç, bu toplumda, soylu-olanın bayağı-olanı altetse bile, insana talihsizlikten başka bir şey getirmediğidir.

Üçüncü konum, çöküşme sanatının bulunduğu konumdur. Bu sanat da, bayağı-olanın kesin yengisini ve ortaya açtığı sapıklıkları göstermekte, ama bunu sakat burjuva toplum düzeniyle değil, insanın ebedi, değişmez, toplumsal-dışı doğasıyla açıklamaktadır. Çöküşme sanatı, içten acı alaylı, şaşırtıcı bir açıklıkla, burjuva insan bilincini, yani dinsel olsun, feodal-aristokratik olsun, bir zamanlar insanları harekete geçirmiş tüm idealleri yitirmiş bulunan, ama kendisine yeni idealler de aramayan, böylelikle, ideale dönük her çabayı, her ideal ereği, yüce-olanı, bütünlükle, içten acı alaylı biçimde hiçe sayışıyla kendi manevi yoksulluğunu doğrulayan burjuva insan bilincini biçime sokarak her yöne yaymıştır. İşte, insanın yaptığı bütün işleri, cinsel içgüdünün etkisiyle, bilinçdışı hayvanca itici güçlerle açıklayan Freudcu kuramı yaygınlaştıranlar bu tür militan küçükburjuvalar olmuştur. Bu küçükburjuva, aslında burjuva toplum yüzünden insanda oluşan tüm nitelikleri insanın kendi «doğası»ymış gibi bağışlatacak, bencil ve bireyci insanı kendi gözünde doğrulayacak birçok felsefi, ethik ve estetik anlayışları daha bulup ortaya çıkarmıştır. Onun için küçükburjuva, kafalı adamdan, sorumlu insandan, yurtseverler ile devrimcilerden; yaşamını, yeryüzünde adaletli ve özgür bir yaşam kurma idealinin gerçekleştirilmesi için savaşmaya adamış bütün insanlardan nefret eder. O yüzden, insanoğlunda aydınlık ve soylu olan herşeyi küçümser, bayağılaştırır, kötüler; insanda büyüklük adına herşeyi çamura bular, manevi olan herşeyi hayvan derekesine indirger.

İşte, çöküşme sanatının insanoğlunun temel özelliği olarak bayağı-olanı savunması ve övgüler düzmesi böyle başlamıştır. V. Dneprov, Freudcu estetiği, çok yerinde biçimde, «bayağı-olanın estetiği» olarak tanımlamıştır. Bu tanım, tüm çöküşme sanatı için kullanlabilir; özellikle, modern burjuva resmi ve heykelinde geçerliliğini göstermiştir bu tanım. Modern burjuva resmi ve heykelinde, insan vücudunun çarpıtılması, burda yalnızca **çirkin-olanın estetikleştirilmesi** ne yardımcı olmakla kalmamakta, ama bir başka, daha derin bir anlam da kazanmaktadır: **bayağı-olanın estetikleştirilmesi.** Örneğin, Chadwick'in ya da Moore'un heykellerinde insanın canlandırılışındaki korkunçluğu gözümüzün önüne getirelim; burda, insanın kendi fiziksel varlığının çarpıtılması, hayvan derekesine indirgenmesi vardır.

Kapitalist ülke kamuoyunda birçok öndegelen kişi, modern kapita-

lizmin insanlara hiçbir ideal göstermediğini, bu yüzden toplumcu düzenle giriştiği savaşı kazanamayacağını acı bir dille ve bundan rahatsız olarak açıkça söylemektedir. Burjuva toplumda yaşayan birçok sanatçı da bundam sözetmektedir. Kendi yapıtlarının başlıkları bile bunun tanıtıdırlar; örneğin R. Aldington'un «Bütün İnsanlar Düşmandır»ı, Mauriac'ın «Yılansoyu», Fallada'nın «Kurtların Kurdu».

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

Burjuva toplum yaşam düzeni, demek ki, sanatı **kahramansızlaştırmak**'ta, sanatın yüce olan içeriğini yoketmektedir. Bir Fransız eleştirmen, çağımızda bir yazarın, yazdıkları arasında, ahlaksal değerleri tanıyan bir tipi çizmesinin bile artık nerdeyse kahramanca bir iş haline gelmiş olmasından yakınmaktadır. Son zamanlarda yazarların dünyada hâlâ iyi insan kalmış olduğunu unuttuklarını söylediği zaman, Ernest Hemingway de bu aynı düşünceleri dile getiriyordu. Rahatça anlaşılmaktadır bu, çünkü 20. yüzyıl burjuva toplumunda, gerçek anlamıyla yüce bir toplumsal ideale ancak emekçi ve toplumcu insanların yaptıkları mücadelelerde, bir de ezilmiş halkların ulusal kurtuluş hareketlerinde rastlanır. Burjuva dünyasında sanatın içinde bulunduğu bugünkü ahlak ve estetik bunalımı ancak bu yoldan aşılabilir. Bu açıdan alındığında, Hemingway'in «iyi insan» peşinde koşmasının dramatik öyküsü çok ilginçtir. Yaşamın mantığı da odur ki, bu büyük yazar, gerçek kahramanlarını ancak İspanyol halkının özgürlüğü için savaşan insanlar (**Beşinci Kol, Çanlar Kimin İçin Çalıyor**) ile doğayla savaşan emekçi insanlar (**İhtiyar Adam ve Deniz**) arasında bulabilmiştir. Ancak, **Bir Başka Ülkede** ya da **Nehrin Ötesindeki Ormanlara Doğru** adlı romanlarında, büyük toplumsal idealleri olmayan «iyi insanlar»ı ele aldığı zaman, bu kahramanların, kendi ahlakça soylu ve temiz yürekli oluşlarından birşeyler yitirmemek için çevrelerinde varolan anlamsızlıktan, soysuzluktan kendilerini kurtarmak zorunda kalan kişiler olduğu ortaya

çıkmıştır. İnsanın kurtuluşu kokuşmuş toplumsal ilişkiler dünyası dışında, kendi içinde yaşattığı sevgi ve iyilikteydi. Ama, bu kokuşmuş ilişkiler dünyasının yasaları öylesine acımasızdı ki, sevgi bile, «iyi insanlar»a mutluluk getirmiyordu. Görünüşte birbirleriyle mutlu oldukları sanılan Hemingway kahramanlarının sonunun kaçınılmaz biçimde trajik oluşunun nedeni budur. Kapitalizm, sanatı nasıl yüce değil de bayağı bir içerikle beslemek zorunda kalmışsa, toplumcu düzen de sanatsal yaratımları öylesine sahici yüce düşüncelerle donatmak zorunluluğunu getirmişti.

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

Daha önce de saptamış olduğumuz gibi, eleştirel gerçekçilik, burjuva dünyası insanında bayağı-olanın yüce-olana karşı üstünlüğünü verirken, toplumcu gerçekçilik, toplumcu düzen içindeki yaşamda tam bunun karşıtı olan yasallıkları açığa çıkarır. A. Makarenko'nun **Yaşam Yolu** ile N.Pogodin'in **Aristokratlar** adlı yapıtlarında, Sovyet sanatı, toplumcu düzenin en önemli ahlaksal-estetik çatışmalarını yakalayıp işlemeye başlamıştır; söz gelişi, kapitalizmin kötürüm bıraktığı, çarpıklaştırdığı bayağı bir kişinin, kendine bir yaşam ideali bulması ve bu idealin gerçekleşmesine bilinçli olarak kendini adamış, iyi, yüce bir insana dönüşmesi gibi. «Yitirilmiş ideal» temasına karşı, toplumcu sanat, «kazanılmış ideal» temasını çıkarır ve bu sürecin, Balzac ve Faulkner'da olduğu gibi, **insanın çevresindeki toplumsal ilişkilerden etkilenişi**'yle birlikte, yararcı ve gerçekçi biçimde açıklanışını getirir.

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

Toplumcu sanat, burjuva kültüre uzlaşmaz bir tavırla bakar. İnsanların adiliğinin, bencilliğinin, toplumdışı kalışlarının, insan doğasının kendi bir koşulu olduğu, dolayısıyla bunun altedilemeyeceği, aşılamayacağı alayışını çürüterek, bayağı, hayvansı ve insanlıkdışı olanın ebedi değil,

ama ortadan silininceye kadar tarihçe koşullu olduğunu gösterir. Burda önemli olan birşey de, toplumcu gerçekçiliğin, insanlarda bayağı-olanın kökünü kazıyıp, yüce-olanı geliştirecek güçleri, yalnız toplumcu düzen içindeki yaşamın yasalarında değil, ama burjuva toplumdaki yaşamın yasalarında da aramasıdır. Bu açıdan, Gorki'nin «Ana» adlı romanındaki sanatsal mantığa bakalım; bu roman, özü bakımından, A. Makarenko'nun **Yaşam Yolu** adlı romanındaki sanatsal mantıkla özdeştir; burda Pavel Vlassov ile Nilovna'nın işçilerin kararlı mücadelesinde içerili yüksek idealleri paylaşmaları, onları bayağı, aptalca bir yaşam tarzından, kahramanca işler yapmaya doğru, ahlakça ve estetiksel olarak yüceltmektedir.

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

Nitekim, 19. yüzyıl Avrupa sanatı ile çağımız burjuva sanatında ölmüş bulunan bu anıtsal, epik-kahramansı biçim, 1920-30 yıllarındaki Soveyt sanatında, Şolohov ile Mayakovski'nin Ayzenştayn ile Vişnevski'nin, Şitşursev ile Rudnev'in, Matveyev ile de Mukhina'nın yapıtlarında işlenmeye başlamıştı.

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

TRAJİK-OLAN VE KOMİK-OLAN

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

Burda şu soru ortaya çıkıyor, bizim trajik olarak değerlendirdiğimiz bir eylemin estetik kapsamını, estetik değer olarak, güzel-olan ile yüce-olandan ayıran şey nedir. Varolmanın tarihsel süreçleri ile estetiksel bilincin gelişme yasalarını daha önce kısaca açıklarken, **uyumlu** biçimde örgütlenmiş varlığın algılanışından ortaya çıkan güzel ve yüce olandan farklı olmak üzere, trajik ve komik olanın, dünyanın ayrımlaşmamış biçimde **dramatik** olarak algılanışından doğduğunu söyle-miştik. Trajik-olan ile komik-olanın, dramatik-olan ile aynı bağlam içine girişi şöyle olmuştur. Trajik-olan ile komik-olan, başlı başına birer estetiksel değer niteliğini kazandıktan sonra, en belirgin, en arınmış biçimde, tragedya ile komedyada kendilerini belli etmişlerdir; tragedya ve komedya, trajik-olan ile komik-olanın kendi dramatik yapıları bakımından, tüm karşıtlıklarıyla birlikte yanyana geldikleri dramatik sanatın iki türü olmuş-

lardır. Trajik-olan ile komik-olamn özü, yaşamdaki belirli güçlerin birbiriyle çatışmasının ve çarpışmasının imgesel örneklerini oluşturmalarında, **gerçeklik ile insansal idealler arasındaki çatışmalı ilişkiler**'in aydınlağa çıkmasını zorunlu kılmalarında yatar. Bunun nasıl olduğunu somut olarak inceleyelim şimdi.

TRAJİK-OLANIN ÖZÜ

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

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

Bu kuram, derininden insancıl olmakla birlikte, bu insancılığın soyut olduğu da bizler için çok açıktır. Buna şaşmamak gerekir, çünkü Çernişevski'nin genel felsefi anlayışındaki antropolojik maddecilik soyuttur. Her insanın ölümünün **trajik** diye tanımlanamayacağını biliyoruz. Evet, Liebknecht ile Thälmann'ın ölümleri trajiktir, çünkü bu insanlar, bütün yaşamları boyunca, **bizim idealimizi temsil ettikleri ve onun uğruna savaştıkları** için bizim sevgimizi, yakınlığımızı, ilgimizi kazanmışlardır. Yaptığı hareketlerle bizim yaşam idealimizle çelişen, onu zorlayarak çıkmaza sürükleyen bir insanın ölümü ya da acıları, bizler için hiçbir zaman bir tragedya değildir; tam tersine, biz bundan ancak esenlik, gönenlik hattâ sevinç duyarız. Yaşamda olduğu kadar, sanatta da trajik-olanın temel kapsamı budur.

Gerçek-olan ile ideal-olan arasında özel bir ilinti olduğu için, tüm öbür estetik kategorileri gibi, trajik-olanda, her zaman, **tarihsel ve**

sınıfsal özellik taşır. Hıristiyanlığın egemen olduğu dönemlerde, en büyük tragedya gözüyle bakılan şey, İsa'nın acı dolu yaşamı ve ıstır. r dolu ölümü ile efsanevi İncil kahramanları, yani dört havariler ile aziz lerdi. Dinin yerini dünyasal düşünce almaya başlayınca, insanoğlu da **gerçek** tarihsel kahramanların trajik alınyazılarını estetiksel olarak görmeye, Spartaküs ile Jeanne d'Arc'ın, Giordano Bruno ile Marat'nın alınyazılarını sanatta canladırmaya başlamıştı. Romantizm ozanlarının gözünde ise, kural olarak, fantastik kişiler (örneğin, Byron'ın Kabil'i, Wagner'in Uçan Hollandalı'sı) ile olağanüstü kişiler (söz gelişi, Hugo'nun roman ve oyunları ile Puşkin'in şiirlerindeki trajik kahramanlar), trajik kahramanlardı. Gerçekçiliğin romantizmin üstesinden gelişi, herşeyden önce sanatçıların, trajik çatışmaları, olağan günlük yaşamın içinde, **toplumsal** gerçeklikte yatan çelişmelerde aramaya başlamalarında görülür. Trajik alanda, Eugen Onegin ile Boris Godunov'un, Şeytanlar ile Miziyri Petroşin'in, Kabil'in yerini Julien Sorel ile Goriot Baba'nın alışları böyle olmuştur.

Buna bağlı olarak, sınıfsal idealler arasındaki farklarda trajik insan anlayışı bakımından değişime uğramıştır. 18. yüzyıl Fransız aristokrasisi için, burjuva devriminin ateşleri içinde feodalizmin çöküşü, XVI. Louis'nin başının uçuruluşu derinlemesine trajikti. Rus soyluları da toplumcu devrimi aynı gözle görmüşlerdir. İlerici insanlar içinse, tarihsel anlamda çelişkin olaylar trajiktir; örneğin, halkın kahramanca savaşımının meyvelerini Fransız burjuvazisinin toplayışı; Robespierre'in, Byron'ın, Radişçev'in ölümü; Parisli Komüncülerin kurşuna dizilişi, Narodniklerin asılışı, Polonya ulusal kurtuluş savaşı kahramanlarının öldürülüşü.

Farklı toplumsal kesimlerin güzel-olan ile yüce-olan anlayışları nasıl birbirinden farklıysa, trajik-olan tasarımları da aynı biçimde, birbirinden farklı değerlerdedir. Burda, daha önce de gördüğümüz gibi, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiği vardır: **trajik çatışmanın genel insansal anlamı ne denli uzantılıysa, gerçek trajik kapsamı o denli yoğundur.** Bu genel insansal, mutlak an ile tragedyada temsil edilecek idealin ilerici çizgide oluşu arasında doğrudan bir bağ vardır. Onun için, Marx ve Engels, Lassalle'ın **Franz von Sickingen** adlı oyununda, kahramanların alınyazısında yatan «gerçek trajik öğe»yi[28] gözden kaçırmış olduğunu öne sürerler. Çünkü, Lassalle, Sickingen'in yaptığı savaşın ve

28 Friedrich Engels'ten Ferdinand Lassalle'e Mektup, 18 Mayıs 1859, a.g.e., Cilt 29, s. 603.

ölümünün toplumsal-tarihsel anlamını gösterememiş, 16. yüzyıl Almanya'sında, derebeylerin ayaklanışı ile kitlelerin devrimci savaşımı arasındaki ilişkileri açığa çıkaramamıştı.

Demek, trajik-olanın estetik içeriği, somut-tarihsel toplumsal bir ideale yapılan yönlendirmeyle belirlenmektedir. Ancak, bu yönlendirmenin kendisi farklı olabilir. Yukardaki örnekte yaşamda olduğu kadar, sanattada en yalın, en genel bir trajik çatışma tipi, yani belirli bir ideali gerçekleştirmek ve yerleştirmek için savaşan bir insanın ölümü ya da acıları verilmektedir. Ama, daha karmaşık bir durumu alalım; söz gelişi, Grigori Meleçov, toplumcu bir ideal için değil, ama tam tersine, karşıt bir ideal için savaştığı halde **Ve Durgun Akardı Don** adlı romanın bu kahramanın alınyazısını gerçekten trajik buluruz.

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

Bir başka deyişle yaşamda olduğu kadar, sanattada trajik çatışmanın temelinde yatan şey, **ideal'i gerçekliğe dönüştürme savaşı**'dır. Bu savaşın başlıca alanı ise, toplumdur, bu toplumun gelişmesi içinde, farklı kesimlerin çıkarları ile idealleri arasındaki tramatik çelişmeler boy atar. Hiç kuşkusuz, yüzyıllar boyunca insanlar bu çelişmelerin gerçek

toplumsal içeriğini anlayamamışlar; trajik çatışmayı insanın alınyazısıyla, kaderiyle ya da buna benzer gizemsi güçlerle karşı karşıya kalmasının (çarpışmasının) sonucu olarak görmüşlerdir. Ama gerçeklikte, ister antik tragedyada olsun, ister Çaykovski'nin senfonilerinde, o korkunç «alınyazısı», **toplumsal-tarihsel zorunluluk'un**, toplumsal gelişme yasalarının sonsuz gücünün fantastik biçimde yansıtılmasından başka birşey değildir.

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

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

Toplumcu sanatın odak noktasında, şimdiye değin hep toplumsal-tarihsel çatışmalar ile bu çatışmalardan doğan trajik durumlar, yani emekçilerin yaptıkları mücadelelerde, burjuva savaşında ve anavatan savaşında, daha sonra da kollektivleşme döneminde ortaya çıkan trajik çarpışmalar yer almıştır. Toplumcu düzenin kurulması sırasında toplum kesimleri arasındaki karşıtlıkların ortadan kalkmasıyla toplumsal kökenli trajik durumlar, tarihsel türe konu olmuşlardır. Hiç kuşkusuz, ileri bir toplumda da, yeni trajik çarpışmalara yol açacak yeni çelişmelerin ortaya çıkabileceğini tarih bizlere göstermiştir. Ancak, toplumcu düze-

nin kurulduğu dönemde, trajik çatışmaların ana kaynağı, insan ile doğa arasındaki ilişkiler alanından insanlar arasındaki ilişkiler alanına kaymıştır.

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

Ölümün genellikle niye trajik birşey olarak görüldüğünü de yanıtlayabiliriz burda. Ölüm, insanın karşı koymaya çalıştığı, ama ister istemez karşısında yenik düştüğü temel doğa güçlerinden biridir. Burda, trajik-olanın salt biyoloji değil, **estetik** bir doğası olduğu açıkça görülmektedir. Çernişevski'nin, Feuerbachcı antropolojik maddeciliğin etkisi altında kalarak düşündüğü gibi, salt biyolojik açıdan yaşamı sınırlandırmasından ötürü trajik bir özellik taşımaz ölüm. Ancak yaşam insan idealinin odak noktasında yer almışsa, ölüm trajiktir; bunu açık seçik anlayabilmek için, ölüme dinsel ve estetik olarak nasıl yer verildiğini karşılaştırmak yetecektir. Ölüm, yaşam derdinden bir **kurtuluş** olarak görülüyorsa, «öbür dünyadaki yaşam»ın, sonsuz mutlu bir yaşamın yerine geçiyorsa, o zaman trajik bir özellik taşımaz artık. Bu açıdan alındığında doğa da, hayvan ve bitki dünyası da bize farklı görünür. Doğadaki güz yaprakları, insan yaşamıyla bir çağrışım yaptığı zaman, trajik bir içerik kazanır; ama güzü, başka çağrışımlarla, söz gelişi tarımla ilgili tasarımlarımızla aynı bağlamda alırsak, o zaman, trajik-olan birşey göremeyiz bunda. Yine, bir hayvanın ölümünü de farklı olarak yansıtırız. Eğer o hayvan insan düşmanı bir hayvansa, ölümü trajik bir kapsam taşımaz. Ama bir hayvanın ölümü mecazi olarak insanın ölümüne benzetiliyorsa, o hayvan şu ya da bu biçimde bizim algımız içinde «insansallaştırılmış»sa, en az insan kadar büyük bir trajik kahraman haline gelebilir. Örneğin, Yuri Kasakov'un **Kör Av Köpeği** öyküsünde ya da Fyodor Abramov'un **Bir Zamanlar Bir Gülücüktü** adlı trajik eğretilemeli masalında kurulan ilinti budur.

Demek, ne **biyolojik** bir yasallık olarak ölüm, ne de **psikolojik** bir

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

Gerçekçi sanat, insan yaşamındaki bu trajik-olanın biçimini belli biçimlerde vermeye çokça çalışmıştır. Gogol'ün Eski Zamanların Mal Sahibi'ni, Çekhov'un birçok öyküsünü, Chaplin'in Modern Zamanlar'ını, Fellini'nin Tatlı Hayat'ını anımsayalım. Bütün bu sanatçılar, anlattıkları yalın, çoğu zaman da keyifli hikâyelerde Gogol'ün deyişiyle, dışlarından gülerken içlerinde gözyaşlarını saklamışlardır. Bu yapıtlarda trajik havayı veren şey, insanların çirkin ve küçük yaşam tarzlarının tüm insansal olan şeyleri ayaklar altına alarak ezişinden, insanı bir İvan İvanoviç, bir İvan Mikiforoviç, bir Afanasi İvanoviç ile bir Pulçeriya İvanovna'ya çevirişinden ya da akıllı, uygar ve kültürlü insanları ahlakça soysuzlaştırışından, onları artık hiçbir şeyden doygunluk alamayacakları, çılgınca bir ahlak bozgununa doğru sürükleyişinden gelmektedir (Tatlı Hayat).

Rus resim tarihinden, P.Fedotov'un «Bir daha, bir daha, bir daha!» adlı tablosunu düşünelim. Bu resimde, bir subayın köpeğiyle oynayışında bu denli trajik olan şey nedir acaba? Resme daha yakından bakıp içine girince, resmin derin trajik kapsamı iyice anlaşılmaktadır. Bu aptalca, anlamsız, amaçsızca vakit öldürme olarak görülen şeyde, büyük bir sanatsal yaratım sonucu, Rusya'daki bir taşra subayının boş, yapayalnız, umutsuz yaşamı canlandırılmıştır. Aşağılık, çirkin, gerçeklikle

çatışan ideal insan yaşamı tasarımı burda yenilgiye uğramıştır; tragedyayı yapan şey, bu **idealin yenilgiye uğrayışı**'dır işte.

KÖTÜMSER TRAGEDYA VE İYİMSER TRAGEDYA

Gerçek-olan ile ideal-olan arasında, idealin yenilgisine yol açan çatışma, yaşamda olduğu kadar, sanatta da çeşitli biçimlerde yorumlanabilir.

Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok adlı ilk romanından **Zafer Anıtı** ile **Tanrının Gözdesi Yok** adlı yeni romanlarına kadar, Remarque'ın yapıtlarında Alman halkının trajik alınyazısının, günümüzdeki dramatik dönem içinde verilişi vardır. Remarque'ın her kitabı okuyanda acı bir çaresizlik, umutsuzluk duygusunu; kötünün sonsuz gücünün yenilmezliği, bu dünyada iyi, aydınlık, soylu-olan ne varsa tümünün yaşama gücünden yoksunluğu duygusunu uyandırır. Gerçek toplumsal yaşam ile insancıl idealler arasındaki uzlaşmaz çatışma, Remarque'ın yalnız ideal nitelikleri ve uğraşları olan kahramanlarının değil, ama aynı zamanda o **idealin kendisi**'nin de yenilgiye uğrayışını dile getirir; idealin yenilgiye uğrayışı burda rastlantısal, geçici değil, tam tersine, derin yasalara uygun, **sarsılmaz** ve **kesin**'dir. İşte trajik çatışmanın bu yolda çözümüne, böyle bir dünya anlayışına, böyle bir yaşam felsfesine **kötümser** denir.

Kötümserliğin, burjuva toplum bunalımı döneminin bir sonucu olduğu sık sık öne sürülmüştür. Bu açıdan, örneğin **Trajik-Olan Üstüne** adlı kitabında[29] Yuri Borev, tragedyanın özünü, «yaşam-ölüm-ölümsüzlük» düşüncesinin benimsenişi olarak tanımlamıştır. Tragedya, **doğası gereği iyimser**'dir. Yazar, yazdığı kitabın tek yanlı oluşuna karşın, ele aldığı sorunda bunu birçok bakımlardan derin ve ilginç bir biçimde kanıtlamaktadır. Ancak, tüm kültür ve sanat tarihi boyunca, **kötümser** dünyagörüşü kadar, trajik çatışmaların **kötümser** biçimde çözümünde izlemiş olduğu çizgi ile kendi görüşü arasında nasıl bir ilinti kurmaktadır yazar, sorun burda. Borev, kötümserliği, modern burjuva edebiyatında, tragedyanın yıkıma uğrayarak, «karşıt-tragedya»ya dönüşmesinin nedeni olarak görmüş ve burda kötümserliğin, trajik-olana değil, korkunç-olana yol açtığını düşünmüş; böylece, sanatın daha önceki dönem-

29 Yuri Borev, **Trajik-Olan Üstüne**, 1961, s. 24, 30/31.

lerinde de kötümser tragedyanın varolduğunu ister istemez gözden kaçırmıştır. Ama bu da «korkunç-olan», bir estetik kategorisi değildir; dünyanın kötümser biçimde duyumsanışı, belirli tarihsel dönemlerde yasalara uygun olarak oluşmaktadır. Bu tarihsel dönemler, belli bir yaşam düzeninin, onunla da birlikte bu döneme damgasını vurmuş insanların ideallerinin çöküntüye uğradığı, bu çöküntüye uğrayışın ideal ve iyi-olanın kötü ve karanlık-olanı yenmesine artık olanak olmadığını gösteren, kesintili dönemlerdir. Rönesans'ın bunalım döneminde yer alan böyle bir dünya görüşünün çarpıcı bir sanatsal örneği, Pieter Bruegel'in **Körler** adlı resmidir. Uçuruma doğru giden üç beş kör, tüm insanlığın aldığı tarihsel yolu simgelemektedir burda.

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

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

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

Toplumsal çelişmelerin daha da derinleşip keskinleşmesi, Rus aydınlarının birçoğunun bilincinde, romantik kötümser bir yaşam görü-

30 V.I. Lenin, **Hangi Mirası İnkâr Ediyoruz?** Toplu Eserler, Cilt 2, s. 538.

şünün yer etmesine yol açmıştı. Lermontov'un düşünsel-estetik düzeydeki «Şeytan» anlayışını benimsemiş kişilerden biri olan Vrubel'in, Lermontov'un şiirleri için yaptığı çizimler ile anıtsal resim üçlemesinde de görülür bu; bu üçlemede, yalnız «Devrik Şeytan» değil, ama «Oturan Şeytan» da, bütün o dev gücüne karşın, önünde sonunda yenik düşecektir. Çaykovski ile Çehov'da da hep kötümser bir hava eser. Bunun nedeni, yine o aynı inançsızlıktan, yani yeryüzünde özgürlük ve mutluluğun egemen olamayacağı inancından geldiği kadar, toplumsal yaşamda **ideali gerçekleştirmenin gerçek yolları**'nı bilmemekten de gelmektedir.

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

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Lermontov'un «yitik kuşak» teması yeniden canlanarak, burjuva edebiyatına girmiş; Avrupalı, Amerikalı aydınların bilincini, şimdiye değin görülmedik, derin açmazlara sürüklemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hele üçüncü dünya savaşı tehlikesinin ortaya atılışından bu yana, birçok tüyler ürpertici savaşlar çıkmış; burjuva kültüründe kötümser alınyazısı anlayışı, tarihte görülmedik güçle, yeni kuşakları dalga dalga sarmıştır. Elli yıl önce, Alman sanat eleştirmeni Hermann Bahr, dışavurumculuğun başlıca estetik özelliklerini anlatırken, ürküntü ve ölüm korkusunun varolduğu böylesine bir döneme tarihte hiç rastlanmadığını yazıyordu. Bugünse, Fransız yazar ve eleştirmen, André Maurois, burjuva edebiyatının zihinsel özünün, «Hayal Kırıklığı Cümbüşü» olduğunu söylemektedir. «Dünyanın kötü bir resmi»ni çizerek, «yaşamın saçma»; insanınsa, «bu yaşama terkedilmiş» olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır.

Varoluşçuluk felsefesinin,burjuva aydın çevresinde geniş yaygınlık kazanışının nedeni, burjuva aydınların bu felsefede kendi dünya görüşlerinin kuramsal gerekçelerini bulmuş olmalarıdır. Gerçekten de,

Heidegger'in savına göre, insan varoluşunun «hiç» oluşu, Jaspers'in söylediğine göre de, yaşamın, ben'in varolmadığı karanlıktan ben'in varolamayacağı karanlığa doğru gidişi, hiç kuşkusuz, günümüz insanının «bilimsel temellere oturan» dünyagörüşünü açıkça haklı çıkarmaya çalışan kötümser düşünceler olmuştur.

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

Üstelik 20. yüzyıl burjuva kültürünün bu belirsiz gidişi üstüne son sözü söylememiştir Kafka. Kafka'nın bulguladığı yaşamı sanatsal olarak yorumlama ilkelerinin daha da ileriye doğru kararlı biçimde götürülmesi sonunda, bugünkü çöküşme sanatının en belirgin akımlarından biri olan «saçma sanat» ortaya çıkmıştır. Bu sanatta, yaşamdaki gerçek mantığın bütün öğeleri ortadan kalkmış; Kafka'nın Alp dağlarının başdöndürücülüğünü anımsatan hayalsilikleri yer almıştı. «Saçma sanat»ın «klasikleri»nden biri sayılan Beckett'in **Godot'yu Beklerken** adlı oyununda, saçma , yaşamın en son anlamı olarak değil, çıkış noktası olarak verilmiştir. Burda saçma olan şey, Kafka'nın felsefesinde görüldüğü gibi, yalnız **toplumsal** ilintiler değil, giderek insan varlığının maddi öngerekleri, zaman ve mekân boyutlarıdır da. Beckett sahnesinde olup bitenler, Jaspers'in öne sürdüğü biçimde, koyu bir karanlıktan bir başka karanlığa geçiş olarak değil; hiçbir etkin öğenin varoluşmadığı, **hareketsiz bir yerinde sayma, koyu karanlık içinde vakit öldürme** olarak tanımlanabilir ancak. Yalnız şu sınırlamayı da yapmamız gerekir, çağımızda kötümserlik vardır ve bu kötümserlik, yeryüzünde özgür, mutlu bir yaşamı hayal eden, ancak toplumun temelde dönüşüme uğratılması üstüne toplumcu görüşü kabul edecek güçte olmayan, bu yüzden de, toplumda ve insanda yer etmiş kötülüklere karşı açılacak her

savaşın kısır ve anlamsız kalacağı üstüne kötümser anlayışlara yazılmak zorunda kalan sanatçılarda görülmektedir (tabii, bu kişiler, bilimsel toplumcu görüşün ileriye dönük iyimserliği ile çöküşmenin insana düşmanca kötümserliği arasında yer almaları yüzünden, birçok burjuva sanatçısına «üçüncü yol»un kapılarını açan, Tolstoy ile Dostoyevski'ninkine benzer, dinsel-ethik bir utopyada kurtuluşu bulmamışlarsa).

Tüm dünya kültür tarihinin çözümlenişinde olduğu kadar, insan psikolojisinin çözümlenişinde de görülmüştür ki, yaşamdaki trajik çatışmaların yorumunun mutlaka kötümser olması gerekmemektedir. Bu bakımdan, toplumcu sanatta, **kötümserlik** ile **trajik-olan**'ı birbiriyle özdeşleştiren, çağdaş konulara bu yoldan trajik kapsamlar getiren yapıtlar karşısında boş yere tedirginlik duyan tasarımlar oldukça sakıncalıdır. Bu tedirginlik, bir zamanlar, E. Kasakeviç'in **Yıldız** adlı öyküsünün filme alınışı sırasında da görülmüştü; film, düşmüş bir kahramanın yeniden dirilişine bir son vermek istiyordu. Aynı şey, trajik kapsamlı senfonik temler bestelemeye çalışan genç bir müzikçinin bu uğraşısı üstüne kimi eleştirmenlerin yargı vermekte çok güçlük çekişi sırasında da görülmüştür. Aslında, trajik-olan'dan tedirginlik, «çatışmasızlık kuramı»nın bir görünüş biçimidir ve bu kuramın uzun yıllar toplumcu sanata zararları olmuştur; hattâ, bıraktığı ters etkilerin izlerine bugün bile rastlanmaktadır.

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

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

Toplumsal bilincin gelişmesinin ilk dönemlerinde, bu kendiliğinden iyimserlik, yaşamdaki tüm çelişmelerin çözümünü öbür dünyaya bıra-

kan fantastik miythos biçimlerinde dile gelmiştir. Bu dinsel gizemleşmiş biçimi bir yana bırakırsak, ölümden sonra kahramanın (bu kahraman ister Osiris, ister Dionysos, ister İsa olsun) yeniden dirilişi efsanesi, yaşamın yasalarının insanlarca sanatsal olarak kavranışı tarihde geçen ilk **iyimser trayedga'dır.** Toplumsal bilinç ile sanat, mitolojik hayalgücünün zincirlerinden kurtularak, gerçek insan tarihini akılcı, nesnel bir biçimde tanımaya başlar başlamaz, dinsel utopyanın yerini iyimser bir toplumsal gelişme anlayışı ile bu toplumsal gelişme boyunca ortaya çıkacak trajik çatışmaların iyimser yolda çözümü anlayışı almıştır.

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

Ama Rönesans döneminde böyle düşünen yalnızca Shakespeare değildi. Rafael'in **Sikstineli Madonna'sı** da ölmez yapıtlar arasındadır. Rafael burda, geleneksel, çocuklu Madonna temasını, ortaçağa özgü dinsel gizemlikten olduğu kadar, Rönesans'a özgü temiz anne sevgisi övgülerinden de kurtararak, bu temayı, iyimser bir tragedya yapısı içinde biçimlendirmiştir. Burda anne, oğlunu insanlığa kurban ederken, oğlunun trajik alınyazısını duyduğu kadar, bu kurbanı vermenin zorunlu ve doğru olduğununda bilincindedir.

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

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

Toplumsal gelişme üstüne iyimser bir anlayış ile toplumsal gelişmede ortaya çıkacak en sert trajik çatışmaların iyimser bir yolda çözümü, toplumcu sanatın özü gereğidir. Yalnız V. Vişnevski'nin sahne oyunu,

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

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

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

Kötümser bir dünya anlayışı, toplumculuk bilincine olduğu kadar, toplumcu sanata da özünden yabancıdır. Özünden yabancıdır, çünkü toplumcu idealin üstün geleceği inancını yıkar, insanların bu ideal için savaşım istemlerini körleştirir. Maksim Gorki, insanların ruhunu çökerten, insanları kötü ve adaletsiz olana doğru sürükleyen bir şey olarak, «küflenmiş kötümserlik»ten söz etmiştir. Kötümser tragedya, insanları güçsüzleştirir, yüreksizliğe ve edilgenliğe götürür. İyimser tragedya ise, Aristoteles'in de öne sürmüş olduğu gibi, insanları «arındırır», insanda

savaşım istemini, atılım gücünü uyanık tutar, idealin gerçekleştirilmesine engel olan herşeye karşı insanları korkusuzca, yürekten savaşmaya doğru iter; kahramanlar, savaşçılar, devrimciler yetiştirir.

İşte bu nedenle, Mayakovski, Yessenin'in:

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

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

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

KOMİK-OLANIN ÖZÜ VE TEMEL BİÇİMLERİ

Gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki çatışma, mutlaka trajik-olan bir sonuca götürmeyebilir bizi. Bir çatışmanın trajik olarak çözümü, daha önce de gördüğümüz gibi, ideal-olanın gerçek-olanla çarpışmasında yatmaktadır. Ama bu çatışmada eğer, gerçek-olan bir yenilgi alırsa; eğer, insanın yaşamındaki bir alana baktığımız ya da onun sanatsal olarak verilişini algıladığımız zaman, onu çirkin, aşağı, içi boş, yalınkat, kısacası **ideal-olanla çelişik** bulup gülüyorsak ve gülüşümüzle, acı ve içten katı alayla ya da kahkahayla onu «yıkıyorsak», o zaman bu olay **komik**'tir.

Bu giriş açıklamasından da hemen anlaşılacağı gibi, **komik-olan** ile **gülünç-olan** arasında yakın bir bağıntı vardır. Herkes bu bağıntıyı kendi estetik deneyimleri uyarınca duyar. Kimine «komik-olan» ile «gü-

31 Sergey Yessenin, Şiirler, Leipzig, 1965, s. 175.
32 Vladimir Mayakovski, Sergey Yessemin'e (1926); Seçilmiş Eserler, Şiirler, s. 214.

lünç-olan» bir ve aynı şeymiş gibi görünür. Komik-olan ile gülünç-olanın özdeşleştirilmesine, ne yazık ki zaman zaman estetik kuramında da rastlanılmaktadır; ancak böyle bir şey, komik-olanın özü sorusunun yerine, gülünç-olanın nedeni sorusunun ortaya atılmasına yol açar. Oysa komik-olan ile gülünç-olan, **farklı** düzende, **farklı** doğada oluntulardır. Gülünç-olan, **psikofizyolojik** bir oluntudur, komik-olan ise **estetik** bir oluntu.

İnsan yaşamda çeşitli nedenlerle güler; tiyatroda bir komedya izlediği zaman, ince bir fıkra dinlediği zaman, gıdıklandığı zaman, ya da sinirsel dürtülerin sonucu isterik gülme nöbetine tutulduğu zaman. Hiç kuşkusuz, bu ilk iki halde, gülme, doğrudan doğruya komik-olanla bağıntılıdır; son iki halde ise, böylesine bir bağıntı yoktur. Bu açıdan, özellikle belirtilmesi gereken bir şey de şudur: komik-olanı anlama yeteneği, hiç kuşkusuz, insanın bir ayrıcalığı olduğu halde, gülme yeteneği, yalnızca insanlara değil, ileri düzeyde hayvanlara da özgü bir şeydir (Moliere'in de çok haklı olarak belirttiği gibi, insanları hayvandan ayıran şey, gülmece duygusudur).

Kahkaha ve gülme, insanların idealiyle çelişen, bağdaşmayan, ona düşmanca olan bir şeyi, insanda zihince üstünlüğü dolayısıyla çağrıştırarak, bir hoşlanma duyusu uyandırdığı sürece komik-olana ilişkin yardımcı olaylardan sayılır. Çünkü, idealle çelişen birşeyin açığa çıkışı, böyle bir çelişmenin farkına varılışı, kötü olanın aşılması ve ondan kurtulunması anlamına gelir. Gerek yaşamda, gerek sanatta komik-olanın yol açmış olduğu gülmenin **eğitsel gücü** burdan gelir.

Nitekim, M. Bahtin, genelleşmiş «gülme kültürü» kavramı içinde, ortaçağ şenliklerinin tümünü, çeşitli komedya biçimlerini, palyaço ve soytarıları, parodi edebiyatını, vs. toplamış; ama bunların salt gülmeyle değil, daha çok, gülmenin kendine özgü ideolojik-psikolojik kapsamıyla ilgili şeyler olduğunu derinlemesine açığa koymuştur. «Gülme kültürü»nün estetik anlamı şurdan gelmektedir; örneğin, şenlik, «yaşamın daha iyi, daha yeni bir varlık biçimini kazanacağı», gerçek yaşam ile oyun arasındaki sınırda yer alan, özel bir eylem çeşididir. «Şenlik», diye yazıyor Bahtin, «dünyanın yeni bir gözle izlenmesine, varolan herşeyin görece olduğunun farkedimesine ve bambaşka bir dünya düzeninin varolabileceği duyusunun insanda uyanmasına» fırsat yaratmaktadır. Neşelenip coşmak, gülmek, şenliklere özgü dünya anlayışı, hep burdan gelmektedir.

Ancak, olumsuz bir olay, ideal için ne denli tehlikeliyse, insanın onun

zihince üstesinden gelişi de o denli zor olup, o denli az güler insan. Onun için Aristoteles, ancak «hiçbir acı ve zarar verici bir etkide bulunmayan, kusurlu ve çirkin bir şey»in[33] gülünç olanı yaratabileceğini söylemiştir. Nitekim, bir insanla soydaşları için tehlikeli olmadığı sürece, ya da toplum için ciddi bir tehlike yaratmadığı sürece, ahmaklığa, şaşkınlığa, beceriksizliğe ya da insanın bu gibi daha başka güçsüz ve kusurlu hallerine güleriz. Geri teptiğimiz bir olayda bir an için korkunç, tüyler ürpertici, bayağı herhangi birşey görmüşsek, bu olaya katı bir alayla yer verilişi ya da sanatta bu olayın yergisel bir biçimde ortaya konuşu, neşeyle gülmeyi yok eder. Onun için M. Gorki'nin «Sarı Şeytan Şehri» yazısı, Mayakovski'nin Amerika üstüne şiiri, Goya'nın grotesk gravürleri ile Georg Grosz'un çizimleri bizi kahkahaya boğmadığı gibi, güldürmez bile; tam tersine, geri tepme, öfkelenme, tiksinme, kızma duyusu uyandırır daha çok. Üstelik yergi, sanatta komik-olanın en önemli biçimlerinden biridir.

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

Komik-olanın temel biçimlerinin sınıflandırılmasında tutulacak bir başka yol da, yaşamda komik-olan biçimlerle sanatta komik-olan biçimlerin birarada ele alınışıdır. Burda önemli olan şey, bu her birinde,

33 Aristoteles, Poetika, Antikçağ Estetiği, s. 268.

gerçekliğin «estetik eleştirisi»nin ne ölçüde nesnel ve öznel olarak somut bir biçimde yansıdığıdır; burda komik-olanın nesnel ölçüsü, bize ideal ile olumsuzlanacak gerçeklik arasındaki uyuşmazlık derecesini; öznel ölçüsü ise, olumsuzlamanın, geri çevirmenin ayırıcı özelliğini gösterir.

Örneğin, **taşlama** ile **acı alay**'ı karşılaştırdığımız zaman, **taşlama**'nın hedefinin aslında iyi bir insanın küçük kusurları ile güçsüz yanları olduğunu, yani ideali karşılamayan özellikler olduğunu; buna karşılık, **acı alay**'ın, insanda aşağı ve düşük-olan, yani idealle **çelişen**, onu sarsan, onun için tehlike yaratan haller olduğunu görürüz. Taşlama ile acı alayın öznel yanı arasındaki ayrım da burda ortaya çıkar; taşlama dostçadır, insanın iyiliğine dayanır, hoş olabilir de, olmayabilir de; ama, dostça olmayan, insanın iyiliğine dayanmayan, tam tersine yıkıcı olan acı alaydan farklı olarak, hiçbir zaman kırıcı ve yıkıcı değildir. Sebastian Brandt'in **Kaçıklar Gemisi** ya da Rotterdamlı Erasmus'un **Deliliğe Methiye**'si gibi bunun klasik örneklerini anımsayalım bir an için.

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

Şçedrin'in sözleriyle, «karanlıklar ülkesi»ne[34] gömülüp gitmesini çabuklaştırır; bizim kendi idealimize düşmanca olan toplumsal kötülükleri taşıyan herşeye bir nefret uyandırır bizde. Buna karşılık gülmece, bize düşmanca olan bir şeyin değil, tam tersine dostça olan bir şeyin estetik olarak bir «başka kılığa giriş»idir. Onun için, dünya sanat tarihinde, budala İvanuşka ile Till Eulenspiegel'den Nasreddin Hoca'ya, Sançe Pansa ile Sharespeare'in soytarılarından Breugnon ile Charlie Chaplin'e, Arslan Asker Şvayk ile öbür arslan asker Vassili Tijorkin'e kadar gülmecenin süzgecinden geçmiş birçok parlak tip bize armağan olarak kalmıştır.

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

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

Gülmece ve yergi kadar, taşlama ve acı alay da, komik-olanın çeşitli biçimlerinden oluşan renk katlarının en aşırı kutupları olup, bunların arasında değişen bir dizi geçiş ve karışım biçimleri yer alır. Taşlama, tatlı ya da tatsız; acı alay, az ya da çok iğneleyici; gülmece, keyifli ya da keyifsiz; yergi, az ya da çok öfkeli olabilir. Takılma ile karikatür arasındaki sınırlar da esnektir. «Komik–olanın renk katları»nın kutupları arasındaki karşılıklı ilinti, bunların çekiciliğine ya da iticiliğine göre değişir; bu yüzden, çoğu kez insan, belirli bir yapıtın gülmeceli mi, yoksa yergisel mi olduğunu kolay kolay belirleyemez. Örneğin, J. Ilf ile J. Petorv'un **Oniki İskemle** ile **Milyon Avı** adlı romanlarını alalım. Ostap Bender ile Kisa Vorobiyaninov, Panikovski ile Balaganov, Yamyam Eloşka ile Vasisuali Loçankin arasında komik-olan ne ince ayrımlar vardır! Tüm bu ince ayrımlar, gülmeceden yergiye, yergiden gülmeyece atlar; bir yerde içten

34 M. Y. Saltikov-Şçedrin, **Sanat Üstüne**,Leningrad/Moskova, 1949, s. 205, Rusça.

güldürür, ama bir yerde alaylı, bir yerde de utandırarak. Gülmece ile yergi arasında yanıp sönerek gide gelen sanatsal dokudaki bir roman da Bulgakov'un **Usta ile Margarita**'sıdır. Burda komiklik ögesi, canlı ve derinlemesine bir aydınlık içindedir; çünkü edebiyat başyapıtlarından biri olan bu kitabın karmaşık sanatsal örgüsünün arkasında ikinci bir kat daha, yani trajik renkler arkasında, İsa ile Pilatus'un felsefi destansı efsanesi yatmaktadır.

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

Alay'ın «işlemesi» böyle oluyor işte. **Gerçek-olanın görünürde ideal oluşu** nu kuşkuya düşürüyor, hakikatin üstünden yalanı, anlayış gücünün üstünden ahmaklığı, önemliliğin üstünden hiçliği kaldırıveriyor; öbür komik-olan biçimleri gibi, ideal-olanın yaşamda kendine uymayan gerçeklik karşısındaki üstünlüğünü göklere çıkarıyor. Gerek açık, gerek alaylı komik eleştiri, ister acı alay, ister gülmece ya da yergi biçiminde olsun, hep aynı güçte bir etki gösterir. Örneğin, Anatole France'da yergi, keskin ve kırıcıdır, ama öfkeli değildir; buna karşılık, Herzen'de yergi, Belinski'nin çok yerinde belirttiği gibi, «sık sık acı alaya kadar»[35] varır.

Şunu da belirtmek gerekir, alaylı biçimde açık etme, yalnızca söz sanatlarında değil, görsel sanatlarda da bir biçimlendirme aracıdır. Jean Effel'in İncil temalarıyla ilgili, ünlü dizilerinde sanatçının eleştirel düşüncesindeki alaylı tutumu görürüz; bu dizilerde mitolojik durumların içten, yumuşak çizimlerinin ardında, dinsel efsaneler için öldürücü, iğneleyici,

35 V.G. Belinski, **1847 Rus edebiyatı Üstüne Düşünceler**; Seçilmiş Felsefî Yazılar, s. 505.

gizli bir alay yatmaktadır.

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

Komik-olanın sınıflandırılarak çözümlenişinin bir başka önemli yanını, yani **tarihsel** yanını da burda vurgulamak gerekir. Komik-olanın çeşitli yapısal değişkenleri, çeşitli zamanlarda tarihsel olarak bir dönüşüme uğrayabileceği gibi, varlığını da yitirebilmektedir. Bu sorunun birçok ilginç yönü olmakla birlikte, bilimsel olarak ele alınamamıştır henüz. Ama biz burda, komik-olanın tarihsel yanının bir kaçanından söz edebiliriz. Daha önce değinmiş olduğumuz M. Bahtin'in önemli araştırmasında açıklığa kavuşmuş olduğu gibi, komik-olanın en **erken** biçimi groteskdir. Grotesk antikçağ ve ortaçağ kültüründe, en yaygın biçimiyle etkinliğini sürdürmüş, daha sonra arkaplanda kalmıştır. Grotesk bugün de vardır, ama körelmiş biçimler içinde. Sanatsal groteskin en ilgi çekici ve seçkin örneklerinden biri de, Lado Gudiaşvili'nin, bu çağdaş Gürcü Goya'nın çizimleridir. Kuralda grotesk öğelere, ancak tek tük, dağınık biçimde rastlıyoruz (örneğin Bulgakov'un, Şostakoviç'in, Brecht'in, Neruda'nın yapıtlarında). Çağımızda grotesk, en çok gerçeküstücülük ile saçma sanata büyük bir rol oynamıştır; Ionesco'nun **Gergedan**'ını anımsayalım, yeter. Ancak, bir zamanlar, komik-olanın **başlıca biimi** groteskti; çünkü, 19. yüzyıldaki Hegelci estetiğin en önemli temsilcilerinden biri olan Vischer'in de yerinde tanımladığı gibi,

grotesk, «şaşırtıcı biçimde komik-olan» ya da «mitolojik komik» idi. Groteskte gerçek yaşamla bağdaşmayan şaşırtıcı fantastik öğelerin en belirgin biçimde birbirine düğümlenişi, groteskin kendine özgü «komik ayrışmamışlığı» burdan gelir. Hiç kuşkusuz, yeniçağların kültüründe, bu ayrışmamışlıktaki ayrıştırıcı gücün ortaya kalkışıyla; gülmece, yergi, taşlama, fars, parodi ve alay öğelerinin groteskin belirlenişi ve vurgusu içinde gizli tohumlar halinde yer almaya başlamasıyla, grotesk de ölmeye yüz tutmuş, en azından özlü bir dönüşüme uğramıştır.

Fars ile alayı bu açıdan karşılaştıracak olursak, komik-olanın başlı başına biçimleri olarak, bu ikisinin toplumda estetik bilincin tarihsel gelişmesinin değişik evreleri içinde yer aldığını görürüz. Fars, komiklik etkisinin, hiç kafa yormayı gerektirmeyecek biçimde, salt dış, fiziksel bir eylemin anlamsızlığı yoluyla elde edildiği bir biçimdir. Onun için fars, insanın da, insanoğlununda, çocukluk dönemine özgü bir yanıdır. Nitekim insanlık kültürünün zihinsel olgunluk çağında fars ölmüştür artık; bugün farstan kalan en son şey, sirklerdeki palyaçoların yaptıklarında görülebilir ancak.

Alay ise, daha sonraki bir oluşumdur. Bu kategori ilk kez romantiklerle birlikte estetik kuramına girmiştir. Edebiyatta, gazetecilikte, retorik alanında yapılacak özlü bir çözümleme, alayın yeni zamanların bir ürünü olduğunu bizlere gösterecektir. Kolayca açıklanabilir bu olgu. Çünkü alay, bilincin en karmaşık ve en inceden örgütlenmiş mekanizmasının işleyişine dayanır; burda bilinç, bir anlamı kendi ve karşıt bağlamı içinde biraraya getirebileceği gibi, iç ve dış anlamın görünürdeki ve gizli anlamını da ortaya çıkartır. Onun için alay, ancak uygarlığın yüksek bir gelişme aşaması içinde belirginlik kazanarak, 19. ve 20. yüzyılda, toplumun zihinsel yaşamında böylesine en başlarda bir yer edinmiştir. Burdaki düşünsel düzey farsa, soytarılığa değil, bir G. B. Shaw oyunundaki ince alaya elvermektedir artık. Eğer çağımızın sanatsal kültüründe Chaplin'in o denli önemli bir yeri varsa, bu, kendisinin ilk çabalarında görülen fars özelliğini, klasik filmlerindeki o trajik alaylı özelliğe yüceltmesini kavramış olmasındandır.

DEĞİŞİK SANAT CİNSLERİ VE TARZLARINDA KOMİK-OLAN

Esteik bir görünüş olarak komik-olanın özgünlüğü, komik-olanın etkililik alanının öbür estetik özelliklerden niçin çok daha sınırlı olduğunu

anlaşılır kılmaktadır. Sanatta özellikle açık seçik görülür bu. Onaylamama, eleştirme, açığa serme, gülünç düşürme, güldürme yeteneği, sanatın tüm cinsleri ve tarzları için aynı biçimde sözkonusu değildir; birçok sanat cinsi ve tarzları, doğrudan doğruya güzel ve yüce olan şeyleri yaratma ve olumlama gücünü korumaya çalışmaktadır. Söz gelişi, mimaride böyledir bu; mimari yapıtlarda yergiye, alaya, ya da gülmeceye rastlayamayız. Müzikte de komik bir canlandırma olanağı zordur. Yergisel ve gülmeceli, neşeli şarkılar, operalar gibi örnekler verilerek burda bu sav çürütülmek istendiğinde, verilen bu örneklere daha yakından bakmak gerekir; çünkü bu gibi yapıtlarda yaratılacak komiklik etkisi, çoğunlukla müziksel değil, edebî yoldan elde edilmektedir. Bu durum, müzik sanatında, gülmece ile yerginin önemli rol oynadığı hattâ buna «komik opera» adı verilen (daha sonra da modern operete dönüşen) tarzda açık seçik ortaya çıkar. Birkaç ayrılık dışında, burda komiklik etkisi, arya ile düettonun ezgisel biçiminden değil, metinden ve kahramanların içinde yer aldığı dramatik durumlardan elde edilmektedir. Bu tarzın yerine komiğin konmasına, yani konuşmaların geçtiği yerlerin büyük bir bölümüne komiği rastlatacak, lirik öğeleri ise şarkılı sahnelerde baskın çıkartacak biçimde, müzikli arabölümler ile konuşmalı arabölümlerin bileştirilmeye çalışılması, oldukça ilginçtir.

Müzikte komik figürleri salt müziksel, müziğe özgü biçimlendirme yollarının aranmasına ancak bu yüzyılda başlanabilmiştir. Stravinski'de, Prokofiev'de, Şostakoviç'te gülmece, yergi ve groteskin özlü bir yeri vardır; üstelik yalnızca opera tarzında değil, salt çalgısal müzik tarzında da. Örneğin, D. Şostakoviç'in yedinci senfonisinin birinci bölümünde, faşist saldırının yergisel grotesk biçimde canlandırılışı plastik yönden öylesine inandırıcı olarak biçimlendirilmiştir ki, ortaya çıkan müziksel görünüm, aynı zamanda elle tutulur bir biçim de kazanmıştır.

20. yüzyıldaki bestecilerin bu yöndeki önemli sanatsal buluşlarını gözönüne almaksızın diyebiliriz ki, komik-olan, öteden beri, edebiyatta, dramatik yaratımlarda, görsel sanatlar ile sinema sanatında edinmiş olduğu yere müzik yapıtlarında hiçbir zaman erişememiş olduğu gibi, hiçbir zaman da erişemeyecektir. Şöyle açıklayabiliriz bunun nedenini. Müzik, kendi özü gereği, insan duygularının, insan yaşantısının, insanın zihinsel devinimlerinin dolayımsız dile getirildiği bir sanat alanıdır. Ne denli yüce, soylu, içsel coşkuları dile getirirse, sanatsal etkinlik gücü de o denli yüksek olur. Bu yüzden, bayağı bir acıyı müziksel yoldan dile getirebilmek, bu arada yargılamak, damgalamak, gülünçleştirmek çok

güçtür. Bu bağlamda, Ruskin'den daha önce andığımız bir özdeyişi burda yinelemek istiyoruz, «insan yitirdiği bir aşk için şarkı söyleyebilir, ama kaybettiği para için asla.»

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

Bu bağlamda resim, grafik ile heykel arasında yer alır. Grafikte olduğu gibi, resimde özel bir komik tarza rastlanmıyorsa da, çeşitli resim tarzları içinde, örneğin, portre resminde, güncel resimde, savaş resimlerinde, tarihsel resimde, gülmeceye ve yergiye yer verilmiştir. Gezici ressamlar bu hakkı en çok kendilerinde görmüşlerdir; çünkü, bu ressamlar eleştirel gerçekçi yöntemi resim sanatına yerleştirmeye ve yaptıkları resimlerle yaşam üstüne, Çernişevski estetiğinde geçen bir terimi kullanırsak, bir «yargı»da bulunmaya, yaşamdaki kötülüklerle adaletsizlikleri açığa sererek, yargılamaya çalışmışlardır. Fedotov ile Perov'un, V. Makovski ile Solomatkin'in yapıtlarındaki yergi ve gülmece öğelerinin varolmasının nedeni budur. Repin ile Serov'un yaptıkları bir dizi portrede, örneğin Repin'in **Protodiakon**'u ile **Millet Meclisinde Açılış Töreni** çizimlerinde, Serov'unda **Yusupov** ve **Morosov** portrelerinde böyle bir yergisel anlam gizlidir.

Komik-olanın bütün biçimlerinin açığa konablimesi için en elverişli koşulları sağlayan sanat dalları, edebiyat, tiyatro ve sinemadır. Komik-

olan, burda, taşlamadan komedyaya kadar bir çok tarza girdiği kadar, başka tarzlara da sıçrar. Bir şiir, bir roman, bir tragedya, bir film öyküsü gibi, başlı başına yapısı olan tarzlara gülmeceli, yergisel, alaylı bir özellik kazandırır. Komik-olan için elverişli koşullar burda vardır; çünkü bu sanat türlerinin kendi araçlarından olan söz ve jest komik-olanın başlıca ortamı olarak insan yaşamının dolu dolu canlandırılabilmesine olanak tanımaktadır. Şunu da belirtelim, grafik sanatların komik tarzlarında, söz gelişi karikatür, gülmeceli çizim, nükteli çizim ve yergisel afişte, genellikle sözün etkin bir yardımı dokunmaktadır; örneğin, resimaltı yazıları, kahraman tiplerinin konuşmaları ya da çizimin üstüne konan tek bir yazı, bu yaratımlardaki komiklik kapsamını pekiştirmektedir.

Yaşamda insan idealleriyle çelişen olaylara karşı estetik yoldan yapılan savaşımda tek tek sanat cinslerine düşen pay birbirinden farklıdır. Bu durum, sanatsal-kültür tarihinde sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi yasasının ilginç bir yanını bizlere gösterir. Temel ayırıcı özelliğini yaşamın estetiksel olarak **olumlanma**'sından alan sanat cinsleri ile tarzları, sanatta komedyaya benzer biçimlerin yer alışına olanak vermemektedir. Gerek antikçağ klasikleri ile ortaçağ simgeciliğinin, gerek Rönesans sanatı ile 17. ve 18. yüzyıl klasiklerinin, gerekse romantik sanat ile 19. yüzyıl simgeciliğinin en önemli sanatsal başarılarının ya mimari, anıtsal heykel ve resim ile epik ve lirik şiir ya da tragedya ve müzik alanlarında elde edilmiş olmasının nedeni budur. Yeni çağ sanatında, eleştirel gerekçilik yönteminin temellerini atan bir yönelim oluşmaya başladığında gerek mimari, müzik ve lirik şiir, gerekse anıtsal heykel ve resim bu yöntemin etkinlik alanı dışında kalmıştır. Eleştirel gerçekçi yöntemle kazanılmış en önemli sanatsal başarılar, herşeyden önce gerçekliğin estetiksel olarak eleştirilişinde komik-olan'ın tüm biçimlerinin kullanılabilmesine olanak sağlayan sanat cinsleri ile sanat tarzlarında yer almıştır. (Molière ile Lope de Vega'nın, Sheridan ile Beaumarchais'nin, Fonvizin ile Griboyedov'un, Gogol ile Ostrovski'nin, Shaw ile Eduardo de Filippo'nun yapıtlarında görüldüğü gibi), dramatik bir sanat türü olarak komedyanın kazanmış olduğu öneme, ne Ariptophanes'in çağında, ne de İtalyan commedra dell arte'nin gelişme çağında rastlanabilir. Eleştirel gerçekçi sanatta roman ile öykünün birdenbire gelişmesi, anlatısal edebiyat tarzının komik-olanın önüne koymuş olduğu olanaklarla açıklanabilir ancak. Cervantes ile Swift'in, Smollett ile Dickens'in, Gogol ile Saltikov-Şçedrin'in, Maupassant ile France'ın, Mark Twain ile Thomas Mann'ın, Şolem Aleyhem ile Hasek'in yapıtla-

rında yerginin, alayın, gülmecenin ne denli ağırlığı olduğunu düşünelim.

Chaplin'in komedya alanındaki yaratımlarının, eleştirel gerçekçilik tarihinde yeni bir sanat türü olan sinema sanatının en önemli olayı olduğu artık bir kural olarak bilinmektedir. Eleştirel gerçekçiliğin görsel saantlarda heykele hemen hemen hiç dokunmayıp, buna karşılık resim sanatını, özellikle de grafik sanatları etkilemiş olması da böyledir; Hogart, Agin, Daumier, Heartfield adları bunun en inandırıcı kanıtlarıdır.

Toplumcu gerçekçilik sanatı, olumluma ile olumsuzlamayı, insan yaşamında güzel-olan ile yüce-olanı görkemleştirmeyi, yeni bir dünya kurma ve bu yolda ortaya çıkan çirkin ve aşağı-olanı açığa serme işini kendi ideolojik-estetiksel programı içinde bir arada bileştirmiştir.

Toplumcu sanatın tarihini içeren yarım yüzyıllık deneyimlerden şunu görüyoruz ki, tüm büyük sanatçıların yaratımlarında, kahramancaolan öğeler ile komik-olan öğeler, en etkin biçimde içiçe örülmüştür. Böylesine bir örgü, gerek Gorki ile Mayakovski, gerek Şolohov ile Şostakoviç, gerekse Brecht ile Rivera'nın yapıtlarının en belirgin yanıdır. Toplumcu gerçekçiliğin bu yasalara uygun gelişmesinin olanak verdiği özgürce etkime, hiç kuşkusuz, toplumcu sanatta yepyeni buluşlara yol açacaktır.

ESTETİK-OLAN VE SANATSAL-OLAN

ESTETİK BİLİNÇ VE SANATSAL BİLİNÇ

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

Daha önce de saptamış olduğumuz gibi, estetik biliminde «estetik-olan» ile «sanatsal-olan» kavramları arasındaki ilinti üstüne henüz tutarlı ve genel olarak benimsenmiş bir anlayış getirilememiştir. Bu konuda bizde üç anlayış bulunmaktadır. Birincisi, «estetik-olan» ile «sanatsal-olan» arasında hiçbir ayrım olmadığı, bu kavramların **düpedüz eşanlamlı** olarak kullanılabileceği görüşünden yola çıkmaktadır; ikincisi «sanatsal-olan»ın, «estetik olan»ın **bir yönü ve en yüksek biçimi** olduğunu söylemekte, ama bu konuda kuramcılar aynı somut yorumlarda ve temel ilkelerde birleşememektedirler; üçüncüsü ise, «estetik-olan» ile «sanatsal-olan»ın birbirinden **bütünlükle farklı** «cevherler» olduğunu öne sürmekte ve bu anlayışta olan kuramcılar iyice ileri giderek, bu ikisinin aynı bilim dalı içinde ele alınması olanağını yadsımakta, estetikten ayrı, genel bir sanat kuramının ortaya konmasını önermek-

tedirler.

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

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

Demek, estetik algı, insanın doğadaki, nesnelerdeki, ya da öbür insanların eylemlerindeki belirli görünüşleri **yaşantı adına** yaşantılaştırdığı, **kendi içinde kapalı ve kendine dayanan** bir sistemken, aynı nesnelerin sanatsal algısı, kendine dayanmayan, kendi ereği **kendi dışında** yatan, **açık** bir sistemi oluşturur. Bu erek, algılamadaki sonucun dönüşüme uğratılarak nesnelleştirilmesidir, yani öbür insanlara herhangi bir bildirimde bulunan bir sanat yapıtının yaratılmasıdır. Estetiksel bilinç ise, içkin, yani kendi içinde zorunlu bir **gerçekleştirme güdüsü** taşımaz. Ancak o nesne, bilinci estetik olarak doyurmadığı zaman insanı harekete geçirir ve insan o nesnede eksik bulduğu güzelliği ya da büyüklüğü tamamlamaya çalışır. Böylesine bir estetik yönlendirmeye, örneğin bir parkı temizlerken ayrık otları toplayan bahçıvanda ya da boyası dökülmüş bir duvarı yeniden boyayan badanacıda ya da yüzünü

daha alımlı yapmak için eline kozmetik maddesini alan bir kadında rastlarız. Ama bir nesne, insanda estetik bir hayranlık uyandırıyorsa, insan o zaman o nesneye pratik olarak yaklaşmayı bırakır, o nesnenin aynen nasılsa, öyle olduğu gibi kalmasına çalışır. Gerçekten estetik bir değer bulduğumuz ve herhangi bir biçimde elleyip bozmaktan sakındığımız doğadaki tüm görünüşlerle nesneler için böyledir bu.

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

Burda şunu da belirtelim, bu kendini nesnelleştirme çabası, aynı zamanda sanatsal bilincin «tüketilme biçimi» olarak da, yani izleyicinin, okuyucunun ya da dinleyicinin bilincinde kendine özgü yansıyış biçiminde ortaya çıkar. Algılayan her kişiyi, algılanan yapıtın bir çeşit «oyuncusu», «yönetmeni», «çizimcisi», «yorumcusu» ya da «kendisi için bir sanatçı» kılacak biçimde, içsel bir «ortak yaratım» güdüsü olarak yer alır. «Yalnız yetenekli oyuncu değil, ama yetenekli izleyici de vardır dediği zaman bunu anlatmak istemiştir Stanislavski.[36] Bu bakımdan, sanat yapanın sanatsal bilinci ile sanatı algılayan kişi arasında aşılamaz bir sınır yoktur. Çağımızda, halk sanatında olsun, amatör sanat etkinliklerinde olsun, bu sınırın ne denli esnek olduğu, yetenekli bir izleyicinin nasıl yetenekli bir oyuncu, yetenekli bir okuyunun da nasıl yetenekli bir yazar haline geldiği sık sık görülmüştür.

Dahası, insanlarda «kendini dile getirme», kendini canlandırma gereksinimi uyandıran, sanatsal bilincin doğasındaki o «iletişim tohumu», sanatı algılayan kişinin bilincinde kendisini öylesine belli eder ki, o kişinin yalnızca içsel «ortak-yaratım»la yetinmemesine, somut nesnelleştirme yollarını da aramasına yol açar. Ama bu, eğer sanatsal biçimde olamıyorsa, o zaman bu amaca, sanat eleştirisi biçiminde, yorumsal biçimde ulaşılır. Edebiyat ya da sanat eleştirmeninin mutlaka kendi uğraşını temsil eden bir kişi olması gerekmez. Böyle bir kişi, herşeyden önce, kendi algısını formüllendirebilme, kendi sanatsal bi-

36 K.S. Stanislavski, **Toplu Eserler**, Sekiz Cilt, Cilt VI, Moskova, 1959, s. 86/87, 339.

lincinin sonuçlarını nesnelleştirebilme ve bu arada kendi görüşünü ya da başka görüşleri, algılayan başka kişilere olduğu kadar, sanatçıya da yöneltebilme yeteneğinde olan ve böyle bir gereksinim duyan, yüksek nitelikte bir okuyucu, izleyici ya da dinleyicidir. Hiç kuşkusuz burda, idealin henüz çok uzağında olan gerçek durumdan değil, ideal durumdan sözediyoruz. Eleştirmenin yaptığı şey, bütün sanatseverlerin sanatsal bilincinin derinlerinde gizlice yatan ortak gereksinim ve yeteneklerin en kusursuz haliyle ortadaki görünüş biçiminden başka bir şey değildir. Onun için, gündelik yaşamda, sanat yapıtlarının algılanışında hep, söz gelişi, «amatörce eleştiriler», konuşmalar, tartışmalar, kavgalar yer alır. Sanat eleştirisinin belirli bir uğraş haline gelmesinin nedeni de budur; çünkü sanatsal bilinçte, iletişim kurmaya doğru güçlü bir itilim vardır; bu itilim, kendi anlatımının, kendi nesnelleşmesinin, kendi cisimlenmesinin belli bir önkoşulunu oluşturur.

Estetik bilinç ile sanatsal bilinç arasındaki temel nitel ayrım budur işte. Bu ayrım, başka bir düzeyde, estetik ve sanatsal pratik etkinlik düzeyinde de dile gelerek yoğunluk kazanır.

ESTETİK ETKİNLİK VE SANATSAL ETKİNLİK

Estetik etkinlik, pratikte, estetik değer yaratmaktır. Bu etkinlik ilkin, Marx'm belirtmiş olduğu gibi, «güzelliğin yasalarına göre» bi-çimlendirmeyi, ikinci olarak da yüce, trajik ya da komik gibi, ayırdedici özellikler gösteren nesneleri yaratmayı içine alır. Bu bakımdan, bu iki çeşit estetik etkinliği birbirinden ayırmak gerekir. Çünkü, birincisi, evrensel özellik taşır (yani insanın yaptığı her şey, «güzelliğin yasalarına göre» yapılabilir); oysa sanat'ın daha dar sınırları içinde yüce-olan, trajik-olan ya da komik-olan ancak özel bir biçimde yaratılabilir (onun için bazı kuramcılar, yüce-olanın, trajik ya da komik-olanın, hiçbir zaman bir estetik kategorisi sayılamayacağını, bunların sanat kategorileri olduğunu öne sürerler).

Bu iki çeşit estetik etkinliğin ayrı ölçeklerde oluşu nasıl açıklanabilir?

İlkin şöyle açıklanabilir bu. Güzel-olan ile yüce-olandan farklı olmak üzere, trajik-olan ile komik-olan, gerçeklik ile ideal arasındaki dramatik ilişkiler olup, insan bu gibi durumları çoğaltma gereksinimini kendisinde duymaz. Tam tersine, insanın tüm yaşamsal etkinlik amacı, yaşa-

mın doğal akışı içinde ortaya çıkan **dramatik-olanı aşmak, uyumlu** kılmaktır. Bunun yanısıra, eğer insan, dramatik çatışmaların trajik ya da komik özellikte imgesel modellerini yaratıyorsa, böyle bir şey, yaşamda dramatik-olanın kaynağına yönelik olarak, **dramatik ilişkilerin yerine uyumlu ilişkilerin konulması yolunda** çaba harcanması içindir. Burda ortaya çıkan bir başka soru da, yaşamsal bir çelişmenin böyle bir başka çelişme sonucu çözüme uğrayışına tam dört dörtlük ölçülerde ulaşılmış olup olmadığıdır. Toplumcu düzende, her yerde cennet misâli bir uyumun sürüp gittiği, saf, tertemiz bir toplum olmayacaktır. Toplumcu düzen de kendisiyle birlikte yeni dramatik çatışmaları getireceği için, burda da, trajik ya da komik sanatsal imgelere gereksinim duyulacaktır her zaman.

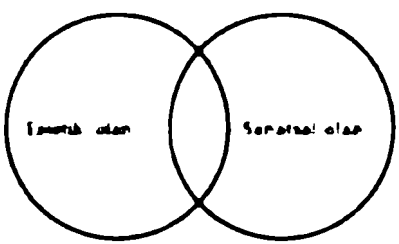
İkincisi, uyumlu tipte estetik değer yaratmanın sınırları içinde, **güzel-olan**'ın ya da **yüce-olan**'ın yaratılması bakımından, insan olanaklarının hep aynı kalmayacağıdır. Hele bu sonuncusu, ancak özel durumlarda ortaya çıkan kendine özgü koşulları gerektirir.Yaşamın olağan akışı, gündelik çalışma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

Bütün bu açıklamalardan sonra şu sonuca varabiliriz, estetikolan ile sanatsal-olan arasındaki ilinti, pratik etkinlik düzeyinde, estetik etkinliğin işleyişine göre, değişik biçimler almaktadır.

Bu bağlamda, sanatın çözümlenişine yaklaştığımızda, sanatın, «güzelliğin yasalarına göre» **yaratmanın bir biçimi** olduğunu saptayabiliriz. Herkes kendi deneyimlerinden çok iyi bilir, hiçbir güzelliği olmayan, algılandığı zaman hiçbir hoşlanma, hiçbir haz, hiçbir sevinç uyandırmayan bir sanat yapıtı, gözümüzde bütün bütüne değerini yitirir. O halde, burdan çıkarak şu sonuca varabilir miyiz: sanatsal-olan, **estetik-olanın bir çeşidi**'dir.

Gerek sanat tarihi, gerek sanat tarihinde yapılan genellemeler ile yorumlamalar bu sorunun yanıtlanmasında ilginç olduğu kadar, aydınlatıcı da olan birçok malzeme sunmaktadır bizlere. Burda sanatın güzel-olanın cisimlendirilmişinin özel ve en yüksekten bir biçimi olarak ele alındığını görürüz. Ancak, bu çok önemlidir, bu anlayışın mantıksal bakımdan ileriye doğru geliştirilmesi, bizi sanatsal biçimin bir niteliği olarak «salt güzellik»e ulaşabilmede, sanatın bütün öbür bileşkelerinin, «estetik-olmayan değerler» olarak bir yana atılması sonucuna götürür. Buysa, kural olarak, sanatın bu yoldan soyutçuluğa varması, belli bir estetiksel etki uyandıran biçim ilişkileri dışında ne varsa tümünden kendini «arındırması» demektir. Ama, sanatın güzelliğin yaratılışına indirgenmesi, sanat tarihinde rastlanan durumlardan yalnızca bir tanesidir; oysa öteden beri, bir başka yaratım tipi daha varolmuştur, hâlâ da vardır; bir başka yaratım tipinde estetik-olana düşen pay, sanatsal-olana dü-şenden daha geniş, daha ayrımlaşmış bir an ı oluşturur.

Burdan şu sonuca varıyoruz, gerçek estetik etkinlik ile sanatsal etkinlik diyalektik bir bağıntı içinde yan yanadır. Bu ilkinin alanı, ikincisininkinden daha kapsamlı olup, ikincisi bu ilkinin tekil halini oluşturur. Burda, insanın yalnızca sanatta değil, ama mutlaka sanatta da güzelliği yaratışı vardır. Öte yandan, sanatsal etkinliğinin alanı, estetik etkinlik alanından daha kapsamlı olup, bu ikisincisi birincisinin özel bir görünüş biçimini, bir yanını oluşturur. Burda, sanat yaratımı, kendi içeriksel ve biçimsel nitelikleriyle bütün uzantısı içinde, «güzelliğin yasalarına göre» yaratma sınırlarının çok uzağına aşar. Estetik-olan ile sanatsal-olan arasındaki ilişkiyi birbiriyle şöyle kesişen iki çember olarak çizip gösterebiliriz:



Şunu da belirtelim, sanatsal etkinlik ile estetik etkinlik arasındaki somut karşılıklı ilinti devingen'dir. Bu karşılıklı ilinti, sanat tarihinin çe-

şitli evrelerinde, çeşitli sanat yönelimleri içinde, **estetik** an'ın bü ınlükle **sanatsal öğe'ye** bağlı kılınışından, yaratıcı estetik an'ın, sana ' içeriği tümüyle kendi içine alışına kadar **değişik sanatsal-estetil yapılar** göstermiştir. Çizimsel tanımımıza göre şunu diyebiliriz, bu ik çemberin kesiştikleri düzlem kendi içinde daha büyük ya da daha kü çük olabilir, ama bu iki çember hiçbir zaman bütün bütüne örtüşemeyeceği gibi, kesiştikleri düzlem de hiçbir zaman sıfıra indirgenemez. Daha doğrusu, hiçbir estetik niteliği olmayan bir sanat yapıtı, kendi sanatsal değerini yitirerek, sırf güzellik olarak kalır; sanat yapıtı olmaktan çıkarak, doğadaki güzel yaratımlar gibi bir nesne haline gelir. Bu bakımdan, örneğin, soyut bir plastik iş ile kendi yapısındaki çizgileri doğanın «rastlantı»sından alan bir mineral parçası arasında hiçbir ayrım yoktur, ya da soyut bir çiçek modeli ne ölçüde estetik ise, bir taşın doğal dokusu ya da havadaki bulut kümesi de aynı ölçüde estetiktir. Güzel bir soyut sanat yapıtı, hiç kuşkusuz, bir evi süsleyebilir, ama aynı işi, bir malaşit taşı ya da harika gelişmiş bir ağaç kökü de görebilir. Bu bakımdan, bu gibi bir plastik iş ancak ayraç içinde, bir sanat yapıtı olarak gösterilebilir.

Sanat yaratımını, dünyanın estetik özümlenişinin en yüksek biçimi olarak tanımlamanın bir başka gerekçesi de, sanatın «güzelliğin yasalarına göre» bir etkinlik olmadığı, aynı zamanda, gerçek dünyadaki güzelliği **yeniden yaratma'nın, canlandırma'nın** da biricik yolu ve tarzı olduğudur. Bazı kuramcılar, gerçekliğin estetik özelliklerine **sanatın nesnesi** gözüyle bakmakta dolayısıyla bu özellikleri bilimin nesnesinden ayırmaktadırlar. Ama, sanatsa kültür tarihindeki gerçek deneyimler, bu gibi tasarımlarla çelişmektedir. Sanatın ödevinin, yalnızca estetik değer taşıyan gerçeklik öğelerini ayıklayıp saptamak olduğunu öne süren anlayış daha antikçağda ortaya atılmıştı (bu anlayışa ilk kez Sokrates'te rastlarız). Daha sonra, çeşitli değişkenleri içinde, ortaçağda, Rönesans'ta ve 17. yüzyılda da rastlarız bu anlayışa; ama en açık, en kararlı biçimde, klasikçi estetikte formüllendirilmiştir bu. Romantikler ise, sanatın nesnesiyle ilgili böyle bir anlayışı yadsıyarak, sanatın güzeli değil, **ayırıcı özellikte-olan'ı** ya da **anlatımcı-olan'ı** canlandırması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Gerçekçilik, bu çizgide daha da ileriye doğru gitmiştir. Gerçekçiliğin bu konumunu en çarpıcı biçimde ortaya koyan Çernişevski, sanatın güzel-olanı cisimlendirmesi gerektiğini ve ancak bunu yapabileceğini öne süren Hegelci görüşe karşı çıkarak, sanatta yalnız güzel-olanın, hattâ yalnız estetik-olanın (yüce, trajik, komik-olanın) değil, ama **insanı yaşamda ilgilendiren herşeyin**

yansıtılabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır, Çernişevski, «güzel-olan», «anlatımcı-olan», «estetik-olan» kavramlarını, «genelde ilginç» kavramı karşısına koyarak, sanatın yaşamdan özümleyebileceği malzemenin alanını göstermiştir. Bu belirleme, (toplumcu gerçekçi sanat praksisinin gerçekliğin içinden yalnızca güzel ve yüce olan görünüşleri seçerek yeniklasikçi yoldan gitmesi gerektiğini söyleyen dogmatik çarpıtmalara rağmen), hiç kuşkusuz toplumcu gerçekçi praksis de dahil, tüm 19. ve 20. yüzyıl gerçekçi sanat praksisi ile uygunluk içinde olmuştur.

Demek, sanatın yalnızca güzel olmakla kalmayıp, gerçeklikte güzel-olanı da yeniden yaratması ve canlandırması gerektiği görüşü, kendi içeriğinden ölçülemeyecek kadar geniş'tir. Dolayısıyla, bu açıdan alındığı zaman da, estetik-olanın biricik ve en yüksek biçimi olarak görülemez sanatsal-olan. Yaşayan gerçekliği kuşattığı için, güzel-olanın alanı, sanatsal içerikten çok daha öteye uzanır; ama öte yandan sanat, gerçeklikteki güzelliğin yeniden yaratılmasıyla kendisini sınırlandırmadığı için, sanatsal içeriğin alanı da, güzel-olan'dan daha öteye gider.

Estetik-olan ile sanatsal-olan arasındaki ilişkinin ileri sürmüş olduğumuz ikinci yanı çözümlendiği zaman, yukarda varılan sonuç da kendiliğinden pekişmiş olacaktır. Eğer sanat, güzel-olanın yanısıra gerçekliğin daha başka estetiksel niteliklerini, örneğin yalnızca yüce-olanı, trajik-olanı, komik olanı değil, ama çirkin-olan, itici-olan, aşağılık-olan, bayağı-olan gibi «karşıt-değerler»i de yeniden yaratıyorsa, o zaman sanatın içeriğini yaşamın estetik yanının yeniden yaratılmasına indirgeme durumu da ortadan kalkar. Sanat tarihindeki deneyimler şunu açıkça göstermektedir, salt varlığın estetik özelliklerini canlandırmaya çalışmış yöneliklerin yanısıra, bu özellikleri, Çernişevski'nin de dediği gibi, sanatsal olarak özümlemenin oldukça geniş çaptaki nesneleri arasında yalnızca bir «an» olarak görmüş eğilimler de varolmuştur. Böyle birşey, ilk ağızda gerçekçi sanat için geçerlidir; çünkü gerçekçi sanat, dünyayı estetik-olan ve estetik olmayan değerlerin, örneğin yararcı, ethik, dinsel, politik, hattâ ekonomik değerlerin karmaşık örgüsü olarak görür ve yeniden yaratır. Marx ve Engels'in Balzac'ın yaratımlarını nitelendirmeye çalışırken, Balzac'ın burjuva toplumdaki ekonomik ilişkilerin özünü ne denli derin ve eksiksiz açığa sermiş olduğundan nasıl hayranlıkla sözettiklerini burda anımsamalıyız. Ayrıca, Lenin'in Lev Tolstoy'un yapıtlarında Rus toplumunun hukuksal, siyasal ve ethik temellerinin eleştirel çözümü için yazdıklarını da burda anımsamamız gerekir. Bütün bunlar bize, yaşamın bilinişinde sanatın edindiği bildirimin, yani sanatsal bildi-

rim'in, kendi içine kapalı **estetik bildirim** ile örtülü olmadığını, b nu kendi bir yanı olarak kendi **içinde taşıdığını** tanıtlamaktadır.

Söylediklerimizi toplarsak, varacağımız sonuçlar şunlar olmaktadır:

1. Estetik-öğe, sanatta biçimin olduğu kadar, içeriğin de bir göstergesidir, ama sanatta ne biçimi, ne de içeriği **yaratıcı** bir yönde nitelendirmez;

2. Sanatsal değerleri **kendi içinde taşıyan** estetiksel değerler dünyası, sanatsal değerlerin sınırlarının çok ötesine varır.

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

ESTETİK EĞİTİM İLE SANATSAL EĞİTİM

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

Bu bağlamda, gerek kuramda, gerek günlük yaşamda, «estetik eğitim» ile «sanatsal eğitim» kavramlarının birbiriyle genellikle özdeşleştirilerek ele alındığını eleştirmekle söze başlamak istiyoruz. Aslında bibirinden ayrıldığı kadar, birbirine sımsıkı bağımlı iki süreç karşımıza çıkmaktadır burda.

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

Buna karşılık, estetik eğitim, **insanın dünyada estetik değer taşıyan ne varsa bunların tümüyle olan estetik ilintilerinin;** yani doğayla, kendi cinsiyle, kendisiyle, tüm yaşamsal etkinlik biçimleriyle,

insan eliyle yaratılmış «ikinci doğa»yla, yani nesneler dünyasıyla, en sonunda da, kendine özgü bir estetik değer taşıyıcısı olarak sanatla ilintilerinin biçimlenmesidir. Dolayısıyla, yalnız sanatlar değil, ama herbirinde insanların kendine özgü bir estetik değer bulduğu kadar, bu değer üstünde etkinliği olan pratik etkinliğin bütün kesimleri de, insanda genel psikolojik ilkelerin oluşmasını sağlayan estetik eğitimin araçları arasına girer; bu psikolojik ilkeler, estetik yönlendirme, estetik gereksinim ve estetik tat olarak, dünyayla estetik ilintilerin yapısını belirler.

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

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

Estetik eğitim, kendi başına bir eğitim biçimi değildir; çünkü kendine özgü, özel bir konu'su yoktur. Estetik değerler ayrı bir nesnel alan oluşturmayıp, insanlar tarafından tümüyle duyusal olarak algılanarak dünya'nın özümlenişi sürecinde ortaya çıkar. Öte yandan, estetik bir eğitim öğesi taşımayan bir eğitsel etkinliğin hiçbir değerli, etkili yanı olamaz.

Örneğin, çalışma ile toplumcu tavır arasında bir ilinti nasıl kurulabilir, bunun eğitimi yasaları nelerdir, onu görelim. Böyle bir şey, yalnızca yüksek bir bilinçlilik düzeyini, yani yeni düzenin başarılı kurulabilmesi

için çalışmanın toplumsal bakımdan zorunlu ve yararlı olduğu anlayışını, topluca çalışma sürecinde herkesin öbür kişilere karşı yüksek bir sorumluluk duygusu taşımasını öngörmekle kalmaz; ayrıca özgürce çalışmanın **güzelliği, şiiri, büyüklüğü duygusu**'nu, çalışmanın bir ödev olmaktan çıkarılıp, insanın **bir iç gereksinimi** haline dönüştürülmesini ve insanın «kendi bedensel ve zihinsel güçlerinin bir oyunu»[37] olarak çalışmadan **en yüksek hazzı** almasını da ister. Bu demektir ki, çalışma karşısında gelişmiş bir estetiksel tavır olmaksızın, çalışma ile toplumcu bir ilintinin kurulabilmesi **düşünülemez!**

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

İnsanın doğayla ilintisi de buna benzer. Bu ilinti, doğanın insanlar için yararlı ve zorunlu olduğunun bilincine varılışıyla değil, ama aynı zamanda insanların doğanın güzelliğini görebilme ve doğanın **büyüklüğü**'nü duyabilme yeteneğinde olmalarından gelen, karşılıksız, içten sevgi yoluyla, insanların doğadan aldıkları sevinç ve doğaya gösterdikleri özenle de belirlenir.

Demek, estetik eğitim, bütün öbür eğitim biçimlerinin **zorunlu** ve **çok önemli** bir yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik eğitimin sanatsal eğitim ile sımsıkı bağmtı içinde oluşunun bir nedeni de budur.

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

37 Karl Marx, *Kapital, Cilt I, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 23, s. 193.*

İdealist estetik, başından beri, sanatın estetik açıdan, yaşamın üstünde yer aldığını söyler durur. Bu tez, özellikle Schelling ile Hegel tarafından derinlemesine temellendirilmiş olup; Schelling de, Hegel de, sanatta güzelliğin, gerçekteki güzellikten daha «yüksek» bir yerde olduğunu inandırabilmek için, her türlü kanıta başvurmuşlardır. Buna karşıt, Çernişevski, idealist estetiği eleştirel ele alıp incelediğinde, gerçekliğin, estetik açıdan, sanatın üstünde olduğunu göstermiştir. Çernişevski'ye göre, gerçek dünyanın, sanattaki güzellikten daha «yüksek» bir yeri vardır. Birçok Sovyet estetikçisinin çalışmalarında, bu büyük Rus maddeci estetikçinin görüşünün aynı yolda desteklendiğini görmekteyiz. Ancak, şunu ortaya koymamız gerekir, bu görüş de, Hegel'in anlayışı kadar tutarsızdır; çünkü tartışmanın temelinde yatan **sorunun konumu** yanlış, soyut ve metafiziktir. Temelinde, Çernişevski'nin söylemiş olduğu şeyler, Hegel'in çıkarsamalarını çürütmemektedir; çünkü, ikisi de, sanatın gerçeklikle olan ilintisine **ayrı ayrı düzeyler**'den bakmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, Çernişevski, sanatta güzel-olanın, yüce-olanın, trajik-olanın gerçeklikteki kadar yaşamsallık ve gerçeklik taşımadığını söylemekte haklıdır. Ama burda Çernişevski, sanata karşı gerçekliğin estetik üstünlüğünü **mutlaklaştırmakta**, böylelikle de, Marx'ın **Feuerbach Üstüne Tezler**'inde belirtmiş olduğu yanılgıya, yani insan bilincinin etkin yanını gözden kaçırmak olan, metafizik maddeciliğin o çok kendine özgü yanılgısına düşmektedir. Marx'ın bu düşüncesi kadar, Lenin'in «insan bilinci nesnel dünyayı yalnızca yansıtmakla kalmaz, ama aynı zamanda yaratır da»[38] biçimindeki ünlü tezi de, Çernişevski'nin yukarda geçen sorunun çözümüne ne denli tekyanlı yaklaşmış olduğunu gösterir.

Sanatın gerçeklikle estetik ilintisi, idealist estetiğin klasiklerinin baktıkları açıdan çözümlenecek olursa, onların da kendilerine göre haklı bir yanı olduğu hemen görülecektir. Tüm yaşamsal doluluğuna karşın, gerçek dünyadaki görünüşlerin güzelliği geçicidir, «ölümlü»dür; yaşamın kesintisiz akışı içinde bir çıkar, bir kaybolur. Buna karşılık sanat, Mona Lisa'nın güzelliğini, Brutus'un büyüklüğünü, Krenski'nin kaçışının komikliğini **kalıcı** ve ölümsüz kılmaya, «bir an için» **sonsuzlaştırma**'ya çalışır. Dahası sanat, gerçekliğin estetik niteliklerini **etkinleştirip abartarak**, gerçekte olmayacak biçimde, Raffael'in Madonna'sı gibi **ideal güzellik**, ya da Paris'in Notre-Dame Kilisesi'nin ejderleri gibi,

38 N. G. Çernişevski, **Sanat ile Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler**, s. 204.

«**ideal**» **çirkinlik** biçimlerini, Prometheus gibi, **ideal yüce**, Goya'nın grotesklerindeki gibi **ideal bayağı**, Kral Oedipus ya da Faust gibi **ideal trajik**, Şçedrin'in taşra eşrafı gibi de **ideal komik** biçimleri yaratabilir. Sanatsal hayalgücündeki yaratıcı öğe kendisini burda öylesine güçlü duyurur ki, bu biçimlerin estetik nitelikleri, gerçek yaşamdaki görünüşlerin estetik nitelikleriyle kıyaslandığında, haklı olarak, daha «yüksek» bir yerde görülebilir.

Belli bir anlamda bu yargı, sanattaki bütün öbür büyük, gerçek yaratımlar için de geçerli sayılabilir; çünkü, yalnız ideal ve fantastik yaratım biçimleri değil, ama aynı zamanda, tipik ve gerçeğe bağlı yaratım biçimleri de, kendi işlerinde yaşamın estetik niteliklerini çok yoğun ve topluca barındırırlar, hattâ yaşamın kendi estetik ölçüsünü bile aşar bu. Desdemona ile Iago'nun, Faust ile Werther'in, Cesaret Ana ile Arslan Asker Şvayk'ın, bütün insanlar önünde, belirli estetik öğelerin cisimlenmeleri olmasının nedeni budur; insan ölçüleri içindeki bir güzellik ve büyüklüğü, trajiklik ve komikliği, sanatın gücüyle aştıkları içindir ki, yukarda sayılan adlar genel bir ad haline gelmişlerdir. Ayrıca, şu da var, sanatçılar, estetik bakımdan ne denli ilginç ve çarpıcı olursa olsun, gerçek yaşama konu olan nesneyi, yalnızca saptamakla kalmamışlar, tek bir gözlemi daha başka birçok gözlemle bütünleştirerek, canlandırılacak olan şeyin estetik anlatım gücünü her zaman için yükseltmeye çalışmışlardır. Bir portre yapması gerektiği zaman bile, bir sanatçı bunu yapmaya çalışır; çünkü o portre, orijinalin bir kopyesi değil, belirli bir insan tipinin genlendirilerek canlandırılması demektir. Bundan dolayı, Repin'in «Başpapaz»ının estetik nitelikleri, kendi modelinin, yani Başpapaz İvan Ulyanov'un kendi estetik niteliklerinin çok ötesine varır ve hiç kuşkusuz, Pavel Vlasov figürünün estetik değeri, bu figürün öntipi olan Pyotr Salamov'un estetik açıdan taşıdığı kapsamdan çok daha yüksektir.

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

Bir sanat yapıtının estetik etkinlik gücü ile gerçek bir nesnenin ya da gerçek bir görünüşün estetik etkinlik gücü arasında kıyaslama yapılamaz. Yapılamaz, çünkü çok iyi biliyoruzdur ki, sanatsal biçim, **gerçek değil, kurgusal**, yanılsaldır. Bu yüzden, sözgelişi, gerçek bir insanın güzelliği karşısında duyulan hayranlık aşka dönüşebilir, ama Milo Ve-

nüsü'nün ideal güzelliği karşısındaki hayranlık böyle bir «tehlike» taşımaz. Yine, bir yakınımızın trajik ölümü, Romeo ile Juliet tragedyasından çok daha ağır bir ruhsal çalkantı yaratır bizde.

Peki ama sanat, Çernişevski'nin de dediği gibi, estetikçe yetkinlik taşımadan, «gerçeğin yerini alan şey»[38] değil midir? Hayır değildir, çünkü sanatın amacı, insanlığın estetik deneyimlerini **ilerletmek, derinleştirmek, düzene koymak'tır.** Sanatın bize gerçekliğin estetik niteliklerini ideal ya da tipik, fantastik ya da yaşama bağlı biçim ve imgeler halinde yoğun olarak algılatması sanatın daha başka ödevlerle de yüklü olduğunu gösterir bize.

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

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

Üçüncüsü, sanat, insanoğlunun estetik deneyimlerini **amaçlı yoldan düzene koyar.** Ancak estetik değeri olan görünüşlerle bir rastlantı sonucu karşılaştığımız zaman, gerçeklikteki estetik nitelikleri farkederiz. Bu rastlantısallık sanatı aşar. İnsan yaşamının akışı içinde estetik bir önemi olan, toplum için gerekli «izler» bırakır; bu «izler» toplumda aranan, estetik bir içerik taşır. Buysa gündelik yaşamda çalışmada, bir

38 N. G. Çernişevski, **Sanat ile Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler,** s. 204.

araya gelindiği zaman gereksinen giyim, araç gereç mobilya, vb. gibi şeylerin, yani dolayımsız maddi çevrenin estetik olarak düzene konmasını gösterir. İnsanların, oturdukları evin, üstünde dolaştıkları sokağın, içinde çok yönlü etkinlikte bulundukları kentin estetik olarak etkisellik göstermesini sağlar. Uygulamalı sanatlar, mimari, bahçe mimarisi, reklamcılık, insanlar için kendi içinde kapalı, estetik bakımdan «doymuş» bir alan yaratarak, çevredeki şeyleri, insanların estetik olarak planlı ve amaçlı yoldan eğitilmesinin araçları haline getirir.

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

Sanatın eğitsel etkinliği, hiç kuşkusuz, toplumda **estetik** bilincin biçimlendirilmesiyle sınırlandırılamaz. İnsanların **ethik, politik, dinsel ve ateist** tasarımları, görüşleri, çabaları da aynı biçimde etkin ve amaçlıdır. Ama, estetik eğitimde, sanatın özel bir rolü vardır. Gerçekte, birçok düşünür de, insanın estetikel eğitiminde, sanatın ek olmasa bile, başlıca bir araç olduğunu kabul etmektedir.

İkinci Bölüm

Dünyanın Sanatsal Olarak Özümleniş Diyalektiği

SANATIN KÖKENİ

SANATIN KÖKENİ SORUNU

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

Bu durum, 19. yüzyılın sonlarında, Pireneler'de en eski sanatın ilk anıtlarının, Eski taş devrinden kalma mağara resimlerinin bulunuşuyla, temelinden değişmiştir. Bu çok güçlü bulgular öylesine şaşkınlık yaratmıştı ki, kimi arkeologlar bu yaratımların gerçek olduğuna bile inanmak istememişler, bunları sahte sanmışlardır. Bu ilk bulguları, daha sonra, Batı Avrupa ve Rusya ile Asya ve Afrika'daki öbür bulgular izlemiştir. Böylece, yepyeni bir sanatsal kültür alanı, insanoğluna şaşırtıcı bir bakış açısı getirmiş; arkeologlar ile mağara araştırmacılarının yepyeni büyük buluşlarıyla, upuzun bir bulgular dizisi günümüze kadar gelmiştir. İlkel toplum çağından kalma resim, heykel, grafik ve uygulamalı sanat verilerinin sayısının gittikçe artışı ve gittikçe katmanlaşması, hem bu konuda bilimsel genellendirmelerin yapılmasını gerektirmiş; hem de yüzyıllar boyunca sürmüş olan sanatın kökenleri sorununa ilk kez bir

çözüm olanağı getirmiştir. Gerek arkeoloji, gerek sanat bilimi ve estetik, böylece kendi bilimsel bakış açılarından, bu çok çekici ve önemli bilimsel ödevle yoğun biçimde uğraşmaya başlamıştır.

Ancak, topraktan kazı yapılarak çıkarılmış yapıtlar, mağara duvarları ile derin oyuklar üzerindeki sanat yaratımları, yani o güne kadar bulunagelen bütün bu sanat anıtları, ilkel toplumdaki sanatsal kültürü tekyanlı olarak, ancak örnekleri binlerce yıldır şu ya da bu biçimde bozulmadan bugüne kadar gelebilmiş olan mekânsal sanatın bakış açısından yansıtabilmekteydi. İlkel toplum insanlarının şiirsel yaratımlarıyla; bu insanların müziği, dansı, pandomimi ile ilgili arkeolojik bulgular ile araştırmalardan hemen hemen hiçbir bilgi alma olanağı yoktu. Buysa estetiği gerçekten zor duruma sokmuştu, çünkü insanoğlunun sanatsal yatarımlarının tüm dallarından edinilecek malzemeler, estetik için, deyim yerindeyse, yaşamsal bir önem taşıyordu. Bu yüzden de estetikçiler, başlı başına mekânsal sanatın en eski yaratımlarının incelenmesinden edinilmiş bilgileri ilkel toplumun bütün bir sanatsal kültürüne uygulamakta karar veremiyorlardı.

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

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

Ama hiç kuşkusuz, etnografinin elde etmiş olduğu malzemelere çok dikkatli bakmak gerekiyordu. Çünkü Avustralya'da, Afrika'da, Okyanus Adaları'nda çok geri bir düzeyde yaşamakta olan aşiretler, sanatın köken dönemi olarak, estetiği ilgilendiren herhangi toplumsal ve kültürel bir gelişme evresi içinde bulunmuyorlardı. Böyle birşeye, gerçek anlamda, eski taş devri sanat anıtlarında rastlanabilir ancak. O yüzden, etnografik malzemelerin çok incelikle ele alınması, daha sonraki değişimler ile yabancı etkilerden uzakta kalmış en eski katmanların özenle ayıklanması gerekir. (Bu metodolojik yaklaşım, estetiği feodalizmdeki folklorla bile uğraşmaya götürmüştür zaman zaman; çünkü halk yaratımlarında en eski kültüre sıkı sıkıya bağlı öylesine ilkeler ve güdümler yatmaktadır ki,

bunların çözümü, bazı durumlarda geriye, anaerkilliğe dayanan gentil toplum sanatına kadar gitmeyi bile gerektirmektedir.)

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

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

19. yüzyılda, sanatsal yaratım yeteneğinin tanrı vergisi olduğu üstüne söylenen, eskiden kalma, dinsel-gizemci tasarımı artık kimse gözönüne almıyordu. Zamanın bilimsel düşüncesine yaraşır düzeyde bir başka açıklama yapılması gerekiyordu. Burjuva estetik bu ilk açıklamayı, Darwin'in estetik duygunun biyolojik doğası tezinde buldu. Bu teze göre, hayvanlarda çok önceden oluşmuş bulunan estetik duygu, cinslerde bir çekicilik aracı olma işlevini görüyordu; insanlara da bu yoldan geçmişti. Hani bir adım daha ileriye doğru gidilse, nerdeyse bir «hayvanlar sanatı»ndan söz edilecek, sanatsal etkinliğin **biyolojik kökenleri olduğu ve cinssel olarak belirlendiği** kabul edilecek!

Bu konumun tutarsızlığına daha önce değinmiş olduğumuz için, burda ancak şunu olumlamakla yetineceğiz: insanın sanatsal yaratıcı etkinliğinin kökleri, insanın **biyolojik varlığında değil, toplumsal varlığı**'nda; kendi hayvansal öntarihinde değil, kendi toplum tarihinde aranmalıdır. İnsanın hayvansal öndeneyimlerinden kalan biyolojik doğasallığının temeli, insanların toplumsal olarak gelişmesi sürecine dönüşmesiyle birlikte, insanlar dünyayı estetik özümleyebilme ve sanatsal etkinlikte bulunabilme yeteneğini edinebilmişlerdir.

Sanatın kökenleri üstüne biyolojik anlayışın açıkça yetersizliği karşısında birçok burjuva bilimci bu soruna bir başka çözüm yolu aramaya koyularak, daha ileri bir kuramı, sanatın kökenlerini oyun'da gören ku-

ramı oluşturmuşlardır. Bu kuramın itici gücü, pozitivist metodoloji olmuştur. Herbert Spencer ile öğrencisi Grant Allen, Kant ve Schiller'de felsefi gnoseolojik bir anlam içeriği olan «oyun» kavramını ele almışlar, ama oyunu, insan ve hayvanda aynı derecede eşit olan ve sanatın kaynağını oluşturan psikofizyolojik ya da salt fizyolojik anlamda yorumlamışlardır. Bu yorumlama sonucunda, sanatsal yaratımlar, estetik özgürlüğe ulaşmak için ve çalışma dışında tüketilecek enerjiye bir subap olmak üzere, insan doğasında içerili bir gereksinimden doğmuş bir şey olarak görülüyodu.

Spencer,Allen, Gross ya da Lange'nin bu anlayışlarının bilimsel bakımdan yetersizliğinin nedeni, insan ile hayvanı yanyana koyarak, sanatın kökenini tersine yorumlamış olmalarında değil, ama insan toplumunda oyunun kökenini bile doğru dürüst açıklayamamış olmalarında yatmaktadır. Çünkü insanın oyun oynaması, tıpkı sanat gibi, içgüdüsel ya da itkisel olarak biyolojik bir etkinlik değil, tam tersine, insanların ahlaksal ve fiziksel olarak içinde yetiştikleri **toplumca düzene konmuş** bir etkinliktir.

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

Çeşitli etnografik araştırma sonuçlarına bakarak bir yargı verilecek olursa, oyun ile sanat arasında, ontojenesiste olduğu kadar, filojenesiste de yakın bir bağıntı olduğu söylenebilir. Ancak, bundan, hiçbir zaman sanatın oyundan çıktığı sonucuna varılamaz; tabii, sorun poztivist olarak değil, ama toplumsal somut olarak ele alınırsa. Plehanov çok önceden kanıtlamıştır bunu. «Adressiz Mektuplar»da, çürütülemez bir kesinlikle şunu tanıtlamıştır, sanat **oyunun değil, çalışmanın ürünü**dür.

Sanatın kökeni üstüne psikofizyolojik kuramı bir yana atan yalnızca bilimsel maddeci estetik olmamıştır. 20. yüzyılda birçok burjuva bilimcisine de inandırıcı gelmiyordu bu kuram. Fransız sanat bilimcisi Renac'tan başlayarak, bu görüşte olan bilimciler, en eski sanatın köklerini ilkel toplumun kendisinde aramaya koyulmuşlar, bu kökleri **büyü**'de, il-

kel toplum insanının oluşturduğu din'de bulmuşlardır. Bu bilimcilerin açıklamalarına göre, sanat dinsel gereksinimlerden, ancak dans ve şarkıların yardımıyla, gizemli güçlerin, ruhların, totemlerin canlandırıldığı heykel ya da resimlerin yardımıyla anlaşılabilecek büyüsel tılsımların gereklerinden ortaya çıkmıştı.

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

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

SANATIN KÖKENİNİ ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ

Yalnız burjuva bilimde değil, ama diyalektik maddeci bilimde de, insanın sanatsal yaratıcı etkinliğinin ortaya çıkış sürecinin farklı yollardan açıklanışına rastlanılmaktadır. Bunun nedeni, sanatın neyi canlandırdığı, temelde ne gibi farklılıklar taşıdığı üstüne bu sorunun çözümüyle ilgili değişik anlayışların öne sürülmüş olmasıdır.

Örneğin, kendi içindeki biçim, renk ya da ses bağıntılarının ne gibi

bir anlam taşıdığına bakılmasızın, bunları oluşturan **çizgiler, renkler, sesler** ve **tonlar, vs. ile insanların işler yapabilmesi** yeteneği, sanatsal etkinliğin temel doğrusu olarak alındığı zaman, sanatın kökeni, arkeologların «taş devri'nin Mouster dönemi» diye adlandırdıkları çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Bu durumda, ilk sanat yapıtları adı altında değerlendirilebilecek şeyler, ne olduğu anlaşılmayan, derin çukurlara oyulmuş taş levhalar ya da mağara duvarlarında görülen ve hiçbir şey anlatmayan, «Makarna» denen, birbirine dolaşık çizgilerdir. Böyle alındığında söylenecek şey, sanatın ortaya çıkış nedenlerinin salt **teknolojik** ya da **soyut psikolojik** «oyun» özelliği taşıdığıdır. Buna karşılık, sanatsal yaratımın ölçütü, gözle görünür dünyadaki nesnelerin canlandırılışı olarak alınırsa, o zaman daha geç dönemlere ilişkin anıtlar, örneğin mağara duvarları üstündeki renkli el izleri, hayvanların «doğal olarak» canlandırılışları ile Aurignac döneminden kalma mağara resimleri, ilk sanatsal oluntular olarak işin içine girmektedir. Dolayısıyla, burda sanatın ortaya çıkış nedenleri de başka anlamda yorumlanmaktadır.

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

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

Sanatsal yaratıcı etkinlik, daha önce de belirttiğimiz gibi, hiçbir zaman «güzelliğin yasalarına göre» yaratışla aynı şey olmadığından, sanatın köklerini insanoğlunun estetik bilincinin ortaya çıkış sürecinde aramak yanlış olacaktır. Öte yandan, sanatın belirleyici temel çizgisi olarak sanatta plastiklik öğesini almak da temelsizdir. Çünkü çizgiler, plastik biçimler, renkler, sözcükler ve hareketler aracılığıyla nesnelerin canlandırılışı her zaman için sanatsal bir anlam taşımaz. Bir takım pratik amaçlar güdecek yolda, gerçekliğin belgesel, yalınından bir yeniden yaratımı da olabilir. Eski çağlarda, bilindiği gibi, yazının ilk hali plastik bir özellik taşıyordu; kendi deyimiyle piktografi, kavramsal bir yazıydı,

düşünceleri plastik göstergeler yoluyla veriyordu.

Genel olarak şunu söyleyebiliriz, sanatın dıştan maddi bir «özel göstergesi»; yani bir büstü bir alçı maskeden, ya da sanatsal bir çizimi teknik bir çizimden, ya da bir öyküyü bir olayın tarihsel olarak anlatılışından, ya da bir müzik parçasını bir çobanın kaval sesinden ayırmaya yarayacak, dıştan herhangi bir özel belirtisi yoktur. Onun için **sanatın kökeni** sorununu, sanata yardımcı olan, ama yalnızca sanatın cisimlendirilmesinde, sanatın kendine özgü manevi içeriğinin maddileştirilmesinde iş gören **maddi araçların ya da ses sistemlerinin kökeni** sorusuyla özdeşleştirmemek gerekir. Sanatın özerk oluşunun ölçüsü, sanatın varlığı konusunda belirleyicilik açısından daha da önem taşır. Nitekim, ortaçağda sanat ile dinsel tapınma içiçe geçmişti. Çağımızda ise, sanat çeşitli siyasel ve ethik görevlerin yerine getirilmesinde sık sık aracılık etmektedir. Hepsi bir yana, mimaride olsun, uygulamalı sanatlarda olsun, sanatsallık öğesi ile yararsallık öğesi hep birbiriyle bağıntılı kalmıştır, öyle de kalacaktır. Bu bakımdan, ilkel toplumda bir «salt sanat»ın olmayışı, sanatsal yaratıcı etkinliğin tam bu sırada ortaya çıkışını olumsuzlamak için sözkonusu bir neden olamaz.

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

Gereksinim ile yetenek arasındaki karşılıklı bağıntı, genel felsefi, sosyolojik ve psikolojik bir sorun olmakla birlikte, burda bizim için özel bir önem taşımaktadır; çünkü sanatsal yaratımda bulunma yeteneği, yalnızca belirli bir beceriyi, belirli bir yapabilme gücünü değil, ama herşeyden önce, kendine özgü bir yatkınlığı, yetiyi, dehayı da içine alır. Bu yasanın işleyişinin ontojenetik yönünü çok iyi biliriz, yani bir insan, kendi becerisine göre, çizgi çizmesini, şarkı söylemesini, yazı yazmasını öğrenebilir; ama **dünyanın imgesel ola ık algılanışı, imgesel düşünme** insana öğretilemez (Aristoteles'in de bu konuda çok yerinde belirttiği gibi, insan bir kimseye ölçülü dize yazmasını öğretebilir, ama bir kim-

seye mecazın nasıl yapılacağını öğretmek olanaksızdır)[1]. Hiç kuşkusuz, bu yasa filojenetik bir yön de taşımaktadır; yani sanatın ortaya çıkabilmesi için, mutlaka insanoğlunun belli araçlarla işgörmesini öğrenmesi ve onların yardımıyla gözle görünür gerçekliği taşa ya da sese dökmesi, bir takım sesler üretmesi, vs. gerekmiyordu, gerçekçiliği **sanatsal-imgesel** olarak algılayabilme yeteneğini kendinde oluşturması gerekiyordu daha çok.

Nerden gelmiştir bu yetenek insana? Hegel ile Belinski'yi izleyerek, «imgesel düşünce» adını vereceğimiz, sanatsal yaratıcı etkinliğin temelinde yatan, insan blincinin bu özel yapısı nasıl oluşmuştur?

SANATSAL-İMGESEL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ

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

1 Aristoteles, **Poetika**, Antik Estetik, haz. Joachim Gruegger, Berlin-Weimar, 1964, s. 296-299.

içinde toplayarak bir bireşime varması, kendi tasarımı ile bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir.

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

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

Sanatsal-imgesel bir düşüncenin niçin ve nasıl ilkel toplum insanında oluştuğunu anlayabilmemiz için daha önce söylediklerimizi anımsamamız gerekir. Nitekim, en eski çağlarda toplumsal bilinç ayrışmamış bir özellik taşıyordu; gerçekliğin dolayımsız, duyusal algısından çözülememişti henüz, kendi içinde gerçeklik bilgisinin öğelerini barındırdığı halde, genel bir değer-yönlendirici özellik taşıyordu.

İlkel toplum insanı, bilincin bilgisel olarak yönlendirilişini kendi zi-

hinsel etkinliğinin başlı başına bir biçimi haline getirmenin çok uzağındaydı. Tam nesnel bilimsel bilmeyi sağlayacak soyut mantıksal düşünme için gerekli özel psişik mekanizmanın da henüz çok uzağındaydı. Böylesine bir bilme, aynı türden birçok nesnede ortak olan yanları, bağıntıları ve ilişkileri ayrımlayabilmek için, yansıtılan nesnenin kendi tekil özelliklerini soyutlayarak o nesnenin özünü, nedensel bağlantılarını ve varlığında içerili yasallıkları ortaya koyabilme yeteneğinde görülmez yalnız. Soyut düşüncenin temel farkı, **öznenin tanıdığı nesneyle ilintisini nasıl kurduğunu, onu nasıl algıladığını, yaşantılaştırdığını, değerlendirdiğini** soyutlayabilme yeteneğindedir. Soyut mantıksal düşünce için dolayımsız deneyimde verilici özne ile nesne arasındaki birliğin ayrışması sorunu vardır. **Özneden bağımsız olarak** varolan ve etkisini duyuran nesnel dünyayı **kendine özgü**, kendi içkin yasallıklarıyla kavrayabilmek için, öznel-olanın nesnel-olandan ayrılması gerekmektedir. Onun için, dünyanın bilimsel olarak bilgisinin ortaya çıkışı, düşüncenin soyutlama yeteneğinin en yüksek gelişme basamağında, yani öznel bir insan bilincini doğanın varlığının «salt» nesnelliğine, sonra da toplumun nesnelliğine ulaşabilmesi için kendi kendine soyutlamayı yapabilmesiyle varolmuştur. Bundan dolayı, her tikel insanın kendi yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de bilim, sanattan **çok sonra** gelmiştir; matematik, mekanik, astronomi, felsefe, ilkin köleci toplumda gelişmeye başlamışken, **gentil** toplumda dünyanın zihinsel olarak özümlenişinin tek aracı sanattır.

Sanatsal-imgesel düşünce, soyut mantıksal düşünceden çok önce oluşmuştur, çünkü imgeler halinde düşünce, bilgi sürecinde öznenin kendini soyutlamasını gerektirmez. Sanatın oluştuğu dönemde, insanın böyle bir şey yapablimesi olanaksızdı, çünkü insan o gün, kendisi ile dış dünya arasında, kendisi ile doğa arasındaki ayrımın farkında değildi daha. «İçgüdüsel insan, vahşi insan», diye belirtir Lenin, «doğadan henüz kopmamıştır»[2]. Marx'ın da çok yerinde dile getirdiği gibi, o zamanlar insan kendi «doğal varoluş koşulları»na göre bulunuyordu, yani doğa «kendine ilişkin, inorganik vücudu»[3] gibiydi. Onun için, en başında, bilginin nesnesi, nesnel varlık değil, insan bilincinde henüz aşılamamış biçimiyle, özne ile nesnenin birliği, doğa ile toplumdan, dünya ile

2 V.i.Lenin, Hegel'in «Mantık Bilimi»nin Özeti, Toplu Eserler, Cilt 38, s. 85.
3 Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Temelleri (Grundrisse), Berlin, 1974, s. 398.

insanın dolayımsız karşılıklı etkileşmesiydi.

İnsanın doğadan «kendini henüz koparamaması» halini plastik bir tarzda saptayan mitoloji işte bu zemin üzerinde oluşmuştur. Bizim için daha da ilginç olanı şudur, mythos, yalnızca ilkel toplum insanında yer etmiş dinsel bilincin bir anlatımı değil, ama aynı zamanda dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümlenmesinin de bir biçimidir. Marx'ın ünlü sözünü anımsarsak, mitoloji, «insanın toplumsal varlığının taşıdığı kimliğin bilinçsizce sanatsal olarak halkın hayalgücü içinde işlenmesi»dir[4]. Bu nedenle, en eski masallar ile mythoslar, henüz oluşmakta olan sanatsal-imgesel düşüncenin yapısını kendilerinde taşırlar.

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

Onun için sanatsal-imgesel bilinç, yalnızca soyut mantıksal değil, ama aynı zamanda imgesel'dir de. Doğada duyma, düşünme, konuşma ve bilinçli hareket etme gibi insansal yetenekleri araştırıp bulur. Evrenin yapısı ile gens'in yapısını aynı yere koyar. Canlı olmayanda, canlıyı görür insan; örneğin, su tulumbası koluna turna kuşu der, tahta kuyu kovası ile kuşu bir tutar. Av dansında, hayvan kılığına girer; mağara resimleri ile heykellerde ise, hayvanın gövdesi taştandır, taşın yüzü gövdedir, yani hareketsiz olan hareketlidir burda. Bu hayvan çizimlerinin korkunç gerçekçi oluşu, bugün bile şaşırtmaktadır bizi, oysa aynı dönemde yapılmış, küçük kadın heykellerinden üslup bakımından temel farklılıklar gösterirler. Bu ikincilerinde insan biçimi orantıları göze batacak denli önplana çıkarılmıştır. Bunun nedenini, bu ilk halde, ilkel toplum sanatçısının hayvanla olan ilintisini, bilginin nesnesi dışında bırakmış oluşuyla değil, avcının hayvanla olan ilintisinin kadınla olan ilintisinden bambaşka oluşuyla açıklayabiliriz.

Hayvanın toplumsal değeri, ganimet olarak taşıdığı önemle belirle-

4 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş**, Karx Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 641-642.

nir, aşiretin yaşamı buna bağlıdır. O yüzden hayvanın öyle canlandırılması gerekmektedir, yani avını izlerken avcı onu nasıl görüyorsa; avın duruşundaki, hareketlerindeki belirtileri nasıl gözlüyorsa öyle. Burdan edindiği bilgiler onun av şansını artıracak bilgilerdir çünkü. Kadında ise, biçimce ve kadının yaşamsal etkinliğince toplumsal olarak önemli ne gibi özellikleri varsa onlar önplana çıkarılır; yani yüz çizgileri ile el ve ayaklarının biçimi değil, göğüsleri, vücudu, karnı, daha doğrusu, ilkel toplum insanının bilincinde kadının kendi cinsi olarak işlevini, yani doğurganlığını cisimleştiren vücut kısımları önplana çıkarılır.

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

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

Şu da var, bu sanatsal bildirim, insanın dünyayla olan coşkusal ilintisinin her türlü dolayımsızlığını da taşıyordu; nitekim, insan soyutmantıksal düşünceyi bundan hiçbir zaman bütünlükle özgür kılamamış, kendi bulduğu nesnel hakikati «bulandırmama»yı öğrenmişti. Ancak bu, sanatsal yaratım sürecinin, ilkel toplum insanının duyduğu ve yaşadığı şeyleri doğrudan doğruya itkisel olarak ortaya sürüşü diye anlaşılmamalıdır. Yoksa, insan, hayvanların hareketleri ile çıkardıkları sesleri de orta yerde hiçbir imgesel düşünce ve hiçbir sanatsal yaratım olmadığı halde, o hayvanların «coşkusal olarak kendilerini dile getiriş» biçimi olarak görebilir. İnsanda imgesel düşünce ve sanatsal etkinlik, insanın kendi **coşkusal tepkileri**'nin bilincine varabilmesi ve bu tepkile-

rin genelde taşıdığı önemi kavrayabilmesi yeteneğine bağlıdır; insanın bu yeteneği ölçüsünde oluşur. Bu bakımdan, çok sayıda etnografik bilgilerin de gösterdiği gibi, en eski ezgilerin toplu ezgiler oluşu rastlantı değildir; çünkü bu ezgilerde bilincinde olunan ve dile getirilen şey, tek kişinin raslantısal ve salt bireysel olan yaşantısı değil, **toplumsal bakımdan değer taşıyan ve gerekli olan** duygular ile ruhsal durumlardı. Ancak toplumsal ortaklaşalığa bağlı, herkesin doğayla ortaklaşa savaşımını ortaya koyan coşkusal tepkiler, genelgeçer ve zorunlu bir özellik taşıyabilirdi. Doğa güçleri karşısında duyulan korku, hayvanın yenilgiye uğratılmasından duyulan sevinç, ölülere duyulan saygı, işte bütün bunlar, bu duyguları uyandıran nesnelere sıkı sıkıya, nesnel olarak bağlıydı. Onun için, bu nesnelerin imgesel bilgisi aynı zamanda insanın toplumsal olarak kendinin bilgisi de oluyordu.

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

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

arasındaki bu farkı mutlaklaştırıp, (Levy-Brühl'ün deyişiyle) eski çağların «mantık-öncesi» gizemsel bilinci ile akıl ve mantık yapısına sahip uygar insanın düşünme gücünü metafizik tarzda karşı karşıya koyan burjuva bilimcilerin bakış açısını da burda doğru kabul edemeyiz. Gerçekten de, en eski bilinç biçimi, «mantık-öncesi»dir, ama daha sonraki soyut mantıksal düşünceden önce gelen düşünce biçimi olduğu anlamını taşır bu. «Mantık-öncesi» düşünceyi belirlemiş olması gereken gizemciliğe gelince, bu soruyu burda ortaya koyuş biçimi yanlıştır bizce.

Ancak bu sorun, özel olarak ele alınmayı gerektirecek kadar temel bir sorundur.

SANATSAL VE DİNSEL BİLİNÇ

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

Hiç kuşkusuz, sanat, dinsel bilinçten, ilkel toplumdaki büyüden ortaya çıkmamıştır. Erken eski taş devrinde (insanoğlunun sürü halinde varolduğu çağda), dinin sanattan daha eski olduğu, dolayısıyla sanatın dinden doğduğu yargısına bizi götürecek hiçbir arkeolojik tanıta rastlanmamaktadır. Ayrıca buna hiç şaşmamak gerekir, çünkü sanatsal yaratımın dine getireceği araçlar olmaksızın, din de varolamazdı! Dünyanın dinsel gizemsel bir yorumunun yapılabilmesi için, doğanın mitolojik olarak, yani sanatsal-imgesel olarak kavranmış olması gerekiyordu. Büyünün, sihirin, şaman törenlerinin, dinsel yakarıların yapılabilmesi için şiirsel, ezgisel dans biçimleri kadar, sanatsal yoldan dramatikleştirilmiş, eylemsel anlatım biçimleri de gerekiyordu. Sihrin dıştan görünüş biçimi, büyü, masklarla, vücudu süsleyici boyalarla, takılarla, özel kesimli giysilerle, bütün bu gibi şeyleri yardımıyla oluşturuluyor; totemler, ruh suretleri, putlar, resim ve heykel biçiminde ortaya konuyordu. Son olarak da, bütün bunlar için, uygulamalı ve tasarımsal sanatların yardımıyla, mimarinin dine kazandıracağı bir tapınağın ortada varolması gerekiyordu. Gerçekten de, sınıflı toplumda din, sanatsal-imgesel araçlarla «iş görmek»le kalmamış, kuramsal düşünceyi (teolojiyi) de

onun hizmetine koşarak, güçlü dinsel kurumlar yaratmıştır. Ancak sınıfsız toplumda sanatsal yarnatım, dinsel bilincin biçimlenmesini sağlayacak tek etkinlik biçimi olmuştur. Yani sanat dinden doğmamış, tam tersine, dinsel bilinç ile dinsel gerekler, dünyanın insanlarca sanatsal-imgesel olarak özümlenmesi süreci içinde ve bu temele dayanarak ortaya çıkmıştır.

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

İlkel toplum insanı, bu yüzden, dünyanın sanatsal-imgesel olarak kavranışından totemizme, animizme ve fetişizme kolaylıkla, çok doğal geçebilmiştir. Çünkü o zamanlar, sanatsal-imgesel bilinç için de, dinsel bilinç için de, belirgin olan şey, nesne ile öznenin birbirinden ayrılmazlığıydı. Lenin, dinin özüyle ilgili olarak Feuerbach'm «çok çok iyi» bir tanımına değinir: «öznelmiş gibi duran nesnel öz; yani, doğanın kendi özünün, doğadan farklı, insansal özmüş gibi, insanın özünün de insandan farklı, insansal olmayan özmüş gibi alınışı: tanrısal özün, dinin özünün, gizemsel-olanın, kurgusal-olanın sırrını vareden şey bu işte. »[5].

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

Ancak, sanat ile din arasındaki temel ayrımı gözden kaçırmak da yanlıştır. Sanat ile din birçok başlıca ilişkiler bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Herşeyden önce, imgesel bilgiden ortaya çıkmış olan din, sanatsal hayalgücünün getirdiklerini gizemleşmiş olarak yorumlar. Feuerbach'ın da çok yerinde belirttiği gibi, gerçekten varolan şeyler üstüne

5 V. I. Lenin, Feuerbach'ın «DininÖzü Üstüne Dersler» Yapıtının Özeti: Toplu Eserler, Cilt 38, s.57.

6 Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 632/633.

düşünceler kurması gerektiği hallerde yapar bunu. Sonuçta, bu «gerçek» varlıklarla ilgili aldatmaca bir tasarım ortaya çıkar; sanki insanların bu varlıklara yalvarıp yakarılabileceği, saygı ve özen gösterilebileceği, bunlardan bir şeyler umut edilebileceği kanısı doğar.

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

Bu bağlamda, Friedrich Engels'in belirttiği şey de çok ilginçtir. Engels, toplumsal gelişmenin belli bir basamağında, dünyanın zihinsel olarak özümlenişinin, doğa güçlerinin kişileştirilmesi özelliğini aldığını ve «bu kişileştirme işinin, sonunda, ne kadar tanrı varsa hepsini yarattığını»[8] yazar. Böylesine bir kişileştirme, doğrudan doğruya, **sanatsal düşüncenin kendi bir aracı** olup, otuz bin yıl öncesinde olduğu gibi, bugün de yine aynı işi görür. İşte, dinsel bilinç, bu aracı kullanarak, ona özel bir anlam ve özel bir toplumsal işlev kazandırmıştır.

Burda dinin sadece gnoseolojik kökleri sorununa değinecek olursak, şunu söylememiz gerekir, din dünyanın sanatsal olarak özümlenişi süreci içinde **sanatsal hayalgücünün** kendine özgü bir **olumsuzlanışı** olarak, sanatın «mecazilikten kurtarılışı» biçiminde ortaya çıkmıştır. İlkel toplumda insanın yaşama koşullarının, üretici güçlerin aşağı düzeyde oluşu, buna bağlı olarak bilgiden yoksunluk, herşeye gücü yeten doğa karşısında duyulan korku, bütün bunlar sanatsal-imgesel bilincin dinsel bilinç içinde büyümesine neden olmuştu. Bu yüzden, bu koşullar altında insanların kendilerine özgü düşünce kuruluşlarının gerçekliğine inanmış olmalarına şaşmamak gerekir. Bu insanlarca yaratılmış sanat-

7 V.I. Lenin, Diyalektiğin Sorunları Üstüne, Toplu Eserler,Cilt 38, s. 344.
8 Friedrich Engels, «Anti-Dühring» Notları,Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 20, s. 582.

sal yapıtların dinsel bir anlam içeriği kazanarak, büyünün, totemizmin ve fetişizmin araçları haline gelmiş olmasının nedeni de budur.

Nasıl birçok burjuva bilgini, sanatın dinden ortaya çıkmış olduğunu kanıtlamaya çalışırsa, kimi Sovyet bilimcileri de (A. Avdeyev, A. Anisimov ve daha başkaları), son yıllarda, bunun tam karşıtını tanıtlamaya çalışmaktadır. Bu bilimcilere göre, sanat dinden, masal mythostan, av dansı büyüsel tapınmadan, plastik ve resimsel hayvan tasvirleri de totemsi yorumlamalardan daha eskidir. Apaçıkmış gibi görünmekle birlikte, böylesine bir bakış açısından yapılan açıklamaları anlayabilmek çok zordur. Çünkü sanatsal düşüncenin dinsel düşünceden önceliğinden kronolojik bakımdan değil, gnoseolojik bakımdan söz edilebilir ancak; tıpkı düşünce karşısında emeğin önceliğinden, toplumsal bilinç karşısında toplumsal varlığın önceliğinden, sözün karşısında düşüncenin önceliğinden söz etmemiz gibi.

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

EMEK VE SANATSAL YARATIM

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

Mağara duvarlarının yüzeyine hayvan çizimleri kazıdığı keskiyi doğ-

rudan doğruya emek yoluyla elde etmiştir ilkel toplum sanatçısı; kendi istemine göre yön verdiği keskinin ucunda, doğrudan doğruya emekle birlikte oluşmuştur çevreye uyma yeteneği. Gerek mimari alanında, gerek uygulamalı sanatlar alanında, sanatsal yaratımın teknik temeli emektir; yaratılan nesnelere, gereçlere, insan eliyle estetik bir biçim verme yeteneği emek yoluyla kazanılmıştır.

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

Onun için **emeğin** yalnızca bir organı değil, ama aynı **zamanda bir ürünüdür** el. Ancak emek yoluyla ... insan eli yetkinlik düzeyine ulaşabilmiş, Raffael tablolarını, Thorvald heykellerini, Paganini müziğini mucizevi biçimde ortaya koyabilmiştir.»[9]

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

El ve hançere gibi, tüm insan vücudu da çalışma süreci içinde gelişmiştir. Ancak bu süreç içinde insan, kendi durumunu dans diliyle anlatacak hareketlerine komuta edebilme yeteneğini, vücutça böyle bir hareket esnekliğini kazanabilmiştir. İlkel insan hayvan maskları takarak, hayvanın hareketleriyle davranışlarını taklit ederek avda öğrendikleriyle kendi oyunculuk yeteneğini açığa çıkarabilmiş, temsilî olarak canlandırmanın yollarını öğrenmişti. Sanatın ortaya çıkışında emeğin ola-

9 Friedrich Engels,**Maymundan İnsana Geçişte Emeğin Rolü**, a.g.e., s. 445-446.

ğanüstü büyük önemi vardır. Sanatsal yaratım, ne tanrının bir armağanı, ne de bir doğa vergisidir; emeğin kendi sonuçlarından biridir.

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

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

İLKEL TOPLUMDA SANATIN ROLÜ

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

İlkel toplum sanatının çözümlenişinde de buna benzer bir duruma rastlanır. Av dansının, daha ava gitmeye hazırlanıştan av başlayıncaya kadar sürdürülmesi halinde, hayvana büyü yapılabileceğini sanıyordu insanlar. Oysa, kendilerine «büyü yapıyorlardı» aslında; yani ava her yönden hazırlanıyorlardı, gerek fiziksel, zihinsel yönden, gerek pratik, psikolojik yönden. Bir başka deyişle, büyü dansı, bütün bu dansa katı-

10 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisi Üstüne.** Önsöz, a.g.e., Cilt 13, s. 9.
11 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi,** a.g.e., Cilt 3, s. 26.

lanlar için bir **toplumsal eğitim aracı** idi; gerek fiziki ve mesleki eğitimin, gerek ethik ve estetik eğitimin aracıydı.

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

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

Öte yandan, ilkel toplumun dramatikleştirilmiş, cimnastikvari dansının, avcıların üreticilik gücünü arttırdığı da sık sık söylenmiştir. Ancak bu konuda, örneğin mağaralarda bulunmuş, kilden hayvan çizimleri kalıntılarının, balta ve kargı izleri taşıdığını, ya da üstünde buna benzer izler bulunan mağara resimlerinin bir çeşit «hedef tahtası» olabileceğini ve avcıların bu «hedef tahtası» üstünde «mesleki eğitim» yaptığını sanan araştırmacıların düşüncelerine burda katılmıyoruz. Boyanmış ya da biçim verilmiş hayvan çizimleri üstündeki darbeler, hiç kuşkusuz, düpedüz eğitim görmenin bir anlatımı değil, av hayvanı üstünde büyüsel etki uyandırmanın sıradan bir biçimidir. Ama bu arada, avcı için gerekli mesleki yeti de gelişmektedir; örneğin göz keskinliğinin artması, mızrak atma gücünün yükselmesi, sıçrama tekniğinin, sessizce koşmanın yetkinleşmesi; toplu dansın ritmine ayak uydurabilmek için, her dansçının kendi yaptığı hareketleri öbür dansçıların yaptığı hareketlerle uyumlu kılabilmesi. İşte bütün bunlar hayvan postuna giren ya da bu anlamda mask takan bir avcının av dansındaki rolüne benzemektedir. Av dansının, dans edenler üzerinde uyandırdığı etkinin göze en az görünen ama belki de en önemli yanı, bu kişilerin **psişe'si ve duygular'ı ile ahlaksal, dinsel ve estetik** tasarımları üstünde bıraktığı etkiydi. Çünkü dans, **katılan her kişiyi ortak topluluğa manen** bağlıyordu; her biri-

nin kendisini örgütlü topluluğun bir parçası olarak duymasına yol aç vor, bir ötekiyle dayanışma duygusunu geliştiriyor, ortak topluluğun güc ine olan inancını pekiştiriyor, vücuduna ustaca egemen olabilme yetene i karşısında övünme duygularını kamçılıyor, hayvandan duyulan korkuyu yenmesine yardım ederek zafere olan güvencini arttırıyordu.

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

Bu açıdan bakıldığında, niçin sanatsal kültürün, kural olarak kökeninde yaratıcısı ile tüketicisi arasında, sanatçı ile izleyici arasında bir ayrım bulunmadığı da anlaşılacaktır. En eski sanatsal yaratım biçimi, edilgen bir durumda izlemeye yönelik olan oyun değil, ama herkesin içinde yer alacağı tarzda, ortak topluluğun kendi bir etkinliğiydi; çünkü, toplum, bu etkinlik biçimini fantastik yoldan, safça dinsel düzeyde yorumlamakla birlikte, kendi üyelerinin bu biçimde toplumsal olarak kendini yetiştirmesinin yararlarını sezgisel olarak kavramıştı.

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

Bu yoldan süslemeli sanatlar da kendi içinde bir çözüme uğramaktadır. İlkel toplum insanı kendi vücudunu ve yüzünü çiçeklerle, döğmelerle ya da boyalarla süslediği; sedef kabuklarla, kolye ve bileziklerle, alışılmadık saç tokaları ve kemerlerle kendini bezediği zaman,

burda, ilkel toplum insanını çağdaş insandan ayıran şey, bireysel zevkler değil, gens'in ya da aşiret'in **genel ilkeleri**'dir. Bu bakımdan şu da açığa çıkıyor, boyanarak süslenme, ilkel toplum insanının, nerden geldiği belli olmayan, başlı başına bir güzellik duygusunu doyurmak için ya da karşı cinsten biri üstünde çekicilik uyandırmak için yapılmış birşey olmayıp, tam tersine, **insanları ortak topluluğa bağlamak**, soydaşlarına ve kendi işaret üyelerine bağlılık duygusunu pekiştirmek ve öbür aşiretlerin üyelerinden kendini farklı kılmak için yapılmış birşeydir. Daha sonraları, boyanma, aşiret içinde aşağılanmanın oluşmasıyla, aşiret içinde en zengin, en saygın, en güçlü kişilerin ayırdedilmesine yaramış; aşiret reisinin, rahibin, varlıklı kişinin, daha sonra da kralın, makam sahiplerinin, komutanların sanatsal yoldan «ayırıcı bir göstergesi» haline gelmiştir. Ama, kökeninde, süsleme sanatın, **toplumsal dayanışma, toplumsal varlık** gereğinden doğduğunu kabul etmek gerekir.

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

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

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

İnsanlar kendi yaptıkları nesneler üstüne **kendine özgü estetik** bir düşünce edinmesinin kaynağı da burdan gelir. Bu düşünce bir kez ortaya çıktıktan sonra, yeni nesnelerin üretimi üstünde sürekil etkisini sürdürür; üretim etkinliğinde içerili yararsal, dinsel, sanatsal değer-yönlendirimini, estetik yönlendirme ile bütünleştirir. Bu konuda şöyle yazmaktadır Karl Marx: «Tüketim, doğal ham tüketim halinden, dolayımsız tüketim olmaktan çıktığı zaman, (ki böyle bir şey, tüketimin bu tür doğal ham haliyle bağıntılı üretimin bir sonucudur), bir itki olarak, tüketilecek nesneye geçer. Tüketime duyulan gereksinim, tüketilecek nesnenin algısıyla ortaya çıkar. (Bütün öbür ürünler gibi), sanatın nesnesi de, sanat duyusuna ve güzelikten haz alabilme yeteneğine sahip bir izleyici kitlesi doğurur. Demek, üretim yalnızca özne için bir nesne yaratmakla kalmaz, ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır.»[12]

Bu açıklamaları genelleştirerek toparlayacak olursak, şunu saptamamız gerekir, sanat daha başından beri temelinden **çokişlevli** olmuştur. Sanat, dünyanın bilinişinin ve bunun insanlar arasında yaygınlık kazanmasının temel aracı olarak yer almış; ilkin «ideolojik» diye tanımlanabilecek sorunları çözmüş, yani toplumda oluşan değer-yönlendirme sistemlerini bildirerek, ilkel ortak topluluğa bağlı üyelerin bilincinde yeşermesine yol açmış, ortak toplum insanının ahlaksal, dinsel duygularını, tasarımlarını, yönlendirimlerini, konumlarını biçimlendirmiş; çalışma süreci içinde yer alacak bu sürecin hazırlanmasına, düzene konmasına ve manen özümlenmesine eşlik etmiş; insanoğlunun estetik duygusuna yön vermiş; insanın kendisini olumlama gereksinimine karşılık vererek, bu gereksinimi etkin bir biçimde uyarmış; insanoğlunu yalnızca manevi olarak değil, fiziki olarak da geliştirmiş; üretimce belirlenmiş ethik, kültsel, askerî ve daha başka çeşitli bildirilerin iletileceği

12 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş**; a.g.e., Cilt 13.

bir iletişim kanalı olarak, insanların birbirleriyle anlaşabilmelerinin temel ve evrensel aracı olarak yer almıştır.

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

Üç nedenle olabilir.

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

İkincisi, **sanatsal ayrışmazlık**'ı daha en başından kendi içinde barındırıyordu sanat. Söze bağlı, müziksel, koreografik ve daha başka anlatım araçları tek başlarına değillerdi henüz, içiçe geçikti. Av dansını ele aldığımız zamanda bundan kısaca söz etmiştik, av dansı salt «dans» olarak görülmemelidir; böyle bir şey, aynı zamanda cimnastik temrini, pandomim ve kendine özgü bir dinsel oyun olduğu kadar, müzik de buna eşlik etmekteydi, şarkı öğeleri vardı; avın canlandırılmasında kullanılan, ya da av hayvanı rolüne giren avcının taktığı hayvan maskelarındaki resim ve heykel öğelerinin sayısı da az değildi. Ayrıca, dramatikleştirilmiş olan bu dans kural olarak, dansa katılanların boyanmalarını ya da özel bir takım takılarla bezenmelerini de gerektiriyordu, buysa birçok süsleme sanatı öğesini içinde taşımaktaydı. Bir başka ayrışmamış «demet»e de, uygulamalı sanatlarda rastlanmaktadır; resme ve heykele giren birçok görsel araç büyük ölçüde kullanıma sokuluyor, kendine özgü mimari ve süsleyici biçimler içinde ele alınıyordu. Bu arada, ilkel toplum sanatında belirgin bir ayrımlaşma da yoktu; sanatsal yapılardaki çeşitlemeler, her şeyden önce, pratik etkinlik durumlarıyla ilgili şu ya da bu sanatsal eylemle bir arada bulunuyordu (ava, savaşa hazırlanma törenlerinde, evlilik töreninde, ateş yakma töreninde olduğu gibi). En eski sanatın çeşitli işlevleri arasındaki iç bağıntının daha da dengeleşmesine yolaçmış olan şey bu **ayrışmamışlık**'tır işte.

Üçüncüsü ve burda incelediğimiz olayın başlıca nedeni genel bir özellik taşır; zamana bağlı olmadığı gibi, tarihsel olarak da geçici değildir; sanatsal kültürün binlerce yıllık tarihi boyunca geçerliğini sürekli olarak korumuştur. Nitekim sanat, en başından bu yana, **pratik-zihinsel etkinlik**'in, yani yalnızca yaşam bilgisini ve yaşamın yansıtılmasını kapsayan, yalnızca insanın yaşamındaki değer-yönlendiriminin cisimlendirilmesi olan, yalnızca gnoseolojik değer-belirleyici bildirimin korunması ve iletilmesi biçiminde bir etkinliğin sonucu olmamış, ama

aynı zamanda, yaşamın kendine özgü modeli de oluştur. Sanatsal yaratımdaki şu ya da bu derecede genellemelerden bağımsız olarak sanat, her zaman, av gibi, savaş gibi, üretim etkinliği gibi, gerçek somut eylemin yanılsal biçimde katsallaştırılarak sürdürülmesi olmuştur. Onun için sanat, insanoğlunun canlı-pratik deneyiminin yeniden yaratılması; bu deneyimin yeni, sanatsal olarak yaratılmış deneyimlerle bütünleştirilmesi olmuştur; bu yeni sanatsal deneyimler, aynı zamanda toplumun yaşamsal çıkarlarına da karşılık vermiş ve vermekte olan, tüm raslantısallıkları dışarlayan bir program a göre yaratılmıştır. Onun için, ilkel insanın tasarımladığı «sanatsal yaşam» deneyimi, gerçek deneyimden daha yetkin bir düzenlenmişlik gösterir. Gerçek avda insanın hayvanı altedip edemeyeceği kuşkuludur, ama avın sanatsal olarak yeniden yaratılışında hayvanın yenik düşeceği kesindir. Sanatsal model, pratik gerçekliği hep idealleştirmek isteği ölçüde, gerçekliğe en önemli yanlarıyla yaklaştığı için, gerçek yaşamla eşbiçimli olmak zorundadır; böyle olmadıktan sonra, ne insanda coşkusal bir etki bırakabilir, bir yaşantı uyandırabilir, ne de yaşamın kendisi olarak görülebilmesine yol açabilir.

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

İşte bu bütünlüğe biz sanatsal-olan demekteyiz. Onun için, sanatın çeşitli doğrultularındaki işlevleri tek başlarına değil, bir sistem bağıntısı içindedir. Temelde genel bir işlevin, yani sanatsal işlev'in çeşitli yönlerini içerirler; bu sanatsal işlevin özü, insanoğlunun gerçek yaşam deneyiminin, insan etkinliği ile insan bilincinin toplumsal olarak erekli yönde biçimlendirilmesine dayanan tasarımlanmış yaşam deneyimiyle bütünleştirilmesi'dir.

Onun için insan dehası, sanatı ortaya çıkarmıştır. Ancak, sanatın bu kendi iç yapısal çokyönlülüğü, çokboyutluluğu ve çokişlevselliği sanatın

ilerlemesini estetik bilimi açısından olağanüstü zorlaştırmıştır. Çünkü estetik, bilindiği gibi, en olmayacak ve en olmadık yerlerde bile hep tekyönlülüğü tekanlamlılığı arar.

TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT

SANATSAL YARATIMIN İLK GELİŞİMLERİ

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

Bilimsel maddeci estetik kuramı için bu diyalektiğin doğru olarak anlaşılmasının temel bir önemi vardır. Estetik biliminin, belli bir kültür tarihi evresinin taşıdığı değeri mutlaklaştırmaya, sanatın belli bir somut tarihsel konumunu mutlaklık düzeyine çıkarmaya hakkı yoktur; ama estetik biliminin, sanatın tarih içindeki bu konumlarını tüm yanları'yla göz önünde bulundurması, bir konumdan ötekine geçişinin yasalarını kavramaya çalışması gerekir. Bu arada estetiği ilgilendiren şey, sanatın

her tarihsel somut durumu değildir; sanatta dengeleşmiş olanın kendine özgü yansısı, özünden değişmezlik gösteren, doğası gereği insan etkinliğinin özel bir biçimi olan şey estetiği daha çok ilgilendirir.

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

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

Ama bu, sanat yaratımının tüm öbür toplumsal yaşam biçimlerinden yalıtılmış; kendi içinde kapalı, mutlak özerk bir «âlem» olarak varolduğu anlamında anlaşılmamalıdır. Ancak bir takım metafizik düşünceli burjuva kuramcılar ile bu kuramcıların sorunu estetikleştirici açıdan ele alışları, sanatsal etkinliğin görece bağımsızlığını maddi ve manevi üretim ile karşı karşıya koyar. Yoksa, burjuva bilimin çerçevesi içinde bile, bu baştan sona «yalıtımcılık» anlayışına karşı, sanatı her zaman için tüm toplumsal yaşam ve kültürle aynı «bağlam» içinde kavramak isteyen «bağlamcı» kişilerce sert çıkışlar yapılmıştır. Ama sanatın görece bağımsızlığının sağlam, bilimsel bir açıklamasını yapabilmemizi aslında bize sağlayan, diyalektik maddeci felsfedir. Diyalektik maddecilik, sanatın görece bağımsızlığının, özel bir toplumsal bilinç ve toplumsal etkinlik biçimi olarak vurgulanmasının, öbür toplumsal bilinç ve toplumsal etkinlik biçimleriyle olan yakın ve çokyönlü ilişiğinin kesintiye uğramasını gerektirmeyeceğini bize açıklar.

Bu ilişiklik kendini iki yoldan belli eder. Bunun en yalın biçimi, sanat yapıtının dokusunda bilimsel-kuramsal, ya da dinsel-ethik öğelerin bulunmasıdır (örneğin, **Savaş ve Barış**'taki gibi), ya da tam tersine, bilimsel bir yapıtta sanatsal-imgesel öğelerin bulunmasıdır (örneğin, **Ka-**

pital'de olduğu gibi). Ama şu da var, **Kapital** bilimsel bir inceleme, **Savaş ve Barış** ise bir roman olarak kalmıştır hep. Bu arada, **Fizik ve Fizikçiler Üstüne Bilimsel-Edebî Bir Kitap** gibi, alışılmadık altbaşlıklar taşıyan ilginç kitaplara da rastlanmaktadır. D. Danin'in bu kitabında dünyanın sanatsal ve bilimsel olarak özümlenişi birarada, bütüncül bir bağıntı içindedir. Gerçekten de bu yapıtın ne gibi bir ayırıcı özellik taşıdığını açık seçik belirlemek oldukça zordur. Çünkü kitapta; popüler bilimsel betimlemeler ile edebî öğeler yepyeni bir bireşim içinde verilmiştir. Eğer Danin'in bu kitabını bir tarz olarak belirlemek gerekirse, hiç çekinmeden buna «tarihçesel-edebî» diyebilirdik. Sinema sanatında da buna benzer olaylara rastlanmaktadır zaman zaman. Roman Karmen, çeşitli filmlerini «sanatsal-belgesel» diye nitelendirmiştir; bu nitelendirmeyi, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nden belgeselci Annelie ve André Thorndike'ın gazete tarzındaki filmleri için de yapabiliriz.

Bütün bu verilen örneklerde, sanatsal ve belgesel ya da sanatsal ve bilimsel öğelerin kendine özgü bir bireşimi vardır; kendine özgü bir **tür yapısı** oluşturan bu bireşim, gerçekliğin sanatsal ve sanatsal olmayan biçimlerde yansıtılması arasında bir yer almaktadır. Ama, bir sanat yapıtının dokusu içine belgesel ya da bilimsel öğelerin ne ölçüde girebileceği (ya da tam tersine, bilimsel bir yapıtın yapısını sanatsal imgeselliğin ne ölçüde belirleyebileceği), yani sanat, bilim ve yaşamın belgesel olarak canlandırılması arasında tarihen oluşan **nitel ayrım** açıkça ortadadır.

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

Böylesine bireşimsel bir ikili katmanlaşma, mimari ile uygulamalı sanatlarda da görülür. Burda, teknikle sanat bütüncül olarak birbiriyle

kesişmekte'dir; ancak, fotoğrafta olduğu gibi, burda bu kesişme ve kaynaşmanın amacı, duyusal dünyanın canlandırılışı değil, insanların pratik gereksinmesine karşılık verecek şeylerin yapımı, binaların inşasıdır. Onun için mimaride ve uygulamalı sanatlarda nitelikli her yapıt, aynı zamandan hem bir teknik yapım, hem de bir sanatsal yaratımdır. Sanat cimnastiği de, hem spor dünyasına girer, hem de sanat dünyasına.

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

Bu bakımdan, sanat ile insan etkinliğinin öbür biçimleri arasında tarihte oluşmuş sınırları, bütün öbür «âlemler»in (bilim «âlemi»nin, teknik «âlemi»nin) altında toplayacağı, aşılmaz duvarlar halinde görmemek gerekir. Sanat ile sanat-olmayanı birbirinden mutlak kesip ayırmaya çalışan bütün girişimleri, metafizik diye çürütmek gerekir. Ayrıca, burda, ayrışmamışlık özelliğinden dolayı, ilkel toplum sanatı ile folklorunu sanattan saymak istemeyen tasarımları da düzeltmek gerekir. Öte yandan, ilkel toplum sanatı ile folklorunu herşeyin dışında, tam bir sanat olarak nitelendirip, bu sanatın kendi ayrışmamışlık özelliğinin, sanatsal ölçümleme sınırlarının çok üstüne çıktığını göremeyen kuramcıların bu tür tasarımları da yine metafiziktir. Gerçekte, folklor ve mitoloji gibi ilkel toplumda yer alan sanatsal anlatım biçimleri, doğrudan doğruya, sanatsal olan ile olmayan öğelerin birbiriyle kaynaşmış oluşunda kendini belli eder. Bu bakımdan, mimari, uygulamalı sanatlar, fotoğraf sanatı ve sanat cimnastiği gibi bütün sanatlar bu kaynaşmışlıktan ortaya çıkmışlardır, buna bağlıdırlar.

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

Sanatın tarihsel gelişmesi içinde, çeşitli sanatsal yaratım biçimleri arasında karşılıklı ilintiler de sanat alanının içinde değişikliğe uğramıştır. Kökence baştan aşağı ayrışmazlık gösteren sanatsal yaratımın içinden tek tek sanat türleri, cinsleri, tarzları ortaya çıkarak billurlaşmıştır.

Ancak, bu arada şunu da gözardı etmemek gerekir, bütün bu yaratım biçimlerinin kendi içlerinde oluşarak varlıklarını kazanmaları, bizi bunların birbirlerinden bütünlükle ayrımlaşmış olduğu sonucuna götürmemelidir. Tam tersine, sanatsal kültür tarihi, sanat türlerinin birbirleriyle doğrudan kesişerek, kendilerine özgü bir «melezleşme» içinde birbirlerine etkide bulunduklarını, karşılıklı bir etkileşme içinde olduklarını, bununsa modern tiyatro gibi, sinema sanatı gibi, yeni bireşimsel sanat yaratım tiplerinin ortaya çıkışına yol açtığını göstermiştir. Daha sonraki tarihsel gelişimleri içinde tek tek sanat türleri arasındaki karşılıklı ilişkiler gittikçe daha da yakın ilişkiler haline gelmişse de, sanat yaratımı daha çok edebiyat, müzik, resim, mimari, tiyatro, vs. biçimleri altında varolmuş ve gelişmiş; «sanat», «sanat yaratımı» kavramları, çok sayıda ve çok çeşitli yaratıcı etkinlik biçimlerinin soyut genellendirmeleri haline gelerek toplu kavramlar olmuşlardır.

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

Sanatın tarihsel olarak bir ilerki anı, zihinsel üretimdeki eski ayrışmamış biçimlerin birbirinden ayrışması hali olmamıştır yalnızca. Bu sürece koşut bir başka, sanat için hiçde öbürlerinden aşağı kalmayan sonuçlar getiren bir süreç daha ortaya çıkmıştır: **dünyanın sanatsal olarak özümlenişi ilkeleri**'nin en baştan değişime uğraması süreci. Toplumun, toplumsal varlığın ve toplumsal bilincin daha ileriye doğru gidişinin, sanatsal yaratıcı etkinlik yöntemlerinin değişime uğraması üstünde hep sürekli etkisi olmuştur. Sınıfsal çelişmelerin ortaya çıkışı ve ikiye ayrılışı, bu aynı çağda etkinlik gösteren sanatçıların yaratıcı yönlendirmelerinin özünden ayrımlaşmasına da yol açmıştır. Daha ortaçağda, aristokratik saray sanatı ile halk sanatı arasında korkunç büyük bir ayrılık vardı. Çağımızda ise böyle bir karşıtlık, toplumcu sanat ile geçburjuva modernist sanatın ideolojik-estetik uğraşları arasında, gerçekçi sanatsal etkinlik ilkeleri ile biçimçi sanatsal etkinlik ilkeleri arasında yer

alır. Birbirini mutlak olumsuzlamaya kadar varan iki sanatsal yönelim arasında, yani gerçek, tam nitelikli sanat olma hakkını karşısındakine tanımak istemeyen «kitle sanatı» ile «seçkinci» sanat arasında da böyle bir karşıtlık vardır.

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

SANATSAL ETKİNLİĞİN YAPICA ÇÖZÜMLENİŞİ

Son yıllarda, insan etkinliğiyle ilgili olarak yaptığımız bir çözümleme («İnsan Etkinliği», M. Kagan, 1974), sanıyoruz insan etkinliğinin temel biçimlerinin ortaya konabilmesine ve insanın sanatsal etkinliğinin bunun içinde aldığı yerin belirlenebilmesine olanak vermiş bulunmaktadır. Etkinliğin öznenin, nesneler ya da başka özneler üstüne yönelttiği bilinçli ve amaçlı bir etkime olduğundan yola çıkışla, etkinlik biçimleri üstüne vardığımız sonuçlar şunlar olmuştur:

1) Öznenin nesnel gerçekliği değişime uğratışında kendini belli eden, dönüştürücü etkinlik; bu etkinlik, pratik ya da tasarımlanmış biçimde, emeğin ve ilerici pratiğin çokyönlü somut biçimleri altında karşımıza çıkar.

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

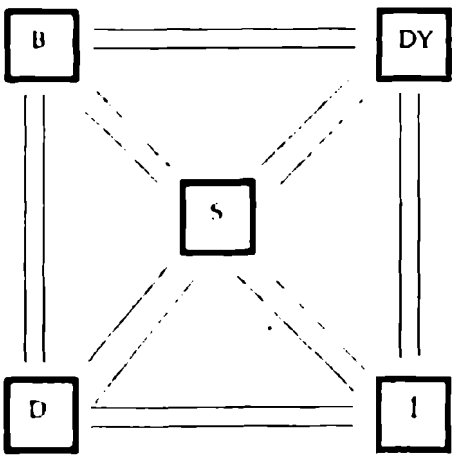
3) Öznenin belirli bir değer sistemini ele aldığı ve bu yolla nesnelerin özne için taşıdığı önem üstüne bir bildirim edinişinde kendini belli

eden değer-yönlendirilmiş etkinlik. Bu çeşit etkinlik, siyasal, hukuksal, ethik, dinsel ve estetik bir değerler sistemi kuran ve geliştiren ideolojide kendini gerçekleştirir en çok.

4 Öznenin kendi etkililiğini öbür insanlar üstüne yönelttiği, ancak bunu yaparken, dönüştürmenin, bilginin, değerlendirmenin nesnelerini değil de, belirli bir bildirim alışverişi ya da oyun düzeyinde bir karşılıklı etkileme biçiminde, ortaklaşa etkinliklerin düzenlenebilmesi için karşılıklı maddi ve (ya da) manevi bir ilinti kurarak, belli bakımlardan kendisine benzeyen özneleri hedef aldığı iletişimsel etkinlik ya da alışveriş, karşılıklı alıp verme. Bu alışverişin ya da alıp vermenin araçlarında birincisi dil, ikincisiyse kültür tarihi boyunca bu amaçla ortaya çıkmış bütün öbür gösterge sistemleridir.

5) Bütün öbür etkinlik çeşitleri karşısında kendine özgü bir nitelik kazanmasına yol açacak biçimde, burda tanımlanan dört çeşit insan etkinliğini birden, birbirinden ayrılmaz biçimde, topluca kendinde kaynaştıran, sanatsal etkinlik. İşte bu kaynaşma, sanatın tüm olarak insanın yaşam deneyimine modellik etmesini sağlar.

Burda üstünde tartıştığımız insan etkinliğinin yapısı aşağıda açıkça ortaya çıkmaktadır. Burda, «D», dönüştürücü etkinliği; «İ», iletişimsel etkinliği; «B», bilgi etkinliğini; «DY», değer-yönlendirici etkinliği; «S» de, sanatsal etkinliği göstermektedir:



Görevimiz, sanatsal bütünün iç yapısını elden geldiğince özenle incelemektir artık.

SANATIN YAPISI : SANATSAL İÇERİK

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

Sanatın içeriğinin iç kuruluşunu çözümlemekle işe başlıyoruz, çünkü gerçekliği özümlemenin bütün öbür alanlarında olduğu gibi, sanatta da asıl olan şey budur. Diyalektik maddeci filozoflar için, tıpkı insan bilinci gibi, sanatın içeriğinin de, dış dünyanın yansıtılmasının bir sonucu olduğu ve sanatın içeriği ile gerçekliği özümlemenin bütün öbür biçimleri

arasındaki farkın ancak sanatın yansıtmış olduğu nesnelerin özelliklerinde aranabileceği gün gibi açıktır. Bu bakımdan, sanatın yapıca çözümlenişini daha iyi açıklayabilmek için, **sanatsal özümlemenin nesnesi**'nin ne olduğunu ortaya koymamız gerekiyor.

SANATIN NESNESİ SORUNU

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

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

1950'lerin ortasında, (G. Abramoviç, A. Burov ve N. Çavçavdse tarafından) dile getirilmiş ve kısa zamanda benimsenmiş olan ikinci görüş ise, sanatsal çözümlemenin nesnesinin kendine özgü olduğunu vurgulamaktaydı. Bu kendine özgü durumdan yola çıkarak, yaşamın sanat yoluyla imgesel olarak biliniş biçimlerinin özellikleri ortaya konuyor; böylelikle de, sanatsal bilgi ile bilimsel bilginin eşdeğerliğinin açıklanabilmesi olanaklı kılınıyordu. Bununla birlikte, sanatın nesnesinin özgüllüğüyle ilgili ortaya sürülmüş tanımlamalar çelişikti. Çavçavdse'ye göre, sanatın nesnesi, «nesne ile öznenin karşılıklı ilişkisi» idi; Burov'a göre, «insan»dı; Abramoviç'e göre, «dünyanın insanla olan ilişkisi» idi; Vanslov ile Stoloviç'e göre, «gerçekliğin estetik özellikleri»ydi; Rappoport'a göreyse, (bilimin nesnesi olan «olgular deneyimi»nden farklı olmak üzere) «ilişkiler deneyimi» idi, vs.

Bu tanımlamalardan herbirini kendisi için çözümleyebiliriz burda.

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

Ama, ilkel toplum insanının sanatsal-imgesel bilgisi bunun altından kalkacak yetenekte değildi. O halde, daha sonra mı edinmişti böyle bir yeteneği? Yoksa, gerçekliğin imgesel bir özellik taşıyışı, canlandırılışı, kısacası, «insanîleştirilmiş» oluşu, sanatın ilk gelişme anının kendine özgü bir yanıydı da, zamanla, yaşamın gerçekçi oldan, yeniden yaratılışının kavranmasıyla birlikte, bilime benzer bilginin nesnesi de, öznel öğelerden «kurtularak», tıpkı bilimsel bilgideki gibi bir nesnellik derecesine mi ulaşmıştı?

Bu sorulara bir yanıt bulabilmek için, 19. ve 20. yüzyılların gerçekçi sanatının çözümlenmesi gerekecektir. Dıştan bakıldığında, Levithan'ın manzara resimlerinde, doğanın tıpkı gerçekteki gibi yansıtılmış olduğunu görürüz. Ama, gerçek bir manzara ile bu büyük manzara ressamının yapmış olduğu tablolarda o manzaranın imgesel bir biçimde nasıl yansıtılmış olduğunu yanyana getirip karşılaştıracak olursak, şunu görürüz hemen, bu resimlerde doğa, **ressamın gördüğü, yaşadığı, zihinsel olarak özümlediği biçimde** karşımıza çıkmıştır. Bir kimyacıdan ya da fizikçiden, bir jeologdan ya'da botanikçiden farklı olarak, Levithan doğayı, **insanla ilgisi, değer-belirleyici önemi** açısından ele almaktadır. Onun için, onun resimlerindeki manzaralara «çok izlenimli manzara» diyoruz. Yoksa herkes bilir, ne bir orman, ne bir çayır, ne de gökyüzünün kendi bir izlenimi olmaz. Doğanın bir görünüşünü, bir bilimcinin tam tersine, bir sanatçıya bu biçimde, kendi salt nesnel, mad-

di varlığı içinde değil, ama insanoğlunun bilincinde yansımasını bulacağı biçimde verdiren, doğayı izleyen kişide uyanan şey bu izlenimdir, bu izlenimin içeriğidir işte.

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

«Düşündüğünüz anlamda değildir
Doğa.
Kör değil, ruhsuz değildir bakışları.
Bir ruh yaşar onda, özgürlük yaşar.
Aşk vardır onda.
Kendi diliyle bize seslenir.»[13]

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

Gerçekçi edebiyatta bugün benzeştirme, eğretileme, kişileştirme, abartma gibi, imgesel düşüncenin daha en başından ortaya koymuş olduğu biçimlendirme araçlarının geniş ölçüde kullanılmasının nedeni de budur. Doğanın varlığının fiziksel biyolojik olmayan, zihinsel yoldan insanîleştirilmiş yanını verebilmek için bu araçlara başvurulmuştur. Bilim eğretileme diliyle konuşamaz, çünkü eğretilemede nesnelerin öznel olarak algılanması ve değerlendirilmesi'ne dayanılarak bu nesneler arasında bir benzeştirme yapılır. Eğretilemenin diyalektik nitelikte oluşu, onun kendi sanatsal değerinin, yalnızca benzeştirmelanan nesneler arasındaki nesnel benzeşmeden gelişine değil, (bu çerçeve içinde, bi-

13 F. I. Tiyutşev, Şiirler, 1972, s. 122.

limsel düşüncede de arasıra eğretileme ve benzeştirme yapılır çünkü), ama o benzeştirmenin temelinde yatan düşünsel-coşkusal anlamdan gelişine de bağlıdır. (Ve Durgun Akardı Don'un sonunu anımsarsak) ancak sanatta güneş «kapkara» olabilir, ancak sanatsal bilgide güneş sıcağı çölde «karabasan» gibi insana basabilir, ya da çıplak toprakta «bir kölenin yüreğindeki ateş» gibi yanabilir (bu son örnekler Andrey Platonov'un öykülerinden alınmıştır). Bu bakımdan, benzeştirme ya da eğretileme yoluyla aralarında bir bağıntı kurulacak nesneler birbirlerinin ne denli uzağına düşünüyorsa, yapılacak benzeştirmenin da o denli çarpıcı, vurucu ve coşkusal bir etkisi olur.

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

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

Örneğin, Goethe'nin bir şiirinde şöyle geçer, «Ben hem bir tanrıyım, hem bir solucan, kral da benim, köle de...» Bu dizeler şaşırtmaz bizi; çünkü çok iyi biliyoruz, şair kendisini tanrıyla, hayvanla, kralla, köleyle benzeştirdiği zaman bunu eğretilemeli anlamda yapıyordur, yoksa kendi sözel anlamında değil. Şair, bilimsel düşüncenin değil, imgesel düşüncenin «formülleri»ni kullanmıştır burda. Estetiğin, bu formülleri, üstüne kendi damgasını basacak biçimde, gerçekliğin imgesel olarak bi-

linişinin yalın bir modeli olarak görmesinin nedeni de budur.

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

Örneğin, bir ressam bir portre üstünde çalıştığı zaman, gereken benzerliği kurabilmesi için yalnızca canlandırılan kişinin tüm fiziksel özelliklerini, yani dış görünüş biçimini, başını, yandan görünüşünü, gözlerinin anlatımını, yaş ve cinsiyet özelliklerini değil, ama aynı zamanda psişik varlık biçimini, kişiliğini mesleğiyle ya da daha başka şeylerle ilgili özelliklerini de inceden inceye incelemesi gerekir. Onun için, çok iyi gözlemleyebilen, ince görüşlü bir sanatçı tarafından yapılmış bir portreye, portresi yapılmış o kişinin resimsel olarak gerçek bir «biyografisi» gözüyle bakılabilir. Ama soruyu başka biçimde de sorabiliriz. Portreyi yapan ressam için, resimde yakalamak istedikleri bakımdan, herşey aynı ölçüde ilgilendiriyor mudur kendisini, her şey kendisi için aynı ölçüde mi önemlidir? Tabii ki, hayır. Portresi çizilen kişinin dış görünüşü ile iç dünyası, fiziksel varlığı ile manevi yaşamı, yüzü ile kişiliği, sanatsal bilginin nesnesi olarak aynı kaba girmezler. Portredeki ama her zaman için **manevi-olan**'la, **psikolojik-olan**'la ilgili bilgidir; buna karşılık dış görünüşle, biyolojik-olan, anatomik-olan yanlı ilgili bilgi sırf portresi yapılan kişinin manevi varlığının, ruhunun içine girebilmek için gerekliyse zorunludur sanatta.

Edebiyata dönecek olursak şunu görürüz, bir yazarın bir kişinin manevi yaşamını anlamlı hale getirebilmesi için, onun kişiliğinin, düşüncelerinin, ruhsal durumunun, yaşantı dünyasının vücut yapısına, yüzüne

ne gibi bir anlatım kazandırdığını doğrudan doğruya anlatmadan, ancak en kendine özgü çizgileri içinde ortaya koyması yeterlidir, dış görünüşünü tümüyle çizmesi gerekmez bile. Ama bu, edebiyatın sanatsal değerinin resmin sanatsal değerinden daha az olduğunu göstermez hiçbir zaman. Yoksa edebiyat, insanın manevi yaşamının açığa konduğu işleri, olayları en ince ayrıntılarıyla betimleyebilir her zaman için. Ama, gerçek bir sanatçıyı ilgilendiren şey bu işler, olaylar ve eylemlerin kendisi değil, daha çok, bunların **niçin** olduğudur, **hangi manevi dürtü** sonucu ortaya çıktığı, bu davranışlarda bulunmuş olan kişinin **kişiliği ile psişe**'sini **ne biçim** dile getirdiğidir. Bu bakımdan, bütün ilgisini konunun ve olayın üstünde toplayıp, olayların gerisindeki manevi itkileri ve güdüleri göz ardı eden polisiye roman ile ancak kişinin manevi dünyasıyla ilgili olduğu sürece konunun üstünde durmayı gerektiren psikolojik roman arasında niçin çok önemli bir sanatsal değer ayrımı olduğuna hiç şaşmamak gerekir. Ayrıca, olayların dış görünüşünün betimlenişi, edebiyatta ancak anlatı tarzına özgü bir şeydir; şiirde insanların yaptıkları işlerle işlemler anlatılmaz pek, şairin kendi yaşantısının ve düşüncelerinin akışının dolayımsız anlatımı üstünde dikkatler toplanır.

Bu konuda müzik daha da ileri gitmektedir. Hele yalnızca çalgıya dayanan müzik biçiminde, insanın fiziksel dış yapısı ile davranışlarının maddi anlamını yansıtabilme olanağı kesinlikle yoktur. Ama bu, müziğin, insanın zihinsel yaşamının çok derin süreçlerini modellendirebilmesini engelleme. Bu bakımdan, müzikteki sanatsal bilginin değerinin edebiyat ya da resimdekinden daha aşağı kaldığı söylenemez.

Şunu görüyoruz, sanat, insanoğlunun manevi varlığının derinliklerine girebilmeye elverdiği sürece insanın fiziksel biçimi ile somut eylemlerini vermeye çalışmaktadır. Bu son derece önemlidir, çünkü söz, hareket, vrugulama, mimik, gözlerin anlatımı ya da tüm bir tavır, elle tutulur bir halde cisimlendirilmediği sürece, insan düşünce ve duyguları, kendi başına ne elle tutulup kavranabilir, ne de gözle görülüp işitilebilir. Sanat, gözle görülen, kulakla işitilen şeyler yoluyla, insan ruhunun görülmez, işitilmez dünyasına iner; varlığı duyusal olarak algılama biçimleri yoluyla insanoğlu yaşamının manevi kapsamına giren yaşantıyı, anlayışı verir.

Sanatsal bilginin bu yasasını sanatçılar her zaman için çok iyi bilirler. «Sanatın başlıca amacı», diyordu Lev Tolstoy yazdığı bir günlükte, «insan ruhunu açığa çıkarıp dile getirmektir...»[14]. Buna benzer anlatımlara

14 L. Tolstoy, Toplu Eserler, Cilt 53, 1953, s. 94.

Stendhal, Balzac, Dostoyevski, Çehov, Stanislavski ile maddeci estetiğin başlıca temsilcilerinden Belinski ile Çernişevski'de de rastlanabilir. Örneğin, Çernisevkski, Tolstoy'un psikolojik yaşamın en gizli kurallarını açığa çıkarmış olduğundan hayranlıkla söz ederek, şu genel sonuca varır: «Psikolojik çözümleme, yaratıcılık yetisine güç veren en asli niteliktir belki de»[15]. Bu bakış açısından, Çernişevski'nin yaşamının sonuna doğru üçüncü baskısını yapmayı düşündüğü tezin metniyle ilgili yaptığı bir düzeltmeyi burda belirtmekte yarar var. Sanat ile tarih-bilimi arasındaki ayrımı gösterirken, şu tümcenin önce altını çizer Çernişevski: «Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder; sanatsa bireyin yaşamından.» Sonra, bu tümcenin yerine şunu ekler: «Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder ve bu arada, her şeyden önce olgusal hakikat için çaba gösterir, sanatsa insan yaşamından söz eder ve anlattığı şeylerde geçen olgusal hakikatin yerini psişik ve manevi hakikat alır.»[16]

Son olarak da Lenin'in Inès Armand'a yazdığı ünlü mektupta geçen ve bu sorunsala çok yakın düşen şu değişinden söz etmek gerekir: kuramsal çözümlemeden farklı olarak, «**karakter** çözümlemesi ve buna ilişkin tipin ruhsal olarak ele alınışı...»[17] bir sanat yapıtının ağırlık noktasını oluşturur.

Yine aynı anlamda Gorki de edebiyata «insanlık bilgisi» demiştir. Ama bu eğretilemei tanımlama estetik biliminde harfi harfine alındığında, yani Burov ve Timofeyev ile öbürlerinin formüllendirdiği yolda, sanatsal bilginin «özgül nesnesi» ya da «başlıca nesnesi» olarak alındığında böy-le bir tanımlama çok belirsiz bir anlam taşımakta, sanatın nesnesinin kendine özgü gerçek yapısını açıklayacağı yerde, gözardı etmektedir. Çünkü insan, maddi ve manevi, biyolojik ve toplumsal öğelerin bir bütünüdür. Yoksa, eczacılığa da «insanlık bilimi» diyebiliriz. Sorunun özü, insan yaşamının maddi ve manevi yanları ile sanatın nesnesinin hangi somut ilişkiler içinde yanyana bulunduğunun saptanmasın-dadır. Bu bakımdan, sanatın başlıca nesnesi olarak görülmesi gereken şey, insan değil, **insanın toplumsal varlığının manevi kapsamı**'dır.

Sanatın nesnesinin yapısı üstüne ancak böyle bir tanımlama, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin insanı anlatmaksızın da var olabi-

15 N. G. Çernişevski, **Toplu Eserler**, Cilt III, 1947, s. 425.
16 a.g.e., Cilt II, s. 87.
17 V. I. Lenin, **Inès Armand'a, 24 Ocak 1915**; V. I.Lenin, Toplu Eserler, Cilt 35, s. 159.

leceğini anlamamızı sağlayabilir. İmgesel bilginin nesnesinin en önemli, ana etkeni insan olmayıp, insanın manevi dünyası olduğu için resimde başlı başına bir tarz olarak manzara ve natürmort vardır. Mimari ile uygulamalı sanatlar da bu yolla temellendirilebilir ancak. Teknik bir inşaat, kendi maddi görünüşünde toplumun manevi yaşamının bilgisini taşıdığı sürece sanatsal değer kazanabilir ancak. Dolayısıyla, uygulamalı sanatlar ile mimarideki yaratımlar, yalnızca toplumun teknik ilerleme düzeyini değil, ama aynı zamanda toplumun **yaşam tarzı'nı, düşünce tarzı nı, dünyagörüşü'nü, dünya anlayışı'nı,** farklı toplumsal kesimlerin **idealler'i** ile **psişe'sini** de bildirir. Sanatsal olarak verilmiş sanayi ürünlerini olsun, müzik ve dans yapıtları ile resim ve edebiyat yapıtlarını olsun, her çağın manevi kültürü içinde bir araya getiren şey de budur işte.

SANATSAL İÇERİĞİN BİLGİLENDİRİCİ YANI

Bilimde olduğu gibi sanatta da, içsel kapsam, bilginin nesnesinin yansımasından başka bir şey olmayıp, bu içeriğin özelliği, bilinen nesnenin özelliğini taşır. Bilimin nesnesi de nesnel gerçekliktir. Bilim, insan bilgisine yönelik olduğu zaman, öznenin toplumsal etkinliğini, bilincini, psişesini doğanın varlığı nasıl nesnelse öylesine **nesnel'miş** gibi yorumlamak zorundadır (bu bağlamda, doğa bilimleri ile toplum bilimlerinin birliği üstüne Engels'in yapmış olduğu formüllendirmeleri anımsamamızda yarar vardır). Demek, bilimin içeriği **nesnel hakikat** olmaktadır.

Sanatta ise durum daha başkadır. Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır: bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani **varlık değer olarak** tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımasını bulmuş olan, **varlığın değerlendirilmesi sistemi** tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; **dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi.**

Bu bakımdan, sanatın bilgi gücünün sanatçının dışında, yalnızca yaşamın bilincine varılışında ve vardırılışında kendisini belli ettiği, çünkü zaten sanatçının yaşama olan ilintisinin, «kendinin anlatımı» olarak sanatın içinde yer aldığı yolundaki çok yaygın tasarım, korkunç yanlış bir tasarımdır. Üstelik, sanatçının «kendisini anlatımı», bilgice hiçbir önem taşımadığı gibi, sanatın bilgi edinme için çabalarının da tam karşısında yer alır. Burjuva estetiğin ortaya çıkarmış olduğu ve kendi gereği idealist

ve metafizik bir konumu olan bu tasarım, ne yazık ki, bir çok Sovyet bilimcisi tarafından da benimsenmiştir. Bizim kendi kuramsal meslek literatürümüz ile sanat eleştirisi literatürümüzde, sanatçının «kendisinin anlatım» biçiminde çok sık geçen, korkunç sakıncalı bir görüşün ortaya çıkışını ve bize sanki öznel, akıldışı, gerçek karşıtı olan bir şeymiş gibi gelişinin nedeni de budur. Burda sanatçının «kendisinin anlatımı», doğrudan doğruya «kendisinin bilgisi» olup, soyut dışavurumculuğun ve gerçeküstücülüğün savunucularının bize anlatmaya çalıştıkları yolda bir duyum akımının kendinden saptanışı değildir.

En basit durumlarda bile, söz gelişi doğanın bir resmini yaparken, yaratıcı edimdeki psikolojik mekanizma, canlandırılan nesnenin çözümlenişini, sanatçının kendini çözümleyişiyle, yani ne ve nasıl duyumsadığını, niçin başka türlü değil de öyle duyumsadığının derinden «incelenişi»yle birleştirir. Hele bir roman, bir senfoni ya da bir oyunun yaratılması söz konusuysa, sanatçının böyle çözümsel olarak kendinde derinleşmesi, kendisinin anlatımı çok daha yoğundur.

Sanatta **canlandırılacak** olan şey kadar, **anlatımlanacak** şeyin de ne olduğu, bilgisel açıdan işlenmiştir hep. Bu bakımdan, sanatın içeriğinde saptanmış olan bilgi bildirimi ile bilimsel bilginin içeriği olarak nesnel hakikat birbirinden ayrılır. Sanatın içeriğinde, nesnel hakikat, «öznel hakikat» ile çelişmeli bir bağıntı içindedir. Burda sözü edilen şey, «öznel hakikat»tir, yoksa çoğu zaman, işin basitinden alındığı gibi, «öznelliğin vurgusu» değildir. Çünkü, sanatçının kendisinin anlatımının kendisinin bilgisine dönüşmesi, kendi iç yaşantısındaki ve duyumlarındaki rastlantısallığın, birbirine karışıklığın ve kargaşa halinin aşılmasından; kendi bilincinin «akış»ını doğru «yönlendirebilme»si ve asli olan şeyi, anlamı, psikolojik olarak hakiki olanı bulup gün ışığına çıkarabilmesi yeteneğinden başka birşey değildir. Ancak bu yolla, sanatçının kendi manevi yaşamının tikelliğinde, genel anlam taşıyabilen, toplumsal olarak bir şeyi gösteren, yalnızca sanatçının kendi bireyliğini değil ama öbür insanları da «anlatan» bir şey ortaya konabilir. Başka bir insanın manevi dünyası ancak kendimizinkine yakın düştüğü zaman, bizce bir değer taşıdığı, bizce sevgi gördüğü zaman ilgimizi çeker çünkü. Ancak **psikolojik olarak asli, kalıcı, derin** bir şey, **hakiki** bir şey ortaya koyuyorsa, ancak o zaman, hayatta belki hiç tanımadığımız, hatta çoktan ölmüş gitmiş bulunan bir kimsenin duyguları, düşünceleri, iç yaşantısı bizim ilgimizi çekebilir. Ancak o zaman insanın en gizli belgeleri (özel mektuplar, günlük anılar), hakiki bir sanatsal değer kazanabilir

(Anne Frank'ın Hatıra Defteri'ni anımsayalım burda yeter). Ama bir yazar, eğer Gogol gibi, Lermontov gibi, Dostoyevski ve daha başkaları gibi, kendi anlatacakları şeyler için, mektup ya da günlük biçimini seçmişse, o zaman bu belgelerin sahibi olarak böyle bir kimsenin yeryüzünde hiç yaşamamış olduğunu bildiğimizi çok iyi bildiği halde, sırf bizim ilgimizi çeksin diye öznel bakımdan hakiki olan bir manevi yaşamın içine dayalı bir yazar yerleştirmiştir. Sanatın içeriğinde nesnel hakikat ile öznel hakikatin bu yolla bir arada oluşuna Belinski «şiirsel hakikat» demiş ve bunu sanatın bilimin içeriğinden başlıca farkı olarak, bir sanat yapıtının sanatsal değer kazanmasının başlıca koşulu olarak görmüştür.

Yalnız altını bir kere daha çizelim, birbirlerinden ayrı, tek başlarına ayakta kalabilecekleri tarzda, nesnel hakikat ile öznel hakikatin bir toplamı söz konusu değildir burda. Sanatın şiirsel kapsamı, yerine öznel psikolojik bir hakikatin konacağı, nesnel olarak hakiki bilimsel bir içerik değildir. Şiirsel hakikat, **bütünsel, kendi içinde kapalı ve nitelikçe kendine özgü bir olay**'dır, **nesnel-öznel hakikat**'tir. Özne ile nesne arasındaki değer-bağlantısının derin bir bilgisinin sonucu olup, sanatın nesnesinin kendisini bize gösterir.

Sanatta bilgi ile kendinin bilgisi nasıl ayrılmaz biçimde birbirine bağıntılı bir halde bulunuyorsa, sanatsal içeriğin bu her iki düzlemi de birbiriyle öyle değişik tarzda bir ilişki içindedir. Bunu estetikte çoktan saptanmış, ama şimdiye kadar kuramsal olarak ortaya konamamış, birbirine koşut iki dizi sanatın, yani biri dünyayı görüntüleyen, öbürüyse görüntülemeyen iki sanatın varoluşunda görebiliriz. Hemen ilerde, sanat cinslerinin sınıflandırılmasını yaparken, sanatsal yaratımdaki bu «ikiye ayrılma»nın ne denli önem taşıdığını çok iyi anlayacağız. Yalnız burda şu kadarını belirtelim, dünyanın sanatsal olarak böyle iki yoldan özümlenebilmesi ve bunun ayrıca gerekli oluşu, nesne ile özne arasındaki değer-belirleyici karşılıklı ilişkinin, olayların bilgisi ile bunların modellendirilmesine iki türlü elvermesinden gelmektedir. Çünkü, aksiyolojik «nesne-özne» sistemi, **nesne açısından** ortaya konabildiği gibi, **özne açısından** da ortaya konabilmektedir. Bu birinci halde (edebiyat ile oyunculuk sanatında, resim ve heykelde olduğu gibi), bilginin nesnesi insanın manevi dünyası içinde yansıtılan nesnel gerçekliktir; ikincisinde ise (müzikte, dansta, mimaride olduğu gibi), insanın nesnel gerçeklik içinde yansıyan ve değerlenen manevi dünyasıdır.

Estetik düşüncesi tarihinde bu birinci diziye giren sanatların «nesnel» ya da «görüntüsel» («izlenimsel») olarak; ikincilerinin ise, «öznel»

ya da «anlatımsal» («dışavurumsal») olarak nitelendirilişine sık sık rastlamak mümkündür. Bu tanımlamayı biz çok şanslı bir tanımlama olarak görmüyoruz; nedenine gelince, bütün sanat türlerinde özne ile nesnenin ayrılmaz bağıntısı ortaya konduğundan, sanatta görüntüsel olan ile «dışavurumsal», anlatımsal olanın birbirinden ayrı ayrı varoldukları düşünülemez hiçbir zaman. Edebiyat tarzları arasında yapılan başlıca bir ayrımlamaya uyularak, sanat yaratımları da «epik» ve «lirik» diye iki ayrı tipe ayrılabilir. Bu birincisinde, sanatçının kendisinin bilgisi, nesnel gerçekliğin bilgisinin arkasında «saklı» olup, nesnel gerçekliğin canlandırılışı içinde «çözüntüye uğrar». İkincisinde ise, bunun tam tersine, sanatçının kendisinin bilgisi, doğrudan doğruya sanatın imgesel dokusu içinde kendini cisimlendirmiş olduğu gibi, dış dünyanın bilgisi de sanatsal içeriğin ara bir uğrağı olarak, arkaplanda ya da art bağlamda kalmıştır. Yaşamım sanatsal olarak özümleme biçimlerinin böyle ikiye ayrılması, çeşitli sanatsal yönelimleri, örneğin, gerçekçilik ile romantikçiliği klasikçilik ile Barok sanatı, izlenimcilik ile dışavurumculuğu karşı karşıya koyarak yapılabildiği gibi, çeşitli bireysel üslupları, örneğin Şurikov'un üslubu ile Vrubel'in üslubunu, Mussorgski'nin üslubu ile Çaykovski'nin üslubunu, Hemingway'in üslubu ile Kafka'nın üslubunu karşılaştırarak da yapılabilir. Burda, «epik» bir sanatsal yaratım tipi ile «lirik» bir sanatsal yaratım tipinden haklı olarak sözedebiliriz.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, bu ilk ayrı görüntü yapısı, çok sayıda somut değişkenlikler ve çeşitlilikler gösterebilmektedir. Ayrıca, Heinrich Böll'ün **Bir Soytarının Gözünden** adlı itiraf-romanı gibi ya da (son on yıldır İtalyan ve Fransız sinema sanatında çok tutulan bir tarz haline gelmiş olan) lirik itiraf-filmi gibi kendine özgü tarzlar, bireşimsel sanat türlerinin karmaşık yapısı içinde karşılıklı olarak birbirlerini etkileyebilmektedirler. Ancak, bilgi ile kendinin bilgisinin somut karşılıklı ilintisi ne denli somut biçimler alırsa alsın, bu ikisi sanatta hep içiçe kaynaşıktır, ki sanatsal bilginin nesnesinin yapısı da ancak bu yolla ortaya konabilmektedir.

Ayrıca, sanatta bilginin oluşum biçimi ve tarzı ile somut mantıksal bilimsel bilgiden farkını ortaya koyacak somut imgesel özelliği de buna bağlıdır.

Aristoteles'ten bu yana saptanmış olduğu gibi, birçok nesne, olay ya da sürecin ortak varlık çizgilerini yansıtan bilimsel kavramdan farklı olmak üzere, sanatsal imge, **tikel-olan'da genel-olan'ı** anlamlı kılar. Bu temel bilgi, estetik biliminin ayrılmaz bütünleyici parçası olup, estetik tarihi boyunca hemen hemen bütün estetik bilimcileri tarafından tekrarlanmıştır. Gerçekten de, örneğin «kapitalizm» kavramı, belirli bir toplumsal yapının tüm somut özelliklerinden, yani siyasal, ulusal, dinsel ve daha başka özelliklerinden soyutlanarak, sırf bu kendi toplumsal oluşumunun değişmeyen, temel belirtileri içinde saptanacak olursa, o zaman (tıpkı Balzac'ın, Dickens'in, Gorki'nin, Thomas Mann'ın, Sinclair'in romanlarında olduğu gibi), burjuva gerçekliğin imgesel yoldan yansıtılışı, belli bir ülkede, belli bir somut tarihsel evrede, belli bir toplumsal çevrede, belirli koşullar altında, kişilerin kendi yaptıklarıyla ve alınyazılarıyla, kendi somut bir görünüş biçimi içinde, kapitalizmin genel özünü verir bize.

Sanatsal imge, bu yolla, **tikel-olan'ı** yeniden yaratarak, tikel-olan yoluyla **genel-olan'ı** kavrar. **Bireysel-olan'ı** göstererek, bireysel-olanın içinde **tipik-olan'ı** açığa çıkarır. **Rastlantısal-olan'ı** anlatırken, onun gerisinde yatan **yasallık'ın** kavranmasını sağlar. Gerçekliğin yansıtılışı tikel-olanın yeniden yaratılmasılya sınırlı olup hiçbir genellemeyi içermediği zaman, rahatlıkla belgesel bir değer taşıyabilir, ama sanatsal hiçbir değer taşımaz (tıpkı belgesel fotoğrafta, haftalık gösterilerde, gazete röportajında, günlük yazılarında, anılarda ve daha başka yerlerde olduğu gibi). Buna karşıt, gerçekliğin yansıtılışı, görünüşlerin canlı somut halinden soyutlanmış olarak, sırf genel-olanı, özsel-olanı, yasal-olanı iletiyorsa, o zaman burda, sanatsal bir çizim yerine teknik bir çizim, bir resim değil bir şema, sanatsal-imgesel bir model değil, bilimsel bir model vardır karşımızda. Sanatta genel-olan ile tikel-olan birbiri içinde kaynaşmışsa, ancak o zaman gerçekliğin gerek belgesel, gerek bilimsel olarak yansıtılışından farklı, dünyanın kendine özgü bir bilgi biçimi olabilir.

Bununla birlikte, burda ortaya konduğu kendine özgü özelliği içinde, sanatsal bilginin biçimi ve tarzı, açık seçik bir kesinliği gerektirmektedir, çünkü estetik konular üstüne birçok kitapta ve yazıda, bu sorun basitleştirilmekte, tekyanlı yorumlanmaktadır. Her şeyden önce de, sanatsal bilginin yapısıyla ilgili genelilklerin yerine, yalnızca birkaç sanat türü ve

tarzı için geçerli ancak tek tük sanatsal yönelimler için işlerlik kazanmış olan bir takım tikel, yan ilkelerin konuşa rastlanılmaktadır bu duruma. Oysa bizim kuramcılarımız, gerçekçi roman ile yaşamı sanatsal olarak yansıtmanın buna benzer daha aşka biçimlerinden edinilmiş deneyimlerden yola çıkarak, «tikel-olan» ile «bireysel-olan»ın, «genel-olan» ile de «tipik-olan»ın arasına, kural olarak bir eşitlik işareti koyarlar. Burdan da anlaşılacağı üzere, sanatsal-imgesel bir **genellendirme**, bir **tipleştirme** olduğu gibi, sanatsal imgeninde her zaman, yaşamın görünüşleri içindeki bireysel yinelenmezlik halini vermesi gerekir. Ama bu arada, gerçekliği canlandıramayacak, yani gerçek görünüşlerin bireysel olarak kendine özgü halini yeniden yaratamayacak olan sanat dalları da vardır, böyle bir şeyi yapabilecek durumda olanları da. Hattâ, bazı sanat tarzlarında, bireyleştirmeye elverişli bir canlandırmada yapılamaz; örneğin, kıssalı hikâyelerde (fabl'da), eğretilemeli heykelde, çizgi-filmde. Roman, oyun, tuval resmi alanında ise bireysel yönden tikel-olana pek rastlanmaz; örneğin, ne klasikçilikte, ne de simgecilikte, sahici bir bireyleştirme yoktur. Buna benzer gözlemler, tipleştirme ve sanatsal olarak genelleştirmenin hiç de özdeş olmadığı sonucuna götürmektedir bizi. Genelleştirme olmaksızın, sanatsal yaratım da düşünülemez, ama dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, çoğu zaman, tipleştirme olmaksızın da olabilmektedir; örneğin, uygulamalı sanatlar ile dansta, masallarda, süsleyici duvar resminde, ortaçağ dinsel sanatında, çağdaş gerçeküstücü sanatta olduğu gibi.

Sanatsal imgede, bireysel-olan ile tipik-olanın diyalektiği, tikel-olan ile genel-olanın diyalektiğinin ancak kısmi bir hali'ni gösterir. Bu bakımdan, estetik kuramına düşen görev, sanatsal imgede genel-olan ile tikel-olan arasındaki ilişkinin çokkatmanlı değişkenlerini açığa koymaktadır. Çünkü değişik sanat cinsleri ile türlerinin, değişik sanat yönelimleri ile üsluplarının özellikleri bu değişkenlerden belli olmaktadır. Örneğin, Goethe'nin «Faust»u ile «Wilhelm Meister»ı karşılaştırılacak olursa, görülecektir ki, bu tek tek edebî tarzlar arasında, bireyleştirme ve genelleştirme derecesi aynı değildir. Bir tuval resmi ile bir süsleyici duvar resmi arasında, bir desen ile bir afiş arasında, bir romans ile bir türkü arasında, bir sonat ile bir marş arasında karşılaştırma yapıldığı zaman da buna benzer farklılıklar görülecektir. Öte yandan, gerek antikçağ ve ortaçağ sanatına, gerek klasikçiliğe ve romantikçiliğe özgü genelleştirmeler, tikel-olanı genel-olan'ın altına, canlı somut-olanı da mutlak güzel ya da çirkin-olanın altına koyarak, ne kahramanların kişiliklerinin, ne de

durumlarla görünümlerin bireyleştirilmesine olanak vermiştir. Buna karşıt, natüralizm, tikel-olanı, dışsal-olanı, rastlantısal-olanı mutlaklaştırmaya çalışarak, yaşamın sanatsal olarak özümlenişinde herhangi bir genellendirmeye hiç yer bırakmayacak biçimde, en aşırıya götürmüştür görünüş biçimlerini.

Buna karşılık, gerçekçi sanat, kendi tarihsel gelişimi boyunca, gerek bireysel-olan ile genel-olanı, gerek rastlantısal-olan ile yasal-olanı tekbir imge içinde dengeleştirebilen bir sanatsal bilgi yönteminin oluşturulmasından yana olmuştur. İnsan ve doğanın, bir Corneille ile Poussin'in, bir Schiller ile Byron'ın, bir Mozart ya da Berlioz'un idealleştirmeye yönelik sanatlarında kapalı, bilinmeyen bir şey olarak kalmış, oysa Balzac ile Tolstoy'da, Surikov ile Mussorgski'de derinlemesine, çok canlı bir somutluk içinde verilebilmiş olmasının nedeni de budur. Daha ne klasikçilik, ne de romantikçilik böyle bir şeyin farkındayken, gerçekçi sanatın klasikleri tarafından yaratılmış olan imgelerin, son derece kapsamlı ve toplumsal-eleştirel genellendirmeler olarak önem kazanmış oluşunun nedeni de budur. Engels, böylesine imgeleri tipik olarak nitelendirerek, tipikleştirme'yi gerçekçi sanatın doğrudan doğruya asli bir belirtisi olarak görür: «Gerçekçilik demek, benim görüşüme göre, ayrıntılara bağlı kalmanın dışında, tipik kişilikler ile tipik durumların hakikate bağlı olarak verilebilmesidir.»[18] Böylece, Marx da, Engels de, Shakespeare'in, Rembrandt'ın, Balzac'ın gerçekçi yaratımlarına örnek diye gösterdikleri tipikleştirmeyi dünyayı sanatsal olarak özümlemenin şu iki biçiminden ayrıdederler: birincisi, bireyleri yaşadıkları «çağın boş birer sözcüsü» haline döndürecek[19] biçimde yaşamın «tam soyut» olarak verilmesi, yaşamın idealleştirimesi (ki, Marx ile Engels, bu yönteme örnek olarak antik sanatı, Raffael ile Schiller'in yaratımlarını gösterirler); ikincisi, «küçük kurnazlıklara kaçan ve zamanla eriyip giden taklikçi edebiyatın temel bir belirtisi» olmak üzere, «kötü biçimde bireyleştirme».[20]

Şunu kabul etmemiz gerekir, bu yukardaki yargılar, bugün de güncelliğini korumaktadır. Özellikle de, yaşamın soyut biçimde idealleştirilmesi ve yaşamın yüzeyden natüralist biçimde alınması gibi, toplum-

18 Friedrich Engels, Margaret Harkness'e, Nisan başı, 1888; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37,s. 42.
19 Karl Marx, Ferdinand Lassalle'a, 19 Niusan 1859, a.g.e, Cilt 29, s. 592.
20 Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle'a, 18 Mayıs 1959, a.g.e., Cilt 29, s. 602.

cu gerçekçiliğe karşı eğilimlerle mücadelede olduğu kadar; toplumcu gerçekçiliğin kendi kuramsal temellerinin ortaya konmasında da bu yargılar bizlere yardımcı olmaktadır. Onun için, gerçekçiliğin imgesel olarak yansıtılış biçimi ve tarzının sanata özgü yanı ile bunun değişik hallerinin araştırılması, yalnız kuramsal açıdan değil, ama pratik açıdan da büyük bir önem taşımaktadır.

Geriye yanıtlanması gereken son bir soru kalıyor: niçin sanatta, genel-olan tikel-olan yoluyla kavranabilmektedir?

Bilim, soyut mantıksal araçlar kullanır; nedenine gelince, bunlar, kendi nesnesinin, yani doğanın, toplumun, insanın varlığının en nesnel yasalarının bilgisidir. Eğer sanatın da bilim gibi, aynı bir bilgi nesnesi olsaydı, o zaman sanattaki imgesel biçimler gider, yerine bilimsel buluşların bomboş resimleri gelmiş olurdu; çünkü, sanatsal imge, genel-olanı ancak tikel-olana bürünerek verebilir. Oysa sanat, **sanatsal bilginin nesnesi**'ni yansıtmanın upuygun, en iyi biçimi ve tarzı olarak imgesel bilgi biçimini getirir. Sanatta, özneile nesne arasındaki karşılıklı ilişki, soyut mantıksal biçimde değil, imgesel biçimde kavrayıp verilebilir ancak; çünkü, çevre ile insan arasındaki ilişki her zaman için **somut**'tur. Bu ilişki, «dümdüz» gerçeklik ile «dümdüz» insan arasında değil, **belli** bir olay ile **belli** bir kişi arasındaki karşılıklı ilişki içinde kurulur. Genel soyut tarzda alınırsa, o zaman «nesne-özne» ilintisi, felsefi kuramsal, bilimsel bilgiye girer. Buna karşılık, böyle bir ilintiyi tüm somutluğu içinde ele almak gerektiği zaman, genel-olanı olduğu kadar tikel-olanı da somut biçimde canlandırıp yorumlayabilecek olan sanat işin içine girer. Demek, şurası çok açık, sanattaki imgesel biçimi anlaşılır kılan şey, sanatın içeriğini kendine özgü kılacak biçimde sanatın kendi bilgi yeteneğidir. Ancak, sanatın bu gnoseolojik kendine özgü özelliğinin, sanatın kendi özgüllüğünü sonuna kadar belirleyebilmede yeterli olup olmadığı sorusunun ortaya konması gerekiyor.

SANATSAL İÇERİĞİN DEĞERLENDİRİCİ YANI

Deminki bölümün sonunda ortaya atılmış olan soruya, estetik düşüncesi tarihinde çoğunlukla olumsuz bir yanıt verilmiştir. Kültürde «daha başka şeyler» de olduğu farkedilmiştir. Ama, bu «daha başka şeyler» değişik tarzlarda, örneğin «düşünsel olanın yaratılması», «sanatçının gerçeklikle olan ilintisinin anlatımı», «yaşam üstüne yargı»,

«sanatın ideolojik kapsamı» diye tanımlanmıştır. Bütün bu düşünceler, sonunda, sanatsal yaratımın «aksiyolojik öğe»si, «aksiyolojik bileşken»i diyebileceğimiz şeye gelip bağlanmaktadır. Burda söz konusu şey, sanatın toplmusal bilinçte oluşan bir **değer-yönlendirme sistemi** içinde kendi var edebilmesidir. Ancak, çoğu zaman, sanatın bu yeteneği, onun tek asli yeteneği olarak görülmekte, bilgi yeteneği ise sanatın ikinci dereceden bir anı olarak, giderek sanatsal etkinliğin tam karşısına konmaktadır.

Estetik tarihinde, sanatın ya yalnız gnoseolojik olarak ya da yalnız aksiyolojik olarak ele alınışındaki tekyanlılığı aşma çabalarına rastlanmakla birlikte, Çernişevski gibi önemli bir düşünür için bile, sanatta «yaşamın yeniden yaratımı» ve bunun «açıklanış»ı ile sanatta «yaşam üstüne yargı» arasındaki ilişkiyi sırf mekanik ele almanın sınırlarını aşabilmek mümkün olamamıştır.[21]

Burda çıkış noktası şudur: estetikçiler, sanatın nesnesi ile bilimin nesnesi aynı şey olarak gördükleri sürece, sanatın bilgi yeteneği ile sanatın değerlendirme yeteneği arasındaki ilişkiyi, sırf arızi bir ilişki olarak görmek, yani nesnel gerçekliğin yansıması ile sanatçının bu yansımayla olan ilintisini dile getirişinin basit bir toplamı olarak görmek, böyle yorumlamak gerekmektedir. Bu yüzden, esteik düşüncesi hep şu almaşığı gözönünde bulundurmuştur: eğer sanat, gerçekten bilim gibi, aynı görevleri, ama başka yollardan görmek zorundaysa, o zaman öznel öğenin, yani değerlendirme öğesinin yeri ve işlevi, tıpkı bilimde olduğu gibi ele alınmalıdır (ki, bu doğrultudaki bir düşünce, mantıki yoldan gidilirse, sonunda natüralist sanat anlayışına varır); yok eğer, sanatta öznel etkenin, öznel olarak kendini dile getirmenin ve değerlendirmenin oynadığı rol apayrıysa, çok daha ağır basıyor ve çok daha önemliyse, o zaman sanatın, gerçekliğin bilgisinin bir biçimi olarak geçerlik kazanmaya hakkı yoktur, öznenin sırf coşkusal-sezgisel yoldan «kendini dile getirme» olarak yorumlanmalıdır (ki, 20. yüzyıl burjuva öznelci estetiğinin vardığı bir sonuç da bu olmuştur).

21 Ülkemizdeki estetik biliminde bu sorunun uzunzaman üstesinden gelinememiştir. 1950'lerde, ülkemizde, Engels'in Bayan Harkness'e Balzac'ın gerçekçiliği ile kralcılığı arasındaki çelişmesinden söz ettiği mektubun açıklanışından sora, sanatçının dünyagörüşü ile gerçekçi yöntem arasındaki ilişki üstüne çıkan tartışmaların sonuçsuz kalmasının nedeni de budur. Ancak son yıllarda, kimi estetikçilerin (V. Dneprov, B. Runin, P. Haliyevski) yapmış oldukları çalışmalarda, dünyayı sanatsal olarak özümlemenin karmaşık, gnoseolojik-aksiyolojik yapısını çözecek diyalektik anahtar bulunabilmiştir.

Estetik, sanatsal bilginin nesnesinin kendine özgü özelliğini, kendine özgülüğünü saptayıp belirttikten sonra, bu soruna bir çözüm yolu bulunabilmiştir ancak. Eğer sanatsal bilginin nesnesi, insana olan ilişiği içinde dünya ise, o zaman bu şu demektir: **sanatın nesnesi başından kendi içinde** aksiyolojik, değer-belirleyici bir «çekirdek» barındırmaktadır, sanatsal içeriğin değer-yönü **bütün bütüne doğal olarak** bu «çekirdek»in kendisinden gelmektedir. **Değer bilgisi** ise, **değerlendirme**'dir doğrudan doğruya, ya da daha tam dile getirecek olursak, kendi bir belirtisi bilinçlilik ve amaçlılık olan, özel bir değerlendirme biçimidir. Demek, sanatın nesnesi dar bir gnoseolojik açıdan bakılarak kavranamaz; sanatın nesnesi, sanatsal bilginin nesnesi olduğu kadar, sanatsal **değerlendirme**'nin de nesnesidir.

Gerçekten de, sanatta bilgi ile değerlendirme, değerlendirme ile bilgi, hep birarada gider. Bilgi ile değerlendirmenin bu karşılıklı içiçe geçişi, farkedilememiş, bilincine varılamamış, gizli kalmış olabileceği gibi, açık seçik de olabilir; ama, şu ya da bu biçimde vardır hep. Sanatın içeriğini bilimin içeriğinden ayıran şey de budur. Doğabilimsel araştırmalarda, yapılacak bir değerlendirmenin bütün anları, sonuna kadar, ayrıntılı bir biçimde «ayıklanır». Toplumbilimsel araştırmalarda, değerlendirmenin anlarından bilginin «kendini arındırışı» ise daha sınırlı bir özellik taşır; buysa, sırf ideoloji ile çok yakın bağlar içinde olduğundandır. Ancak, bu **bağlılaşma ve geçişme**, sanatta gördüğümüz gibi, bütüncül bir kaynaşma haline gelmez. Değerlendirmeyi belirleyici ideolojik «ışınlar»ın, bilimsel dokunun, örneğin ekonomi politiğin ya da tarih biliminin tüm «hücre»lerinin içine işlemediğini düşünelim burda. İşte bilim alanında da, olguların ve yasaların çok katı nesnel tanımını içeren böyle birçok «hücre»ler vardır. Onun için toplum bilimlerinde, yanlış ve gerici ideolojiik değerlendirmelerin gerçekte nesnel bilinişini ayırdetmek o denli zor olmaz Buna karşılık sanatta, böyle bir ayırım düşünülemez bile. Sanatsal bir dokunun en küçük hücresinin yansısı olan bir sanatsal imgede, bilgi ile değerlendirmenin bir birliği yatar. Bilgi ile değerlendirme, sanatın içeriğinde ayrılmaz bir bütün içindedir. Bu bakımdan, P. Paliyevski'nin çok yerinde tanımladığı gibi, sanatta şöyle bir bilgi ya da öyle bir değerlendirme ile işimiz yoktur bizim; bizim işimiz, üçüncü bir şeyle, tıpkı kimyada, hidrojen ile suyun kimyasal olarak birleşmesinden nitelikçe yeni bir bileşimin, yani suyun oluşması gibi bir şeyledir. İşte bu «üçüncü» şeye biz, **değer-yönlendirilmiş bilgi** ya da **değer-ilişkileri bilgisi** demekteyiz.

Kitabımızın daha önceki bir bölümünde de saptadığımız gibi, gü lük bilinçte, bir değer-yönlendirme sistemi oluşmaktadır; bu sistemse, k di bir özelliği olarak, düşüncelerle duyguları, görülerle duyuları, düşü celerle yaşantıları, bilinçli bilinçsiz yönlendirmeleri, kendi içinde sımsıkı barındırmaktadır. Kendinden de anlaşılacağı gibi, bir değer-yönlendirmeler sistemi bilinci ve bilgisi, bu sistemin kendi bir özelliği olarak, günlük bilinçten «yabancılaştırılma»sını, nesnelleştirilmesini gerektirmektedir. Kültür tarihinde, bu sorunun çözümü için iki yol bulunmuştur; birincisi, bir toplumda bir sınıfın, ya da kesimin yaptığı değer-yönlendirmelerin **kuramsal-kamusal** bilgisi (ki, çeşitli **ideoloji** biçimleri bu yolla oluşur); ikincisi ise, değer-yönlendirmelerin **sanatsal-imgesel** olarak bilincine varılışı. Bilgi yeteneği açısından sanat nasıl bilime yakın düşüyorsa, burda söz konusu olan ilişki açısından da ideolojiye öylesine yakın düşer; sanat ile ethik arasında olduğu kadar, siyasal ve dinsel ideoloji biçimleri arasında da bir yakınlık doğar. Ama sanat bütün bu ideoloji biçimlerine hemen özünden ayrımlaşır.

İlkin, sanat, değer-yönlendirmeler sisteminin, siyasal ya da ethik, vs., şu ya da bu yönünü değil; siyasal kanıları, ethik konumların, vs., birbirinden tam ayrışmamış biçimde oluştuğu, günlük bilinç içinde bunların tümü'nü saptar. Bununla birlikte, değişik sanat dalları ve türleri içinde bu tümlüğün verilebilmesi için aynı olanaklar yoktur. Örneğin romanda, bu olanaklar, aşk şiirindekinden daha çoktur; tarihsel resimde de, manzara resminden ya da natürmorttan daha çoktur. Genel olarak alındığında, edebiyatta bu olaylar, resimdekinden, müziktekinden, hele mimaridekinden çok daha geniştir. Ama, manzara resminde ya da natürmortta ethik ya da siyasal düşüncelerin anlamlı verilebilmiş olduğu az örnek de yok değildir (söz gelişi, Levithan'ın manzara resimleri ya da Renato Guttoso'nun natürmortları). Derin bir demokratik ideolojik kapsamı yansıtan aşk şiirleri olduğunu da biliyoruz (Mayakovski'nin ya da Nâzım Hikmet'in yapıtları bunun klasik örnekleridir.) Durum ne olursa olsun, bütün öbür ideoloji biçimlerinde görüleceği üzere, toplumun değer-yönlendirmeleri üstüne inceden bir ayrımlaşma, yakından bir uzmanlaşma sanata yabancıdır.

İkincisi, bir başka ilişki açısından, sanat ile ideolojinin yapısı arasında olduğundan çok, sanat ile günlük bilincin yapısı arasında bir yakınlığın oluşudur. Değer-yönlendirme sırasında, sanatta, **düşünsel-olan ile coşkusal-olanın, bilinçli-olan ile bilinçsiz-olanın canlı birliği** bozulmadan kalır, ki günlük bilincin bir özelliğidir bu; oysa böyle birşey,

ideoloi için önünde sonunda çok yıkıcı bir şeydir. İdeoloji için bunun öyle oluşunun nedeni kendi gereğidir. Çünkü, coşkusal yaşamın kendiliğinden varolan öğelerinden, her türlü sezgiden ve bilinçsizlikten soyutlandığı zaman iş görür hale gelmesi, soyut mantıksal, kuramsal, çözümleyici ve sistemleştirici bilincin kendi bir gereğidir. İdeoloji de, aslında, bilim diliyle konuşur; bu bakımdan, bilim gibi o da coşkusal değildir.

Oysa, bir keresinde Lenin, duygular olmaksızın, coşkular olmaksızın, hakikati arayışın da olanaksız olacağını söylemiştir. Gerçekten de çalışırken, işçilerin olsun, mühendislerin, bilim adamlarının olsun, içlerinde çeşitli duyular uyanır Arkhimides'in o büyük keşfini yaptığı zaman ölçülemez sevincini nasıl «evraka» diyerek dile getirdiğini anımsayalım. Ama şu da var, keşfin kendisinde, bilimcinin dile getirmiş olduğu doğa yasasının kendisinde bu sevinç halinin zerresine bile rastlanmaz. Her doğa yasası, gerçek dünyadaki ilişkileri ve bağıntıları dile getiren düşüncenin kesin, acımasız, tam bir saptamasıdır. Bilim adamlarının, filozofların, ideologların coşkusal yaşamları, kendi kaleme aldıkları yazılara «bulaşmadığı» gibi, bu yazılar da onların bu coşkusal yaşamlarını yansıtmaz. Onun için, insanın bilgi etkinliğinin temel yasasını, bilgi sürecindeki coşkusal durumuna hiç değinmeksizin şöyle tanımlamıştır Lenin: «Canlı temaşadan soyut düşünceye, ordan da praksise; hakikat'i bilmenin, nesnel gerçekliği bilmenin diyalektik yolu budur işte.»[22] Bu yoldan ortaya çıkan ideolojik yapılaşmalarsa, ideolojinin insanların günlük bilinci üstündeki tepkisinin yoğunluk derecesine göre, ideolojinin kuru mantıksal düşünce akışına canlılık kazandıran gazeteciliği yardımına almıştır. Gazeteilik, ideoloji ile sanat arasındaki geçiş biçimi ya da bağlaç olarak görülebilir. Eski çağlarda, salt siyasal ya da hukuksal görüşlerle, ahlaksal ya da dinsel buyruklarla ilgili olduğu halde, konuşma sanatının, bu «sözlü gazetecilik»in sanattan sayılmış olması rastlantı olmasa gerek. O zamandan bu zamana, basılı söz, konuşulan sözü toplumsal kullanımın dışına atmaya başlamış ve gazetecilik haberciliğin başlıca alan haline gelmiştir. Bir Herzen'in yazıları, hepsinden önce de Marx'ın, siyasal ideoloji ile sanatsal dilin bir çeşit bireşimi olan yazıları, bunun en başarılı örnekleri olarak görülmelidir. Anavatan Savaşı yıllarında İlya Ehrenburg'un da bu tür çalışmalarına rastlanmıştır. Son zamanlarda, radyonun, sinemanın, hele son olarak televizyonun gelişmesi, gazetecilik ile boy ölçüşebilecek yeni bir medyanın doğmasına

22 V.İ.Lenin, **Hegel'in «Mantık Bilimi»nin Özeti**; Toplu Eserler, Cilt 38, s. 160.

yolaçmıştır. Bu arada, kendi özellikleri içinde, gerek televizyonun, ge ekse televizyon sanatının kuramsal olarak çözümlenişine de başlanı. nış bulunulmaktadır.

Uygulamalı sanatlarda, sanatsal imgesel-olanın, konstrüktiv-teknik düşüncenin yapısı ile uyumlu hale getirilişi gibi, sanatsal-imgesel düşüncenin yapısı ile ideolojinin kendi özgül yapısını uyumlu hale getiriliş sonuda, bunu da bir çeşit «uygulamalı sanat» olarak görmek mümkündür. Ancak, arı sanatlardan, yani edebiyat, müzik, resim, tiyatrodan, vs. söz edilecek olursa, o zaman burda, sanatın ideolojiden ayrımı açıkça ortaya çıkar. Çünkü, sanatta yansıyan bir değer sistemi, apaçık düşünsel, soyut akılsal olamaz. Her sanatsal düşünü, düşünce ile duyguların, bilinçli-olan ile bilinçli olmayanın, gözleyim ile ruhsal durumun, kanı ile duyumun, anlayış ile yakınlık ya da soğukluk duymanın canlı bir birliği'dir; kısacası, insanın gündelik bilincinde yaşattığı yolda, değer-yönlendirmedeki psikolojik tümlüğün bir modeli'dir. Ama öte yandan günlük bilinç alanında, kişi kendi değerlendirmeleriyle ilgili bildirimde bulunurken, çoğu zaman mantıkça inandırma gücünü kullanır; oysa sanatçı, insanla ilgili değerlendirmelerini dolayımsız biçimde önplana çıkarır, bu değerlendirmelerin içine katışarak onları zorlar. Bu yüzden de, bu değerlendirmelerin coşkusal içeriğine bir etkinlik kazandırması, onu coşkusal olarak çarpıcı, vurucu, coşkusal olarak uyarıcı, ilgi çekici kılmasını gerektirir.

Hiç kuşkusuz, her büyük sanat yapıtında, dile getirilen değer-yönlendirmeler, yalnızca dosdoğru coşkular olmayıp, aynı zamanda, düşüncelerdir. Hegel ile Belinski, çok haklı olarak şunu söylemişlerdir, gerçek bir sanatçının düşünceleri o sanatçının kendi yüreğinden geçip yaşantısıyla kaynaşarak, dokunaklı bir hale gelir; dünyayı sanatsal olarak özümlerken, düşünce, duygularla başbaşa kaldığı için, soyut düşünce değil, şiirel düşüncedir. İşte, şiirsel bir ilintiyi, düz, yani mantıksal, kuramsal, yararsal, teknik ya da daha başka türlü bir ilintiden ayıran şey budur. Daha önce sözünü ettiğimiz ve sanatsal imgenin çözümünü yaparken örnek olarak aldığımız, «Ben hem bir tanrıyım, hem bir solucan...» dizesini bir kez daha anımsayalım. Bu şiirin bağlamı içinde, «ben hem bir tanrıyım, hem bir solucan...» eğretilemesi, sanatçının düşünceleri'ni, hem de derin, felsefi kapsamı olan düşüncelerini açığa sermektedir. Burda, insanın büyüklüğü ile hiçliği, kendini dünya üzerinde yüceltişi ile yeryüzünde umutsuzca sürünüşü birarada, çelişkin bir duyum içinde verilmektedir.

Sanatın coşkusal anlatım gücünün korkunç öneminden, estetik tarihinde çoğu kez söz edildiği gibi, çoğu kez de tekyanlı yorumlanmıştır. Sanatın içeriği çoğu kez duyguların, coşkuların, içyaşantının anlatımına indirgenmiş, düşüncenin etkinliği ise hepten bilime bırakılmıştır. Plehanov, böyle bir görüşe Lev Tolstoy'un «Sanat Nedir?» adlı yazısında rastladığı zaman, bu konuyla ilgili olarak, sanatın yalnızca duyguların anlatımıyla sınırlandırılamayacağını, çünkü sanatın aslında sanatçının hem duygularını, hem de düşüncelerini dile getirdiğini çok yerinde olarak belirtmiştir.

Sergey Obrazov'un şu sözlerinde de büyük bir hakikat payı vardır, «...Bir şair, uyaklı yazmaktan anlayan biri değil, yüreğiyle görmesini bilen biridir.» Ancak, her sanatçı gibi, bir şair de, dünyayı yalnızca yüreğiyle değil, anlayarak da «görür». Onun için, Hegeli izleyerek, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümlenişine imgeler halinde düşünce diyoruz burda. Üstelik coşkusal tepkiler, yalnızca insanlara değil, ama aynı zamanda, duygularını seslerle ve hareketlerle insanlar gibi anlatabilen hayvanlara da özgü birşeydir. Ama, ne kuşların şakıması müziktir, ne de mamyunların sıçraması danstır; çünkü hayvanlar, içgüdüsel coşku tepkelerini, dünyayla bilinçli, manevileştirilmiş bir ilinti haline sokacak hiçbir bilinç, hiçbir düşünce gösterisinde bulunamazlar. Karl Marx'ın, insan duygularına, «insanileştirilmiş duygular» demesine yolaçan şey de budur. İşte bu («insanileştirilmiş», bilinçli hale getirilmiş) nitelik, sanat yapıtlarının şiirsel kapsamındaki duygu ve coşkuları açığa çıkarır.

Ama, sözle iş gören sanatlarla ilgilidir bu. Çünkü dil, Marx ve Engels'in de tanımlamış olduğu gibi, «pratik», «gerçek bilinç»tir. Sözü düşünceden ayırmak olanaksızdır; düşüncenin görünüş biçimi, varlık biçimidir söz. Edebiyat, dramatik sanatlar sinema sanatı, az çok da müzik sözle «iş gördüğü»ne göre, bütün bu sanatlar, yalnızca «çıplak» coşkuları değil, ama aynı zamanda, insan duyguları ile düşüncelerini de vurguluyor demektir. Dil de, yalnız insanın düşüncelerini değil, ama insanın bütün zenginliği içinde duygularını da dile getirebilecek bir durumda olduğuna göre, o zaman sanatın da bunları yorumsal bir yolda ele alabilmesi gerekir. Bilim dilinde farklı olarak şiir dili, benzetme, abartma gibi çeşitli eğretilemeler kullanılır. Ölçülü uyaklı bir düzeni vardır, müziksel ses nitelikleri ve kendine özgü ses tonu nitelikleri taşır. Böylece şiir ve edebiyat, hiç kuşkusuz, bu arada sanatçının söz söyleme gücünü, yeteneğini, düşüncelerini bozmadan, bilim için hiçbir özellik göstermeyen ve hiçbir önem taşımayan, coşkusal bir anlatım gücü ka-

zanır.

Onun için, sözle uğraşan sanatlarda **tonlama**'nın büyük bir önemi vardır. Canlı konuşmanın en önemli özeliklerinden biridir tonlama. Ona **coşkusal bir etkinlik gücü** kazandıracak sonsuz olanaklar getirir. Buna karşılık, bilimde, tonlamalı anlatım gücü olan bir konuşma çok az kullanılır; çünkü, bilimde söz, coşkuyla değil, düşünsel bir içeriği; bilimcinin ruhsal durumu ile coşkuların akışını değil, düşüncelerinin mantıksal gelişmesini cisimlendirir. Sanatta ise bu ilinti başka türlüdür. Mümkün olan tüm tonlama zenginliği içinde konuşmaya, ayrıca iç yaşantıyı dile getiren en ince duygusal, ruhsal ayrıntılara egemenlik, alışılageldik konuşmayı, sanatsal-imgesel konuşma haline getirir. En açık biçimde, sanatsal gösterilerde görürüz bunu. Her yetişkin insan, Heine'den ya da Rilke'den biri şiiri yüksek sesle okuyabilir. Ama, aynı şiiri bir oyuncunun ağzından dinleyecek olursak, o zaman ta çocukluğumuzdan beri bildiğimiz o şiir metninin her dizesi, her sözcüğünün, çarpıcı ve yoğun biçimde tonlandırılması dolayısıyla, yepyeni bir imgesel etkinlik gücü ve plastiklik kazanır. Oyunculuktaki ustalık, mimik ve hareketlerin anlatım gücü yanısıra, söylenen sözlerin tonlamalı anlatım gücüne ustaca eğemenliği gerektirir çünkü.

Ama ilginç olan bir başka durum daha vardır burda. Bilimsel düşünceleri dile getirmenin temel aracı söz olduğu halde (çünkü dil, «düşüncelerin dolayımsız gerçekliği»dir); sanat, özellikle de oyunculuk sanatı, sözsüz olabilmektedir. İnsan bir bilimcinin, bilimsel konudaki bir dersi, el kol hareketleriyle, mimiklerle anlatmaya çalışabileceğini düşünemez. Ama iyi bir oyuncu, kafasındaki sanatsal düşünceleri, «sözsüz» yollardan izleyicisine aktarabilir. Dans ile pandomimin, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi alanı içine girişinin nedeni budur. Ama, bir Ulanova'nın ya da bir Çabukyani'nin, bir Bavrault ya da bir Chaplin'in yaptığı sanatın «sözcük» oluşu, bir Helene Weigel'in ya da bir Jean Gabin'in sanatı karşısında estetik değerinden hiçbir şey yitirmez. Çünkü, dansın ya da pandomimin kullandığı «dil», (oyuncunun yüz kaslarını oynatışı, el ve vücut hareketlerindeki plastiklik), sözle doğru dürüst anlatılamayacak ruhsal, duygusal ayrıntıları verebilme gücüne sahiptir.

Aynı şey müzik için de geçerlidir. Konuşmadaki tonlama gücü o denli yüksektir ki, müziğin imgesel anlatım gücünün temeli olmuştur. B. Asafiyev, müziksel yaratımı, çok yerinde, **tonlamalı** yaratım olarak tanımlamıştır; çünkü, tonlama, belirli bir coşkusal kapsam kazandırdığından, tını yükseklikleri arasındaki ilişkiler, sanatsal bir imgeye yol

açmaktadır. Hiç kuşkusuz, müzikteki tonlama ile konuşmadaki tonlama arasında fark vardır; ama sanatta, her ikisinin oynadığı rolün değeri aynıdır. İnsan duygu dünyasındaki devinmeleri, en ince ayrıntılarına kadar, tüm zenginliği içinde cisimlendirebilecek, ender bir yeteneğe sahiptir ikisi de.

Aynı yasallık mimari ile uygulamalı sanat alanı için de geçerlidir. Tıpkı bilimsel bir yapıt gibi, bir inşaat da, mühendisin teknik düşüncesinin bir anlatımıdır. İnşaatı yaparken mühendisin neler duyumsadığı, kendi yaratımının dışında kalır. Ama, yapıtının görünüşünde, yalnızca kendi teknik-hesap düşüncesini değil, ama aynı zamanda, kendi ruhunu ve coşkularını da biçim ve oranılar içinde anlatmaya çalışır, ki sırf teknik bir inşaatı sanatsal-teknik bir yapıta, şiirsel kapsamı olan bir yapıta dönüştüren şey de budur. Bu konuda, 20. yüzyılın en büyük mimarlarından Fran Lloyd Wright çok yerinde olarak şunları söylemiştir: «Bütün yaşamım boyunca içimdeki şair, içimdeki mühendisi, içimdeki mühendis de içimdeki şairi, her ikisi birden de içimdeki mimarı arayıp bulmuştur.»

Hiç kuşkusuz, değişik sanat yaratımlarında, değişik sanat eğilimlerinde, değişik sanat dallarında, coşku öğeleri ile aklın öğeleri arasındaki ilinti birbirinden farklıdır. Örneğin müzik, düşüncelerin anlatımına söz sanatlarının verdiği yeri vermez. Ama öte yandan, edebiyatın yapamayacağı biçimde, ruhun, duygunun, yaşantının somut varlığını dile getirebilecek sınırsız olanaklar sunar. Romantikçiliğin tekanlamlı coşkusal özelliği ile karşılaştırıldığı zaman, klasikçiliğin akılcı özelliği hiç kuşkusuz, hemen göze çarpar. Bir Cézanne'ın, renkçe yapısal öğeleriyle nerdeyse akılcı etkiler bırakan, sağlam, zihinselleştirilmiş, bize kapalı duran resmi karşısında bir Von Gogh resmi, kıyaslanmayacak denli mizaç dolu, acılı, gerilimli ve coşkuludur. Ancak, şiirsel bir kapsam içinde, düşünceler ile duygusalın etkileşmesi ne denli geniş, yoğun olursa olsun, içeriğin kendi coşkusal yanı düşünsel yanını, düşünsel yanı da coşkusal yanını boğmadığı sürece, sanatta şiirsel-olan kendi varlıksal niteliğini koruyabilir. Yoksa, bu birinci almaşıkta, sözle biçimlendirilmiş sanatsal imge, türkünün çığlığa dönüşmesi gibi soysuzlaşır; ikincisindeyse, geriye salt mantıksal bir düşünme kalır.

Sanatın içeriğinin düşünsel yönü ile coşkusal yönünün **ayrılmaz** oluşu, sanatçının kendi düşünce ve duyguları ile kendi yakınlık ya da soğukluk duyduğu şeylerin bir **çatışma** içinde olabileceğini ve bu çatışma dolayısıyla içeriği çeşitli yerlerinden zedeleyebileceğini ortadan

kaldırmaz. Böylesine çatışma halleri, en keskin biçimde ve en çok, tarihsel çalkantı dönemlerinde görülür. Bu dönemlerde, Gorki'nin de belirttiği gibi, eski yaşam biçimlerinin yerini yenilerinin alışıyla bunların haliyle çözüntüye uğrayacağına ilişkin yasallık ve doğruluk payını, sanatçının aklı alsa bile, kendisi **coşkusal** bakımdan hâlâ eskiye bağlı kalıp, gelecekteki güzelliği duyamaz. Turgenyev'in Kirsanov ile Basarov'da, Tolstoy'unsa Neçliyudov ile sürgündeki devrimcilerde gösterdiği çelişki; Kustodiyev'in eski ataerkil Rusya'sıyla, Bunin'in ataerkil aristokratik Rusya'sıyla, Yesenin'in de hem toplumcu, hem de ataerkil köylü Rusya'sıyla ilintisinin altında yatan çelişki buydu.

Verdiğimiz örnekler, sanatta kendini belil eden değer-yönlendirmeler sisteminin karmaşık iç yapısının önemli bir yönünü daha açığa çıkarmaktadır. Düşünsel öğeler ile coşkusal öğelerin, bilinçli-olan ile bilinçli-olmayanın ortak etkinliği, şiirsel düşüncedeki **toplumsal psikolojik, ideolojik kapsam**'ın kendi bir taşıyıcısı olmasına da yol açmaktadır. Sanatın ideolojiden olan bütün farklılığına ve dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin bütün kendi özerkliğine rağmen, siyasal, ethik, dinsel ya da ateist herhangi ideolojik bir anlayışın, sanat üstünde her zaman için bir etkisi olmaktadır. Bir sanatçı ne denli yetkin olursa olsun, uzandığı toplumsal çıkarların çevresi ne denli geniş olursa olsun, kendi çağının ideolojisine ve onun kuramsal mirasına o denli derinden bağlı olabilir. Burda, Schiller ile Puşkin, Delacroix ile Courbet, Le Corbusier ile Thomas Mann örneğini vermemiz yeterlidir. Hiç kuşkusuz, böylesine bir bağlılık, sanatçının kendi görüşlerinin ve kanılarının biçimlenmesini, gelişmesini ve değişime uğramasını da birlikte getirir. Böylece, sanatçının kendi yapıtında anlatımını bulan görüşleri, yalnızca kendi kişisel konumuna, kendi bireysel değer-yönlendirimine değil, ama aynı zamanda, kendi bilminci dışında varolan ideolojik sistemin görünüş biçimi ile yansıyışına da tanıklık eder.

Yine, sanatçının coşkusal düzeydeki değerlendirmeleri onun yalnızca kendi manevi çıkarını göstermez. **Bireysel psişe**, her insan gibi sanatının da, belirli bir toplumsal çevre içinde, pratik yaşama süreci içinde, bilinçsiz olarak benimseyip özümlediği **toplumsal psişe**'yi de yansıtır. Onun için, şiirsel düşüncelerin coşkusal içeriği, yalnızca bireysel kendine özgü bir **kişilik** olarak sanatçının ruhuyla ilgili şeylerden değil, ama aynı zamanda, çeşitli toplumsal kesimlerin, sınıfların ve ulusların ruhuyla, çabalarıyla, idealleriyle ilgili şeylerden de söz eder. Aralarındaki çokyönlü karşılıklı ilişkilere rağmen, toplumsal psişe ile ideolojinin

birbirlerinden görece bağımsız oluşunun ancak belirli bir sanatçının yaratımı içindeki düşünsel kapsam söz konusu olduğu zaman birbirinden ayrımlanablieceklerinin nedeni de budur. Demin verdiğimiz örnekler doğrudan doğruya bu gibi durumlarla ilgilidir; nedenine gelince, Bunin olsun, Yesenin olsun, bu sanatçıların düşünceleri ile duyguları arasındaki çelişmeler, aslında kendi oluşturdukları değer-yönlendirme sistemleri ile bunların toplumsal psikolojik, ideolojik belirtenleri arasındaki çatışmayı bize yansıtmaktadır.

Sanatsal düşüncelerin değer-yönlendirici yanının karmaşık yapısı böyle bir yapıysa, bunun sanattaki görünüş biçimi nasıldır?

Hiç kuşkusuz, bu da, sanatsal içeriğin bilgi-yönlendirici yanı gibidir, çünkü onun bu yönü ancak çözümleme süresi içinde ötekinden ayrılabilir; gerçek bir sanat yapıtında bu ikisi, bir bütünün iki ayrı yüzünü oluşturur. Nasıl şiirsel-olanın niteliği, sanatın içeriğinin bilgi-yönünü («şiirsel hakikat»i) ve değer-yönünü («şiirsel düşünce»yi) aynı ölçüde bizlere gösteriyorsa, imgesel-olanın niteliği de, sanatsal **bilgi**'nin biçimini olduğu kadar, sanatsal **değerlendirme**'nin oluşma biçimini de aynı ölçüde bizlere gösterir. Demek burda, **genel-olan ile tikel-olanın birliği** ile karşılaşmaktayız yine. Onun için, bir müzik yapıtında ya da bir koreografik çalışmada, bir mimari yapıtta ya da bir kullanım eşyasında, birçok insan için ortak duygu ve düşünceler, gereksinim ve idealler, her seferinde bir daha yinelenemez, kendine özgü bir yorumla karşılaşmakta belli bir tikelliği, yani sanatçı tarafından ortaya atılmış sorunun somut şiirsel bir çözümü haline dönüşmektedir. Örneğin birçok besteci, düşünceye dalma temasını işlemiştir; ancak her seferinde, bu genel insani psikolojik tema, **lied** halinde bir başka tını kazanmış, özel bir müzik teması içinde ortaya çıkmıştır. Asafiyev, müziğin «duygudaki somutluk» olduğunu söylediği zaman, müziksel yaratımların **coşkusal etkinlik gücünde genel-olan ile tikel-olanın diyalektiği**'nden söz ediyordu aslında. Yine, genel bir katedral ya da şato temasına, her mimarca, her mimarın yaptığı yapıca özel bir çözüm getirilmiştir. Bu yüzden, Voroniçin'in Leningrad'daki Kazan Katedrali ile Monferrand'ın İzak Katedrali birbirine benzemez; her şato yapışında, Pöppelman göstermeci olan şeyleri, bir başka tarzda, yeni bir yönden ele almıştır.

Burda sanatın sarsılmaz bir yasası vardır: genel değer-yönlendirme ilkeleri, sanatsal olarak, soyut biçimler, buyurucu öğretiler, ahlak buyrukları, siyasal programlar ya da daha başka ideolojik genellendirmeler içinde değil, **belli bir düşünsel-coşkusal değerlendirmenin bütü-**

nüyle somut (imgesel) biçimi içinde ortaya çıkar.

Sanatın içeriğinin yapısının genel çizgileri bunlardır; yani, kendi görece bağımsızlığı'nı koruyan iki altsistemin birbiriyle bütüncül bütünsel-sistemsel, özgül bir bağıntısı vardır karşımızda.

SANATIN YAPISI: SANATSAL BİÇİM

SANATTA YARATICILIK

Sanatın yapısının iki boyutlu bir özellik gösterişi, sanatın kendine özgü, doğasıyla özünden, derinlemesine ilgilidir; böyle bir şey, sanatı ya yalnızca bilginin bir biçimi ve tarzı olarak ya da yalnızca bir ideoloji biçimi olarak yorumlayan tüm tekyanlı anlayışları içine alır. Ancak, bu iki boyutluluk, sanatsal yaratıcı etkinliğin enine boyuna çözümlenebilmesi için yeterli değildir. Nitekim, estetikte «sanatsal yaratım» ya da «sanatsal yaratıcılık» kavramının, «sanat» kavramı ile nerdeyse eşanlamlı kullanılışı, sanatın yapısıyla ilgili bir çözümleme yapıldığında, **sanatsal etkinlikte yaratıcılık öğesi**'nin kendine özgü yerinin, biçiminin ve öneminin de açıklanması gerektiğini bize gösterir.

Sanatta yaratıcılık öğesi, iki türlü karşımıza çıkar. Birincisi, **pratik-zihinsel** etkinlik olarak; yani yaşamın **imgesel modeli**'ni çizecek yolda, hayalgücünün yaratıcı etkinilğinin bir sonucu olarak. İkincisi, **pratik-maddi yaratım** olarak; yani taştan, metalden, seslerden, sözcüklerden, vücut hareketlerinden, vs.,sanatsal bir içeriğin **nesnel taşıyıcısı**'nı var edecek biçimde, emeğin özel bir biçimi olarak. Bu birincisinde, sanatın içsel biçim'i, yani sanatın içeriğinin imgesel olarak somutlaştırılışı; ikincisindeyse, sanatın dışsal biçimi, yani sanatsal imgenin maddi gövdesi ortaya çıkar.

Sanatın yaratıcı yanının kendi yapısı içindeki yeri de burdan gelir. Nitekim, sanatın bilgi yanı ile değer-yönlendirici yanı, daha önce gördüğümüz gibi, en başta sanatın **içeriği**'ni bize gösterir; sanatın biçimiyle ilgisi, sanatın imge yapısını, sanatın şiirsel kapsamının özelliklerinden

alışı ölçüsündedir, ki burda sanatın yaratıcı gücü önplana çıkar. Bu yaratıcı güç, sanatın içeriğinin, bilgi ve değerlendirme yoluyla, sanatın içsel, sanatsal-imgesel biçimi haline dönüştürülmesi sürecini dış biçim düzeyine, maddi olarak cisimlendiriş düzeyine çıkarır. Burda sanatsal sistemin bu «dış çerçevesi» içinde, sanatın yaratıcı yanıyla sanatın dördüncü bir bileşkeni, yani sanatın semiotik yanı arasında doğrudan bir ilinti doğar; maddi biçim, bu yolla, bir gösterge özelliği kazanarak, iletişim işlevi'nde bulunur.

Sanatın yaratıcı gücü böylelikle, artık sanatın içeriğinin kendisini değil, daha çok sanatın cisimlendirilişini, biçimin en son yapı'sı olarak, içerikten biçime geçişi gösterir. Sanat kuramcıları, çoğu kez, sanatın biçiminin karmaşık ve çokkatmanlı iç kuruluşunu tartışma konusu yapmışlar, sanat biçiminin çözümlenişinde, sık sık Hegel'in «iç» ve «dış biçim» öğretisine başvurmuşlardır. Böyle bir yaklaşımın hiç kuşkusuz verimli olduğunu söylemeliyiz; ama daha önce benimsemiş olduğumuz yapı çözümlemesi doğrultusunda ele alınırsa. Çünkü ancak o zaman, bu ikisinin birlikteliği içinde, sanatın biçiminin, sanatsal yaratıcı etkinliğinin doğrudan bir ürünü olduğu ortaya çıkabilir. Ama burda, biçimin içsel ve dışsal katmanları arasındaki ayrım, sanatsal biçimin ortaya çıkmasına yol açan etkinliğin, zihinsel ya da maddi, nasıl bir etkinlik oluşuna ve sanatın yaratıcı içgücünün sanatın daha başka içgüçlerle, yani sanatın bilgi, değerlendirme ve iletişim işlevleriyle nasıl bir bağıntı içinde oluşuna bağıldır.

İMGESEL MODELLENDİRME

Burda, sanatın modeller ortaya koyma yeteneğini çözümlemeye girişmeden önce şunu belirtelim, bugünkü diyalektik maddeci felsefe ve estetikte, «model» yada «modellendirme» kavramlarının sanatta kullanılıp kullanılamayacağı üstüne herhangi bütünsel bir anlayış bulunmamaktadır. Kimi kuramcılar, bu fen bilgisi kategorilerinin sanat bilimine de uygulanmasına ilke olarak karşı çıkmakta; kimisi, gerçekçiliğin canlandırılışının upuygun olmayan, sırf yaklaşık bir özelliği vurguladığı sanısıyla, bu terimleri karşıtlaştırmakta; kimisi de, bu terimleri bir kazanç saymakta ve bilimsel modeller yanısıra sanatsal-imgese modellerin varlığını da kabul etmektedir. Bu anlayışa, örneğin, Demokratik Alman Cumhuriyeti estetiğinde, Horst Redeker'in Yansılama ve Eylem

Gerçekçiliğin Diyalektiği Üstüne Deneme (Halle, 1967) adlı kitabında rastlanmaktadır. Bu sözü edilen son anlayış, bize en tutarlısı olarak gözükmektedir.

Genel olarak şunu biliyoruz, gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal bir imgede **dönüşüme uğrayışı**'yla ortaya çıkmaktadır. Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiç bir zaman; olamaz da. Çünkü imge, Diderot'nun da dile getirmiş olduğu gibi, anlatımsal, «portrevari» bir özellik taşır, yani gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolayımsız canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar. Kural olarak, bir insan portresi, resimde, grafikte, heykelde böyle yaratılır (sanatçı modeline derinlemesine eğilir ve onda gördüğü şeyleri saptar); resimde doğa manzaralarının, natürmortların yapılışı da böyledir. Edebiyat yapıtları da, örneğin bir yazarın yaptığı edebi çizimler ya da «kendi portresi», yani özyaşam öyküsü de böyle ortaya çıkar. Sanatçı burda gerçekliğin bir parçasını canlandırmakta, onu gerçekliğe mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Yoksa, bir portre ile belgesel bir fotoğraf arasında, ya da edebi bir çizim ile bir gazete röportajı arasında hiçbir ayrım olmazdı, sanatın görevi bununla sınırlı kalırdı. Oysa, hiç kuşkusuz, arada böyle bir ayrım vardır. Sanatsal bir betimleme, herşeyden önce, gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse göstersin, hiçbir zaman, doğanın basit bir «kopya»sı, bir olayın belgesel-stenografik bir «fotoğraf»ı değildir. Sanatçı, birşeyleri değiştirir hep, bir takım şeyleri atar, canlandırdığı şeyi bir takım şeylerle bütünler; çünkü sanatçının işi, bir tezkerecinin yaptığı iş değildir, sanatsal-yaratıcı bir iştir. Buysa, yaşamın malzemesiyle **etkin** bir ilinti'nin kurulmasını gerektirir. Onun için, aynı kişinin yapılan portresi, her seferinde birbirinden temel farklılıklar gösterir. Nitekim, ne Aleksandır Tolstoy'un Büyük Pedro adlı romanındaki kahramanlar, ne Sergey Ayzenştayn'ın Potemkin Zırhlısı adlı filmindeki ya da Feuchtwanger'in tarihsel romanlarındaki kahramanlar, tarihsel öntiplerine eş eşine uyarlar; gerçek tarihsel kişilerin tam kronolojik yansıları değillerdir.

Burda sanatın sarsılmaz bir yasası yatmaktadır. Bu nedenle de Çernişevski'nin savına katılamıyoruz; çünkü, Çernişevkski'ye göre, yaşamdaki olaylar karşısında yazarın bir «tarihçi» ya da bir «anı yazarı» olarak hareket etmesi gerektiği kadar, bu olayları sanatta hiç değiştirmeden olduğu gibi saptamaya da hakkı vardır. Dünya tarihinden edinilmiş deneyimler ise bize bunu göstermektedir, yaşamla ilgili malzeme sanatta

şu ya da bu ölçüde zaman için bir değişime uğramaktadır; durum, bir «portre» çizmek de olsa böyledir bu, burda portrenin varlığı orijinale en yakından bakmaya bağlıdır.

Bu açıdan, sanat fotoğrafının çözümlenişinde oldukça yarar vardır. Sanat fotoğrafında olsun, belgesel fotoğrafta olsun, fotorafın tekniği gereği, modelde herhangi bir değişikliğe uğramanın söz konusu olamayacağını sanırız. Çünkü, kamera objektifi nesneyi hep olduğu gibi saptamaktadır. Oysa, fotoğraf çekimi ya da basımı tekniği ile yakından ilgili biri; sanat fotoğrafında, olguları değişime uğratacak yönetim, bileştirme ve ışık olanaklarının ne denli geniş olduğunu ve bunlardan nasıl kapsamlı biçimde yararlanılabilecğini çok iyi bilir. Fotoğrafçı Helmar Lerski'nin çektiği sayısız fotoğraflara, filmlere bir göz atılacak olursa, aynı yüzün çeşitli çekimlerle ne gibi değişikliklere uğrayabileceği hemen görülecektir.

Sanatın yaratıcı etkinliği, imgenin «portre tarzı»nda değil de «bireşimsel tarzda» yaratılmış oluşunda kendini daha da anlamlı belli eder. Burda, sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, somut bir olgunun, somut bir olayın, somut bir nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin **soyutlanması**'na, **genellendirlimesi**'ne ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede **biraraya getirilmesi**'ne, **bireşimleştirlimesi**'ne dayanır. İlk kez Sokrates'in kuramsal olarak yorumlamış olduğu bu yöntem, daha sonra birçok sanat bilimcisi ile birçok sanatçı tarafından sayısız kereler yorumlana gelmiştir.

Yaşamın sanatsal olarak «bireşimsel» bir tarzda yansıtılması gereği şununla açıklanabilir. Sanatçının yaşadığı tarihsel ortam içindeki gerçeklik, kendine özgü ayırıcı özelliği, tipik çizgileri ya da estetik anlatım gücü içinde kendi «portresinin çizilmesi»ne ancak ender hallerde izin verebilmektedir. Kural olarak, bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü ya da hiçliği, komikliği bulamaz. Onun için, kendisince gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görünüşleri içinden bulup çıkardığı tikel öğelerden «inşa etmek» zorundadır. Örneğin, Raffael, ideal güzelliği saptamaya çalıştığında, madonnaları «portreler» olarak değil, «bireşimsel» imgesel olarak görmek zorunda kalmıştı. Madonna tipi olabilecek ideal güzellikte bir kadına yaşamında hemen hemen hiç rastlayamadığını da kendisi söylemiştir.

Şunu da belirtelim, bu yoldan çıkılarak birbirinden ayrı iki sanatsal

sonuca varılabilir. Birincisi, **yaşam benzeri, hakikate** bağlı imge ve biçimlerin ortaya çıkışında dile gelir. Onun için sanatçının yaşamdaki çeşitli kişilerden, çeşitli olaylardan, çeşitli görünümlerden çıkarsadığı öğeleri birbirine bağlaması gerekir; burda bu öğeler, gerçek dünyada birbirlerine nasıl bağlıysalar, sanatsal imgede de yine o mantık içinde birbirine bağlı olmalıdırlar. Ancak sanatçı bu mantığı görmezlikten gelerek, gerçekliğin öğelerini, gerçekte var olmadığı ve hiçbir zaman da olamayacağı biçimde birbirine bağlayabilir. O zaman imgeler, **yaşam benzeri olmaktan çıkarlar;** halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kanatlı insanlar (melekler, şeytanlar), balık insanlar (su perisi), ya da yarı insan, yarı at gibi **fantastik** özellik kazanırlar. İlke olarak buna benzer bir kaynaştırmaya **fabl**'larda da rastlanır, burda insani ve hayvani öğeler içiçedir, öykünün kahramanı olan hayvanlar, insan gibi davranır, insan gibi konuşur, hisseder, hareket ederler. Masallarda da bitkiler, dağlar, ırmaklar, insan gibi konuşmaya başlarlar. Çocukluğumuzdan bu yana bildiğimiz Esop'un **fabl**'larını ya da Grimm Kardeşler'den masalları anımsayalım.

Nitekim, gerçek dünyada ne melek, ne şeytan, ne kokuşan hayvan, ne uçan halı, ne çalar kafalı insan, ne meşale yürekli kahraman, ne şairle konuşan güneş vardır, ne de olabilir. Ancak, tüm bu fantastik tipler ve görüntüler, son çözümde, **gerçekliğin değişime uğramış** yansımaları'dır. Bir sanatçının yaratıcı hayalgücü gerçek dünyadan ne denli uzaklaşmaya çalışırsa çalışsın, kendisini bu dünyaya bağlayan binlerce bağdan hiçbir zaman sıyrılamaz; çevresindeki dünyayla ilgili dolayımsız algılardan, yaşam deneyimlerinden edinmiş olduğu izlenimlerden, gözlemlerden, duyumlarda yararlanacağı malzeme olmaksızın «kendi başına» yaratamaz bir sanatçı. Wells'in, Lem'in ya da Strugazki Kardeşler'in fantastik romanlarında, Hans Grunding'in **Bin Yıllık İmparatorluk** adlı fantasmagorik görsel sanat üçlemesinde olduğu gibi, sanatçının, dünyasal yaşamla ilgili biçimlerden bütün bütüne sıyrılarak, kendi zengin hayalgücüyle ortaya bir takım şeyler koyma istediği hallerde bile, iyice gözlemlenecek olursa, sanatçı tarafından yaratılmış imgelerle tiplerin, kendisince çok iyi bilinen dünyasal gerçeklikten edinilmiş izlenimlerin yaratıcı yoldan dönüşüme uğratılmış biçimleri olduğunu görürüz.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatta, ne yaşama büyük bir bağlı kalış, ne de olasılık taşıyan fantasmagoriler, kendinde ve kendisi için alındığı zaman, olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir. Burjuva

yaşam tarzını reklam eden birçok sıradan Amerikan filmi, kuşkusuz, gerçeklikle büyük bir benzerlik gösterdiği gibi, Alman faşizminin ideologları da resimden kategorik olarak gerçekçi bir maske takınmasını isterler. Öte yandan, (Rabelais, Shakespeare, Cervantes ile Rembrandt'tan Kollwitz, Brecht, Chaplin ve Guttuso'ya kadar), hakiki gerçekçi sanat, dış benzerliklerden kurtularak, canlı gerçekliği ciddi bir değişime uğratmıştır; nitekim dünya, toplum ve insan üstüne derinlemesine bir bilgi de bunu gerektirir. Çünkü, canlı gerçekliğin, sanatın imgeselliği içinde dönüşüme uğramasının yolu ve tarzı, her zaman için, sanatçının çözmeye çalıştığı ideoloji-estetik yükümlülükle koşullanmıştır. Belli bir sanatsal yükümlülük, Konstantin Simonov'u «Yaşayanlar ve Ölüler» adlı romanında hakikate bağlı kalmaya götürürken; bir başka yükümlülük, «Dördüncü» adlı oyununu, ölüler ile yaşayanlar arasında yaşamla hiçbir benzerliği olmayan bir ilişki düzeyi içinde kurmaya götürmüştür.

Sanatsal imgelerin «portrevari» ya da «bireşimsel» yoldan canlandırılış tarzı, imgeselliğin kurulabildiği her sanatta (edebiyat, oyun, sinema, resim, grafik, heykelde) kendine özgüdür. Buna karşılık, imgeselliğin betimsel yoldan canlandırılamadığı sanatlarda (müzik, dans, mimari, uygulamalı sanatlarda), gerçek dünyanın yansıtılması ve değişime sokulması diyalektiği bir başka tarzda işler. Bu sanatlarda, gerçekliğin değişime sokularak dönüştürülmesi, özellikle önplanda bir etkinlik taşır. Danstaki hareketler, kıpırtılar, insanların yaptığı alışılmış, günlük hareketlerden asli farklılıklar gösterir; ezgilerin ritmik ses yapısı ile şarkı okuyan sesin tınısı, insanların alışılmış konuşma sesinden farklı olduğu gibi, çalgılardan çıkan tona da insan yaşamında rastlanmaz. Bir binanın, bir iskemlenin, bir vazonun biçimleri de özgündür; burda, doğadaki herhangi bir biçimin olduğu gibi yinelenmesi değil, tam tersine, derinlemesine değişikliğe uğratılmış olması söz konusudur daha çok. Bu sanatlar, gerçek dünyadaki nesnelerle görünüşlere yöneldikleri zaman bile ondan soyutlanarak uzakta kalmakta, yani yaşamda verili şeyler bu sanatlarda yoğun ve ekin bir biçimde dönüşüme uğratılmış bulunmaktadır.

Sanatta, yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki ilişkilerin somut biçimi, sonsuzca çok biçimler alır. Değişik sanat dalları ile sanat türleri, farklı üsluplar karşı karşıya konacak olsa, her seferinde, bu gibi ilişkilerin çok geniş bir uzantı oluşturduğu görülür. Sanat dalları arasında böylesine bir karşılaştırma yapılırsa, ıskalanın bir ucunda sanat fotoğrafı, öbür ucunda ise mimari vardır. Edebiyatta böyle bir düzenleme yapılmak istendiğinde, ıskalanın bir ucunu edebi çizim-

ler, öbürünü ise peri masalları alır. Resimde ise, portre ile mitoloji türü bu aynı konumlamaya girer. Değişik sanatsal akımlar karşı karşıya konduğunda, diyapazonun iki ucunda, resimde, izlenimcilik ile kübizm varsa, edebiyattada yeni-gerçekçilik ile gerçeküstücülük vardır. Sanatta yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki karşılıklı ilişkinin özelliği ne olursa olsun, onun orda varlığı, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümlenişinin **vazgeçilmez yasası** dır. Sanatın gerçekliğin **imgesel olarak modellendirilmesi**'sinin bir biçimi ve tarzı olduğunu anlayabilmemizi sağlayan şey de budur. Çünkü, **modellendirme** demek, ampirik olarak verili bir şeyi aynen kopya gibi yansıtmak demek değildir; gerçekliği eşbiçimde yansıtmak, yani **gerçeklikteki bazı bağıntıları ve ilişkileri** yeniden yaratmak demektir. Gerçekliğin modellendirilebilmesi için, nesnel olarak verili şeylerin değişime sokulması, yeni (benzer ya da benzemez) ideal nesnelerin yaratılması gerekir.

Modellerin bu özelliği (yani, salt kuramsal olmayan, pratik etkinlik sonucu elde edilen gerçek nesnelerden modellerin farklı oluşu), doğrudan doğruya sanatsal imgelerle ilintili olduğu gibi, sanatın anlaşılmasında da önemli bir yer tutar. Hamlet ile Julien Sorel, Rostov Ailesi ve Buddenbrook Ailesi, Arslan Asker Şvayk ile Vasili Tiyorkin, bütün bunlar gerçekliğin yansıtılmasının ve gerçeklik bilgisinin doğrudan sonuçları olmayıp, çeşitli insani niteliklerin ve davranış biçimlerinin yeni yaratılmış, imgesel cisimleştirilmeleridir. Çok iyi biliyoruzdur ki, gerçekte böylesine insanlar var olmamıştır, sanatçılarca düşünülmüşlerdir. Gerçekte başka insanlar yaşamış olaydı, bunlardan daha başka sonuçlar alınmış olacaktı; ama sanatçıların yaratımları hep hayalgücünün yarattıkları olmuştu, gerçek maddi yaratımlar olmamıştır. Zaten sanatın «keramet»i de burdadır; çünkü böyle bir «yansı»yı canlı gerçeklikmiş gibi gösterir bize. Nitekim, ne Andrey Bolkonski ile Nataşa Rostova, Rusya'da geçen yüzyılın başında yaşamış binlerce insandan daha az kanlı canlı kişilerdir bizim için, ne de **Boyunduruktaki Ülke** ile **Uyruk**'ta geçen olaylar, gerçek yaşamda yer almış olaylardan daha az gerçektir. Sanat gerçek dünyayı aynı zamanda tasarımsal, hayali bir dünyayla kutsallaştırdığı için mümkün olabilmektedir bu. Bilimsel modellerden farklı olmak üzere, sanatsal-imgesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklayamazlar; gerçekten varolan dünyanın bitişiğinde yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir «hayali gerçeklik» olarak algılanırlar.

Onun için, dünyanın sanatsal olarak algılanışının temel aracı soyutlayıcı düşünce değil, bizim **tasarlama gücü, hayalgücü** dediğimiz, in-

san bilincinin yaratıcı yeteneğidir. Ama burda, düşünce ile hayalgücünün karşı karşıya getirilmesi sözkonusu değildir; burda sözkonusu olan şey, daha çok bu ikisinin birbirinden değişik, karşılıklı ilişkilerinin belirlenmesidir. Belinski'nin de daha önce belirtmiş olduğu gibi, bilimcinin hayalgücüne gereksinimi olduğu kadar, sanatçının da soyutlayıcı anlayış gücüne gereksinimi vardır. Ama bu zihinsel güçlerin burda oynadıkları rol başka başkadır. Sanatat **hayalgücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde,** yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyeni, yeniyi yaratır. Bilimde ise, **soyut düşünce, hayalgücünün yardımıyla,** varlığın yasalarını açığa çıkarır. Onun için bilimde model önerileri **altsıradan ayrıncı özellik** taşır. Bilim adamı, modeller olmaksızın, işin içinden çıkıyorsa, bu modellere başvurmaz. Buna karşılık sanatta, imgesel modeller **asli'dir,** onlar olmaksızın öyle bir sanatda varolmaz. Burda, altsıradan yardımcı özellik taşıyan şey,sanatçının imgesel olmayan, imgesellik dışı düşünceleridir. İşte bu anlamda sanat pratik yaratıcı etkinliktir, **yaratıcılık'tır.**

«Yaratıcılık», «yaratıcı etkinlik» kavramını, bilim adamları için de kullandığımız olur. Ama bu kavram burda doğrudan doğruya değil, aktarma bir anlam taşır; çünkü bilimsel yaratıcılık, gerçek dünyayla ilgili yeni yasaların bulgulanması'ndan başka birşey değildir. Bilimde değil, **praksis'te** yeninin yaratılışı vardır burda. Kuram ile pratik birbirine ne denli bağlı olursa olsun, gerçekliği özümleme tarzları başka başkadır. Buna karşılık sanatta, **bulgulama ile yaratıcılık içiçe kaynaşmıştır.** Sanat, gerçek varlığın değerini tanır ve ondan yeni bir «varlık» yaratır; burda, bu yeni «varlık»ın hayali özelliği, gerçek varlığın içeriğinden farklı, özel bir içeriği barındırışıyla giderilmiş olur.

Böylece, sanatsal-imgesel modeller ile bilimsel bilgide kullanılan modeller arasındaki temel ayrım da açığa çıkmış olmaktadır. Bu ikincisinin işlevi, nesnel hakikatin bilinebilmesi bakımından, gerçek dünyanın iç bağıntıları ile ilişkilerini gerçek dünyaya mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaktır. Bu nedenle, Bohr'un atom modeline, atomun hakiki yapısı olarak bakılabilir. Korkunç İvan'ın antropolog M. Gerasimov'ca onarılan yüzü de, IV. İvan'ın gerçek yüzüymüş gibi düşünülebilir. Buna karşılık, Korkunç İvan'ın Antokolski, Repin, Ayzenştayn ve Çerkasov'ca yaratılmış sanatsal-imgesel modelleri, bizde güvenilir bir tasarım uyandırmaz, çünkü bu sanatçılardan herbiri, bu ünlü Rus Çarı'nın gerçek yüz çizgileri ile davranışlarını yeniden yaratmak'la kalmamışlar, kendi İvan'larını da yaratmışlardır; nitekim bu modeller, ken-

di tarihsel öntiplerine hem benzemekte, hem de benzememektedirler. Bir insanın modelden çizilmiş portresi bile, sanatçının yaratıcı hayalgücünden çıkmış yeni bir «varlık»ın resmi olacaktır. Bir kimsenin ya da bir olayın, bir görünümün imgesel modeli, gerçekliği eğer yeniden bütün bütüne yaratıyorsa, o zaman belgesel (tarihsel, etnografik, resimleyici) bir değer taşıyordur; yoksa hiçbir zaman sanatsal bir değere ulaşmış değildir. Bu yasa, daha önceden Aristoteles'ce hayretler verici biçimde, tam bir kesinlikle dile getirilmiştir. Bu anlamda, sanat diyordu Aristoteles, insanlara **neyin olduğu**'nu değil, **neyin olabileceği**'ni haber vermelidir; eğer sanat **gerçek olaylar** dan haber veriyor ise, bunları olması mümkünmüş **ya da zorunuymuş** gibi verebilmelidir.

Bilimsel modellerin, doğrudan doğruya bilgiye açık olmayan gerçek nesnelerin yerini alması istenirken, sanatta gerçekliğin yerini imgeler alır; **insanın yaşam deneyimi içinde var olmayan ama kendisince zorunlu olan halkalarla ve durumlarla gerçekliği tamamlar.** Belinski'nin bir tanımlamasına göre, sanatsal yaratıcı etkinliğin amacı, yaşamı «olasılığı» içinde yeniden yaratmaktır, ki bu sihirli küreye bakarak insan gerçekliğin daha derininde yatan şeyleri görebilsin.

Sanatta, yeni bir yanılsal gerçeklik, hayalî bir varlık ortaya koyma gereğinin nedeni şudur: sanatta, sanatsal-imgesel olarak modellendirilecek olan şey, nesne-nesne ilişkileri değil, nesne-özne ilişkileridir; «kendinde ve kendisi için varlık» değil, varlığın değer-yönüdür. Nesnel dünya, öznenin dışında, salt kendisi olarak, başlı başına ele alındığında, değerce hiçbir önem taşımaz; onun için sanatta, kendi varolduğu biçimde yeniden yaratılamaz nesnel dünya! Sanat, yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hattâ onunla benzerliği olmayacak biçimde, yaşamın kendi öğelerinden yeniyi kurabilmelidir, ki **nesnenin imgesi ile öznenin imgesi** birbirine denk düşebilsin, uygunluk gösterebilsin, canlandırma ile anlatım içiçe **kaynaşabilsin**, gerçeklik bilgisi **aynı zamanda** greçekliğin değeryönlendirilmiş yorumu olabilsin.

Bu amaca erişildiğinde, yaşamın şanasal-imgesel modelinin **hem koşullanmış, hem koşullanmamış; hem dolayımlı, hem de dolayımsız** bir özellik taşıdığı ortaya çıkacaktır.

Sanatta gerçekliğin yansıması her zaman için koşullanmış, dolayımlı özellik taşır. Bir sanat yapıtının gerçek yaşamdan farklı olduğunu unutmamamız gerekir. Bir manzara resmi kendi gerçek doğasına ne denli benzerse benzemedeki bir oyun gerçek insan yaşamına ne denli yakın

düşerse düşün, her zaman için şunun bilincindeyizdir, karşımızdaki «perdede delik» olmadığı gibi, salonun arkasında da dışarıya uzanmıyordur; karşımızda, üstü kapalı bir fon perdesi olan, belirli bir sahne mekânı vardır. Gerçekliği sanatsal olarak özümleme, bu gerçekliğin kendisi olma savını taşımaz. Sanatı tüm yanılsal aldatmacalardan, gözbağcılıktan ayıran şey de budur.

Sanatın koşullanmış, dolayımlı özellikte oluşu, herşeyden önce, sanatın sanat olarak kendisini doğrulamasına bağlıdır. Sanatı sanat yapacak araçlarsa sonsuz çeşitlidir. Bu araçlar, belli bir sanat cinsinin kendi özellikleriyle, sanat tarzlarının kendine özgü yasallıklarıyla, şu ya da bu üslubun estetik yönlendirilişiyle, sanatçının kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle ve sanatçının kendi yapıtında çözmeye çalıştığı somut işlerle belirlenir. Bu bakımdan, sanatın koşullanmışlık ölçüsü ve çizgisi birbirinden son derece farklılıklar gösterebilir. Örneğin, bunlar balede başka, oyunda başkadır; fabl'da başka, hikâyede başkadır; koşukta başka, düzyazıda başkadır. Romantik tiyatroda, sanatın koşullanmıştık çizgisi klasik tiyatrodakinden farklıdır; Çin Guo-hua resminin koşullanmış, dolayımlı özelliği de Avrupa yağlıboya resminin koşullanmış dolayımlı özelliğinden birçok farklılıklar gösterir. Belli bir cins, belli bir tarz, belli bir üslup için ortak olan koşullanmışlık ilkeleri her sanat yapıtında özel bir biçimde yansır. Örneğin bir ressam, Rönesans dönemindesık sık rastlandığı gibi, resmindeki olayda iki odak noktasını, iki perspektivi birleştirebilir, ya da Rubliyov'un ünlü «üç katlı» ikonunda yaptığı gibi, bunun tam tersi olan bir perspektiv kullanabilir, ya da Matisse gibi, mekânla ilgili hiçbir perspektiv çizime girişmeyebilir. Bir heykelci, Mikelanj'ın ya da Zadkin'in heykellerinde olduğu gibi normal insan vücudu orantılarını zorlayabilir, ya da heykeltraş Koslovski'nin büyük Rus komutanı için yaptığı anıttaki gibi, Suvorov'u antik kahramanlar gibi yorumlayabilir, ya da Sovyet heykelci Matveyev'in «Ekim» adlı anıtındaki gibi, devrim kahramanlarını çıplak vücutlu insanlar olarak canlandırabilir. Sahnede ya da beyaz perdede, iki üç saat içinde, bütün bir gün, bir yıl, hattâ bir yüzyıl gözlerimizin önünde akıp gider. Bir romanda ise, bir olayın akışı gerçektekinden daha başka biçimdedir genellikle.

Sanatta, hayalgücünün olanakları gerçekten sınırsızdır. örneğin bir biyolog, bir insan gövdesi üzerinde bir hayvan başı olabileceğini ya da bir hayvanın insan gibi konuşabileceğini söylese, o kimseye deli gözüyle bakılır. Buna karşılık, bir sanatçı, yarı insan yarı hayvan bir yaratık çizse, fabl'lar ve masallar yazsa; «arslan yeleli», «kartal gagalı», «taş kalpli»

gibi eğretilemeler kullansa, anlayışla karşılarız. Her eğretileme ya da abartma, bir şiirin ölçülü uyaklı yapısı, bir romanın, bir oyunun, bir filmin bileşim yapısı, bir büstün «kesit»i, grafiğin siyah-beyaz «dil»i, bir şarkının ezgisel «dil»i ya da dansın koreografik «dil»i, bir binada sütunlar ile yukarasındaki tektonik ilişkiler, bütün bunlar, sanatta bize şunu doğrular: varlığın **manevi kapsam**'ının, **toplumsal değer**'inin anlamlı kılınabilmesi için, doğanın ve insan yaşamının **maddi varoluş yasaları**'nın koşullandırılmış, genellendirilmiş, şu ya da bu derece değişime uğratılmış, olarak yansıtılması sorunu vardır. Mayakovski'nin, «Ben, elimde belediye arazözü, akpak edeceğim herşeyi...» sözü, hiç kuşkusuz bir yalandır; ancak, bu eğretileme, bu kendine özgü genellendirme, dünyanın devrimci yoldan dönüşüme uğratıldığı bir çağda şairin işlevi üstüne Mayakovski'nin neler tasarladıklarını açık seçik ortaya koymaktadır. Yine, Vera Mukhina'nın ünlü ikili heykelindeki plastik çarpıtma, yani insan vücutlarının değişikliğe uğratılması, biçimce bozulması, geleceğe yönelmiş insanın içindeki enerjinin plastik bakımdan ortaya konabilmesi için sanatçının gereksinim duyduğu, kendine özgü bir sanatsal genellendirmeyi göstermektedir.

Sanatta «hakikat» kavramını o kadar çok kullanırız ki! Ayrıca, bu kavramın, gerçekliğin bilimsel ya da belgesel olarak yansıtılışından daha başka bir kapsamı olduğunu da unuturuz bu arada! Bir belgeselde, bir tarihçede ya da bir anıda ya da belgesel bir filmde, hakikat, hakikate bağlılık, yaşamdaki gerçek bir olgu ile bu olgunun verilişinin ya da canlandırılışın bütün bütüne birbirine uyması demektir. Bilimde ise, hakikat, kavram (yasa, sonuçlandırma, formül) ile nesnel gerçeklik, yani görünüş, tikellik, olay değil, öz, genel, gerçeklik ilişkileri ve bağıntıları arasındaki mümkün olabilecek en tutarlı uygunlukta belirlenir. Bu yüzden, belgesel işlerin değerlendirilişinde, «hayalgücü», «hayal ürünü», «buluş», «uyduru» kavramları bütünlükle olumsuz bir anlam taşır, **hakikat-olmayan** anlamına gelir. Bilimde ve teknik yaratımda, bilim adamının, mühendisin ya da işçinin kafasında işin sonucuna ilişkin bir düşünce uyandırdığı sürece hayalgücüne gereksinim vardır; burda, bu düşüncenin değeri, onun **gerçekleştirilebilir** oluşuyla belirlenir. Hiç kuşkusuz, bugünkü uzay gemilerini gerek kuramsal gerek pratik açıdan gerçekleştirmek, bilimsel ve teknik değerini kanıtlamış olan bir Kiolkovski'ye kıyasla, bir Piranesi'nin fantastik mimari manzaralarının bilim ya da teknikle hiçbir ilişkisi yoktur.

Sanatta, hakikat ile hayal ürünü, hakiki anlatım ile fantastik anlatım

arasında bir başka ilinti vardır. Sanatsal bir tip (Oblomov tipi, ya da Rastignac tipi), ne denli hakiki olursa olsun, kafada düşünülmüştür, hayalgücüyle yaratılmıştır, yanılsaldır; ancak, fantastik-olan, yaşamla hiç benzerlii olmayan, masalsı olan şey, hiçbir zaman, ne mitolojideki Prometheus'un, ne de Gorki'nin Danko'sunun sanatsal hakikatini daha azaltır. Sanatsal hakikat, tasvir edilenin olgusal doğruluğuyla belirlenmeyeceği gibi, doğanın ve insanın maddi varlığının yasaları ile bunların yansıtılması arasındaki uygunluğu da indirgenemez.

Sanatın diyalektiğinin bütün bu anları, daha önce gördüğümüz «Ben hem bir tanrıyım...» eğretilemesi gibi, bir su damlacığı halinde yansır sanki (sanatsal imgenin yapısının araştırılışında estetikçiler için bunun tam yetkin bir örnek olduğunu bu bakımdan söylemiştik zaten). Gerçekten de, «Ben hem bir tanrıyım...» mecazı hem koşullanmış-olanı, hem de koşullanmamış-olanı en iyi biçimde ortaya koymaktadır. Sanatsal-imgesel olmayan, ama salt soyut simgesel anlamı olan, buna benzer bir deyişle karşılaşsak, örneğin, «dünya konuşuyor, dünya konuşuyor, dünya konuşuyor...» diye uzaya umutsuzca sinyal veren bir askeri telsiz duysak, şaşırmayız buna. Çünkü burda, insan ile doğanın özdeşleştirilmesi keyfîdir, ortadaki umutsuzluğun bir sonucudur. Bir sonraki gün, aynı telsiz, «ay konuşuyor», ya da «tavus konuşuyor, burası tavus...» diyebilir. Ama, böyle bir özdeşleştirme, bir sanatçının imgesel düşüncesinden çıkmış olsaydı, o eğretileme değişikliğe uğramazdı; çünkü o eğretilemenin koşullu, genellendirilmiş özelliği ardında, şiirsel düşünceyi vurgulayan koşulsuzluk yatmaktadır. Burda, insan ile ayın ya da tavusun değil, dünyanın özdeşleştirlimesi ortaya konmaktadır.

Bu temel kanıtlar, bizim, sanatsal-yaratıcı etkinliği, **gerçekliği modellendirmenin özel bir biçimi ve tarzı** olarak tanımlamamızı olanaklı kılmaktadır. Sanatta gnoseolojik öğeler ile yaratıcı öğelerin birliğini bu denli tam, az ve öz içine alan, sanat ile bilimin karşı karşıya konmasına olanak tanıdığı kadar sanat ile bilim arasındaki yakınlıkla ayrımın diyalektiğini bu denli açık seçik ortaya koyan bir başka terimin var olduğunu sanmıyoruz.

SANATTA BİÇİMLENDİRME

«Sanatsal biçim» kavramı, estetik bilimine, İngilizcedeki «tasarım» terimi karşılığında girmiştir (buna uyularak da, biçimlendiren kişiye

«tasarımcı» denmiştir). Ancak biz burda bu kavramı daha geniş anlamda ele almak istiyoruz; çünkü, her sanat yapıtı, dış biçimine bakılarak, kendine özgü **maddi bir biçimlendirme** olarak görülebilir. Bu terim, dilbiliminde kullanıldığı gibi («dilin biçimlenmesi»), endüstri ürünlerinin tasarımı için de kullanılmaktadır.

Sanatın yaratıcı gücü yönünün kendi bir özelliği olarak «biçimlendirme» kavramını kullanmamızın nedeni, burda söz konusu edilecek olan sanatsal biçimin niteliklerini daha tam olarak tanımlayabilecek başka bir sözcük bulamamış olmamızdandır.

Estetik biliminde, biçimciliğe karşı verilen savaştan kalma bir tutum olarak, sanat biçiminin çözümlenmesi işinin gözönüne alınmayışı, biçimin yapısı, biçimin kuruluşunun yasaları, biçimin içerik karşısındaki görece bağımsızlığı ve biçimin kendine özgü işlevleri gibi birçok konuların şimdiye kadar diyalektik maddeci açıdan ele alınamamış olmasına yol açmıştır. Bu yüzden, ya sanat biçimiyle ilgili biçimci anlayışların karşısına bir şey çıkarılamamış, ya da biçim üstüne, gerçek olgularla uyuşmayan, basit, kaba yorumlar getirilmiştir. Örneğin, bu gibi yorumlardan geliştirilmiş bir tasarıma göre, sanatçının biçim üstünde çalışması gerekmemektedir, çünkü biçim «kendi başına» var olmakta, içeriğe kendiliğinden boyun eğmekte, içerikten «otomatik» olarak var olmaktadır. Bu gibi anlayışların uygulamada nelere yol açtığı bizce çok iyi bilinmektedir. Ayrıca, bu kuramın yardımıyla kendi yapıtlarının estetiksel açıdan sıfır olduğunu gözardı etmeye çalışan yazarları da biliyoruz.

Ancak, dünyada sanattan edinilmiş deneyler bize şunu göstermektedir, gerçek sanatsal yaratımlar, bilinçli, amaçlı ve görecelikle bağımsız bir süreç olarak **biçimin kurulması**'nı da aynı zamanda kendi içlerinde barındıran yapıtlardır. Burda kuramın görevi, kendi içinde kapalı sanatsal etkinliğin iç bütünlüğünü kuran, sanatın biçimi ile bunun öbür süreçlerle olan ilişkilerini açığa çıkarmaktır. Biçimin «kurulması» kavramını bu açıdan geçerli ve yararlı bulmaktayız.

Gerçekten de, sanatsal yaratımda, bir düşüncenin şiirsel bir düşüncenin, manevi bir içeriğin maddi olarak cisimlendirilmesi işi sona erdiği zaman, bu içeriğin taşıyıcısı olacak **maddi nesnenin kuruluşu işi** de kendiliğinden yaratılmış olur. Sanatçı, bu gibi nesneleri, doğada bulduğu malzemeden (taştan, tahtadan, kilden vs.) yada insanın kendi üretici etkinliğiyle yaratmış olduğu ürünlerden (metalden, camdan, kağıttan, dokumadan, boyadan) yapabileceği gibi; vücut hareketleriyle, mimiklerle, ses tonlarıyla ve sözcüklerle de yapabilir. Yalnız bu arada

şunu önemle belirtmemiz gerekir, bu gibi. malzemelerle yapılmış bir çalışma, tüm bileşken parçaların birbiriyle **sımsıkı, tam bir ilişki içinde olduğu, birbirine oturduğu** yani sözcüğün tam anlamıyla, belirli bir kurulma oluşturduğu, benzersiz bir nesnenin ortaya çıkmasına yol açmalıdır. Bir Raffael resmi, bir Shakespeare oyunu, bir Beethoven senfonisi, bir Hemingway romanı, tam dört dörtlük bir kuruluşu olduğu içindir ki, bunların özne kuruluşu, diyalog özelliği, bileşimi, isteğe bağlı olarak değiştirilemeyeceği gibi; uyum, renk, ritm bakımından da daha başka bir çözüm bulunamaz bunlar için. Biçimin bütün öğeleri birbiriyle «yükümlü»dür sanki, bir saatin dişlileri gibidir. Birinin yerine öbürü konsa saat durur. Eski bir Rus atasözünün dediği gibi, «Bir türkünün içinden hiçbir lâf çıkarılamaz.» Gerçek sanatsal bir değer taşımayan yapıtlarda biçim, kendi içinde kapalı bir kurulma olmayıp, öğelerin rastlantısal yoldan mekanik olarak bir araya yığışma'sıdır; burda, bu öğelerin herhangi birisinin yeri kolaylıkla değiştirilebileceği gibi, yerine bir başkası da konabilir.

Sanat biçimi yapısının bu yasasının anlaşılabilmesi ve bilincine varılabilmesi konusunda bize sibernetik, özellikle de sibernetikte geliştirilmiş olan bağlantı ve karşılıklı-bağlantıların karşılıklı etkinliği kuramı yardımcı olmaktadır. J. Filipiyev'in 1964'de Moskova'da yayınlanmış olan **Sanat Yaratımları ve Sibernetik** adlı kitabında canlı bir organizmada olduğu gibi, bir sanat yapıtında da, biçimin bütün öğelerinin bütünsel bir sistem oluşturduğu, «karşılıklı yansıma» ve karşılıklı eşgüdümlerden bir «kendi içinde kapalı devre» olduğu ortaya konmaktadır. Örneğin bir şiirde, her sözcük, bağlantı ve karşı-bağlantılar, yansıma ve iletimler, düzeltici ve amaçlı etkimeler sistemi yoluyla bütün öbür sözcüklerle zincirlemesine bir bağıntı içinde olduğundan şiirdeki bütün anlatımın, bütün imgesel anlam kapsamının bir parçacığı olabilmektedir. Herhangi bir sözcüğün yerinin değiştirilmesi ya da sözcüklerin bir eğretilemeyle olan kendine özgü bağıntı nın başka bir hale sokulması, bir dizedeki ya da imgesel bir betimlemedeki bir değişiklik, belki o yüzden bütünün anlam kapsamında temel bir değişime yol açmaktadır.

Şunu da iyice bilmemiz gerekir, sanatta bir kurulmanın önemi, bilim yada tekniktekinden daha fazladır. Bir fizik yasası, sözcüklerle dile getirilebileceği gibi, harflerle ya da başka işaretlerle, hattâ bir çizimle bile gösterilebilir, anlamı değişmez. Bir felsefe yasası olan «bilinci varlık belirler» tümcesi, söz dizimi olarak tersine çevrilerek, «bilinç varlık tarafından belirlenir» denebilir, hattâ «belirler» sözcüğü yerine bir başka

eşanlamlı sözcük konabileceği gibi, belirli simgesel işaretlerle de «V B» biçiminde gösterilebilir. Gelgelelim, bu gibi işlemlerin şiirsel bir kurulma üstünde yapılabilmesi mutlak olanaksızdır. Örneğin, Goethe'nin şu şiirini alalım:

«Sisler ışıyınca bak,
Sessizce vadiden,
Sükûna kavuşacak
Ruhum yeniden.»[23]

Goethe'nin «Mehtaba Karşı» adlı şiirinin bu ilk dörtlüğünde geçen hiçbir sözcük, sözcüklerin bileşimi, taşıdığı anlam ve ritm bunların hiçbiri yerinden sarsılamayacağı gibi, değiştirilemez de; tıpkı bir Çaykovski romansının ezgisindeki ya da Käthe Kollowitz'in bir grafik işindeki ya da Şalyapin'in bir şarkıyı sesiyle yorumlayışındaki biçim öğelerinin yerinden sarsılmaz, değiştirilmez ve dokunulmaz oluşu gibi.

Teknik aygıtlar, makineler, aletler, her zaman için daha da yetkinleştirilebilir; çünkü çeşitli parçaların ve takımların yerine, daha duyarlı yapılmış daha iyi çalışan parçalar, daha dayanıklı ve daha ucuz malzemeler konabilir. Ama, sanatsal olarak biçimlendirilmiş teknik bir şey, bir sanat yapıtı haline geldiği zaman, biçiminde herhangi bir başka değişiklik ya da daha başka bir yetkinleştirme biçimi sözkonusu değildir artık. Özel bir sanatsal değer taşımayan, eski binaların biçimi değiştirilebilir; ama örneğin, Vasili-Blaşeni Katedrali'nin en ufak bir ayrıntısında bir değişiklik yapmak, ya da tek örnek bir Saksonya porseleninin biçimini değiştirmeye kalkışmak cürümdür.

Sanatsal kurulmanın işlevi, herşeyden önce, ancak bu yolla gerçekliğin imgesel modellerinin yaratılması işinin sonuca vardırılabileceğidir. Kavram, yargı, çıkarım, formül gibi salt kuramsal sonuçlardan farklı olmak üzere, her model, gerçek dünyadaki belirli yasallıkların, bağıntıların ve ilişkilerin sanatsal olarak «bir başkalık» kazandıkları bir **maddi nesne**'dir (bu arada, bilimde de doğal nesnelere böyle bir model rolü verildiği görülmektedir; örneğin, üstünde kozmik ışınların etkisinin incelendiği deney köpekleri, ya da genetik yasallıklara model olarak alman Drosofilya sinekleri; üsteklik, kendi başlarına maddi bir varlık olmaları nedeniyle, doğal nesneler de model görevi görebilir). Ama ayrıca, imge-

23 Goethe, **Şiirler**, Cilt I, Berlin, 1965, s. 69.

sel bir modelin maddi bir gövdesi de olması gerekir, yoksa kendi belirleyiciliği doğrultusunda hiçbir etkisi kalmaz. Hayalgücünde, yani sanatçının hayalgücünde olduğu kadar, okuyucunun, izleyicinin, dinleyicinin de hayalgücünde, kafasında beliren sanatsal bir imgenin varlığını nasıl açıklayabiliriz o halde? Hiç kuşkusuz, imgenin cisimler olarak maddiliği burda «aşılmış biçim»dedir; yani cisimselliğin, renk, ses, orantı, tonlama ve ritmin, vs. bir tasarım'ı halindedir. Sanatçı burda, manevi bir düşünceye plastik ve yüksek sesli ilişkiler içinde bir cisimsellik kazandırmakla kalmaz yalnızca, bu ilişkiler içinde ve bu ilişkiler yoluyla da düşünür aynı zamanda. Bunun gibi, sanatçı algılayan kişinin hayal-gücündeki imge de, yine plastik olarak elle tutulabilir bir imgedir. Demek, model olarak sanatsal imge, şu ya da bu biçimde, sanatçı tarafından yapılandırılmış ve okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından kafada yeniden yapılandırılacak maddi bakımdan elle tutulabilir bir şey olmalıdır.

Ancak, sanatsal biçimin kurulma yanı, kendi içinde bir başka anlam, yani estetik bir anlam da taşır. Buna göre, sanatsal bir biçimin güzel olabilmesi için, çok iyi düzenlenmiş, yüksek düzeyde örgütlenmiş, ideal biçimde yapılaştırılmış, sessel, renksel, plastik, sözsel bir kurulma olması gerekir. Bir sanat yapıtının yaratılışını değerlendirişten alınan estetik haz, belirli bir yapıtın biçimindeki kurulma niteliğini, yani kalıbı, mantığı, inceliği, uyumu, karmaşa ve rastlantı yokluğunu bulup ortaya çıkarmaktan genel coşkusal bir tepki olarak kendini belli eder.

Sanatsal biçimdeki bu nitelikler, şairin, bestecinin, ressamın, yönetmenin ustalığını gösterir. Ama, sanata ustalık, bilindiği gibi, yetiyle, yaratıcı veriyle, yalnızca bağlılaşık bir birlik oluşturur. Yoksa, (ki bu bir çatışkı daha doğrusu, sanatın diyalektik yapısının bir yönüdür), sanat biçiminin yüksek dereceden bir düzenlilik ve mantık içinde oluşu, onun biçimce belli bir algoritmanın kanıtı olarak biçimselleştirilebilecek, kuru, akılcı, kapkatı belirlenmiş bir sistem olduğunu göstermez; tam tersine, bir hesap kitap işi değil, özgürce bir doğaçtanlığın sonucu olan, hiçbir zaman biçimselleştirilemeyen, yinelenemeyen, benzersiz, bu nedenle de her seferinde beklenmedik bir sistem olduğunu açığa koyar. Sanat biçiminin bu özellikleri, en yakın kavram olarak, Kant'ın ve Schiller'in sanat kuramında geçen ve daha sonra 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarındaki estetikte oldukça ilgi çeken «oyun» kavramıyla karşılanmıştır.

Sanat ile oyunu yanyana getiren bütün kuramlar, haklı olarak

eleştirilmiştir hep; çünkü bu gibi kuramlar, sanatın az ya da çok, biçimci yorumlanışına yol açmaktadır. Ne yazık ki, bu arada, sanatsal etkinliğin içerikçe belirlenişiyle ilgili yorumları savunanlar, kurunun yanında yaşı da yakmışlar; sanatsal biçimin oluşmasının gerçekten kendine özgü oyunsal **anlar**'ının bilgisini edinmeye yanaşmamışlardır. Oysa, bu anlar (hiç kuşkusuz, derecesine göre), sanatsal yaratıcı etkinliği somut olarak kendi içinde barındırır, çünkü burda, hayalgücünün önünde en geniş mekân bulunmaktadır; uyaklar, anlatı tarzları, dramatik yapılaştırmalar, fügler, natürmortlar, binalar, vs. ile ilgili teknik kurallar yoktur karşısında.

Puşkin, koşukla yazılmış romanındaki şiirsel öyküyü, sadece bütünsel bir dize ölçüsü yoluyla değil, ama sırf bu yapıt için ortaya atmış olduğu ünlü «Onegin dörtlüğü» (**abab-ccdd-effg-hh**) yoluyla, sımsıkı belirlenmiş bir uyak kuruluşu sistemi içinde ele almıştır. Böylelikle, belli ölçülerde sürdüreceği «oyun kuralları»nı okuyucunun önüne daha önceden sürmektedir Puşkin; «Onegin»in estetiksel büyüleyiciliği, şairin bu kuralları korkunç bir rahatlık ve yaratıcı özgürlük içinde, hiç zorlanmadan ele almış olmasından gelir. Arada sırada, şair, bu oynadığı «oyun tarzını sanki belli etmemeye» çalışmakla birlikte, çok ciddi ve lirik bir şekilde, ölçü ve uyakla nasıl oynayabileceğini, okuyucunun gözleri önünde apaçık gösterir:

«Sanki parlayan bir cam gibi
gece buz kesmiş her yer...
(Okuyucu da ister ki
Kâfiye illâ olsun 'güller').»[24]

Niye sanatta böyle bir oyun anına gereksinim vardır? Vardır, çünkü sanat, karşısında sanatsal bir imgenin «yanılsal gerçekliği» yerine, sahiden gerçek bir nesne bulunduğunu duyumsayan okuyucudaki, izleyicideki, dinleyicideki bu duyumu yıkmak; sanatsal yaratımın özgürlüğünü, sanatçının kendi yaratımı üstündeki gücünü ortaya koyup göstermek ister.

Huisanga ile Hesse'nin oyuna son derece önem vermiş olmasının nedeni de budur. Huisanga, **Homo Ludens** adlı kitabında oyunu, tüm insan kültürünün temel öğesi olarak görmüş; Hermann Hese ise, **Sahte**

24 A.S. Puşkin, **Toplu Eserler**, Cilt 3, Berlin-Weimar, 1971, s. 96.

İnci Oyunu nda, oyunu, sanatta olduğu kadar, bilimde de yeri olan ve insanoğlunun maneviliğini, içinde bulunduğu pratik yaşamın ruhsuz tekdüzeliğinden kurtaracak, insan zihninin en yüksek görünüş biçimi olarak ele almıştır. Hiç kuşkusuz, oyunla ilgili bu gibi yorumlamalar salt idealist bir özellik taşıdığı gibi, Hesse'nin kendisi de bunu kitabını dramatik bir sonla bitirerek kabul etmek zorunda kalmıştır. Ama, diyelektik maddecilik, sanatta ve kültürde oyun anının öneminin abartılmasına ya da mutlaklaştırılmasına kararlı yoldan karşı çıktığı kadar, oyunun gerçek önemini ve oyun anının sanatsal etkinlikteki yerini nesnel olarak da değerlendirmelidir. Bu yolda, örneğin Horst Redeker'in **Yanılsama ve Eylem** adlı ilginç kitabının «Model ve Oyun» adlı bölümünde[25] ileriye doğru birtakım adımlar atılmış olmasına rağmen, diyalektik maddeci kültür biliminde ve estetikte bu sorun tam çözülememiştir daha.

Sanatsal biçimin genel diyalektik bir yasasının bize gösterdiği doğrultuda, kendi içeriğiyle sımsıkı belirlenmiş bir kurtulmanın içinde kendi bir parçası olan öğeler ne denli «oyunsal» biçimde özgürce bir araya gelmiş olsa da, tonların renk lekelerinin, hacimlerin, hareketlerin kendi içinde bir oyunu barındıran şiirsel bildirimde yüksek derceden bir iç düzenlilik görülür. Bu çelişken bütünlük parçalanıp bölündüğünde, yani biçim (akademikçilerde görüldüğü üzere), salt akılsal, elden çıkma yapısıyla bağımsızlaştığı zaman, ya da (soyutçularda, «oniki ton» bestecilerinde görüldüğü üzere), salt oyun tarafından belirlenip, içeriksiz bir bileşim haline geldiği zaman, işte o zaman sanata yazık olur.

SANATIN SEMİOTİK-İLETİŞİMSEL YÖNÜ

Biçimçiliğin trajik hatası, hiç kuşkusuz, sanatsal biçimi estetik önem taşıyan bir kurulma olarak göstermesinde gelir; önceden de belirttiğimiz gibi, hata gerçekten burdadır. Daha doğrusu, biçimcilik, biçimin bu niteliğini, sanatta biricik önemli olan şey diye görmüştür. Hattâ, sanat biçiminin kuruluşsal-estetik değerini mutlaklaştırarak, sanatsal biçimin başka bir işlevsel yönünü, semiotik yönünü görmezlikten gelmiştir.

Sanatsal biçimin gösterge özelliği taşıdığı olgusunun estetik düşüncesine çoktan girmiş olduğunu söylemiştik. Ancak, burda bizi yine yakından tanıdığımız bir tehlike beklemektedir; sanatın kendi yorum

25 Horst Redeker, **Yansılama ve Eylem**, Halle, 1967, s. 11-43.

«dili» olarak anlaşılması ile bilginin bir biçimi ve tarzı olarak, ideoloji alanı olarak, yaratmanın biçimi olarak anlaşılmasının, tekyanlı **karşı karşıya konması.** Ama, bu gibi tekyanlılıklara tepki olmak üzere, yine tekyanlı savlar öne sürülmekte; sanatın bir gösterge sistemi değil, **ama** bilgi, ideoloji, ya da yaratıcılık olduğu söylenmektedir. Maddeci estetik biliminde, sanatsal imgeyi, **model ile göstergenin çelişkin birliği** olarak yorumlamaya çalışan çok da verimli girişimlere son yıllarda rastlanmaktadır (örneğin, J. Lotman ile W. Sarezki'nin çalışmaları). Böylece, sanatın semiotik-iletişimsel yönü, **sanatın yapısının öğesi** olarak görülmekte ve öylece yorumlanmaktadır.

Sanatsal biçim, birbirinde farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağıntılı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe **cisim verme;** ikincisi, başlıbaşına bu içeriği **iletme.** Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu dile getiren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığında, **sanatsal bildirişim** olarak tanımlanabilir.

Yalnız bir anlama olmaması için, şunu daha da kesin bir dille belirtelim, burda «bildirişim» kavramını, gündelik konuşmada kullanıldığı anlamda (olaylarla ilgili bilgilerin bir toplamı anlamında) değil, sibernetikteki gibi geniş anlamda kullanmaktayız. Yine, «dil» kavramım da geniş, semiotik anlamda ele almaktayız burda. Sanatın içinde barınan ve sanatın kendisini bize ileten sanatsal-şiirsel bildirişimin kendine özgü yanının açıklanması gerektiği kadar, bu bildirişimi kendi içinde taşıyan ve aktaran sanatsal gösterge sisteminin özelliklerinin de açıklanması gerekmektedir.

Sanatsal bildirişimin kendine özgü yanı, sanatsal içeriğin bilgi-yönüyle değer-yönü arasındaki birliğin ve sanatın bu alt sisteminin kendi iç yapısının çözümlenmesi sırasında tartışılmıştı. Şimdi yapılması gereken şey, sanatsal bildirişimin niçin kendine özgü olduğunu göstermektir; bunun da en açık kanıtı, sanatsal bildirişimin bir başka gösterge sistemi'ne çevrilemez, «kodu değiştirilemez» oluşudur. Burdan da anlaşılacağı gibi, sanatta, kendine özgü bir imgesel gösterge sistemine gereksinim vardır; böyle bir sistemin farklılık belirtisini, A. Moles, «tekkanallık»[26] olarak, bir başka Fransız estetikçisi, M. Dufrenne de, «üst dilbi-

26 A. Moles,Th°orie de l'information et perception esthétique, (Bildirim ve Estetik Algı Kuramı), Paris, 1958, s. 155.

limsel özellik»[27] olarak tanımlamışlardır. Gerçekten de, bilimsel bir bildirişim, her türlü gösterge sistemiyle ortaya konup, bir sistemten öbürüne geçişte rahatça kod değiştirebilirken; sanatsal bir bildirişimi, kendisini cisimlendiren imgesel göstergeden sökmek olanaksızdır. Bundan da anlaşılacağı gibi, göstergenin yapısı her zaman için, iletmek zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmektedir. Bu yüzden, soyut anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından her türlü sanatsal kod ve her türlü söze bağlı dil uydurulmuştur. Bu nedenle de, söz, düşüncenin maddileştirilmesinin en önemli ve en güçlü aracı haline gelmiştir; çünkü söz, soyut düşüncenin ürünlerini kendisine en uygun biçimde cisimlendirebilecek güçtedir. Buna karşılık, sanatta, sanatsal olarak kullanılmış, biçimlendirilmiş, üstünde çalışılmış bir söz, sanatsal bir içeriğe cisim verebilecek, aynı geçerlikte birçok aracı oluşturur. Çünkü, dünyanın insanlarca şiirsel, düşünsel-coşkusal olarak özümlenişi, kuramsal bilgiden sonsuz daha zengin, daha karmaşık, daha çokkatmanlıdır. Bütün bu zenginliği verebilmesi için sanatın daha başka, değişik «diller»e (heykel diline, resim diline, müzik diline, koreografi diline, söze bağlı edebi dile) gereksinimi olduğu gibi; öbür sanatların «dilleri»ne kapalı olup, gerçekliğin şiirsel olarak algılanışının çeşitli yönleriyle alanlarının kavranmasını olanaklı kılacak dillere de gereksinimi vardır. Bu bakımdan, sanatsal bildirişiminin çokkatmanlı özellikte oluşu, sanatta, çeşitli göstergelere yer veren bir dizi gösterge sisteminin geliştirilmiş olmasını gerektirir. Hiç kuşkusuz, bu göstergelerin, görme ve işitme duyularına açık olması da gerekir, çünkü insan bilinciyle doğrudan bağıntılı olup, sanat yapıtında içerili zihinsel bildirişimi iletebilecek olan duyu organları bunlardır.

Görsel ve işitsel (ya da ayrıca, tiyatroda ve sinemada olduğu gibi, hem görsel hem işitsel) göstergelerin sınırları içinde, sanat yaratımı, imgesel gösterge kurmanın her türlü aracına hizmet edebilir; çünkü sanat, soyut anlamları değil, somut anlamları iletir (burda, canlandırılandaki somutluğu yeniden verişin, tasvir edilendeki somutluğu yeniden yarattığını, sanatsal anlatımın ise, coşkusal olarak somut olduğunu unutmamalıyız).

Sanatsal bildirişimdeki bu «dörtköşe somutluk», göstergeyi cisimlendiren şu özellikleri de belirler:

27 M. Dufrenne, Esthétique et philosophie, (Estetik ve Felsefe), Paris, 1967, s. 78.

1) Göstergenin çifte bir eğilim, yani nesnel-öznel bir eğilim ve ikili bir anlam, yani akılsal ve coşkusal bir anlam taşımasını olanaklı kılan imgesel yapı'sı.

2) Göstergenin dile getirilmiş olan anlamla ayrılmaz bağıntı'sı; burda, anlamda en ufak bir değişiklik göstergede bir değişiklik ortaya çıkaracağı gibi, göstergede en ufak bir değişiklik de anlamda bir değişikliğe yol açar.

3) Göstergenin katı, «gramatik» bir sistem içinde düzenlenebilmesinin olanaksızlığı, ki sanatsal bir «sözdizimi»nin ya da sanatsal bir «algoritma»nın katı kurallarının varlığı da bunu olanaksız kılar.

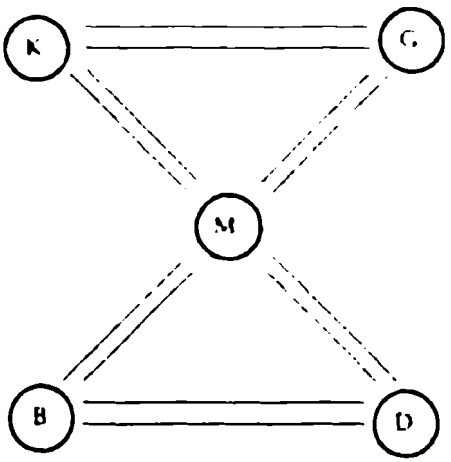
4) Sanatsal dilin çok geniş değişkenliği; nitekim, gösterge sistemleri, çeşitli sanat dallarında asli bir değişime uğradığı gibi, sanatsal kültürün her gelişme evresinde de her büyük sanatçının kendi bireysel yaratımı haline gelir (bir Gogol'ün, Dostoyevski'nin, Vrubel'in, Block'un, Mayakovski'nin, Şoştakoviç'in, Brecht'in, Chaplin'in, Matisse'in, Corbusier'nin bir daha yinelenemeyecek, kendilerine özgü sanatsal dilini anımsayalım).

5) Bütün bunlardan çıkan sonuçsa şudur: sanatsal biçim, bir imgesel gösterge modeli ve sistemi olduğu kadar, maddi bir kurulma ve özgül bir dil olup, estetiksel ve iletişimsel değerin taşıyıcısıdır.

Sanatın yapısının kendi içinde çözülenişini böyle özetleyebiliyoruz işte. Şunu da kesinlikle söyleyebiliriz, sanatın incelemiş olduğumuz bütün yanları, tıpkı sanatın temel işlevleri gibi, kendi başlarına görece bir özerklik taşıdıkları kadar, sıkı sıkıya da birbirlerine bağlıdırlar; nitekim, bu yapı, kendi içinde kapalı bir zincir oluşturur; bu zincirin her halkası zorunlu bir halka olup, özel bir işlevi yerine getirir, bütün öbür halkalarla ilinti içindedir, onlara aracılık ettiği kadar, onlarda ona aracılık eder. Bu bir karşılıklı ilişkiler ve dolayımlar sistemidir, bütün bileşken parçalar arasında bir bağlantı ve ters bağlantı sistemi, «karşılıklı güvence» sistemi'dir; bu bakımdan, tek tek her bir altsisteni inceleyebilmek için, bilimsel çözümlemeye hangi noktadan başlanarık sistemin içine girileceği konusu, ilke açısından, hiçbir şey farkettirmez. Böyle bir şeyi araştıran bir düşünce çıktığı noktaya yeniden dönerek, sanatsal olarak içiçe geçmiş halkalar zincirini baştan tamamlamak zorundadır. Biz altsistemin çıkış noktası olarak sanatın bilgi işlevini alna eğilimindeysek de, araştırdığımız malzemenin mantığı, bizi sanatın yapısının bir «yörünge»sinden ötekine götürmektedir. Sanatsal içeriğin

bildirişimsel özelliğinin belirlenebilmesine başlangıç noktası konulamamaktadır; çünkü insanın edindiği her bildirişim, kendi varlığı gereği bir bilgi süreci'dir. Ama, aksiyolojik ya da semantik altsistemden araştırmaya başlandığı zaman da yine aynı döngünün içine *girilmektedir*.

Bütün bu söylediklerimizden bir genelleme yapacak olursak, sanatı şöyle tanımlayabiliriz: **sanat, özgül bir bilgisel ve değer-yönlendirilmiş bildirişim edinmek, bu bildirişimi korumak ve bir dizi imgesel göstergeler sistemi yoluyla bu bildirişimi iletmek üzere, insani değer alanının modellendirilmesinin yolu ve tarzıdır.** Sanatın yapısıyla ilgili böyle bir açıklama, bir çizimle de gösterilebilir:



Bu çizim, sanatsal içeriğin bilgi-yönü (B) ile değer-yönünün (D), nasıl karşılıklı düz ve ters bağlantı içinde sanatın içsel biçimine, yani yaşamla ilgili yaratılmış modele (M) kendini aktardığını ve burdan sanatsal içeriğin gösterge-yönü'yle (G) sımsıkı bağıntılı olmak üzere, sanatın dışsal biçiminin, yani kurulma yanının (K) nasıl ortaya çıktığını bize göstermektedir.

(Bir önceki çizimden) İnsan etkinliğinin yapısal modelini anımsayacak olursak, burda da şu kanıya varabiliriz, etkinliğin yapısı sanatsal etkinliğin yapısı içinde kendini yinelemektedir. Başka bir deyişle, bu iki sisem, eşbiçimlidir; insanın etkinliği ile yaşam deneyimlerini, sanatın

bütünsel olarak yansıtabilmesini olanalı kılan şey de budur zaten.

Bu yapı, tüm sanatsal-yaratıcı etkinlik alanı için geçerli olup, değişmez, kalıcı ve sürekildir. Bu alan içinde, bu denli sayıca çok ve birbirinden farklı sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitleri olgusunu nasıl açıklayabiliriz o halde?

SANATIN DİNAMİK YAPISI

Genel olarak, bu sorun kolayca çözülür; nitekim, tarihte ortaya çıkmış sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitlerinin zenginliği, aslında sanatın yapısının **karmaşık dinamik bir sistem** oluşuna bağlıdır. Bu şu demektir: tüm iç kapalılığına rağmen, kendi çeşitli yanları ile kendi çeşitli öğeleri arasındaki bağlantının plastikliği ve esnekliği dolayısıyla, bu yapı, kendi altındaki yapıları değişime uğratabilmektedir. Sanatın yapısı devingendir çünkü; her bileşken parçası, daha ön ya da daha geri planda bir anlam kazanabileceği için, bunlardan herbiri daha öne çıkabilir ya da daha geride kalabilir her zaman için.

Örneğin, resim ile mimariyi karşılaştıracak olursak, rahatlıkla şu kanıya varırız: bu birincisinde, sanatın yaratıcı niteliği, sanatın bilgisel niteliği altında yer almaktadır. Onun için, resim, görsel dünyanın canlandırılışına dayanmakta ve resimde yaratıcı an, salt yanılsal bir özellik taşımaktadır (bir resimde, gerçek olan şey, üstüne renk lekeleri sürülmüş bir yüzey olup, bize bir manzara ya da yaşamdan alınmış bir olay olarak görünür ancak). Buna karşılık mimaride, yaratıcı an, gerçek bir özellik taşır ve başrolü oynar; burda, bilgisel ve değer-yönlendirilmiş içerik bütünlükle özümlenmiş olup, sanatsal değerini yitirmiş, ortadaki bina, yararsal, teknik bir anlam kazanmıştır. Oysa, öyle bir durumda, bir resmin hiçbir değeri yoktur (malzeme değeri vardır belki, o kadar). Salt renksel plastik bir kurulmanın durumuna ulaşmak isteyen soyut sanatın çatışkısı da burda açıklığa kavuşmaktadır. Çünkü, soyut sanat, bu amacına yakınlaştığı sürece, tüm bilgisel ve değer-yönlendirilmiş içeriği olduğu kadar, biçimdeki gösterge özelliğini de yitirmekte, örneğin Malewitsch'in «siyah kareler»inde olduğu gibi, bir hiç haline gelmektedir.

Resimle de müziği karşılaştıracak olursak şunu görürüz, sanatın bilgi niteliği ile değer niteliği burda farklı ilişkiler içinde bir arada bulunmaktadır. Resimde, bir şey canlandırılmaksızın bir şey anlatılamaz; bu ne-

denle, değerlendirme, bilginin altında yer alır burda. Buna karşılık müzik, sanatsal anlatımdaki şu ya da bu sorunun çözümü için gerekli olduğu sürece, gerçekliği canlandırmaya çalışır. Bununla birlikte, müzikte yaratıcı öğeler, resimdekinden daha etkin bir rol oynar. Ne denli istenmese de, resimde gerçeklikle ilgili natüralistçe bir edilgenliğin, kopya edermişçesine bir taklitçiliğin oluşu rastlantı değildir; oysa, müzikte düpedüz taklit, hiçbir zaman müziksel bir yapıt haline gelmez.

Ayrıca, aynı bir sanat dalının kendi sınırları içinde, onun kendine özgü yapısını oluşturan altsistemdeki ilişkiler, görece bir değişmezlik ve kalıcılık içindedirler, belli değişimlere girerler ancak. Örneğin, edebiyatta, resimde, tiyatro ve sinema sanatında masalsı, yaşamı betimleyici tarzlar karşılaştırılacak olursa görülür ki, bu sanat tarzları arasındaki farklılık, bağlı olduğu sanatın cinsine göre bilgi niteliği ile değer niteliği arasındaki bağıntının esnekliğiyle belli olmaktadır. Şu da var, bir sanat türünün yaşamla dıştan benzerliği ne denli azsa, yani gerçek yaşamda hiç varolmamış, hattâ varlığı bile düşünülmemiş şeyler, sanatçının hayalgücünde ne denli çok yer alıyorsa, o zaman burda, bilgi öğelerinin gördüğü işleve oranla, yaratıcı öğelerin işlevi daha çoktur. Bu anlamda tarz yapıları, bir yelpaze gibi düşünülebilir; bu yelpazenin bir ucunda, tam çözümsel bir özellik taşıyan, Rusya'da 19. yüzyıldaki «fizyolojik işlem» tipinde, ya da Truman Capote'un bir belgesel hikâyesi, Peter Weiss'in bir oyunu, Roman Karmen'in bir filmi, ya da resim ve heykeldeki portre çizimleri tipinde, belgesel sanat tarzı; öbür ucundaysa, mythoslar, masallar, fantastik ya da bilimsel-fantastik hikâyeler, oyunlar ve filmler vardır.

Belirli bir sanat türünün, cins ve tarz değişkenlerinin yapısı, bunlardan her birinin altsistemlerindeki öğeler arasındaki karşılıklı ilişkilerin değişebilirliğine de bağlıdır. Bunun en belirgin bir örneği olarak, edebiyatta, epos ile lirik arasındaki farkı gösterebiliriz; eposta, sanatsal bilgi, herşeyden önce, **değer-belirleyici anlamı içinde nesnel dünyanın bilgisi** olarak karşımıza çıkarken, lirikte, **sanatçının doğrudan kendinin bilgisi** olarak karşımıza çıkmaktadır, her ne denli burda, sanatçı kendi iç dünyasını «lirik kahramanlar»da, bu «yabancılaşmış kendi benzerleri»nde nesnelleştirmiş olsa da. Bir başka örnek de, vokal müzik ile çalgılı müzik arasındaki ilinti için gösterilebilir. Vokal müzikte, müziksel araçlarla söz sanatı araçlarının bağlantısı, aksiyolojik altsistemin düşünsel, dolayısıyla **ideolojik** anını yükseltir. Çalgılı müzikte ise, coşkusal anlatımla bu anlatımın getirdiği **toplumsal psikolojik** içerik ağır

basar. Üçüncü bir örnek olarak da, koşuk ile düzyazı arasındaki ayrı gösterilebiiir. Dize biçimi, sanatsal yaratımın kurulma yönünü gen - letir; oysa düzyazıda yoktur böyle bir şey. Düzyazı, günlük konuşmaya yardımcı olur; yaratımın kurulma gücünü, sözlü malzemenin ritmik, fonetik, ölçülü biçimde yeniden düzenleneceği bir düzeye çıkaramaz; oysa koşukta, hiçbir zaman eksik olmaz bu. Bununla birlikte, düzyazıda sanatsal yaratımın modellendirici etkinliği, koşukta olduğundan çok daha büyük bir etki ve hareket alanı kazanır; dize kuruluşu, «Onegin dörtlüğü»ndeki gibi, çok katı değil de, söz gelişi, Vosnesenski'nin «Ustalar»ındaki gibi, aşırı «liberal» de olsa, burdaki modellendirici etkinlik, dize kuruluşunun gereklerine uymak zorundadır.

Bu yaptığımız son karşılaştırma bize şunu göstermektedir, koşuk çerçevesi içinde bile, kuruluşsal öğenin işlevi değişebilmektedir; örneğin, katı, belirli bir kurulma gösteren sonede, kuruluşsal öğenin işlevi çok büyüktür; oysa «serbest koşuk biçimi»ne «serbest» denmektedir, çünkü kurulma olarak belirlenmişliği dolayısıyla ve koşukla düzyazıyı birbirinden ayıran sınıra çok yaklaşmış olduğundan, aslında kesinlikle serbest değildir. Öte yandan, düz yazıda da, (örneğin, Romain Rolland'ın romanlarında görüldüğü gibi, öznenin çok sıkı kuruluşu ve öykünün bileşim olarak sona erdiriliş biçiminde), yaratımdaki kurulmaya ilişkin enerjinin en üst noktaya kadar çıkarılışından, (modernist yazarların yapmaya çalıştıkları «bilinç akımı»nın saptanışı, yapıtın «dramatikleştirilmekten çıkarılışı», ya da hiçbir öznenin konu edilmeyişi, günlük konuşmanın biçimdışı saptanışı, vs. gibi) yapıtın kendi iç düzenini kurmaktan kaçınmaya kadar, geniş bir «yelpaze dinamiği»ne düzyazıda da rastlanır.

Sanatın yapısının değişimlere uğrayabilmesi yeteneği, çok sayıda çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının varolabilmesini olanaklı kılmaktadır. Bu sistem karmaşık dinamik özelliğinde sanatın morfolojik olarak çözümlenebilmesinin ipuçları da yatmaktadır. Burda bize düşen şey, bu olanağın nasıl gerçeklik haline getirilebileceğini, yani bunun ne gibi nesnel yasallıklar taşıdığını ve bu yasallıklar dolayısıyla, sanatsal yaratımın tarih boyunca niçin daha başka sanat türlerine çinslerine ve tarzlarına değil de, bizim bildiklerimize yol açtığını, öyle bir sanat «yelpazesi» oluşturduğunu açıklamak olacaktır.

ESTETİK DÜŞÜNCESİ TARİHİNDE SANAT MORFOLOJİSİ SORUNU

Platon'dan ve Aristoteles'den başlayarak, estetik tarihinde, sanatın morfolojik bir çözümü konusunda birçok girişimlerde bulunulmuştur. Ancak, bu girişimler, uzun bir süre yalnızca birkaç sanatın sanatsal değeri ile olanaklılığı konusunda yapılmış karşılaştırmalı bir çözümlemenin ötesine gidememiş; böyle bir karşılaştırma ya resim ile heykel, ya resim ile şiir, ya da resim ile şiir ve müzik arasında yapılmıştır (örneğin, Leonardo da Vinci'nin ünlü, **Resim Üstüne Kitap**'ı, ya da özellikle, görsel sanatlar ile şiir sanatı arasındaki farkı incelemeye çalışan, Lessing'in **Laokoon**'u).

Daha Lessing'in çağında (ki, başlı başına bir bilimsel disiplin olarak estetiğin kendini belirlemesi süreci bu çağa rastlar), kuramcılara göre, sanatsal yaratımın **tüm çeşitli** biçimleri bir görüş altında toplanmalı, tüm sanat dallarının sınıflandırılabilmesi için tek bir anahtar bulunmalıydı. Batteux ile Home'da, Mendelssohn'da, hattâ Kant'ta, bu sorunun çözümüne ancak taslak halinde, geçici olarak yaklaşılmıştır; nitekim, sanatın sınıflandırılmasıyla ilgili kendi önerisini Kant, kapalı bir kuram olarak değil, «deneme» olarak tanımlamıştır. Ancak 19. yüzyılın başında Hegel, beş başlıca sanat (mimari, heykel, resim, müzik, şiir) arasındaki karşılıklı ilişkilerin tarihsel-kuramsal olarak araştırılması işini üstüne almıştır. Hegel, aynı zamanda, şiir sanatının kendi içinde, epik, lirik ve dramatik olarak ayrımlanışının yasallıklarını da ilk kez temelinden çözümlemiştir.

O zamandan bu yana, morfoloji sorunu, kesinlikle estetiğin alanı içinde kalmıştır. Hegel'in estetik derslerinin üçüncü bölümüne «Tikel Sanatlar Sistemi» adını verişinden sonra, 19. ve 20. yüzyıllarda yer alan estetik yazılarında «sistem» terimi görülmeye başlanmıştır. Ancak, sanat sisteminin yapısal yasallıklarının saptanışıyla ilgili olarak, burjuva bilim adamları, birbirlerinden farklı yollar izlemişlerdir.

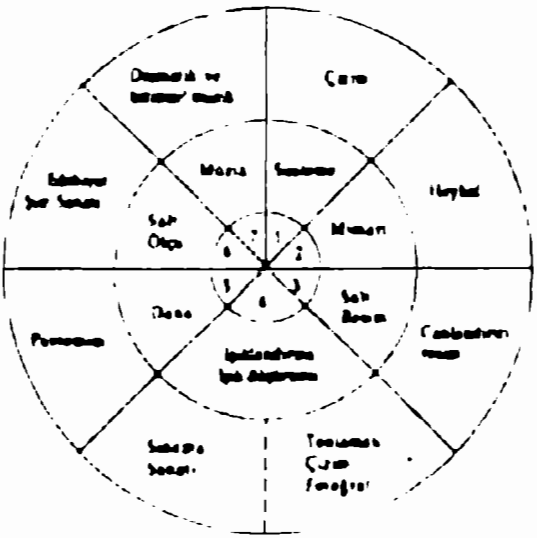
Pozitivist ve öznel idealist düşüncenin etkisinde hareket edenler, bu soruna Hegel'in kanıtlamış olduğu tarihsel-kuramsal yaklaşımla bakmayı reddederek, Fechner'in estetiğe getirmiş olduğu psikolojik yönteme sarılmışlardır. Psikolojik estetiğin savunucuları, örneğin, Lazarus, Kulpe, Ogden ve daha başkaları, sanatlar için yapılacak bir sınıflandırmanın, sanat yapıtını **duyusal olarak algılamanın çeşitli biçimleriyle tarzları**'na dayandırılması gerektiği görüşünden yola çıkmışlardır. Buna göre de, sanat çeşitlerini «optik», «akustik» ve «optik-akustik» sanatlar olarak bölümlendirmişler bu arada, koku ve tad alma duyularını da unutmadıklarından, aşçılık sanatı ile parfümeriyi de sanat alanı içine koymak zorunda kalmışlardır. Pozitivist sanat yaratımı anlayışı, psikolologlardan böylesine öç almıştır işte.

19. yüzyılın ortalarında bu sorunun bir başka çözüm yolu, Alman bilim adamı Zeising tarafından ortaya atılmıştır. Bu konuyla ilgili, **Estetik Araştırmaları** adlı kitabında geçtiği biçimde, insan sanatın yapısıyla ilgili sanat sisteminin anahtarını kendi aramalıydı; sanatın tikel çeşitleri arasındaki karşılıklı ilişkiler ise, **yalnızca tek bir etkenden değil, birbiriyle kesişen iki etken**'den yola çıkılarak düzene konmalıydı. Bu iki etkenden biri, belli bir sanatın kendi maddi doğasının özellikleri; ötekiyse, manevi kapsamının özellikleriydi. Zeising, yaptığı araştırmaların sonucunu bir tabloyla saptamıştır. Bu metodoloji, birçok estetikçi tarafından kabul görmüş ve bu kendine özgü «Estetiğin Mendeleyev Sistemi»nin yeni değişkenleri geliştirilmeye başlanmıştır. Örnek olarak, burda, Max Dessoir ile Étienne Souriau tarafından yapılmış çizelgeleri vermek isteriz:

M. Dessoir'ın Tablosu*

Mekânsal sanatlar (yanyana, dural sanatlar) Heykel Resim	Zamansal sanatlar (peşpeşe, hareketli sanatlar) Mim Şiir	Belirli çağrışımları, gerçek biçimleri taklit eden sanatlar
Mimari	Müzik	Belirsiz çağrışımlar ve gerçek dışı biçimlerle ilgili özgür sanatlar
Görsel sanatlar (Etkinlik aracı [mekân-] görüntü)	Müziksel sanatlar (Etkinlik aracı [ses-] jest)	

E. Souriau'nun Tablosu**



1. Çizgiler
2. Oylumlar
3. Renkler
4. Işık, ışıklandırma
5. Hareketler
6. Heceli ses
7. Müziksel ses

* Max Dessoir, **Estetik ve Genel Sanat Bilimi**, Stuttgart, 1906,s. 310.

** Étienne Souriau, **La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée;** (Sanatların Birbiriyle Uygunluğu. Karşılaştırmalı Estetiğin Öğeleri) Paris, 1959, s. 126.

Kolayca görüldüğü gibi, gerek Souriau'nun tablosu, gerek Dessoir'ın tablosu, aynı ikili kordinat ilkesi uyarınca düzenlenmiştir; bir farkla, Souriau'nun tablosu, sanat sisteminin içsel kapalılığını vurgulamak üzere, dörtköşe değil, çember biçimindedir.

Bu gibi tablo ve şemalara yakından bakılırsa şu sonuca varılacaktır: bunlarda bazı gerçekten önemli sanat cinsleri, aynı benzerlikleri ve aynı farklılıkları yansıtmaktadır. Nitekim, bu gibi şemalarda o denli keyfî konmuş şeyler vardır ki, daha o zamanlarda bile, sanat sisteminin yapısal ilkelerinin gerçekten bulunup bulunmadığı üstüne kuşkular uyanmıştır (1951'de **Sanat Cinsleri ve Karşılıklı İlişkileri** adlı çalışmayı yayınlamış) Munro ve Volkelt gibi burjuva bilim adaları, herhangi bir sanat şeması ya da tablosu yapmaktan kaçınmışlar; daha başka kuramcılarsa, sanatın bilimsel yoldan sınıflandırmasının yapılamayacağını öne sürmüşlerdir. Croce, sanatı estetik sınıflandırmanın anlamsız olduğunu, bu konuyla ilgili bütün yazıların çöpe atılmasını, kategorik yoldan açıklamıştır. Dewey'in de buna benzer bir bakış açısı olmuştur; sanatın, hiçbir yoldan kendi içeriğince belirlenemeyen bir «içsel etkinlik niteliği» olduğu görüşünden yola çıkan bu Amerikalı filozof ve estetikçi, sanatın kesinlikle kendi içinde ayrımlanamayacağı sonucuna varmıştır.

Burdaki konumuzla ilgili olarak, burjuva estetiğin kendine çizdiği yol bu olmuştur işte. Sovyet estetik biliminde ise (19. yüzyıl Rus estetiğinde olduğu gibi), «sanat cinsleri» teması, şimdiye kadar ciddi bir araştırma konusu olmamıştır. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın ortalarında, F. Schimt, **Sanat** adlı kitabının ikinci baskısında, bu konuyla ilgili özel bir bölüm ayırarak, burda, (açıkça Batılı estetikçilerden gördüğü biçimde), sanat cinsleriyle ilgili şu kendi tablosunu öne sürmüştür:*

	Müziksel sanatlar		Plastik Sanatlar
	Zamansal sanatlar (akustik sanatlar)	Zamansal ve mekânsal sanatlar (motor sanatlar)	Mekânsal Sanatlar (optik sanatlar)
Görüntüsel-canlandırıcı sanatlar	Yazı	Drama	Görüntüsel-canlandırıcı resim Görüntüsel-canlandırıcı heykel
Görüntüsel-canlandırıcı olmayan sanatlar	Müzik	Dans	Görüntüsel-canlandırıcı olmayan resim Görüntüsel-canlandırıcı olmayan heykel

* F.Schmit, Sanat, 1925.

Ancak, Schmit'in bu girişimi, Sovyet estetik biliminde benimsenmediği gibi, ilgi bile çekmemiştir. Daha sonra, sanat cinslerinin karşılıklı ilişkilerini ve yasallıklarını temellendirmek üzere, 1960 yılında, V. Koşinov tarafından **Sanat Türleri** adında bir kitapçık kaleme alınmıştır. Hiç kuşkusuz, bu popüler-bilimsel, küçük el kitabında, sorun, yüzeyde, yapay bir biçimde ele alınabilmiştir ancak. Koşinov'un kendinden öncekilerin deneylerinden ne denli yararlandığını kestirmek güçse de, kendi önermiş olduğu sanat tablosu yine aynı likelere dayanmaktadır.

V. Koşinov'unTablosu*

		Anlatımcı Sanatlar	Canlandırıcı Sanatlar
Optik Sanatlar	Plastik Gövde	Mimari (ve uygulamalı sanatlar	Heykel
(«Yapıtlar = nesneler»)	Yüzey üstünde çizgi ve renkler	Süsleme	Resim Fotoğraf
Dinamik Sanatlar	Vücud hareketleri	Dans	Pandomim
(«Yapıtlar = etkinlik çeşitleri»)	Vokal ve çalgısal sesler	Müzik	(Çeşitli sanatların öğesi olarak) ses taklidi
Söz sanatı		Lirik koşuk	Epos ve drama
	Vücut, ses, dil hareketleri	Bale ve opera	Tiyatro oyunu
	Müzik ve konuşma yoluyla, film-perdesi üstünde ortaya konan çizgi ve renk hareketleri		Trüklü film

* V. Koşinov, **Sanat Türleri**, 1960.

V. Vanslov'un 1963'de yayınlanan Kişiliğin Çokyönlü Gelişmesi ve Sanat Cinsleri adlı küçük kitabında ise, sanatlar arasındaki karşılıklı bağıntının bir başka konumdan araştırılışma rastlamaktayız. Vanslov burda, Koşinov'u birçok noktalardan, çok da haklı olarak eleştirmektedir. Vanslov'a göre, sanatların, **görüntüsel-canlandırıcı** ve **görüntüsel-canlandırıcı olmayan** diye ayrımlanması ilkesi, onaylanamayacağı gibi, bilimsel olarak da bir temele oturtulamaz; öte yadan, sanatların **mekânsal, zamansal** ve **mekânsal-zamansal** olarak ayrımlanışı doğrudur, ama bu, sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin doğru kavranabilmesi için bir çıkış noktası olamaz. Yine Vanslov'a göre, sanat sisteminin temelinde, doğrudan doğruya iş yapmaya bağlı sanatsal yaratım biçimlerinden, oyunla yakınlığı olan biçimlere doğru uzanan bir hareket yatmaktadır. Buna göre Vanslov, sanat türlerini şu dizim içinde ayrımlar:

Uygulamalı sanatlar («iş yapma» sanatları)-görsel sanatlar-edebiyat-müzik-izlemelik sanatlar («oyun» sanatları).

Bu arada, Vanslov, sanatların, yapı sanatını olduğu kadar, uygulamalı sanatlar ile süsleme sanatlarını; görsel sanatlarınsa, heykel, resim, grafik ve sanat fotoğrafını; izlemelik ya da «oyun» sanatlarınınsa, dans, tiyatro, sinema, televizyon, varyete ve sirki kapsadığını söyler.

Niyetimiz, burda öne sürülmüş bütün bu sınıflandırmalardan sonuçta ne gibi engeller ya da yanlış anlamalar doğabileceğinin bir dökümünü yapmak değil. Ama, şunu belirtmek istiyoruz, sanatın **yasalar uyarınca örgütlenmiş türler ve cinsler sistemi** olarak kavranmasında yarar vardır. Yoksa, **Bilimsel Maddeci Estetiğin Temelleri, Bilimsel Maddeci Estetiğin Anaçizgileri, Bilimsel Maddeci Estetik** gibi ortak çalışma ürünü olan kitapların «Sanat Cinsleri» başlıklı bölümünde Y. Kolpinski ile öbür yazarların soruna çözüm diye gösterdikleri yolun bundan daha verimli olduğunu sanmıyoruz; çünkü, bu adı geçen bölüm salt mekanik biçimde ortaya konmuş olup, temelinde çeşitli sanat cinsleri üstüne, birbirinden farklı, özerk yaklaşımların baştan sona anlamsız ve sorundışı kalan bir biçimde yanyana sıralanışı vardır.

Sanatın, kendi içinde kapalı türler ve cinsler sistemi olarak araştırılmasına, estetik bilimimizde ivedi bir gereksinim vardır. Çünkü başta da göstermiş olduğumuz gibi, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişinin genel yasaları ile bir ya da bir takım sanat cinslerinin özgül yasallıklarını birbirine karıştıran çok tehlikeli kaçınılmaz kuramsal sonuçlamaların önü alınamamıştır henüz. Edebiyat ve yaşamı yansıtma biçi-

miyle tarzı bakımından edebiyata yakın düşen sanatsal yaratım biçimleri olarak dram ve sinema sanatı, yer yer de resim, öyle bir durum içindedir. İmgesel özellikleri edebiyattan açık seçik farklı olan öbür sanatlar (müzik, dans, mimari, uygulamalı sanatlar) ise, ya böyle bir araştırma açısından gözönüne alınmamakta ya da söz gelişi, yoksul kardeşler olarak, kuramsal araştırma köşelerinde bekleyip durmaktadırlar. Bu sanatlar olumlanmayablir, ama hesaba katılmaları ve kendilerine özgü yapılarıyla varlıkları düşünülüp tartışılmalıdır.

Bu tekyanlılık, estetikteki bu «edebiyat-merkezci eğitim», edebiyatın «en yüksek» sanat olduğu, bu nedenle de, edebiyat kuramının, Belinski'nin de söylemiş olduğu gibi, «tüm sanat kuramı»nı içermesi gerektiğine ilişkin çok yaygın bir kanıdan esinlenmedir. Ancak, sanatlar arasındaki ilişki ve bağlantıların sıralamalı biçimde tasarlanışının, bilimsel maddecilik öncesi estetikte (Leonado ile Alberti'de, Hegel ile Schopenhauer'de, hattâ Belinski ile Çernişevski'de) görüldüğü üzere, «yüksek» ve «aşağı» diye ikiye ayrılışının, diyalektik maddeci yöntemle donanmış bilimsel maddeci estetikle hiçbir ilgisi yoktur. Burdan sapmalar, şurda ya da burda, her zaman için, kaçınılmaz olarak, ağır ve onulmaz hatalara yol açacaktır.

Bu bakımdan, örneğin Burov'un yaptığı gibi, mimari ile uygulamalı sanatların sanatsal yaratım alanı dışında bırakılışını, temelden yanlış olarak değerlendirmek gerekir. Burov'un böyle bir şey yapışının tek nedeni, **edebiyat çözümlemesi**'nden edindiği, sonra da sanatın **genel yasaları**'nı anlatmak için kurgusal bir biçimde kullandığı formülleri, mimari ile uygulamalı sanatlara uygulayamamış olmasıdır. Buna benzer bir şey de, söz sanatının çözümlenmesinden türetilen düşünsel kapsam ile sanatsal kapsam anlayışının, sanat eleştirmenlerince üstünde fazla durulmaksızın, resim ve heykel alanına, müzik ve sanatsal danslanına, mekanik yoldan aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir şeyse, eleştirmenlerimizin soyutçuluk üstüne kanılarını çelmektedir. Görsel dünyayı canlandırmak istemediği için soyutçuluk sanatı bozuyor dendiği zaman, müziği, mimariyi, uygulamalı sanatları, geometrik süsleme sanatını, yani görsel dünyanın nesnelerini veremeyecek durumda olan, ama Burov'un da belirtmeye çalıştığı gibi, aslında hiç kuşkusuz, gerçek sanatsal değer taşıyan sanatlardan hiçbirini kimse gözönünde bulundurmamaktadır burda. Bu yüzden soyutçuların estetiksel yönlendirme ve savlarını reddetmemek için, soyutçuların yapıtlarının, görüntüsel-olmayan, canlandırıcı-olmayan bir özellik taşıdığı konusunda üstgö-

rüşler belirmektedir. Gerek N. Dimitriyeva'nm 1962'de yayınlanan **Canlandırma ve Söz,** gerek S. Rappoport'un 1968'de yayınlanan **Süsleme Sanatında Soyut Biçimler** adı altındaki yetkin çalışmaları, soyutçulukla ilgili ciddi bir eleştirinin yürütülebilmesi için, sanatta figüratiV olan ve olmayan biçimsel yaratımların, renk ve tonun, resim ve müziğin karşılaştırmalı bir çözümlemesinin yapılması gerektiğini göstermektedir.

Genel sanat yasalarının bilimidir estetik; bu bakımdan, ne edebiyat kuramı içinde çözülebilir; ne de tüm çeşitliliği içinde sanatsal yaratım türlerinin araştırılışının yerine yalnızca tek bir sanat dalının araştırılmasını koyabilir. Eğer şimdiye kadar tür ve cinslerin kapsamlı ve kendi içinde kapalı bir sistemi olarak sanatın araştırılışından yetersiz sonuçlar elde edilmişse, böyle bir şey, durumu hiç de hafifletmeyecektir; tam tersine, önemli kuramsal sorunlar girecektir araya. Bilimsel maddeci estetik bilimi, bu sorunların çözümü için tüm olanakları kendinde barındırmaktadır. Bu doğrultuda sorunun kapsamının akla yakın yoldan ele alınabilmesi için, sanat türlerinin karşılıklı ilişkileri ile karşılıklı etkileşimlerini belirleyen yasallıkların kararlı ve amaçlı yoldan araştırılıp saptanması gerekmektedir.

Sanatın öbür morfolojik düzeylerde, örneğin, tek tek tarzlar düzeyinde çözümlenişi ise estetik düşüncesi tarihinde daha az ele alınmıştır. Burada yalnız şunu belirtelim «cins» ve «tarz» kategorileri, **estetik bilimi kategorileri** arasında yer almamıştır şimdiye kadar. Cins sorunu, yalnızca koşuk kuramı içinde; tarz sorunu ise, başlı başına ve çok farklı biçimde, edebiyat ve plastik sanatlar kuramı ile müzik kuramı içinde incelenmiştir. «Sanat tarzı» kategorisinin ciddi bir estetiksel temele oturtulamamış olmasının nedeni, bizde edebiyat bilimine ilişkin ilk temel çalışmalar sırasında yer alan, Bilimler Akademisi'nce çıkarılmış, üç ciltlik **Edebiyat Kuramı**'nda, edebiyatın tarzlara ayrılmasının koşullara bağlı ve tarihçe geçici olarak açıklanmış olmasıdır.

SANAT CİNSLERİNİ SINIFLANDIRMA İLKELERİ

Estekik düşüncesi tarihinde, sanat çeşitlerinin birçok belirtilerine göre karşılaştırılıp ayırdedildiği görülmüştür: örneğin, kullanılan malzemenin (söz, ses/ton, taş, vücut hareketi, vs.nin) özelliklerine göre; sanat yapıtlarını (görme duyusu, işitme duyusu, vs. yoluyla) algılama biçimi ve tarzına göre; ortaya konuş biçimi ve tarzına göre (bireysel ya da

ortaklaşa, «birincil» ya da «ikincil» oluşuna, yani yaratılış biçimine göre); gerçekliği yansıtış biçimi ve tarzına göre (görüntüsel ve canlandırıcı oluşuna ya da görüntüsel ve canlandırıcı-olmayışına göre); sanatsal imgenin varlık biçimine (dural ve mekânsal ya da dinamik ve zamansal oluşuna) göre. Daha sonra da bu karşılaştırma düzeyi ölçüsü içinde, asli-olanlar ile asli-olmayanlar; temel, birincil olanlar ile türetilmiş, ikincil olanlar arasında bir ayrıma geçilmiştir. Şuna inanıyoruz, sanatların sınıflandırılması, sanatsal değerleri **yaratmadaki farklılıklar ile bunları algılama biçimi ve tarzındaki farklılıklar**'a değil, daha çok, **sanat yapıtının kendi yapısı**'ndaki farklılıklara dayanmalıdır. Çünkü, sanatsal yaratımın kendi özelliği kadar, estetik algının özellikleri de, önünde sonunda buna bağlıdır. Demek sanatların optik ve akustik olarak ikiye ayrılışından yola çıkan psikolojik estetik, tıpkı Vaslov'un çeşitli sanatsal yaratımlar arasındaki bağlantıları iş yapma ile oyuna dayandıran anlayışında olduğu gibi, sanat çeşitleri arasındaki ilişkiler ile farklılıkların ikincil belirtilerini ele almakta, sanat sisteminin **temel** ilkelerini bir yana atmaktadır.

Hiç kuşkusuz, sınıflandırmanın temeli olarak sanatsal yaratımların yapısı ele alındıktan sonra, başka yapılacak şey, «yalın» yapılar ile «karmaşık» yapılar arasında, yani **aynı çeşit** malzeme dokusu olan sanatlar ile **ayrışmamış ve bireşimsel** sanatlar arasında bir ayrım yapmaktır. Bir roman ile bir resim, bir senfoni, bir lid, bir oyun, bir film, aynı kefeye konamaz; çünkü, bir **lid**'in ya da bir filmin yapısı, **değişik** sanatsal bileşkenlerin, yani bu birincisinde, edebi ve müziksel, ikincisinde ise, oyunsal, resimsel ve müziksel bileşkenlerin birbiriyle kesişerek, birbirine geçişmesinden oluşur. Oysa, bir romanla bir resmin ve bir senfoninin yapıları türdeştir; yani salt sözsel, ya da resimler ya da müziksel olan tek bir bileşkenden oluşmuşladır. Bu açıdan bakıldığında, Schmit'in, Koşinov'un ya da Souriau'nun yapmış oldukları bütün sınıflandırmaların temel yanlışı hemen göze çarpar. Hiçbiri, yalın sanatlar ile bireşimsel sanatlar arasındaki asli farkı görememiş, hepsini yanyana dizmişlerdir.

Türler sistemi olarak sanatı çözümlerken şu iki sorun açıkça ortaya çıkmaktadır hep:

Birincisi, kökence ayrışmamış olan sanatsal yaratım biçimlerinin başlı başına varolan çok çeşitli, yalın sanatlar halinde ayrımlanışını belirleyen yasallıkların araştırılması; **ikincisi,** «sanatsal melezleşme» sürecini, yani yalın sanatların, karmaşık, bireşimsel, birçok öğelerden

oluşmuş sanatlar halinde birleşmesi sürecini belirleyen yasallıkların araştırılması.

Tüm sanat türlerinin ortak yapısı dört boyutlu olduğu zaman, yalın sanatların sınıflandırılışında hangi ilkeler temel, birincil ilkeler olarak alınacaktır o halde?

Her morfolojik çözümleme, araştırılan görünüşün **varlık biçimleri** arasındaki farka dayanır. Tümüyle sanat morfolojisi için de geçerlidir bu. Dolayısıyla, sanatları sınıflandırmanın birincil ölçütü, sanatın bilgi ve değer-yönlendirici içeriğini kendinde nesnelleştirmiş, maddileştirmiş olan ve gerçekliğin sanatsal-imgesel yoldan modellendirilişinin gerçek varoluş biçimini canlandıran **dış biçim**'in kuruluş özelliklerine göre belirlenir. Ama bu, böyle bir sınıflandırmanın sırf biçimsel olduğu ve sanatlar arasındaki içerikçe belirlenmiş farklılıkların kavranabilmesi için olumlu herhangi bir şey taşımadığı anlamına gelmez. Gelmez, çünkü biliyoruz ki, sanatsal içerik ile sanatsal biçim arasında, sanatsal bildirişim ile sanatsal gösterge sistemi arasında derin bir bağıntı vardır. Bu bakımdan, sanatsal yapının biçimsel özelliklerinin karşılaştırılışında, **içeriksel** bağıntı ve farklılıkların açığa konması işi en sonra gelir.

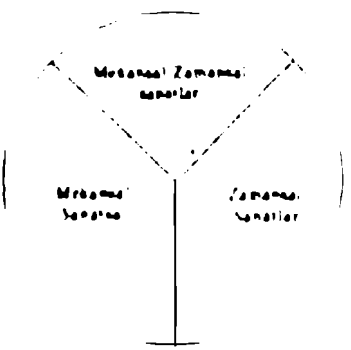
Şunu anımsatalım, sanatın dış biçimi, iki boyutlu bir yapıdır; bir yandan, sanatsal bir içeriğe cisim veren maddi bir kurulmadır, öte yandan, bu içeriği dile getiren ve biçimin maddi varlığına, kendi iletişimsel işlevini gerçekleştirdiği ime dayanan bir gösterge sistemidir. Buna göre, sanatların sınıflandırılmasının da, zorunlu olarak, **iki boyutlu** olması gerekir. Burda, birinci boyut, sanatsal bildirişim imi rolünü oynayan, biçimin maddi kuruluşun kendi özelliği tarafından; ikinci boyutsa, bu bildirişimi doğrudan ileten **gösterge tipi** tarafından belirlenir. Şurası çok ilginçtir, Zeising'den Koşinov'a kadar, estetik tarihinde öne sürülmüş bütün iki boyutlu sınıflandırma çeşitleri, aralarındaki bütün farklara rağmen, **ana** benzerlikler göstermektedir; yani **sanat sisteminin iki boyutlu** bir kuruluşu olduğu anlayışına ve her iki boyutunun somut yorumlanışına rağmen, **ana** benzerlikler göstermektedir, başka bir deyişle, **sanat sisteminin iki boyutlu kuruluşu olduğu anlayışı ve her iki boyutun somut olarak yorumlanışı** hepsinde vardır. Böylece, estetikte, sanat sisteminin temelinde yatan nesnel yasallıklar, sezgisel de olsa bir yüzyıl öncesinden ortaya konmuş bulunmaktadır.

Sanatsal biçimin maddi varlığını incelediğimiz zaman, ancak şu üç ve yalnızca şu üç olasılık içinde gerçekten varolabileceğini görürüz: resim, grafik, mimari ve uygulamalı sanatlarda görülen, **mekânsal** varo-

luşu içinde; söz sanatlarında ve müziksel yaratımda görülen, **zamansal** varoluşu içinde; dramatik sanatlar ile dansda görülen, **mekânsal-zamansal** varoluş içinde. Bu morfolojik üçlünün nerden geldiğini anlamak zor olmayacaktır. Mekân ve zaman maddenin temel varoluş biçimleridir; dolayısıyla, sanatsal kurulmalar, ya **salt mekânsal** olarak, dural olarak, tüm zamansal değişimlerden kendilerini ayırabilirler; ya sadece **salt zamanlar** olarak,süreççe dinamik olarak, mekânsal varlığın nesneliğinden ve nesnelliğinden soyutlanırlar, ya da maddenin bu her iki özelliğinin bir arada birleşmiş olmasından **zaman ve mekân** içinde ortaya çıkabilirler. Bu bakımdan, Koşinov'un önermiş olduğu gibi, dördüncü bir sanatsal yaratım tipi olarak, özel bir «söz sanatları»nın ayrımlanması, her türlü bilimsel dayanaktan yoksundur; çünkü, söz sanatının, edebî sanatsal imgenin içerdiği bütün özelliklerde, tıpkı müziksel imgede olduğu gibi, kendi somut varlığı **salt zamansal** olarak kalır (Hemen şunu da belirtelim, Koşinov'un düştüğü yanlış, daha büyük yanlışlara yol açmıştır. Çünkü yaptığı tablodaki bütün boş kutuların içini doldurmak için, edebiyat cinslerini [lirik, epos ve dramayı], özerk sanat türleri durumuna düşürdüğü gibi, (yine özerk bir sanat olarak!) müziğe de, eleştiri bile götürmeyecek biçimde, gizemsel bir «ses taklidi» olayını katmıştır).

Dolayısıyla, sanatlar arasındaki karşılıklı ilintiyi grafiksel olarak göstermek istersek, bunu üç eşit dilime bölünmüş bir çember olarak çizebiliriz. Bu dilimler şöyledir: mekânsal sanatar; zamansal sanatlar; mekânsal-zamansal sanatlar:

Tablo 1.



Bu çemberin her üç diliminde böylece tüm sanat grupları bulunmaktadır; her sanatsal kurulma tipi ise, kendi işlenişi içindeki değişik malzeme ve değişik teknik deneyimlerin oluşumunu gerektirmektedir Mekânsal sanatlar, cisimsel-plastik malzemeyle ilgisi olan sanatsal kurulma tipleri (heykel, mimari, vs.) ile yüzeysel iki boyutlu malzemelerle iş gören sanatsal kurulma tiplerini (grafik, resim, sanat fotoğrafı vb.) birarada barındırmaktadır. Öte yandan, grafik ile resim arasında, tektonik ya da çokrenkli biçim verici araçların kullanımına bağlı bir fark vardır baskı grafiğinin özellikleri ile sanat fotoğrafı arasındaki fark da yine canlandırma tekniklerine bağlı bir farktır. Zamansal sanatlarda da bu farklar vardır. Örneğin, edebiyat ile müzik arasındaki temel fark, malzeme farkına, yani söz ile özel biçimde örgütlenmiş tonlar arasındaki farka bağlıdır. Söz sanatı alanında da, sözlü ve yazılı edebiyatın kedilerine özgü oluşlan, müzikte vokal müzik ile çalgılı müzik özeliklerinde olduğu gibi, malzemenin kendi özelliğine bağlıdır yine.

Bütün bu farklılıklar, hiç kuşkusuz, özgül bir özellik taşır; bir sınıflandırmaya girmeleri oldukça zordur. Çünkü, sanatsal yaratım, sonsuz çeşitli araçları, doymak bilmez biçimde, kendine yararlı kılmak ister. Tarihte insanoğlu için elverişli teknik olanaklar ve en yalın malzeme neyse ondan yararlanmakla başlamıştır bu iş; örneğin kil, taş, tahta, kemik, doğal renk maddeleri, insan vücudu; gerilmiş post üstüne vurarak ya da bir öküz boynuzu, bir kamış üfleyerek ya da kirişli bir tel çalarak elde edilen sesler, tonlar gibi. Ne olursa olsun, sanat yaratımı, her zaman, yeni ve daha karmaşık malzeme ve teknikleri özümlemiştir kendinde. Üretimin gelişmesiyle sanat elele yürümüştür; böylelikle, metal ve cam, dokuma ve kağıt, plastik ve neon lamba; piyano ve kemandan en modern elektronik çalgılara kadar en karmaşık çalgılar; yazı ve baskı tekniği; bakır ve tahta oyma, muşamba ve vitray tekniği; ahşap kuruluşlardan bugünkü beton yapılara kadar çok çeşitli biçimler içinde bina tekniği; fotoğraf, film, radyo ve televizyon tekniği, bütün bunlar, sanatsal yaratım içinde yerlerini almıştır. Kısacası, sanatsal yaratımda kendisinden yararlanılmamış hiçbir görsel ve işitsel malzeme, bunların işlenişiyle ilgili hiçbir teknik deneyim kalmamıştır. Sanatsal yaratım, hep yepyeni, kendi içind sonsuz çok çeşitli biçimler almıştır ve almaktadır.

Burda, sanat sisteminin morfolojik olarak çözümlenişinin yeni bir düzeyine gelmiş bulunuyoruz. «Mekânsal sanatlar», «zamansal sanatlar», ve «mekânsal-zamansal sanatlar» kavramları, sanatsal yaratıcı etkinlik alanları'nı, biyolojik morfolojideki bir terimi kullanırsak, sanat

sınıfları»nı göstermektedir. Bu «sınıflar» içinde, işlenirlerken kullanılan malzeme ve tekniklerin özelliklerine göre; sanat **cinsleri** ile şu ya da bu cinsin **çeşitleri** birbirinde ayrılabilir. Böylece resim, grafik, heykel, **sanat cinsleri**'dir; çizgi ve baskı grafiği ise, **grafiğin çeşitleri**; kara kalem, sulu boya, kömür kalem çizim, **çizgi grafiği** çeşitleridir; tahta, çinko, muşamba oyma baskı ve akvatinta da **grafik baskı çeşitleri**.

Ancak malzemenin özellikleri, şu ya da bu sanat cinsini kendi başına belirlemez. Çünkü örneğin, mermerden yapılma bir büst ile yine aynı malzemeden yapılmış bir süs vazosu **değişik sanat cinsleri**'ne girer. İşte burda da sanatın semiotik parametresinin morfolojik önemi açığa çıkar.

Sanatsal yaratıcı etkinlik alanlarından birinde yer alan sanat cinsleri ile çeşitleri karşılaştırılacak olursa, o zaman, canlandırıcı-olan ve canlandırıcı-olmayan görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan diye iki gösterge sistemi tipi arasında bir ayrım gözetmek gerekir. Örneğin, edebiyatta ve müzikte bir yapıtın sanatsal dokusu birbirinden ayrılan (sözlü ve tınılı) öğelerin hareketiyle belirlenir. Ancak, sözle oluşturulmuş bir sanatsal imge ile tonla vurgulanan bir sanatsal imge arasındaki başlıca ayrım, bu birincisinin belirli nesne, görünüş, olgu, ve olayları **betimlemesi, yeniden yaratması, canlandırması, görüntülendirmesi;** ikincisininse, kural olarak, hiçbir **nesnel göstermeci somutluk** göstermemesidir. Ama, müziksel bir imgenin, az ya da çok canlandırıcı, görüntüsel bir özellik taşıdığı haller de vardır; örneğin, dalgaların vuruşu, bir ırmağın mırıltısı, arının vızıltısı, kuş cıvıltıları, saat çalışı, ya (resitativ halde) günlük insan konuşmasındaki tonlamayı ya da doğadaki bir görünümün kendisini yeniden yaratır. Mussorgski ile Rimski-Korsakov'da, Debussy ile Ravel'de, bu tür örneklere çokça rastlarız. Öte yandan, edebiyatta, özellikle de lirikte, hiç de canlandırıcı-görüntüsel bir izleme durumu göstermeyen edebî imgelere rastlarız. Koşinov, çok haklı olarak, liriğin bu özelliğinden söz etmiştir. Örnek olarak da Puşkin'in «Sizi Sevmiştim...» adlı şiirini gösterir:

«Sizi sevmiştim, belki yüreğimde
Bu ateş onun için sönmedi;
Lâkin saçınızın bir tek teline,
Hâlel gelsin istemem bilin ki.
Sizi sevmiştim, umutsuzcasına,
Öyle, aşklarda olduğu gibi

Canı gönülden, fedakârcasına,
Kimse bu denli sevemez sizi.»

Ancak, böylesine görüntüsel-olmayan, canlandırıcı-olmayan bir imgeye, edebiyatta, hele lirikte ender rastlanır. Yoksa, kural olarak, söz sanatı, insanların girişikleri eylemleri, yaptıkları işleri ya da doğadaki görünüşleri canlandırır. Bu bakımdan, Koşinov'un bu ender rastlanan durumu genelleştirerek, liriği, epos ile dramadan farklı, «görüntüsel-olmayan», «canlandırıcı-olmayan» bir sanat olarak açıklayışı hiçbir kuramsal eleştiriye sığmaz.

Yine, müzikte biçimlendiriciliği «ses taklidi» diye yorumlayarak, gerçek ses taklidini başlı başına bir müziksel yaratım çeşidi düzeyine koyuşu da, hiçbir bilimsel tutarlık taşımamaktadır. Gerek «Sizi sevmiştim...» tipinde bir şiir, gerek Mussorgski'nin «Bir Sergiden Tablolar»ı tipinde bir müzik parçası, gerekse bir Debussy manzara etüdleri, bütün bunlar, edebiyatta görüntüselliğin, müzikteyse görüntüsellğin eksikliğinin mutlak kesin yasalar olmadığını, bu ilgili sanat tarzlarının **temel ilkeleri** olduğunu bize gösterir. Hiç kuşkusuz, bu sanatlardan birinde bu ilkeler ötekinden daha belirgin, daha kalıcıdır ,ama bu, her iki sanat tarzının kendine özgü nitelikte oluşlarını belirler.

·Bu açıdan, öbür sanatsal etkinlik alanlarına baktığımızda, bu iki görüntüsel gösterge tipinin burda da yanyana varolabileceğini görürüz. oyunculuk sanatında olsun, dans sanatında olsun, sanatsal imge, sanatsal olarak biçimlendirme, aynı zamansal-mekânsal, plastik-dinamik biçimdedir. Oysa oyuncu, somut eylemleri yeniden yaratır, insanın yaşamdaki eylemlerini **canlandırır**; dansın plastik-dinamik yapısı ise, yaşamın, Çernişevski'nin de söylemiş olduğu gibi, «yaşam biçimleri içinde» yendien yaratılmasına olanak tanımaz. Bununla birlikte, burda şunu da gözönünde bulundurmak gerekir, örneğin halk dansları, kendi içinde, az ya da çok canlandırıcılık taşıyabilmekte, bir savaş sahnesi ya da tarlada çalışma sahnesi halk danslarında canlandırılabilmektedir. Ancak tıpkı müzikte, imgesellik öğelerinin, koreografik «dil»in sanatsal özelliğini değiştiremeyişi gibi, gerek klasik dans sanatında, gerek **minuet**, vals ya da tango gibi geçici danslarda, imgesellik öğeleri **görüntüsel, canlandırıcı** olmayıp, deyim yerindeyse, **tonlamalı**'dır. Dansı müziğe yaklaştıran, müziğin dansa geri planda yapısal olarak eşlik etmesine olanak veren şey de budur; oysa oyunculuk sanatı, görüntüsel-canlandırıcı özelliğinden dolayı, edebiyata dönüktür, hattâ

edebiyattan sözlü dramaturjik «partisyonlar» alır.

Son olarak da mekânsal sanat alanına bakarsak, burda da aynı semiotik iki katmanlılığı görebiliriz. Resime, grafiğe, heykele, «plastik sanatlar» denmesi boşuna değildir; değildir, çünkü bu sanatların amacı, görsel dünyadaki nesneler ile görünüşleri imgelendirmek değildir; burda, biçim oluşturma ilkesi, görüntüsel, canlandırıcı olduğu için böyle denmiştir. Bu sanatlar, gerçekliği canlandırarak kendi sanatsal çözümlerini getirirler; oysa yapı sanatında, uygulamalı sanatlarda, endüstri ürünleri tasarımında sanat yaratımı, tıpkı müzikte ya da dansda olduğu gibi, **görüntüsel-olmayan, canlandırıcı-olmayan** yollardan hareket eder. Bir binanın, bir vazonun, bir koltuğun, bir otomobilin, bir torna tezgahının biçimi, doğayla ilgili bir şey canlandırmaz; doğanın varlığının genel yasallıklarını, yani plastik-mekânsal, tektonik, ritmik, renksel yasallıklarını yeniden yaratır.

Yalnız burda da, yani uygulamalı sanatlar ile yapı sanatında da, birtakım görüntüsel yöntemlere, biçimlendirme yollarına başvurulur. Örneğin, başlıklı bir sütun bir bitkiyi anımsatabilir; halk sanatında, hayvan gövdesine benzer kapkacaklar vardır; Palek sanatında, küçük para çekmeceleri imgesel bir tarzda boyanmıştır. Ama, hiç kuşkusuz, yapı sanatına ve uygulamalı sanatlara, imgesel-sanatsal araçların ve birtakım tasarım yollarının girmiş olması, bu sanatların kendilerine özgü imgesel-olmayan sanatsal özelliklerini değiştirmez. Demek, yapı sanatı ile bütün uygulamalı sanat dalları ile endüstri tasarımı, aynı bir sanatsal yaratım biçimi ve türünün değişkenleri olarak ele alınabilir, ki buna rahatlıkla mimarî diyebiliriz. Çünkü, mobilya ve kapkacak tasarımı olsun, giyim kuşam, ışıklandırma ve lamba, sofra takımı, araba tasarımı olsun bütün bunlar, kendisiyle ilgili nesnenin mimarî biçim kuruluşu'ndan başka bir şey değildir; ancak işlev, malzeme, teknik kurulma ve boyut özellikleri bakımından, her mimari uygulamalı sanat grubunun kendine özgü sanatsal biçimi ve taslağı belirlenir.

Şurası artık açıkça anlaşılmış olmalıdır, gerek mekânsal ve zamansal sanatlarda, gerekse mekânsal-zamansal sanatlarda **görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan, iki değişik gösterge yapılaşımı yanyana bulunur.**

Yine de, Schmit'in önermiş olduğu «görüntüsel-olmayan» teriminin iyi seçilmiş bir terim olduğu kanısında değiliz, salt olumsuz bir özellik taşımaktadır çünkü. Bu bakımdan, Koşinov ile öbür estetikçilerin, bu terimin yerine niçin somut, olumlu kapsamı olan bir başka terim koy-

mak istedikleri burda anlaşılmaktadır. Ama, «görüntüsel-olmayan» kavramı yerine niçin «ifade sanatları» ya da «anlatımsal sanatlar» ya da «dışavurucu sanatlar» kavramını kullanmış olduklarını da yine anlayışla karşılayamıyoruz. Çünkü sanatta imgesellik ile anlatımgücü, birbirinden bütünlükle farklı düzeylerde bulunan iki niteliktir; karşı karşıya konamaz. Sanatta anlatımgücü, yani sanatsal imgeler halinde, **sanatçının kendi düşünce ve duygularını dile getirmesi** sanatsal yaratımın **genel ve mutlak zorunlu** bir öğeyi olup, onsuz hiçbir sanat tarzı, sanat cinsi düşünülemez. Buna karşılık, görüntüsellik, yani sanatın görüntüsel özelliği, yani **gerçek dünyadaki nesnelerin ve görünüşlerin yeniden yaratılışı,** sanatsal yaratımda izlenmesi **mümkün** yollardan **bir tanesi**'dir yalnızca; hiçbir biçimde zorunlu olmayıp, izlenmesi gerekmez. Ancak, yerine bir başka, uygun bir terim bulunamadığı sürece, «görüntüsel-olmayan» terimini çaresiz kullanacağız.

Buraya kadar anlattıklarımızı yansıtan, elementer, yalın sanatlar şeması, aşağıda Tablo 2'de verilmiştir:

Tablo 2



Şimdi de karşımıza şu soru çıkmaktadır: niçin sanatsal yaratımda, mekânsal ve zamansal sanatlarda olduğu kadar, mekânsal-zamansal sanatlarda da, temelinden farklı, iki gösterge sistemine el atılmakta ve bir

:ekiyle yetinilmemektedir? Burda, **sanatların** sınıflandırılışında, **içerikçe bir anlam** taşıması bakımından çok önemlidir bu soru.

GÖRÜNTÜSEL-OLAN VE GÖRÜNTÜSEL-OLMAYAN SANATLAR

Zamansal sanatlara dönelim şimdi de.

Edebiyat **söz sanatı**'dır. Söz evrensel bir görüntüsel biçimlendirme aracı olarak, yani gerçeklikte yer alan her şeyi betimleyebilmenin bir aracı olarak bilinir. Bu bakımdan, edebiyata, gerçek dünyayı betimleyebilmesi için sınırsız olanaklar tanır. Bu kanıttan yola çıkan birçok kuramcının edebiyatı bütün öbür sanatların üstünde görmesinin nedeni budur.

Ancak, korkunç etki gücüne rağmen, sözün olanakları sınırsız değildir. Daha çok da, iki ana yönden sınırlanmıştır; birincisi, bir nesnenin bireysel olarak kendine özgülüğünü ve yinelenemez oluşunu verebilme bakımından, ikincisi, **insanın iç yaşantısını, duygularını ifade edebilme** bakımından. Buysa, açıkça şunu göstermektedir, söz, bir yandan, kendi gereği, tikel-olanın değil, genel-olanın bir betimlenişidir; öte yandan, insan duygularının değil, ama insanın genellendirici **düşünce**'sinin, **düşünceler**inin dolayımsız gerçekliğidir.

Hiç kuşkusuz, gerçekliğin somut görünüşlerinin betimsel olarak canlandırılabilmesi kadar, duygular ile içyaşantının da betimsel olarak dile getirilebilmesi bakımından insanların anlayış ve düşünce alışverişinin temel aracı olan dile gereksinmeleri vardır. Oysa dil, resim, grafik, heykel, fotoğraf ya da film araçlarının yeteneğinde olmadığından, ne bu birinci durumu, ne de müzik ve koreografi araçlarının yeteneğinde olmadığından, bu ikinci durumu, onlar kadar upuygun verebilir.

Batteux'nun da belirtmiş olduğu gibi, söz, «anlayışgücü'nün organı»dır; ton ve davranı ise, «kalbin organı». Akademi üyesi, B. Asafiyev, bu düşünceleri kesin bir dille şöyle ortaya koyar: söz, der Asafiyev «düşüncede somut»tur; müzik ise, «duyguda somut»tur. Hiç kuşkusuz, bu söz sanatları **yalnızca** düşünsel süreçleri, müzikse **yalnızca** coşkusal süreçleri dile getirir anlamına gelmemelidir. Daha önce de belirtmiştik, bütün sanatların temel özelliği, insan düşünceleri ile duygularının canlı birliğini, gündelik bilinçteki haliyle cisimlendirmektir. Ancak, bu düşünsel-coşkusal bütünün değişik «kat»larına girebilmedeki derinlik, bu bü-

tünün bilgisi ve dile getirilişindeki incelik ve açıklık, kısacası **somutluk** ölçüsü, her sanat türünde ve cinsinde kendine özgü olup, özgürdür, yinelenemez.

Sözden soyutlanmış ses tonlamaları, kural olarak, elle tutulur bir şey ortaya koyamaz; bunlar, sözlü anlatıma bütünlükle kapalı en iç coşkusal hareketleri, duygu anlatımlarını, ruhun en ince çalkantılarını özellikle yoğun ve eksiksiz olarak dile getirmek, yaşatmak durumundadır. Edebiyatın yanısıra, çalgısal müziğin başlı başına bu denli güçlü bir sanat olmasına yol açan şey de budur.

Bu bakımdan, biricik sanat olarak söz sanatı insanoğlunu doyurmamaktadır. İnsanoğlunun sanatsal dehası, sözün yanısıra, bütün o derinliği ve inceliği içinde, manevi yaşamın, edebiyat araçlarıyla ulaşılamayan yanlarının bilgisi ve ifade edilebilmesi için, tınılı-tonlamalı araçlara da gerek duymaktadır.

Ama, müzik ile edebiyat arasında bir başka önemli açıdan bir fark daha vardır. Şu soru üstünde iyice düşünülecek olursa bu fark da anlaşılacaktır; yine onlarca yüzlerce insan tarafından bir şarkı aynı anda söylenebilmektedir de bir şiir hiçbir zaman koro halinde, ya da düet olarak okunamamaktadır? Niye bir operada toplu halde şarkı söylenmesi çok doğal karşılanmaktadır da, bir oyunda oyuncuların aynı anda dörtlü halde bir şeyler söylemeleri aykırı kaçmaktadır? Çünkü müzikte, ezginin ve ritmin, somut günlük konuşmanın tonlamalarından, kapsamlı tonlamalı genellendirmelerden soyutlanmış oluşu, büyük insan grupları'nın, ortak ruh devinimlerini cisimlendirebilmesine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, bu sanatın müziksel dilinin görüntüsel-olmayan yapısı, edebiyata kapalı ruhsal manevi süreçlerin imgesel olarak biçimlendirilebilmesine olanak vermektedir.

Aynı gerekçeler, sanatta, insan hareketleri ile davranılarının da iki biçimde, yani görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan biçimde yer almasına yol açmaktadır. Oyunculuk sanatında «vücut hareketleri dili», yaşamın yaşam biçimleri içinde yeniden yaratılmasına yol açarak, canlandırılan şeydeki **bireysel somutluk**'un verilebilmesini sağlamaktadır. Stanislavski'nin tüm pratik ve kuramsal çalışmaları bu amaca hizmet etmiştir. Buna karşılık dans, görüntüsel somutluğu açmış biçimde, alışılmış hareketlerdeki plastik yasallıkların genellendirilmesinde o denli yüksek bir ölçüye ulaşır ki, kullandığı «dil» görüntüsel olmaktan çıkar artık. Dansdaki koreografik «ezgiler»in ve dinamik «süslemeler»in, tek bir kişiyi öbürlerinden farklı kılan bir ruhsal durumu değil, birçok

kişiyi **birleştiren** bir ruhsal durumu dile getirişinin nedeni de budur. Onun için, dansın ve şarkının kitle özelliği vardır; onun için, «corps de ballett», tıpkı bir operadaki koro gibi, bütüncül bir koreografik gösteri sunabilir.

Bu açıdan alındığında, mekânsal sanatların da görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan biçimde ayrımlanışı açıklanabilir. Resim, grafik heykel, sanat fotoğrafı, bize doğadaki görünüşlerin, insanın gördüğü işlerin, nesnelerin dış görünüşünün bireysel yinelenemez, varlıksal değerini aşırı somutluğu içinde verebilir. Burda genel önemde olan şey, tikel-olan yoluyla açığa konabilir ancak. Bu sanatların gücü, görsel olarak canlandırabilmedeki somutluktan, yaşamın «portrevari» bir biçimde ve tarzda modellendirilebilmesinden gelir. Ama bu, görsel sanatların ancak portrevari bir canlandırma yapabileceği anlamına gelmez; burda sözkonusu olan şey, daha çok, «portrevarilik» ilkesinin, görsel sanatlarda, başka hiçbir sanatsal yaratım alanında olamayacağı biçimde, sonuna kadar götürülebileceğidir. Resimde olsun, grafikte olsun, heykelde olusn, insanların, doğanın ve nesnelerin portrevari biçimde canlandırılışının kendine özgü tarzların ortaya çıkmasına yol açmış olması bir rastlantı değildir, örneğin portre resmi, manzara resmi, natürmort. Bu sanatlardaki öbür tarzlarda da, «portrevarilik» vardır, ama dönüşük biçimdedir; çünkü her resmin, her heykelin temelinde, doğanın incelenişindeki malzeme yatar. Buna karşılık, sanat fotoğrafı, her zaman için portrevaridir, çünkü bütün gerçek görünüşleri, belgesel bir kesinlikle saptar.

Ancak, nesnel dünyanın kendi maddi varlığı içinde tüm somutluğuyla verilebilmesi sözkonusu olduğunda, resmin, grafiğin ve heykelin güçsüz kaldığı yanlar ortaya çıkmaktadır. Bu sanatlarda, genellendirme ölçeği, kaçınılmaz olarak, sanatsal imgede yeniden yaratılan görünüşün ya da nesnenin tikel özelliğiyle sınırlıdır. Her zaman için şu çiçeğin, şu manzaranın, şu hayvanın, şu insanın canlandırılışı vardır burda. Resimsel, grafiksel, heykelsel imgede bireyselleştirme ölçüsü ne olursa olsun, (ki Rembrandt'ta en yükseğinden, Matisse'de en azından rastlanır buna), her zaman için, bu imgenin kendisini bize gösterir. Ama, bir doğa motifi (bir çiçek, bir hayvan, ya da bir insan motifi), işlemeli bir dokuma, boyalı bir vazo ya da bir bina kabartması üstünde ise, o zaman o motifle ilgili nesnenin bireysel kendine özgü yanı önemsizleşmekte, sanatsal bakımdan «ilgi çekiciliği»ni yitirmektedir. Çünkü bir süsleme, süsleme örneğindeki motifi ortaya koyup belirleyen nesnenin, **elle tutulabilir plastik renksel varlığı**'ndan başka birşey değildir. Ancak belli bir nes-

nenin bireysel somutluğundan kesinlikle vazgeçildiği anda, işleme üstündeki bir motif sayısız kere yinelenebilir; bir örnek, ritmik bir su oluşturulabilir, ya da bir nesnenin bütün yüzeyi örnekle ritmik biçimde kaplanabilir. İşlemenin bunu kendine sanatsal bir hak görüp, her türlü görüntüsellikten uzaklaşarak soyut, geometrik biçimlerden, doğru ya da eğri çizgilerden, oval ya da üçköşeli çizgilerden motif olarak yararlanmasının nedeni budur.

Görüntüsel somutluğun aşılmışlığı, işleme «dili»ni, müzik ile dans «dili»ne yaklaştırarak, çok **kapsamlı olarak genelleştirilmiş** bir şiirsel bildirişimin dile getirilebilmesi ve aktarılabilmesi olanağına yol açar. Bu bakımdan, süslemede olsun, müzik ve dansta olsun, ölçü ritm, temel yapı oluşturucu öğedir. Olayın kendi gereği, dansta da aynı canlı ve dirimsel işleme örneği olduğu gibi, müzikte de, tını dokusunun işlemeli bir yapısı olduğuna sık sık rastlanır.

Burda işleme için söylediklerimizin hepsini, mimarî-uyulamalı sanatlar için de söyleyebiliriz. Tıpkı müzikte ve dansta olduğu gibi, gerçeklikteki görünüşlerin ve nesnelerin bireysellilklerinin yeniden yaratılmayışı burda da aynı sanatsal anlamı taşımaktadır. Mimariye «taşlaşmış müzik», müziğe de «devinen mimari» denmesi rastlantı değildir. Bu bakımdan, mimarî-uygulamalı sanatların «dil»i, maddi dünyadaki plastik mekân ve renk ilişkilerinin en genişinden genelleştirilmesine dayanır; çünkü, bu sanatların görevi, **geniş insan kitleleri**'nin ortak düşüncelerini, duygularını, ortak ruhunu cisimlendirebilmektir. Yapı sanatına, uygulamalı sanatlara ve endüstri tasarımına giren yapıtlar, hem sanatsal hem de yararsal öğeleri kendi içlerinde barındırdıklarından, ayrıca, birçok kişinin el emeğiyle ya da sınai üretim yoluyla yaratıldıklarından, bireysel özgün bir manevi kapsam değil, ama daha çok, değişmez genel bir manevi kapsam taşırlar. Bu sanatsal yaratım alanında, insan yinelenemez benzersizliği içinde değil, ortak topluma ilişkinliği yoluyla, öbür insanlarla bağıntısı yoluyla verilir. Bu yüzden, resim ve heykelde çok özgül olan o portrevarilik ilkesi burda geçmez. Parthenon Tapınağı, Leningrad Amirallik Binası, Dresden Kalesi, Kremlin Sarayı, bütün bunlar, somut bir kişinin değil, **bir çığırın, bir toplumun «portresi»** olabilir ancak.

Demek, sanatta niçin, görüntüsel-olan ve görünüsel-olmayan iki gösterge sistemi tipi bulunduğu anlaşılmaktadır; yani, bunlardan hiçbiri, gerçekliğin insanlar tarafından sanatsal olarak özümlenişi sürecinde ortaya çıkan sorunları tek başına halledememektedir. Burdan da anlaşı-

lacağı üzere, yalnızca görüntüsel-sanatsal yaratım tipini kabul edip, görüntüsel-olmayan sanatları bütünlükle gözden kaçıran ya da bunları «ikinci derece» sanatlar olarak, tam estetik değer taşımayan sanatlar olarak, hattâ, «kelimenin tam anlamıyla sanat»tan sayılmaması gereken sanatlar olarak gören bir konumdan yola çıkarak sanatın özünün ve yasalarının araştırılışı, her türlü bilimsel dayanaktan yoksundur. Ama ne çare, estetik bilimimizde hâlâ rastlanmaktadır böyle şeylere.

Bütün bunlarla birlikte, Burov ile yandaşları, mimarinin, uygulamalı sanatların ve endüstri tasarımının yalnızca görüntüsel-olmayan bir özellikte olduğunu belirtmekle kalmamışlar, estetik nitelikleri ile yararsal öğelerinin bağıntı içinde olduğunu, hattâ kural olarak, estetik niteliklerin yararsal niteliklerin altında yer aldığını da göstermişlerdir. İşte, gerek yapı sanatı ile uygulamalı sanatları, gerekse endüstri tasarımını bütün öbür sanatlardan farklı kılan kendi özellikleri bunlardır. Peki o zaman, mekânsal görüntüsel-olmayan sanat yapıtlarının çifte bir işlevi oluşu nerden gelmektedir? Estetik kuramı, bu soruyu yanıtlamadan geçemez, çünkü birçok estetik sorununun gerçek bir çözüme ulaşması bakımından başlı başına bir önem taşımaktadır.

TEKİŞLEVLİ VE ÇİFTİŞLEVLİ («UYGULAMALI») SANATLAR

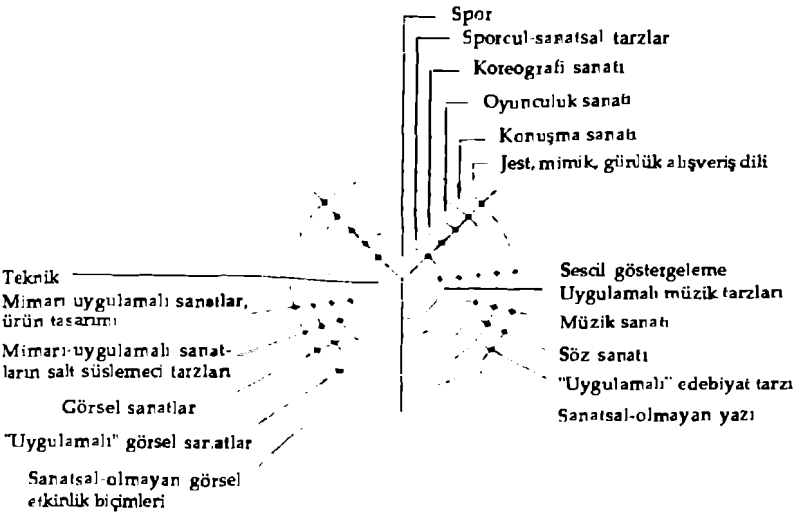
Yukardaki soruya bir yanıt ararken gözümüze takılan ilk şey şu olmaktadır, sanatsal işlev ile yararsal işlevin birleşimi, **yalnızca** mimariye, uygulamalı sanatlara ve endüstri tasarımına özgü değildir. Çünkü, böylesine müzik tarzlarının, örneğin, askeri marşların ya da ninnilerin de, biri yaşamsal, pratik, öbürüyse sanatsal olmak üzere iki işlevi yok mudur? Dahası, sanat cimnastiğinde ya da buz pateninde de, hem sanatsal çözümler, hem de spor olarak insanın fiziksel gelişimine özgü pratik çözümler bir arada değil midir? Edebiyatta bile birçok tarzın çiftişlevli bir niteliği vardır; örneğin, sanat gazeteciliği, fıkra yazarlığı, reklam yazarlığı, sanatsal belirlenme ile bildirişimsel ya da harekete geçirtici, yararsal belirlenmeyi bir arada içlerinde barındırırlar. Bu arada, konuşma sanatını burda bir kez daha anmak isteriz. Antikçağda, hattâ, 18. yüzyıla gelinceye kadar, konuşma sanatı, estetikte başlı başına, tam değerleri olan bir sanat tarzı olarak değerlendirilmiştir; üstelik, daha sonraki gelişmesi için de, estetikte konuşma sanatının varlığını unutturacak ku-

ramsal bir doğrulamaya da rastlanılmamaktadır. Bilindiği gibi, konuşma sanatının, insanın pratik etkinliği içinde, siyasi propagandada, avukatlıkta, hattâ, pedagojide bile çok etkin bir yeri vardır. Nitekim, konuşma sanatı, çiftişlevliliği yoluyla, yani sanatsal anlatım gücü ile pratik (didaktik ya da propagandacı) amaçlılığın bir bireşimi olması dolayısıyla, işlevi yalnızca edebî bir metni canlandırmak olan oyunculuk sanatında da farklı, kendine özgü bir **uygulamalı sanat**'tır.

Resimde, grafikte ve heykelde de buna benzer, ikili işlevi olan tarzlar vardır. Örneğin, oyuncak, sanatsal olarak da biçimlendirilmiştir; hem pratik pedagojik, hem de sanatsal işlevler görür. Sonra, popüler-bilimsel özellikteki kitaplar ile etnografi, zooloji ve tarih müzelerindeki grafik ya da renkli resimlemeler (örneğin, Moskova Tarih Müzesi'nde, V. Vaznezov'un Taş Devri üstüne resimleri); sonra reklam afişleri, çeşitli reklam grafiği işleri. Bunlara **uygulamalı** sanat olarak bakılması rastlantı değildir; çünkü bu tarz plastik sanatlar, gerçekten uygulanmakta olup, hem pratik, hem de sanatsal değer taşırlar.

Demek, yalnız mimaride, uygulamalı sanatlarda ve endüstri tasarımında değil, sanatsal yaratımın **tüm alanlarında**, estetik işlev ile yararsal işlevin bir bağıntısı vardır. Şaşırtıcı bir şey değildir bu. Tam tersine, insanın tüm sanatsal etkinlikteki araçlardan yararlanması sanatsal öğenin tüm pratik etkinlik alanlarıyla etkinlik biçimleri içine sokulması, hem doğaldır, hem de akıllıca bir iştir. Sık sık belirttiğimiz gibi, kendi gereği, sanat dünyası ile sanatsal-olmayan kültür kesimleri arasında aşılmaz duvarlar, uçurumlar yoktur. Sanatsal yaratımın bütün öbür insan etkinliklerinden farklı oluşu, aralarındaki yakın karşılıklı bağıntıyı ortadan kaldırmaz, tam tersine, gösterir. Sanatsal yaratım alanının sınırında yer aldığı kadar, endüstriye, spora, ya da pedagojiye de giren, uygulamalı, çiftişlevli, hem yararsal, hem de sanatsal olan sanat cinslerinin ve sanat tarzlarının varlığı, böyle bir karşılıklı bağıntının en açık anlatımıdır. Bu sınır alan içinde, teknik planlar, teknik kurulmalar, sanatsal yaratıma doğru kayarken; sanat cimnastiğinde, spor sanata sıçrar, sanat kültür-fizik alanına «girer», vs. Sanatsal yaratım ile öbür insan etkinlik biçimleri arasındaki bu geçişme, aşağıdaki çizelgede yansıtılmıştır:

Tablo 3



Şemanın kendisinden de anlaşılacağı üzere, ancak sanatın «derin alanları»nda, sanatın, yalnız tek-işlevli bir sanatsal etkinlik olarak ayrımlanarak ortaya çıkışına rastlanmaktadır. Uygulamalı, iki-işlevli sanatlar ise çevrel alanlarda yer almaktadır. Öte yandan, şemada da görüldüğü gibi, dünyayı sanatsal olarak çeşitli özümleme biçimleri, uygulamalı sanatlardan uygulamalı-olmayan sanatlara doğru, sanatı aynı eşit oanaklar içinde kuşatmamaktadır. Edebiyatta, resimde, müzikte, dansta, oyunculukta, iki-işlevli tarzın sınırları içinde kalan «dilimler» daralırken, mimari-uygulamalı sanatlar alanında, iki-işlevliliğin sınırlarını genişletmektedir. Ama bu alan içinde, yararsallık işlevinden sıyrılmış, yalnızca sanatsal işlev taşıyan tarzlar da vardır; örneğin, dikili taşlar, zafer taçları, süsleyici vazolar, çeşitli mücevher işleri. Ancak, salt süsleyici tarzın burdaki payı, uygulamalı müzik tarzının, hattâ bütün öbür uygulamalı sanatların payı kadardır. Aradaki bu ilginç farkı neyle açıklayabiliriz?

Herhangi bir sanatın, yararsal işlevler almaktan kendini «sıyırarak», kendini yalnızca gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişine «verişi», bu sanat cinslerinden her birinin, kendi elindeki araçlarla insan yaşamının manevi kapsamını cisimlendirebilme derecesiyle belirlenir. Çok doğaldır, sanat, bu araçları insan kendisinde (konuşmasında, hareketlerinde,

mimiklerinde, sesinin tınısında) bulduğu zaman, insan ruhunun derinliklerine de kolaylıkla girebilecektir. İnsanın biyolojik ve toplumsal doğası, ayrıca, kültür tarihi boyunca insanların birbirleriyle anlaşabilme konusunda edinmiş oldukları deneyimler, edebiyat «dili»ni olduğu kadar, müzik ve dans «dili» ile oyunculuk «dili»ni de, (Stanislavski'nin söylemiş olduğu gibi) «insanın manevi yaşamı»ndan söz etmeye götürmüş, bu sanatların anlatım gücünü çok doğal biçimde, bu yolda amaçlı kılmıştır. Yoksa, müzikte, insan sesinin tınısı yanısıra, çeşitli çalgılardan sanatsal olarak elde edilen tınıların da kullanılmasının nedeni, titreşim, ritm ve tını-yüksekliği bakımından şarkının sınırlı olanaklarının aşılmaya çalışılmasıdır; burda, çalgısal müzik, görüntü dokusunun kendine özgü tonlama biçiminin kuruluşunu kendi içinde korur çünkü.

Mekânsal sanatlar şu açıdan ayrılırlar öbürlerinden; bu sanatlarda, insan kendine **özünden yabancı** olan taşın, tahtanın, metalin, çizgi ve rengin «dili»nden konuşmak zorundadır. Resimde, heykelde, grafikte, sanat fotoğrafında, insanın canlandırılışına, ya da insanların gördüğü ve coşkusal olarak duyumsadığı biçimde doğanın canlandırılışına gidilerek, bu çelişki daha da kolaylıkla çözülür. Mimarlıkta, uygulamalı sanatlarda ve endüstri tasarımında ise durum çok daha karmaşıktır. Bu sanatlarda, insanın canlandırılışı olmadığı gibi, doğa biçimlerinin duyusal somutluğu da yeniden yaratılmaz; bunlar, görüntüsel-olmayan kendi biçimlerini **ancak dolayımlı, çağrışımsal yoldan** canlandırabilirler.

Çünkü, insanın tüm kendi pratik yaşamından edindiği deneyimler, insanda aydınlık ile karanlık, hafiflik ile ağırlık, küçüklük ile büyüklük, esneklik ile katılık, durgunluk ile akılcılık, eşbiçimlilik ile yineleme ve karşıtlık üstüne, dinamik ve uzantılı ritm üstüne, kıascası, maddi dünyada cisim ve mekânla, renk ve tonla ilgili ilişkilerin bütün zenginliği üstüne belirli coşkusal tepkiler yaratır. Örneğin, aynı ağırlıkta, siyah ve beyaz sandıklar taşıyan bir işçi, siyah sandıkların daha ağır olduğunu sanır. Bu da şunu göstermektedir, bilinç altımızda, kendi yaşam deneylerimizden gelen şöyle bir çağrışım zinciri yatmaktadır: Siyah-karanlık-basıcı-kapalı-katı-ağır; ya da, tüm tersi; beyaz-aydınlık-saydam-incehafif. Böylesine zincirleme çağrışımlar, nasıl bir zamanlar, cennet'in gökyüzünde cehennem'inse karanlıkta, yerin dibinde olduğunu sanan saçma dinsel bilince yol açmışsa, bugün de mekân, renk ve ışıkla ilgili algılarımızı **eğretilemeli** yoldan dile getirdiğimiz bir takım terimlere yol açmaktadır; örneğin, «aydınlık hava», «karanlık düşünceler», «gönül ra-

hatlığı», «bulutlarda uçmak», «moral çöküntü», «karanlık güçler», vs.

Böylesine çağrışımlar, sanatsal yaratımda, yararsal ve yapısal-teknik gereksinimlerin, nesnelere plastik bir biçim vermeye yetmediği hallerde yardımcı olmaktadır. Çünkü mimarlık olsun, uygulamalı sanatlar olsun, gerçek dünyadaki somut nesneler ile görünüşlerin dış görünümlerini yeniden yaratmaktan genellikle kaçınır; mimari ve uygulamalı sanat yaratımlarının, bu yukardaki ödevlerle uyuşmayan, çelişkin bir pratik belirleniş biçimi olup, bir teknikle ortaya konurlar. Bununla birlikte, mimar, yani biçimlendiren kişi, kendi yaratımı olan binaya ya da kendi yaratımının sonucu olan şeye sanatsal bir anlatım gücü kazandırmak ister; onun için çağrıştırıcı bir görüntüsellik «dili»nden yararlanır. Sonuçta yalnızca bir yapı, bir vazo, bir makine, ortaya çıksın diye çalışmaz; üstümüzde coşkusal bir etki de bıraksın ister. Nitekim, bir yapının görkemli duruşundan ya da içe dönük inceliğinden, bir dokumadaki işlemenin serbest ya da sıkı örgüsünden bu yolla birşeyler duyumsarız; bir mobilyada amaca uygun sahicilik ile gösterişli kabalığı böyle ayırdederiz. Bir mühedis, bizde dinginlik, güvenlik duygusu uyandırırken, öbürü hummalı bir çalışma havası getirir.

Bir takım edebiyat-merkezci düşünceli estetikçilerin bu konuya eğilmek istemeyişlerini bir yana bırakırsak, mimarî-uygulamalı sanatların sanatsal yaratım alanı içine girişleri bu yoldan olmaktadır işte. Bu alan, günümüzde, bir binayı, bir vazoyu, sanatsal yaratım çerçevesi içinde gören, ama böyle bir niteliği hiçbir zaman bir alet, bir torna ya da bir otomobil için düşünmek istemeyen bir takım kuramcıların sert çıkışlarına rağmen, endüstri ürünleri tasarımını da içine almaktadır. Oysa, bir alet makinesi ile bir bina arasında ilke bakımından hiçbir ayrım yoktur. Bir ev, kendine özgü bir «oturma makinesi»dir; Le Corbusier'nin de söylemiş oduğu gibi, bir makine, bir torna, kendine özgü bir mimarî yaratımdır. Ne biri, ne de öbürü, sanatsal bir anlamı olmaksızın salt teknik bir kurulma olarak varolabileceği gibi, ancak bunları yaratan kişinin çabasıyla, gerekli sanatsal-yaratıcılığın kazandırılması sonucu, her ikisi de sanatsal bir anlama ulaşabilirler. Endüstri tasarımı, kendi gereği, mimarî-uygulamalı sanatların yeni bir dalından başka bir şey değildir. Burada da sanatsal-olan ile yararsal-olanın bir arada kaynaşmasına rastladığımız gibi, yine burda da sanatsal bir bildirişimin cisimlendirilebilmesi ve iletilebilmesi için aynı görünüsel-olmayan göstergelere başvurulmaktadır.

Ancak mimarî-uygulamalı sanatların görüntüsel-olmayan araçlarıyla

elde edilebilecek manevileştirmenin derecesi, yararsal nesneler için yeterli ölçüdeyse de, bu aynı ölçü, salt sanatsal değerlerin ortaya konabilmesi için yeterli değildir. Çünkü, yararsal nesneler **pratik kullanım** için belirlenmiştir; oturulup gözlensin diye değil. Ama bu arada, bu gibi nesnelerin apaçık değilse bile, sanatsal bir etki gücü de taşıması gerekir; fark edilemeyecek biçimde, tıpkı somut bir yaşama anında, belli bir coşkusal yönlendirmenin yer alışı gibi. Oysa, bir sanat yapıtı, **sırf yoğun bir estetik algı uyandırmak için** yapılmışsa, o zaman, kıyaslanamayacak denli derin ve zengin bir manevi kapsamla donanmış olması gerekir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, böyle bir içerik bakımından, bir resim ile bir kilim arasında çok büyük bir fark vardır.

Uygulamalı sanatların görüntüsel-olmayan «dili»ni kendi yararsal dayanaklarından koparark, «renk senfonileri» ya da «plastik füg ler» haline getirmeye çalışan soyutçuların bütün çabalarının sanatsal açıdan kısırlıklarının nedeni budur. Eğer böylesine bir kısırlık, çağımızın lik başlarında anlaşılamamışsa, böyle bir şey bugünkü burjuva ideolojisinin altında tipik bir soyut estetikçilik yattığı içindir.

Bu bakımdan, Soriau, Schmit ya da Koşinov gibi, süslemeyi, arabeski, «görüntüsel-olmayan resmi» ya da «salt resmi», görüntüsel resme karşıt, başlı başına bir sanat cinsi olarak gören kuramcılara katılamıyoruz. Süslemeyle ilgili ta Kant estetiğine kadar giden bu yorumlama, tümüyle yanlıştır.

Dünya sanat tarihine baktığımızda, süslemenin, hiçbir zaman **başlı başına bir sanat cinsi** olmadığını, her zaman için, mimarinin ve uygulamalı sanatların **yardımcı bir sanat aracı** olduğunu görürüz. Süsleme, bir yanda, müzik ve danstaki «dinamik» süsleme gibi, insanın manevi devinimini kendi gerçek akışı içinde, kendi değişkenliği ve gelişimi içinde verebilecek manevi bir kapsamlılık derecesine ulaşamazken, öte yandan, insanı çizen ve doğanın gerçek algısını insan aracılığıyla yeniden yaratan resimde olduğu gibi, bir iç maneviletirmeye de kapalıdır. Dural bir süslemenin gösterebileceği manevi kapsamın ve coşkusal anlatım gücünün derecesi, daha başka, asli bakımdan yararsal bir içeriğe bağlıdır, böyle bir bağıntı içinde gerçekleşebilir. Ancak bu yolla kendi varlığının gerekçesi olmaksızın sırf kendi yararlılığı dolayısıyla bir nesne, kendine ek bir **sanatsal anlam** kazanabilir; ancak bu biçimde, bir duvarın, bir vazonun ya da bir örgü işinin yüzünde belirli bir «coşkusal hali» belirebilir. Süslemeyi nesnenin kendisinden ayırarak, kendi başına bir görüntü haline, yani kendi kendine yeten bir sanatsal düzenleme ha-

line getirmeye çalışan soyutçuların tüm girişimlerinin sonuçsuz kalışının nedeni budur.

Bir süsleme örneği, ancak teknik elverirse, yani, mekânsal-zamansal, dinamik bir sanat haline gelmesini sağlarsa, nesnesiz-süslemeli bir renk örneği hareket kazanarak müzikle birleşirse, belki ancak o zaman, başlı başına bir sanatsal varlık olma hakkını elde edebilir. Kültür tarihi göstermiştir ki, insanın dolayımsız ruhsal devinimlerini vermeye çalışan dans bile, kendisine müzik eşlik etmediğinde varolamamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, ilerde yeni bir sanatın gelişebilme olasılığı şimdiden yok sayılamaz; belki de yazar Yefremov'un **Herşeyin Ötesinde Bir Genç Kız** adlı bilimsel-fantastik romanında anlattığı gibi, bir filmsel-tını-renk-senfonisi olabilir bu. Nitekim, Wagner ile Skriyabin de, tını ve renk anlatım olanaklarından içiçe yararlanmayı düşünmüşlerdir. Günümüzde ise, bilim adamları ile mühendisler, filme dayanarak, renk-tını-senfonileri yaratmanın teknik temellerini geliştirmeye çalışmaktadırlar. Ama burda, yeni bir alana, **bireşimsel sanatlar** alanına girmekteyiz.

Birçok öğelerden oluşan, birçok cinslerin birarada varolduğu, karmaşık imge yapısı gösteren sanatların ele alınışına geçiyoruz şimdi. Bunu yaparken de, bu sanatların neyi canlandırdıklarını, oluşum süreçlerini, hangi yasallıkların belirlendiğini ve tarihte ortaya çıkmış sanat sistemleri içinde yerlerinin ne olduğunu açıklamamız gerekiyor.

BİRLEŞİK SANAT BİÇİMLERİ

Anlaşılacağı üzere, burda söz konusu olan şey, tek bir öğeden oluşan sanatların, kendine özgü bir **kaynaşması, kesişmesi**'dir. Örneğin, halk türkülerinde şiirsel ve müziksel bakımdan, sanatsal yaratımın içiçe geçişi vardır; sahne sanatında ise, edebiyat, oyunculuk, resim, müzik ve dans birleşmiştir. Şunu kabul edelim, yalın sanatların «melezleşmesi»-nin de, tıpkı biyoloik melezleşmede olduğu gibi, ya da kimyasal elementlerin karmaşık kuruluşları halinde birbirine geçişi gibi, nesnel ve sarsılmaz yasaları vardır.

Karmaşık sanatsal yapıların oluşum yasaları araştırıldığında görülecektir ki, mekânsal, zamansal ve mekânsal-zamansal sanatlar olmak üzere, **adını andığımız bu üç sanat grubu içinde,** sanatsal bir dil taşıyan görüntüsel öğeler ile görünüsel-olmayan öğelerin çok geniş birleşim olasılıkları vardır. Örneğin resim, heykel, grafik ve günümüzün sanat fotoğrafı, mimarlıkla olduğu kadar, öbür uygulamalı sanatlarla da özgür ve bütüncel bir bireşim içinde bulunurlar. Antikçağ tapınakları ile

ortaçağ kiliseleri, Leningrad Amirallik Binası ile Dresden Kalesi, Sanssouci Şatosu ve Parkı ile Petrodworez Şatosu ve Parkı, Berlin Treptower Park Anıtı ile Moskova Pioniere Sarayı, Palek çekmeceleri ile Gşelsk kapıları, Brüksel Fuarı'ndaki Sovyet Pavyonu sergisi, ya da reklam afişleri gibi yapıtlar hep bu temel üzerine ortaya çıkmış yapıtlardır. Bu ve buna benzer durumlarda, mimarî ve görüntüsel tasarım araçları yoluyla **yeni bütünsel imgeler**, yani ne tam plastik sanat yaratımına, ne de tam mimarî-uygulamalı yaratıma giren yapıtlar yaratılmaktadır. Bu yapıtların yapıları, **mekânsal sanatların bir bireşimi'yle** belirlenmektedir.

Şurası da ilginçtir, bu gibi yapıtlar çeşitli sanatçılarca mimarlar, heykeltraşlar ve ressamlarca yapılması gerekirken, kural olarak, aslında tüm bu çokbiçimliliğine rağmen, tek bir sanatçı tarafından ele alınmaktadır. Örneğin, 1937 Paris Fuarı Sovyet Pavyonu için mimar B. Yofan, mimari bir altlık üzerinde, işçiler ile bir kadın kolhoz köylüsünden oluşan bir heykel grubunun yükseldiği bir taslak hazırlamıştı. Yofan, kendisince önerilen bu taslaktaki heykel bölümünü kendisi yürütemeyeceğinden, bu yaratıcı işi bir başka kişinin üstlenebilmesi için en iyi yol olarak bir yarışma düzenlenmişti. Yarışmayı heykeltraş Vera Mukhina kazandı. Mukhina, salt heykel nitelikleri yanısıra, mimarın yaratıcı düşüncesine bireşimsel bir yön de kazandıracak bir öneride bulundu. Sonuçta, pavyon, kendine özgü **mimarî-heykelsel** bir yapıt oldu ve bu yapıt, öylesine bir bütünlük içindeydi ki, heykel bölümünün kendi başına sanatsal anlatım gücü ortadan kalkmıştı; bir başka altlık haline gelmişti. Siyah ya da kırmızı figürlerle boyalı antik amforalar da sırf mimarî ve grafik tasarımın bu bütünlüğü dolayısıyla bugüne kalmışlardır. Bu kendi sanatsal bileşkenlerinden hiçbiri mekanik biçimde birbirinde sökülüp ayrılamaz.

Sözün anlatım araçları ile müziğin anlatım araçları da, yine çok doğal olarak birbiriyle kaynaşabilir. En eski şiirsel şarkılarda bile görülür bu. Ayrışmazlığın çözüntüye uğrayarak, salt edebi bir biçim olarak dizenin ortaya çıkışına ilkin antik Yunan kültüründe rastlanır. Folklorda ise, söz ve müzik ayrışmazlığı, günümüze değin kendini korumuştur. Ancak, kültürel gelişme süreci içinde, koşuk ile müzik kendi özerkliklerini kazandıktan sonra, sanatsal eğilimlerini birarada yürütebilme durumuna gelerek, **«lid», roman, kantat ve oratoryum** gibi özgül, bireşimsel tarzların oluşmasına yol açmışlardır. Bugün içinse, müzik biçimleri ile edebiyat biçimlerini yani sanatsal yaratım alanları içinde biraraya getirme-

nin yeni yolları «denenmekte»dir; örneğin, (Y. Yakontov'un **Mevs m-ler'i, Peer Gynt** düzenlemesi ya da S. Prokofiyev'in **Korkunç İvan** fi [illegible] için müziğine A. Staseviçin yaptığı düzenleme tipinde), **radyo düzen-lemesi** ile **konser düzenlemesi.** Burda söz, yalnızca koronun, topluluğun ya da solonun söz-müzik-bireşimi içinde bir etkinlikte bulunmamakta, şarkıyla ya da senfonik müzikle kaynaşmış biçimde, ezginin okunuşu olarak, hattâ salt edebî öğe olarak da yer almaktadır.

Son olarak, mekânsal-zamansal sanat alanında, oyunculuk sanatı ile dans sanatı arasında da bu tür bir kesişme vardır: **pantomim.** Eski çağlarda, pantomim, henüz ayrımlaşmamış haliyle, hem oyunculuk sanatı öğelerini, hem de dans sanatı öğelerini içine alıyordu; bugünse, (örneğin, Fransız pantomimcisi Barrault ile Marceau'nun yaratılarından da görüldüğü üzere), oyunculuk hareketler ile koreografiden oluşan gerçek bir sanat bireşimi haline gelmiş bulunmaktadır. Bu anlamda pantomim, hem şiirsel, hem de müziksel yaratım alanına giren lid'e benzemektedir. Öte yandan, aynı zamanda hem uygulamalı sanat tarihinin, hem de plastik sanatlar tarihinin bir nesnesi olan antik vazolar ile pantomim arasında da bir benzerlik kurulabilir.

Oyunculuk sanatı ile dansın bir başka birleşimi biçimi de modern bale'dir. Galina Ulanova, büyük bir oyuncu olmasaydı, büyük bir balerin de olamazdı. Şurası da çok açık, Ulanova'nın sanatındaki oyunculuk-koreografi bireşiminin yapısı ile bir Marceau'nun sanatındaki bireşimin yapısı arasındaki fark, bu birincisinde, vücut hareketlerinin o andaki dansta bir çözüme uğrayışından; ikincisinde ise dansın o andaki oyunculukta bir «çözüm»e uğrayışından gelir.

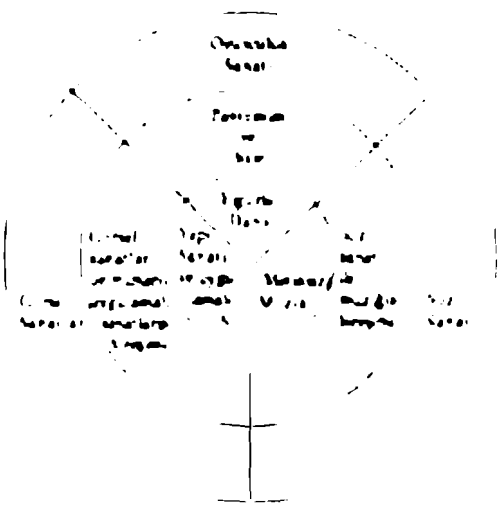
Oyunculuk öğeleri ile koreografi öğeleri arasındaki bu karşılıklı ilişki biçimleri, aynı zamanda, bale ile pantomim arasındaki kesin ayrımı da belirler; pantomim yapma yollarıyla dans etme yolları arasında bir dolu, değişken ilişkilerin varlığı bu ayrımdan dolayıdır. Söz gelişi, Chaplin'in pantomiminde, pantomim öğeleri, Barrault'nunkine kıyasla, dansa ağır basar; Raikin'in pantomiminde ise, dans öğelerinin önemsiz bir yeri vardır. Balede de, oyunculuk öğeleri ile koreografi öğeleri arasındaki ilişki çok farklı ve değişkendir; balenin özelliğine göre bir dansçı da bile değişebilir bu (örneğin, Julia olarak Ulanova ile Oldette olarak Ulanova arasında başlıca bir fark vardır).

Mekânsal sanatlar için olduğu kadar, zamansal sanatlar için de, çok çeşitli somut bireşim biçimleri vardır. Bu anlamda, okumalı şarkı ile ezgisel şarkı arasındaki fark, pantomim ile klasik dans arasındaki gibidir;

burda, ezgi söylenişi, müziksel öğelerin edebî öğelerin altında yer alışı doğrultusundadır. Mekânsal sanatlarda da buna benzerine rastlarız. Leningrad'daki Tunç Şövalye heykeli gibi, bir alanın ortasına dikili bir anıtı, Leningrad'daki Eski Borsa önündeki ünlü Rostral-Sütunları gibi bir mimarî-heykel düzenlemeyle ya da Kışlık Saray gibi heykellerle süslü bir binayı karşılaştıracak olursak, bütün bu yapıtlarda imge yapısının «iki-katlı», «çift-dilli» olmasına rağmen, üçünde de plastik bileşkenler ile mimarî bileşkenler arasındaki somut ilintinin başka başka olduğunu görürüz.

Sanat yaratımının bu bireşimsel yoldan oluşması sürecini şema olarak gösteremk istersek, o zaman bu şema, Tablo 4'teki gibi olacaktır:

Tablo 4



Sanatsal «melezleşme»nin burda niçin bu denli kolay ve pürüzsüz ortaya çıktığını kavramak zor olmayacaktır. Sanatsal imgenin maddi-varlık biçimi, mimarlık ile heykelde, edebiyat ile müzikte, oyunculuk sanatı ile de dansta aynıdır. Sanatların, herhangi bir zorlukla karşılaşmadan, birbiriyle kaynaşarak birleşebilmesinin nedeni de budur.

Sanatsal imgenin maddi varlığının özelliklerinden yola çıkarak, bir başka yasallığı daha ortaya çıkarabiliriz; bu yasallıksa bize birçok öğelerin birarada bulunduğu sanatsal yapının kuruluşunu açıklayacaktır. Resimde, heykelde ve mimari-uygulamalı sanatlarda, imge duraldır, yani yaşamın akışından kopuk olduğu gibi, canlı malzeme üzerine de kurulmamıştır. İnsanın aracılığıyla, yani hareketler, mimik ve ses yoluyla imge kuran sanatlardan farklı olarak, mekânsal sanatlar kendi malzemesini, insan dışında, ya doğadan (tahta, taş, kök renkler, vs.'den), ya da insanın üretici etkinilğinin ürünlerinden (metal, porselen, dokuma, kağıt, kimyasal renkler, vs.'den) elde etmek zorundadır. Müzikse, insan ses tınısı yanısıra, çalgısal ses tınılarından yararlanır; daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, müzik, şarkı olanaklarını titreşim, tempo, ritm ve yükseklik bakımından sonsuza çıkarabilmek için, insan sesinin devinimlerine özgü biçimde, aynı ezgisel ve ritmik yasalar uyarınca örgütlenmiştir.

Kendi imgelerini ve kendi sanatsal biçimini, insan aracılığıyla maddileştirerek, süreçsel-dinamik bir özellik kazanan zamansal ve mekânsal-zamansal sanatlar, birbirlerine yaklaşıp, karşılıklı bir etkileşim içine girmeleri sonucu birçok öğelerden oluşan sanatsal yaratım biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açarlar. Söz sanatları ile oyunculuk sanatı (sahne oyununda, «oyunculu tiyatro»da, yani sanatsal okuyarak konuşmayla) bu yolla bir araya gelir. Dans ve oyunculuk müzikle kaynaşabildiği gibi, bir bale temsilindeki dramaturjik «propramlama»da görüleceği üzere, edebiyat ile dans da doğrudan bir ilişki içine girebilir. İlkel toplumun ayrışmamış sanatıyla bazı folklorik sanat yaratım biçimlerine yakından baktığımızda, bunlarda da hem şiirsel-müziksel, hem de oyunsal-koreografik öğelerin birarada olduğunu görürüz. Antik «Musa sanatları» kavramı, bu türeyimsel bağlantıyı kendinde ne denli saptıyor idiyse, antik tiyatro da dramatik, müziksel ve danssal bileşkenlerin kökence iç birlğini ve bütünlüğünü kendi içinde o denli koruyordu. Böye bir yargıda bulunabilmek için mutlaka edebî kaynaklara dönüp, onlardan bir fikir edinmek gerekmez. Onun için, Sovyet kamuoyu, Yunanlı yönetmen Rondiris'in olağanüstü bir sağduyuyla sahneye koyduğu biçimde, Hellen tiyatrosunun nasıl büyük bir ustalıkla yeniden «onarılmış» olduğunu çok iyi bilmektedir.

Kendi imgesini ve biçimini zamana borçlu olan sanatlar ile salt mekânsal sanatlar arasındaki ayrım ne denli asli bir ayrım da olsa, insanoğlunun sanat duyusu her zaman için bu sanatları birleştirmenin,

görünürdeki uzlaşmaz «dilleri» kaynaştırmanın yollarını bulmuştur. En eski sanatsal-büyüsel törenlerin; boyalı, örneksel hayvan tasvirlerinin, mask ve totemlerin, büyüsel-törenlere katılanların boyalı vücut süslemelerinin, özel giysi ve takıların kendi içinde nasıl bir bütünlük oluşturduğunu düşünelim bir an için. Ortaçağ sanatında ise, örneğin, çok daha kapsamlı bir bireşime rastlarız. Bir katedralin mimarisi, dekordaki heykel ve resimler, çokrenkli cam pencerelerden kırılan ışık oyunları, ruhani kişilerin giyimleri ile dinsel araç gereçler, bütün bunlar, okunan duanın müziği ile metni, org müziği ile de koro şarkıları arasındaki karşılıklı etkileşimle birlikte düşünülmüştü. Sahne sanatı ile sinema sanatındaki daha sonraki gelişmeler ise, mekânsal sanatlar ile zamansal sanatlar için olduğu kadar, mekânsal-zamansal sanatlar için de yeni bireşim yolları açmıştır. Bir oyunun ya da bir filmin birçok öğelerden oluşmuş karmaşık yapısı içinde, hem plastik sanatlar, hem de uygulamalı sanatlar, zorunlu ve bütüncül bir yaratıcı öğe olarak yer almaktadırlar. Bu sanatların işlevi, bir yerde, makyaj, giysi, aksesuar ve sahne dekoru gibi oyuncu için gerekli maddi «kılıf»ı hazırlamak olurken, birbaşka yerde, kukla tiyatrosunda, çizgi-filmde, kukla filminde ise, resim, grafik ve heykel, kişilerin dış görünüşlerini ortaya çıkarmaktadır.

Sanatsal kültür tarihinde, söz kanatları ile mekânsal sanatların kendine özgü bireşim biçimlerine de rastlanmaktadır. Böyle bir bireşimin ortaya çıkmasının başlıca nedeni, yazının, sonra da matbaanın bulunmasıdır. Bu araçlar, canlı, konuşulan sözün, bir mekân içinde saptanmış söz haline gelmesini olanaklı kılarak, bir metnin resimlerle ve süslemelerle işlenmesine yol açmıştır. Ortaçağ kitap-resmi, eski el yazması kitaplar, böyle bir bireşimin başlıca örnekleridir; günümüzde ise, kitap tasarımı, sanatsal kültürün en ileri yanlarından biri haline gelmişti. Kitap-tasarımı, bir edebiyat yapıtını, grafik çizimle ya da renkli resimlemelerle olduğu kadar, kapağın, başlığın, hattâ tek tek her sayfanın grafik düzenlemesiyle de, estetik bir bütünlük içinde birleştirmektedir. Burda, plastik ve uygulamalı sanatlar, edebiyatın buyruğunda bir bireşime girerken, karikatürde, karikatür çizimde ve afiş tasarımında, ters bir ilinti içine girmektedir. Çünkü, şiirsel bir metin ile plastik ve uygulamalı sanat çalışmalarının oluşturduğu bir bireşimde, edebiyat açısından bir metin, Mayakovski'nin «Paslı Pencere»si kadar güçlü bir metin de olsa, burda, en önemli rolü oynayan şey, plastik ve uygulamalı sanat çalışmasıdır.

Böyle bir başka ilginç bireşim tipine, özellikle, ulusal ve uluslararası fuarlardaki sanat tasarımının bir tarzı olarak «reklam tasarımı sana-

tı»nda rastlamaktayız. Paris, New York ya da Brüksel Fuarları için Sovyet sergi tasarımcılarının yapmış oldukları çalışmalar, bir sergideki sanatsal görünümün temelinde, önce pavyonun dış-mekânı ile iç-mekânındaki mimari tasarımın, sonra mekânsal-plastik düzenleme ile ışık-renk düzenlemesinin geldiğini ve burda, mimarlık ile uygulamalı sanatların görüntüsel-olmayan «dili»nin, resim, heykel, grafik, sanat fotoğrafı, film ve müziğin yardımına koştuğunu göstermektedir. Çek camlarının Moskova'da sergilenişinde, sergi-tasarımında pantomimin bile oluşunu anımsayalım.

Sanatsal kültürdeki bir sonraki gelişmeler, teknik alandaki önemli buluşlara ve bulgulara dayanan yeni bireşim biçimleriyle belirlenecektir herhalde; nitekim 20. yüzyılda, sinema sanatının, radyo ve televizyonun doğuşu bu yoldan olmuştur. Bugün için, bu yolda, Çek sanatçıları, sahne araçları ile sinema sanatı araçlarını biraraya getirmektedirler (kendine özgü bir deneysel tiyatro olan «laterna magica»yı böyle tanımıştır kamuoyu).

Nitekim, plastik, renk ve tını ilişkilerinin içiçe kaynaştırılması olanakları, örneğin, «kinetik sanat»ta araştırılmaktadır.

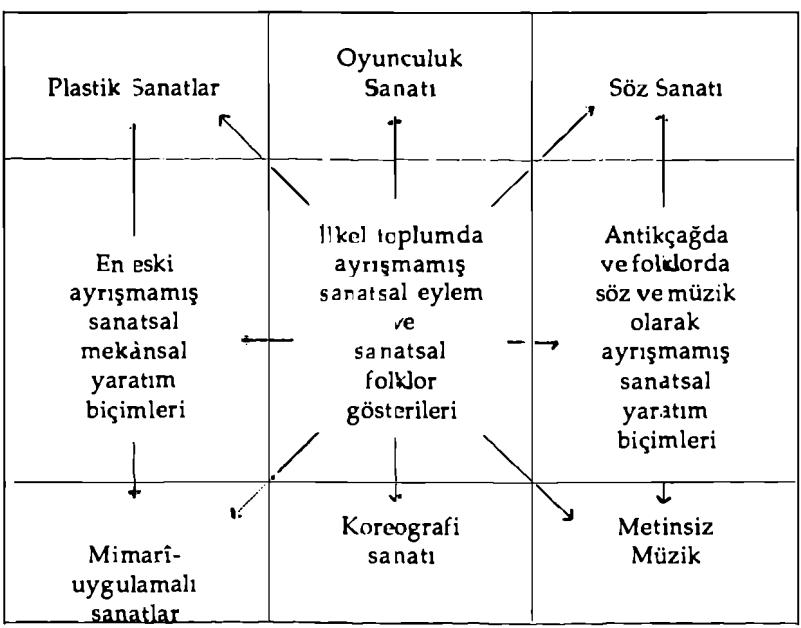
Birçok öğelerden oluşan sanatlar, «**bireşimsel** sanat» ilişkileri içindedirler; çünkü bu sanatlar, edebiyat, müzik, resim ve mimarlık öğelerinin mekanik biçimde bir araya gelişinden değil, çeşitli sanatsal bileşkenlerin **bütüncül kaynaşması**'ndan oluşurlar. Özgül bir sanatsal yaratıcı etkinlik dalı olan **yönetmenlik**'in ortaya çıkış nedeni de budur. Bir tiyatroda, bir opera sahnesinde, bir balede, sinema ve televizyon oyununda, bir konser düzenlemesinde, sokak tiyatrosunda ya da sirkte, gerçek bir sanatsal bireşime ulaşabilmek için, ortaya konan yapıtın **bütünsel bir sanat görünümü** olması gerektiği gibi, farklı özellikteki çeşitli sanatsal bileşkenlerin de **bütünsel bir görüntü yapısı** içine sokulması gerekir. Bu öylesine karmaşık ve kendine özgü bir iştir ki, özel bir yaratıcı yetenek ve özel bir beceri gerektirir.

Yönetmen, her şeyden önce, yazarın ya da bestecinin sanatsal düşüncesini yorumlayan ve onu somut bir sahne ya da sinema eylemi haline getiren bir «ortak-yazar»dır. Öte yandan, yönetmen, bütün bir oyunu, bütün bir filmi, bütün bir operayı önce kendi «hayalinden geçirerek oynaması», sonra da o düşünceyi gerçek oyuncuların yardımıyla maddileştirmesi gereken bir çeşit «oyuncu»dur. Yönetmen ile ortaklaşa yaratım sürecine katılan öbür kişiler arasındaki karşılıklı etkileşim çeşitli yollardan gerçekleştirilir. Zaman zaman yönetmen, sahne uygulaması

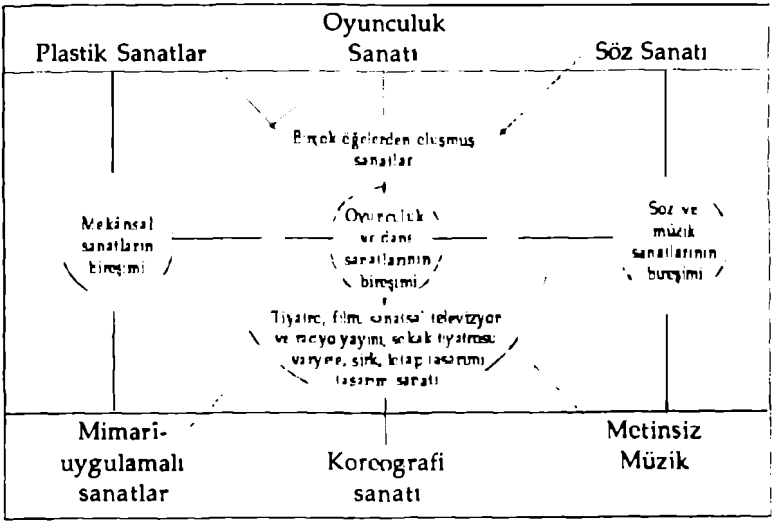
içinde «kaybolabilir»; zaman zaman da yapıtın «baş kahraman»ıdır, oyuncuyu da, oyun yazarını da, besteciyi de geri planda bırakabilir; ama her seferinde, o yapıtın sanatsal olarak nitelikli biçimde gerçekleştirilebilmesi için yönetmenin becerisine, ustalığına ve iradesine gereksinim duyulur.

Bütün bu açıklamaların ışığında, daha önce öne sürmüş bulunduğumuz çizelgelere iyice kesinlik kazandırmak isteriz. Nitekim, bileşken sanatlar alanında, yalın sanatsal yaratım cinslerinin «dikey etkinliği»nden, iki öğeden oluşmuş sanatsal yaratım biçimleri ortaya çıkarken, dünyayı sanatsal olarak temel özümleme yollarının «çapraz etkinliği»nden, birçok öğelerden bileşmiş biçimler ortaya çıkmaktadır. Ayrışmamış sanalar ile bireşimsel sanatları tek bir çizelgede toplamak zor olduğundan, bu sanatlar, ayrı ayrı çizelgelerde gösterilmişlerdir. Burda çizelgelerin dört köşe oluşunun nedeni, bu yolla çizelgenin karmaşık yapısı göze daha kolay geleceği içindir; yoksa çizelgenin biçimiyle sorunun kendisi arasında doğrudan hiç bir ilinti yoktur (bakınız, Tablo 5 ve 6).

Tablo 5



Tablo 6



SANAT TÜRLERİNİN NİTEL OLARAK BELİRLENİŞİ VE KARŞILIKLI ETKİLEŞMESİ SORUNU

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatsal dilin, kendi taşıdığı ve aktardığı şiirsel bildirişimden ayrılmaz oluşu, biçimsel belirtilere dayanan bir sanat türleri sınıflandırmasının, yalnız biçimsel değil, ama her türün aynı zamanda **içeriksel olarak da yinelemez oluşu**'nun açığa çıkmasına yol açmaktadır. Çünkü, böyle bir şey, her türün kendine özgü bilgi gücü ile değer-yönlendirici gücünün saptanmasına ve belirlenmesine olanak sağlamaktadır.

Lessing'in de bunu çok iyi anlamış (ve Lakoon'da ayrıntılı bir biçimde göstermiş olduğu gibi), plastik sanatlar ile şiire özgü göstergelerin maddi doğası ile kendi özelliklerinde derin bir içeriksel anlamı vardır. Bu özellikler, niçin resim ve heykelin, yaşam süreçlerindeki dinamizmin canlandırılışından kendilerini soyutladıklarını, bir başka deyişle, yaşama bir anlık bakışı dondurarak, onu zamanın akışı dışında saptamaya, yani eylemsel anı nesnenin değişmez bir durumu haline getirmeye çalıştıklarını; söz sanatının ise, zaman içindeki süreçlerin değişebilirliğini, akışını iletebilme olanağını elinde bulundurduğunu, bunu yaparken de, gerçek

dünyadaki nesneler ile görünüşlerin maddi somutluğunun yeniden yaratılmasından yola çıktığını kavramamıza yardım eder.

Öte yandan, şunu da görüyoruz, gerek görüntüsel-olan diller ile görüntüsel-olmayan diller arasındaki farkın, gerekse mekânsal sanatlar ile zamansal ve mekânsal-zamansal sanatlar arasındaki farkın, bu sanatların kendi dile getirdikleri içeriğin kendi özelliği üstünde oldukça etkisi vardır.

Sonuçta, her sanat türünün kendine özgü, yaşamı özümleme **özellikleri** olduğu kadar, kendine özgü sınırları olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bir romanda canlandırılan şey, bir resimde, bir senfonide, bir oyunda ya da bir filmde dile getirilememektedir.

Bir yönetmen ile oyuncular ne denli yetenekli ve usta kişiler olurlarsa olsunlar, örneğin, bir oyunda tüm zenginliğiyle **Anna Karanina**'yı, ya da bir filmde tüm içeriksel zenginliğiyle **Savaş ve Barış**'ı verebilmek olanaksızdır. Ancak, bu yolda girişilmiş çabalara her zaman rastlanmaktadır ama sonuç, kural olarak, hep yetersizlikle, hattâ acıklı bir sonla bitmektedir. Böylesine deneylerin, filme alınmış ya da sahneye konmuş bir edebiyat yapıtının tüm sanasal anlamını bozduğu bile olmaktadır.

Hiç kuşkusuz, bir sanat yapıtının, bir sanat türünden ötekine başarılı biçimde «dönüştürüldüğü» örnekler de vardır: Puşkin'in, Shakespeare'in, Schiller'in yapıtları için Çaykovski, Mussorgski, ve Verdi tarafından yazılmış operalar; Şoştakoviç'in (**Mzensk'li Lady Macbeth** romanında yaptığı) **Katerina İsmailova** operası; Prokofiyev'in **Romeo ve Juliet** balesi, ya da S. ve G. Vasilyev Kardeşler'in Furmanov'un romanından yaptıkları **Çapayev** filmi. Ancak, iyice bir çözümleme yapıldığı zaman görülecektir ki, burda söz konusu olan durum, bir romanın ya da bir oyunun, «harfi harfine» bir opera, bir bale, bir film haline getirilmesi değil, daha çok, belirli bir edebî ya da bir başka tür yapıtın konusundan ve baş kahramanlarının karakterlerinden bir yararlanmadır. Hiç kuşkusuz, Şoştakoviç'in operası ile Prokofiyev'in balesinin içeriği, Leskov'un hikâyesinin ya da Shakespeare'in tragedyasının içeriğiyle tam bir uygunluk göstermese bile, bu edebiyat yapıtlarındaki **içeriğin asli yanları**, müzik ya da dans dili yoluyla da iletilebilir. Puşkin'in **Boris Godunov** adlı yapıtının dramaturjik kuruluşu üstüne besteci Mussorgski'nin kendi ölmez operasını yaratışı da böyle olmuştur. Ama, Gogol'ün **Evlenmesi** için aynı şeyi yapmaya kalktığı zaman, bütün yetisine rağmen, zor durumda kalmıştır Mussorgski; çünkü bu komedyanın, bir opera için gerekli ve zorunlu, epik ya da lirik bir kapsamı yoktu.

Şu da var, bu sorunun klasik çözümlerinde bile, içerik gözönünde tutularak, ölçülü adımlar atılmıştır. Örneğin, Puşkin'in Eugen Onegin'i ile Çaykovski'nin aynı adlı operasını karşılaştıralım. Dıştan benzerliklere rağmen, içerikçe bu iki yapıtın birbirinden ne denli farklı olduğu açıkça ortadadır. Söz gelişi, bu koşuklu romanın asli bakış açısını oluşturan, kahramanlara karşı **alaylı** tutum, operada yoktur. Çaykovski, Puşkin'in yapıtını anlamadığından değil, sırf nesnel nedenlerden dolayı sapmıştır bu yola. Bir kere, müziğin yasaları, edebiyata açık olduğu yolda, alaya olanak tanımamaktadır; ikincisi, romanda kişilerin davranışlarını sürekli alaylı yorumlayan Pişkin'in operaya çıkmasına sahne sanatının yasaları izin vermemektedir.

Hiç kuşkusuz, çıkıştaki yapıtın anlamca kapsamını bu şekilde bir dönüşüme uğratılması zorunlu değildir. Yoksa burda, Eugen Onegin örneği, bir başka sanat türüne giren bir yapıtı ele alırken bir sanatçının ne denli çaba göstermek zorunda kaldığını açıkça ortaya koyması bakımından yararlıdır bizler için. Çünkü, daha başka yerlerde olduğu gibi, burda da sanatçının başarısı, filme çekilmiş, oyunlaştırılmış ya da resimlenmiş bir yapıtın içeriğinden çıkarılıp alınan öğelerin, yeni yaratılan yapıtın içeriğine ne denli bütüncel olarak oturduğuna bağlıdır.

Bu yüzden, kitap resimleme sanatında, sanatçının yaratımı, çözülmesi çok zor olan şu iki sorunu çözmekle başlar; birincisi, resimlemeyi yapan kişi, her şeyden önce, elindeki edebiyat yapıtının, plastik sanat «dili»ne «çevrilebilme»si olanaklarını kendisine tanıyıp tanımadığını belirlemek ve eğer tanıyorsa, resimlenebilmesi için içeriğindeki anlardan ona göre bir seçim yapmak zorundadır. Bu bakımdan, koşuktan çok düzyazının resimleme olanağı tanıdığına şaşmamak gerekir (oysa örneğin, bir besteci, bir romans ya da bir kantat için edebî bir metin ararken, bunu düzyazıdan çok koşuk tarzı arasından seçer). Hiç tartışmasız, Eugen Onein'i resimlerden, K. Rudakov'dan çok daha doğru bir yoldan gitmiştir N. Kusmin. Çünkü Kusmin'in şairin kendi üslubunu yaratacak biçimde, metne tam bağlı kalmadan yaptığı akıcı desenler Puşkin'in yapıtındaki içeriğin asli olan lirik-alaylı yanını verirken, Rudakov'un inceden inceye, sayfa boyu çizimleri, bu öğelerden yoksun kalmaktadır. Aslında çok yetenekli ve duyarlı bir resimlemeci olan Rudakov, Puşkin'in bu koşuklu romanının kendine özgü yanını açığa çıkaracak plastik-sanatsal yolu burda bulamamıştır. Bu yüzden de, Anna Karenina'ya ya da Maupassant'ın hikâyelerine yaptığı resimlemeler yanında Eugen Onegin için yaptığı resimlemeler daha düşük düzeyde kalmıştır.

Sanat türlerinin yalnızca biçimce değil, ama içerikçe de farklı olmaları, yalnızca «yalın» sanatlar için değil, belki daha çok «bileşik» sanatlar için de söz konusudur. Bileşik sanatların kendi ayrışmamış özelliğinden ötürü, «yalın» sanatlardan daha zengin bir içeriği olduğu söylenecektir, ama hiç bir temele dayanmaz bu görüş. Ne dramatik, müzikli ve koreografik tiyatronun gelişmesi, edebiyatı resmi, müziği, dansı batırmış; ne de, bir takım kuramcıların bir zamanlar kehanette bulundukları gibi, sinemanın büyük başarısı, tiyatroyu «yerle bir etmiş»tir. Bireşimsel sanatlar, «yalın» sanatlar karşısında **mutlak** bir ayrıcalık taşımadığı gibi, kendi aralarında da birbirlerine karşı mutlak bir ayrıcalık taşımazlar.

Hiç kuşkusuz, hem müziği, hem de sözü içeren tarzların kapasiteyi, birçok bakımdan, tek başına bir edebiyat yapıtının ya da tek başına sözsüz bir müzik yapıtının kapasitesinden çok daha fazladır. Ama şu da var, **bir başka bakımdan, lid** ile oratoryum'un, şiir ile çalgılı müzik karşısındaki şansı da daha azdır. Bir **lid**, bir arya ya da romans dinlediğimiz zaman, burdaki şiirsel metnin anlamı üstünde durmayız pek, ama aynı metni okuduğumuz zaman en önce anlamına dikkat ederiz. Bilmediğimiz dilden müzik yapıtlarını keyifle dinleyişimizin, ama hiç bilmediimiz bir dilden şiir dinlemek istemeyişimizin nedeni de budur. Bir **lid**'in yetersiz bir şiirsel nitelikte oluşuna aldırmayız çoğu kez; ezgi anlatım dolu olduğu sürece, temnin ilkelliğini bile farketmeyiz. Bütün bunlarda bize bunu gösterir, **lid**'de, romansda, aryada, ezgi, şiirsel yapıtın içeriğindeki coşku öğesini güçlendirirken, düşünce öğesini geri plana atmaktadır. Öte yandan, bir **lid**'de, bir aryada ya da bir romansda, şiirsel metin, ezginin müziksel içeriğindeki akılcı öğeyi aydınlığa çıkarırken, coşkusal zenginliğini sınırlandırmaktadır; çünkü metin, dinleyicinin kafasında bir şeyler kurabilmesini önlemekte, dinleyicinin yaşantısını, ancak sözle aşılabilecek bir yola sokmaktadır.

İşte şiir ile müzik, kendi etkinlik güçleri dolayısıyla, hem bir **birlik içinde kaynaşarak**, birbirlerini **zenginleştirebilmek**'te, hem de birbirlerini **sınırlandırabilmekte**'dirler.

Sanatın çelişmeli doğası oluşu, yani gücü ve güçsüzlüğü, etkinliği ve sınırlılığı, özellikle günümüzde yeni yeni oluşan sanat türlerinin verimli biçimde gelişmesi bakımından önemlidir; ancak, bu yeni sanat türleri, kendi özelliğini ve kendine özgü yapısını çoktan belirlemiş olan sanatlara ilk başta öykünme yolunu seçmektedirler; bu çok doğal olmakla birlikte, sanatsal bakımdan da en verimsiz yoldur. Sanat fotoğrafının sık sık resme öykünmesi, sanat televizyonunun da tiyatro ile sinemaya

öykünmesi böyle olmaktadır. Bu anlamda kullanılan terminoloji de ilginçtir; «televizyon filmi», ya da «televizyon oyunu» denmektedir yeni televizyon yaratımlarına, ama öte yandan da, bunlaın tiyatro ya da sinema gösterilerine uyup uymadığına bakılmaktadır. Sinema da, önceleri tiyatroya öykünerek işe başlamış, ama daha sonra, sinema sanatı kendi kendini belirleyerek, ne tiyatroda, ne edebiyatta, ne de resimde görüleceği üzere, kendine özgü yaşam bilgisi olanaklarını getirmiştir. Nitekim, sinema sanatçıları, tiyatro oyunlarının, roman ve hikâyelerin filme alınması olayıyla yetinmemektedirler; yapısını filmin sanatsal içeriğinin kendine özgü «sureti»nin belirlediği yeni bir edebiyat cinsi, yani **sinema oyunu (film-dramatiği)** günışığına çıkmıştır.

Buna benzer bir süreç de, televizyon ve radyo oyunu alanında yer almaktadır. Kuramcılar kadar, uygulamacılar da şunu gitgide açıkça duymaktadırlar ki, televizyon uygulaması, ne bir oyundur, ne de bir sinema; üçüncü, yeni bir şeydir. İzleyiciye yakından bakan beyazcamın ufacık yüzeyi ile sinema salonundaki kocaman beyaz perde arasında temel bir fark vardır. Ayrıca, bir televizyon oyununu evde, oturma odasında ailecek izleme ile bir filmi bir sinema salonunda yüzlerce kişi arasında izleme arasında psikolojik de bir fark vardır. Açıkça görülüyor, bir televizyon filmi, bir televizyonoyunu, kendi gereği, bir sinema filminden çok daha içli dışlı olunan bir yapıttır. Bundan başka, beyazcamda görünen oyuncu, izleyici ile tam karşı karşıya, yüzyüze gelme olanağına sahiptir; oysa, bir sinema oyuncusunun böyle bir olanağı yoktur. Gün boyunca, bir televizyon uygulamasının sinema ile değil, tiyatro ile daha çok yakınlığı vardır. Bununla birlikte, televizyonda, oyuncunun izleyici ile ilişkisi, tiyatrodaki gibi, dosdoğru, canlı değildir, ki tiyatroyu çekici kılan da budur.

Ama, öte yandan beyazcamda, «yakın plan»la, oyuncu izleyicinin tam yüzüne yaklaştırılarak, oyuncunun bakışlarıyla ve mimikleriyle doğrudan bir anlatım ve etki gücü yaratılır.

Sanatsal radyo düzenlemelerinin de içerikçe ve biçimce kendine özgü bir yanı vardır; bunlar, içerik ve biçim açısından, bir konser düzenlemesinden ya da bir oyundan ayrılırlar. Bir radyo uygulaması, doğrudan doğruya işitme duyumuza seslenir; oysa, sahnede olup bitenleri hem görürüz, hem de işitiriz. Bu yüzden, bir radyo uygulaması, yalnızca işitsel araçlarla aktarılabileek bir içeriği dile getirebilir; görsel imgeler, bilincimizde salt çağrışımsal yoldan belirir; görsel olan, işitsel olan yoldan iletilir bize. Bir anahtar tıkırtısı, telefon zili, kırık bir iskemle gıcırtısı,

kafamızda o çevreyi canlandırır; oyuncunun ses titreşimlerinden, ses tonlamasından, o oyun kişisinin karakterini, dış görünüşünü kafamızda kurarız. Bir radyo uygulamasının, bir radyo oyununun, öbür sanat türlerinden bambaşka bir optik ve akustik duyum bağıntısı tipi yaratışı böyle olmaktadır, onun kendine özgü sanatsal bilgi olanakları ile sanatsal etkisini belirleyen şey de budur.

Görülüyor ki, karşılıklı etkileşmelerinden radyo ve televizyon ugyulamalarının ortaya çıktığı, senaryo, müzik, oyunculuk ve yönetmenlik gibi bütün bileşkenlerin, adı geçen bu sanatlar için özel olarak yaratılmış olması, bu arada da, tüm bu bileşkenlerin içerdiği özel sanatsal içerik'in iyice göz önünde tutulması gerekmektedir.

Bütün sanat türlerinin özgül bir içerik ve biçimce nitel olarak belirlenişi, bu sanat türleri arasındaki karşılıklı etkileşmenin diyalektik olarak yorumlanabilmesine olanak verir. Hiç kuşkusuz, tüm sanatsal kültür tarihi boyunca görüldüğü üzere, birbirine yakın sanatlardan edinilen deneyimlerin her bir sanat türü içinde özümlenişi, bu her sanat türüne kendi içeriğinin sınırlarını genişletebilme olanağını getirdiği sürece, çok verimli bir süreç olarak varola gelmiştir. Ama ancak, bir başka türün nitel olarak belirlenmişliğini yinelemediği ve bozmadığı sürece, öbürünün basit bir «taklid»i haline düşmediği sürece, sanat türleri arasındaki karşılıklı etkileşme verimli olabilmiştir.

Örneğin, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında, şiir ile müzik arasında görülen ilişkiyi ele alalım. Bu dönemde, bir takım yazarlar, şiirin kendi içindeki müziksellikle yetinmeyerek, şiiri bir cins müzik haline dönüştürmeye kadar vardırmışlardır işi. Bunun için de, her şeyden önce, şiirin bütün kendi sözlü-kavramsal anlam kapsamından «sıyrılarak», sadece ses ve tını bağıntılarının korunması gerekiyordu. Alman şair Christian Morgenstern'in, Rus kübik-fütüristlerinin ve Fransız dadacıların yaptığı buydu. Ancak, bu oyun tam bir fiyasko ile sonuçlandı; çünkü, müziği taklide kalkışınca, şiir yıkılıvermişti. Velemir Hlebnikov ise, büyük bir şiirsel beceri sonucu, şiirdeki naziksel öğelerin aşırı derecede etkinleştirilmesi ile söz yapısının bütünlükle çözülmesi yoluyla şiirin parçalanması arasındaki ayrımı çok iyi dengeleyebilmişti.

Aynı şeye müzikte de rastlanmaktadır. Dargomişski ile Mussorgski'nin, şarkı tonu yapısını konuşma tonunun yapısına yaklaştırma çabaları (ki, Dargomişsk, «Tını doğrudan doğruya sözü anlatsın isterim, hakikati isterim ben» biçimnde dile getirmiştir bunu), müziğe yepyeni, gerçekçi sanatsal olanaklar katmıştır. Ama, Mussorgski, **Evlenme** adlı

oyunun seslendirilişinde, resitativin müziksel bir biçim olmaktan çıkacağı yolda, sınırları aşmaya kalkınca, deneme başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Mussorgski ile Fransız izlenimcilerinin, müziği resme yaklaştırma çabaları da aynı biçimde, ancak sanat olarak müziğin kendine özgü yapısının sınırları aşılmadığı sürece, sırf «tını-resmi» haline düşmediği sürece, plastik olanakların zorlanışı sanatsal bakımdan verimli olabilmiştir, ki bunun aksine yapmak da bu bestecilerin estetik sağduyularına elvermemiştir zaten. Ama, kendilerini bu yolda izleyen birtakım kişiler, ölçüyü kaçırıp da bu sınırları aşınca müzik, plastik resimselliğin baskısı altına çöküp kalmıştır. «Somut müzik» denilen bu eylemin savunucuları işi daha da ileriye götürmüşler; müziksel bir örgütlülük taşıyan tınının yerine, gerçek yaşamdan alınma, yükseklik ve ritm bakımından örgütlülük taşımayan tınılarla yüksek sesleri koymaya çalışmışlardır; bu «gürültü-resmi», sanat olarak müziğin sonu demekti artık.

Aynı benzer şeyere plastik sanatlar tarihinde de rastlamaktayız. Resim ve heykelde, «müzikselliği» olan renkler ve yontular, «tını dolu» çizgi ve biçimler, «mimarî» ya da «dekoratif» düzende leke ve plastik oylumlar yaratmak için çaba gösterilmiştir hep. Hattâ, denebilir ki, plastik yapıtlara yüksek bir resimsel ve yontusal değer kazandıran şey de bu niteliklerdir; nitekim, tüm dünya sanat tarihi bunun tanıtlarıyla doludur. Ama, ne bir Vrubel ile bir Borisov-Musatov, ya da bir Gauguin ile Picasso resmindeki bu tür bir «müziksellik», ne Cezanne resmindeki «mimarilik», ne de Matisse resmindeki «dekoratiflik» ölçüsü, soyutçuları doyurmamıştır. Kandinski ile Malewitsch, Delaunay ile Mondrian, bu konuda bir adım daha atma yürekliliğini göstermişlerdir. Ama bunun da resmin önünde sonunda varacağı bir yer oluşuna şaşmamak gerekir.

Soyutçuların içinde bulundukları çatışkı, her türlü katışıklıktan arınmış, «salt», «mutlak» bir resim hayal edişlerinden gelmektedir. Böyle birşeyse, soyutçuları, resim sanatını, başka cins sanatlardan kaynaklanan, müziksel ya da süsleyici bir görüntü-yapısıyla ilintili yasaların buyruğu altına sokmaya; resim sanatını, kendi sanatsal kimliğinden, yani görüntüsellikten «soymaya» götürmektedir. Sanat olarak resmin bütünlükle «kendi kendini belirlemesi» için verilen savaş, burda, edebiyatın resim üstündeki etkisini kaldırmak üzere, resmi yaşamın canlandırılışına dayanan sanatlara yaklaştırabilecek her türlü konuya bağlı, anlatısal öğeyi resimden çıkarıp atmak için verilen bir savaşa dönmüştür artık. Üstelik, «Sanatta Manevi-Olan Üstüne» adlı yazısında, Kandinski, resmi müziğe uygun kılmak istediğini söyler. Ama başlı

başına mutlak bir sanat yaratım türü ve biçimi haline sokma konusunda bu ilkenin kendi açıkladığı yaşamsal amaçla ne denli çeliştiğini farketmez. Öte yandan, Malewitsch'in yaptığı birçok soyut düzenlemelere «inşalar» adını verdiğini, Mondrian'ın resimlerininse, tuval üstüne sürülmüş ve çerçeve içine alınmış geometrik süslemelerden başka birşey olmadığını gözönüne getirecek olursak, soyut sanatın bu kendi iç çelişkisinin, yani «salt resim» olmak isteyişinin, ama aslında görüntüsel-olmayan sanatları «taklid» edişinin, Wassili Kandinski'nin kişisel bir kusuru olmayıp, tüm soyutçuların ortak bir yanlışı olduğunu görürüz.

Bu bilgilerden yola çıkarak şunu öne sürebiliriz, bir sanatın bir başka *sanat üstündeki etkisi o sanatın nitel* olarak belirlenmişliğine dokunduğu zaman, bu etki artık yapıcı değil, yıkıcı olmakta, öbür sanat türünü ya da cinsini zenginleştirmemekte, tam tersine, yoksullaştırmakta, o sanatın sanatsal olanaklarını genişleteceğine, daraltmaktadır. Bu, sanatlar arasındaki karşılıklı ilişki ve etkileşmenin **genel yasası** olup, her durumda geçerlidir. Resim sanatının edebiyata öykünmeye başlayıp, mekansal sanatlara açık anlatısal sınırları aşarak «edebiyat yapma» yoluna, resimlendirme yoluna saptığı zaman; bir film, filme alınmış bir oyun haline geldiği, ya da bir oyun, sahneye uygulanmış bir film haline geldiği zaman; yeni bir sanat olan televizyon, tiyatro ve sinemanın çok doğal etkileri yanısıra, kendi kimliğini belirmeye çalışacağı yerde, tiyatro ve sinemaya özgü olanı, mekanik biçimde yinelemeyi sürdürdüğü zaman; sanat fotoğrafı, resimle ya da resim, fotoğrafla, sinemayla ya da sahne tasarımıyla özdeşleşmeye kalktığı zaman işte yukarda sözünü ettiğimiz genel yasalara çarpar.

Bütün bu olgular da bize şunu göstermektedir, sanat türlerinin kendine özgü yapısını ve bu türlerin karşılıklı etkileşmesini belirleyen yasalar, nesnel özellikte olup, bu yasalara uyulması zorunu vardır.

SANAT TÜRLERİNİN CİNSLERE AYRIŞMASI

Sanatsal etkinliğin morfolojik olarak çözümlenişinin, **sanat türleri**'nin çözümlenerek sınıflandırılmasına bağlı olduğunu birçok örneklerle ele alıp göstermiş bulunuyoruz. Daha ileri, daha yüksek morfolojik düzeylerin, yani, **sanat türlerinin cinslere ve tarzlara ayrılması**'nın incelenişi, estetikği tikel sanat bilimleri alanına sokmaktadır. Sonuçta, örneğin, tek başına şiir sanatında, söz sanatının belirli bir yapı çeşidi ola-

rak «cins» sorununun varolduğu ortaya çıkmaktadır. Geleneksel olarak, edebiyat kuramında cinsle ilgili şöyle bir üçe ayırım vardır: **epik, lirik, dramatik.** Böyle bir ayrımlama için çeşitli gerekçeler öne sürülmüş olmakla birlikte, bugün için de edebiyatta böyle bir üçlü ayrımlamayı savunan kişi çoktur. 1960'da, Leningrad'da yayınlanan, **Gerçekçiliğin Sorunları** adlı çalışmasında, V. Dineprov, romanın dördüncü bir edebiyat cinsi olduğunu öne sürmüş; J. Borev ise **Komik-Olan Üstüne** adlı kitabında, **yergi**'yi dördüncü bir edebiyat cinsi olarak hesaba katmıştır. Söz sanatında, cinslerin ayrışmasıyla ilgili bu ya da başka görüşler üstüne yargıda bulunabilmek için, ilkin, şu genel metodolojik soruyu yanıtlmamak gerekir: metodolojik kategori olarak cins, **yalnızca edebiyat için** mi söz konukudur? Eğer, başka sanatlarda da aynı türden yapı değişimleri varsa, o zaman, estetik kuramının şunu araştırıp tanımlaması gerekir: **özgül bir sanatsal olgu olarak cins neyi gösterir** her sanat türünün cinslere ayrılmasında, **genel-olan ile özel-olan arasında ne gibi bir diyalektik** vardır.

Her sanat türünün oluşması ve gelişmesindeki somut süreç, karşılıklı çatışan şu iki güç arasındaki diyalektik etkileşmeyle belirlenir: bir yanda, **kendini belirleme çabası,** dünyayı sanatsal olarak benzersiz biçimde özümleme çabası; öte yanda, dıştan, öbür sanat türleriyle doğrudan ilinti sonucu **etkilenmeye girme.** Bu birincisi için bir yoruma gerek yok; her sanat türünün kendi başına varolabilmesinin temel koşulu, başka sanatların çözemediği sorunları kendisinin çözebilmesidir. Ama, ikincisi için bazı şeyler açıklamak gerekmektedir.

Ayrışmamış ve bireşimsel sanatsal yapılar, ne denli karmaşık olursa olsun, kendilerini oluşturan öğelerin, yani söz, müzik, plastik-dinamik ve daha başka öğelerin, bütüncül bir bağlantı içinde hareket edebilmelerinden ötürü varolabilirler ancak. Ama, böyle bir bütüncüllüğe ulaşabilmek kolay değildir. Bir roman ile bir senfoninin, bir tuval resmi ile bir binanın bütüncül bir birleşim içinde olabileceğini düşünemeyiz. Bu sanatsal olgular, zaman ve mekân içinde yanyana varolabilirler ya da birbirlerini taşıyabilirler, ama aralarında karşılıklı bir bütüncül etkileşme olanaksızdır. Edebiyat ile müzik, resim ile mimarlık arasındaki ilişkinin gerçekten bütüncül olabilmesi için, bu sanatların, birlikte «iş görebilecekleri» biçimde, **karşılıklı** bir **kaynaşma içine girme**'leri gerekir. Bu açıdan, bir lid'i ya da bir ressam tarafından boyanmış bir binayı ele aldığımızda, böyle bir kaynaşmanın gerçekten olabileceğini görürüz. Nitekim, lid'de, söz sanatı, ritmikleştirilmiş bir dize kuruluşu oluş-

turarak müziğe açılmakta, müzik de belirli tını yükseklikleri arasındaki ilişkileri ezgisel olarak örgütleyerek edebiyata açılmaktadır. Mimarlık da, binada boyanması zorunlu olan yüzeyleri göstererek resme «kucak açar»; resim de, kendi anıtsal ve süsleyici gücünü alabildiğine harekete geçirerek, mimarlığı yanıtlar. Genellikle, koşuk düzyazıdan, anıtsal süsleyici resim de tuval resminden daha eskidir diye bilinir. Bu garip olgunun böyle bilinmesinin nedeni, sanatsal etkinliğin kökenindeki ayrışmamışlığın ortaya yararlı yaratım biçimlerinin çıkabilmesi için, sanatları birbiriyle kaynaşmaya zorlamış olmasıdır. Bu ayrışmamışlığın çözüntüye uğrayışıyla birlikte, edebiyat ile resim kendi özerkliklerini, müzik ile mimarlık karşısında bağımsızlıklarını kazanarak, düzyazı ve tuval resmi gibi, yeni yapı değişiklikleri göstermişlerdir.

Koşuk ile düzyazıda biçimce saptanmış olduğu üzere, epik ile lirik arasıdaki fark, edebiyat ile müzik arasındaki diyalektik ilişkilerden, bu ikisinin birbirlerini karşılıklı çekip itme'lerinden ortaya çıkmaktadır. Lirik, tüm kendi kapsamı içinde bir ölçüde «müzikleştirilmiş edebiyat» olup, koşuk biçimi bu kapsamı ölçülü bir biçimde cisimleştirmek ister.

Belinski, Jean Paul'ün düşüncelerini paylaşarak, liriğin, koşuğun «temel öğesi» olduğunu söyler ve şunları ekler: «Lirik, koşuğun canıdır, ruhudur; lirik, öncelikle koşuktur, koşuğun koşuğudur». Gerçekten, epik tarzda da, dramatik tarzda da koşuk, kendi özü gereği lirik'tir; yoksa koşuk olmaz, ritmikleştirilmiş düzyazı olurdu. Nasıl bir Goethe'nin ya da bir Byron'ın dramatik şiirinin lirik bir özelliği varsa, Puşkin'in Haltova'sı ile Vladimir Mayakovski'nin İyi ve Güzel'inde Pablo Neruda'nın Büyük Türkü'sünde ve Aleksandır Tvardovski'nin Ötenin Ötesi adlı şiirindeki epik anlatımında da öylesine lirik bir fırtına eser. Buna karşılık, Çehov'un ya da Bunin'in en içten ve en candan hikâyelerinde de lirik öğe, kaçınılmaz biçimde, hikâyenin epik yapısı içinde çözüntüye uğrar; çünkü söz dokusunun düzyazı olarak kuruluş biçimi ve tarzı, epiğin o günkü gereksinimlerini en iyi biçimde yanıtlamak zorundaydı. Oysa, eski çağlarda, epos, ayrışmamış yaratımlar içinde oluştuğu biçimiyle koşuklu-müziksel bir biçim taşıyordu; ama, şarkıcılar tarafından epik şiirler okunmaya başlayınca, epik de zamanla lirik'ten kopmuştur. Roman ve hikâye, epostan türüyerek, eposun bile zamanında yapamadığı yolda, sanatsal bilim alanında epiğin yöneldiği hedeflerin en kesin biçimler halinde gerçekleşmesine yardımcı olmuşlardır.

Bu bakımdan, özellikle belli bir zaman içinde kendi varlığını kazanmış bir edebiyat cinsi olarak «epik» ile tarihçe özgül bir tarz olan

«epos»u yanyana koymamak gerekir. Bu yüzden, romanda, derin lirik ve dramatik öğelerin bulunduğunu saptamış olan Dneprov'un gözlemlerini doğru kabul ederken, burdan çıkardığı sonucu, yani romanın yepyeni, dördüncü bir edebiyat cinsi oluşunu bir yana atmamız gerekir. Roman ya da hikâyedeki düzyazı biçimi, her zaman olduğu gibi bugün de, örneğin, «lirik düzyazı» adıyla, özgül bir tarzın kuruluşuna yol açacak biçimde, baştan aşağı lirik öğelerle de yüklü olsa, lirik bakış açısı için koşuk biçimi ne denli önemliyse, yaşama epik bakış açısı için de düzyazı o denli önemlidir.

Müziğin söz sanatı üstündeki etkisi dolayısıyla, edebiyatta yapısal bir değişik cins oluşturur lirik. Buna karşılık, dram oyunculuk sanatı'nın edebiyat üstündeki etkisinin doğrudan bir ürünüdür. Kalıcı bir edebî-dramatik taslak olmaksızın, oyunculuk sanatı da başarılı bir biçimde gelişemezdi. Bu nedenle, daha antik Yunan kültüründe, belli bir edebî taslağı olmayan arkaik dramatik eylem biçimlerinden vazgeçilmiş ve bir Aiskhylos ile bir Sophokles, bir Euripides ile bir Aristophanes oyunculuk-sanatına ölmez yapıtlar armağan etmişlerdir. Yine bu aynı nedenle, İtalyan «Commedia dell'arte» tipinde doğaçlama tiyatrosunun (tuluat tiyatrosunun) da ömrü uzun sürmemiştir. Günümüzde, Batılı modernist sanatçıların yapmaya çalıştıları gibi,«dramaturjisiz tiyatro» yapmak için girişilmiş bütün çabalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Bu bakımdan, oyunculuk sanatının öngördüğü biçimde, gezginci şarkıcıların ve öykücülerin uzağında, bir grup oyuncu tarafından sahnede canlandırılmak üzere, kendini dönüştürdüğü ve kendince bir biçim geliştirdiği sürece yararlı olmuştur edebiyat.

Hiç kuşkusuz, Shakespeare'in oyunları ile Lermontov'un şiirlerini, Maupassant'nın hikâyelerini kitaptan da okuruz. Ama bu epik, lirik ve dramatik olmak üzere, üç edebiyat cinsi arasında içten, derin bir bağlantı olduğunu görmemize engel olmaz; böyle bir bağlantı, edebiyat yapıtlarının şu üç varlık biçimi arasında da vardır: okuycunun gözüne göre ayarlanmış, basılmış biçim'i; bir oyuncunun okumasıyla aldığı biçim; sahnede canlandırıldığı biçim. Ayrıca, müzik eğitiminden geçmiş kişiler, notayı gözleriyle okuyabilirlerse de, ancak çalındığı zaman müzik, kendi sanatsal gerçekliğine ulaşır. Şiir de, ancak canlı tını yoluyla kendi sanatsal kapsamını tüm zenginliğiyle ortaya çıkabilir; «müzikleştirilmiş söz»dür çünkü. Buna karşılık drama, ancak sahnede temsil edilme biçiminde kendi gerçek varlığına kavuşabilir.

Sanatsal kültür tarihi, sinema sanatının araya girmesiyle, söz sa-

natında bir başka dönüşümün yer alışına tanık olmuştur. Buysa, şunun açıa çıkmasını zorlamıştır, bir filmin sanatsal olarak ortaya konabilmesi için, epik olsun, dramatik olsun, o anda varolan hiçbir edebiyat cinsi ile bütüncül bir bağlantı içine girilememektedir. Ortada, epik ve dramatik biçimden olduğu kadar, lirik biçimden de ayrılan, ama dönüşmüş biçimde, bütün bunları içerip, kendine özgü bir sanatsal yapı gösteren, yeni bir edebiyat cinsi olarak senaryo olmadıkça film, bir öykünün ya da piyesin basit bir resimlendiriliş biçimi olmaktadır. Dineprov'un, roman için söylediği gibi, böyle bir bireşim de, aslında bir cins edebiyat yaratımı olarak film senaryosu nun kendi bir ayırıcı özelliğidir.

Bu öğelerin karşılıklı ilişkisi burda çok değişik olabilir. Sinema kuramcılarının «şiirli» ya da «düzyazılı» bir sinema sanatından söz etmeleri boşuna değildir. Şiirli filmde, sanatsal olarak ağır basan, lirik öğedir (Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin sinema sanatı örneklerinde İvan'ın Çocukluğu ile Üçüncü adlı filmleri anımsayalım burda); düzyazılı bir filmde ise, epik öğenin ağır basan bir rolü vardır (Korkunç İvan'da ya da Başkan'da olduğu gibi). Ama hiç kuşkusuz, üçünü bir cins film daha vardır, örneğin Oniki Öfkeli Adam; burda yapısal olarak ağır basan, dramatik öğe olup, iç kuruluşu bir piyesin iç kuruluşuna benzer. Buna göre, film senaryosu edebiyatında iki değil, üç tip tarz vardır: sinema-şiiri, sinema öyküsü (sinema romanı), sinema oyunu (aslında bu tanımlamalar ancak belirli haller için kullanılmalıdır; çünkü, bir film senaryosunun bireşimsel yapısı içinde, bu üçü de belli bir birlik içindedir, ancak yaşamın lirik, epik ya da dramatik biçimde sanatsal olarak canlandırılışında bu üçünden birinin öncelik kazandığı durumlar olabilir).

Buna benzer bir durum da plastik sanatlar tarihinde ortaya çıkmıştır. Nasıl epik, bir cins edebiyatsa, tuval resmi ile grafik ve heykeltraşlık da öyle bir cins plastik sanattır; çünkü bu çeşit yapıtlar, başlı başına özerk bir sanatsal kurulmayı temsil ederler. Sanatçı, böyle birşey üstünde çalışırken, kendi sanatsal temel düşüncesinden başka hiçbir şeyle bağımlı değildir. Sanatçı, bu kendi düşüncesinden yola çıkarak konuyu seçer, düzenlemeyi geliştirir, yapıtın ölçülerini ve boyutlarını belirler, gerekli sanatsal biçimlendirme araçlarını bulup ortaya çıkarır ve dile getirmek istediği içeriğe en yatkın malzemeyi seçer; bu, suluboya ya da yağlıboya, guvaş ya da tempara, odun, taş, metal ya da porselen, kömür ya da pastel kalem, ya da sanatsal bir baskı tekniği olabilir. Yapıt ortaya çıktıktan sonra, içinde bulunduğu çevreden bağımsız, kendi başına bir

varlık kazanır; çünkü, artık o çevreden ve ortamdan yalıtılmış, izleyici tarafından üstünde yoğunlaşmayı, kapsadığı şeylerle ilgili her türlü algılamayı gerektiren, «kendi içinde» belirli bir «dünya»yı temsil etmektedir. Bundan dolayı, Rembrandt'ın **Yitik Çocuk** tablosu, ya da Houdon'un **Voltaire**'i, herhangi bir yerde durabilir; bir odadan alınıp bir başka odaya konması, bir sergiden öbür sergiye, bir müzeden bir başka müzeye taşınması birşey farkettirmez.

Süslemeci resim ile **süslemeci** heykelde ise durum başkadır. Bu gibi yapıtlar, belirli bir bina ya da belirli bir uygulamalı sanat nesnesi için özel olarak yapılmışlardır, ancak ilgili o bina içinde ya da ancak o belli nesneyle birlikte varolabilirler. Örneğin, Serov'un **Şeftali Yiyen** Kız'ını ya da Picasso'nun **Apsent İçenler**i bir duvar resmi ya da bir vazo resmi olarak, ya da bir malzeme üzerine baskı olarak ya da bir başka biçimde düşünemeyiz; çünkü süslemeci çalışmaların içeriği de, biçimi de, süslemeleştirilen nesnenin kendi tanımı, kurulması ve malzemesi tarafından belirlenir. BergamaTapınağı üstündeki heykel kabartmaların, Sikstine Kilisesi'ndeki duvar resimlerinin, ya da bir İmparator tahtının kollarıyla ayakları üstündeki oymaların sanatsal yapısı, yukarda belirttiğimiz gibi, kendi plastik görevinin ne olduğunu gösteren ve sanatçının hayalgücünü o alanın dışında bırakan, bu üç en önemli etken tarafından belirlenir. Böylece, süslemeci resim, grafik ve heykel, mimari ve uygulamalı sanatlarla bireşimin gereklerinden kendine özgü yapısını kazanmış, bir cins özel plastik sanatlardır.

Plastik sanatlar, edebiyatla ya da oyunculuk sanatıyla doğrudan bir ilinti içine girdiği zaman, resim, grafik ya da heykel yapıtlarındaki görüntü yapısının yine bir değişime uğraması gerekmektedir. Bu gereğin sonucu, kitap resmi, sahne ressamlığı (tiyatro dekoru resmi), tiyatro heykeli (kukla oyunu), film resmi ya da film grafiği (çizgi film), **kendine özgü yeni bir cins** plastik sanatlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu bölümde tek tek her sanatsal cinsin özelliğini çizme olanağımız yok; ancak şunu belirtelim, bunların kendine özgü yapısının doğru anlaşılması, hem plastik sanatların ilgili alanında çalışan sanatçının kendi yaratımı açısından, hem de sanatın seslendiği kitle olan izleyici halkın algılayışı açısından büyük bir önem taşır. Örneğin, tuval resmi için geçerli olan deneylerin doğrudan doğruya anıtsal ve süslemeci resme, sahne dekoru resmine ya da kitap resmine aktarılması, sanatçı açısından kaçınılmaz bir fiyasko olacaktır. Yine, bir tuval resminin algılanışı ya da değerlendirilişi sırasında kullandığı sanatsal ölçüleri, başka cins resim, grafik ya da heykel

yaratımları için geçerli sayacak bir izleyici açısından da durum fiyaskoyla sonuçlanacaktır.

Buna benzer bir morfolojik ayrımlaşma, mimarî-uygulamalı sanatlarda da ortaya çıkar. Eğer bir bina, bir makine ya da bir kapkacak, resim ve grafikte ya da heykelde kullanılan plastik-sanatsal araçların ortaketkinliği düşünülmeksizin yaratılacak olursa, o zaman, burda sanatsal imge yalnızca mimari olarak geliştirilmiş, yalnızca bu cins sanatsal- teknik yaratımın kendi iç mantığı yoluyla ortaya konmuş olacaktır. Oysa, bir bina ya da bir uygulamalı sanat yapıtı, bireşimsel bir yaratım olarak planlandığında, görüntü yapısı, özünde bir dönüşüme uğrayarak, şu ya da bu ölçüde, kendisini plastik sanatların geleneklerine uyduracaktır. Örneğin, Paris Fuari için mimar Yufan tarafından önerilmiş olan pavyon, hem belli bir amaca hizmet eden bir bina olarak, hem de plastik bir düzenleme taşıyan bir altlık olarak görülmelidir. Plastik halk işlerinde, bir testinin biçimini belirleyen şey, çoğu zaman yalnızca işlevsel, yapılamaya ilişkin kaygılar değildir; ona kuş biçimi vermek istediği de olmuştur ustanın; tıpkı bir kilimin üstündeki süsleyici motiflerin genellikle bitki biçimleri oluşu gibi.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, ne kuş biçiminde bir testi, heykel sanatına giren bir yapıttır; ne de bir çiçekli süsleme, bir natürmorttur. Ancak, uygulamalı sanatlar ile mimari, görüntüsel motifleri kendine aldığı zaman, bunları kendi sanatsal «dilleri»ne «çevirir»ler, yani mimarî yapının kendi imgesinin görüntüsel anlamı içinde düzenlerler. Bu yüzden, burda bir nesnenin canlandırılışıyla değil; N. Dimitriyeva'nın çok doğru tanımladığı gibi, **onun canlandırılışının bir belirtisi'yle** karşılaşmaktayız. Bu gibi şeyler, mimarî-uygulamalı sanat yasalarına göre yaratılmaktaysa da, bu yasalar, plastik sanatların etkinliği dolayısıyla değişikliğe uğrarlar. Yoksa, mekânsal sanatlarda gerçek bir bireşim ortaya çıkamazdı.

Müziksel yaratımda da, kendi içinde cinslere ayrışmayı belirleyen nedenler aynıdır. Salt müzik denilen müziği, «program» müziğinden ayıran şey, bu birincisinin **kendince** müziksel, **yalnızca** müziksel ve **salt** müziksel olan araçlarla yaratılmış olması; ikincisininse müziksel yaratımın sözle **iletilmesi** sonunda ortaya çıkmış olmasıdır. Hiç kuşkusuz, burda söz konusu, yalnızca çalgısal müziktir; çünkü, vokal müzik, salt prosodi dışında, sözsüz şarkı okuma dışında, ne tarzda olursa olsun, sanatsal bir bütün oluşturmak üzere, müziksel öğeler ile sözlü öğelerin birbirleriyle «uygunluk» gösterdiği, ayrışmamış ya da bireşimsel bir sa-

nattır. «Program» yapıtları, Dante'nin **İlahi Komedya'sı**, Shakespeare'in **Romeo ile Juliet** ya da Goethe'nin **Egmont'u** gibi ünlü klasik edebiyat yapıtlarının etkisi altında yaratıldığı kadar, başlı başına bestecinin kendisi tarafından da düzenlenerek, dinleyiciye getirilmektedir. Ama, durum ne olursa olsun, müziğin program özelliği; müziksel yaratımca benimsenip kendi içinde özümlenecek yolda, müzikteki hikâye öğesini, sözsel yaratım ilkesini göstermektedir. Öte yandan, dans sanatı ile bir bireşime varılacağı zaman, çalgısal müziğin kendi görüntü yapısını değişikliğe uğratması gerekmektedir. Kendine özgü bir başka cins müzik olarak, **dans müziği**'nin ortaya çıkışı böyledir; burda, dans düzeni içinde gerekli tempo, ritmik öğe özel bir rol oynar.

Müzik, günümüzde, tiyatrodan, hele sinemadan gelen çok çeşitli istekleri karşılamak durumundadır. Buna göre de, müziksel yaratımın çekirdeği kendi içinde, **opera müziği, bale müziği, oyun müziği** ve **film müziği** gibi kendine özgü yeni müzik cinslerine ayrılmaktadır. Bu müzik cinslerinden her birinin kendi sanatsal özellikleri vardır; bir yapıtın kendi niteliğini belirleyen bu özellikler, daha önce o yapıtı hiç dinlememiş olan deneyimli dinleyicilerce hemen farkedilerek, o yapıtın hangi cins müziğe girdiği açıkça saptanabilir. Bu bakımdan da, tıpkı bir ressamın hem tuval resminde, hem anıtsal resimde, hem de sahne dekoru resminde aynı başarıyı gösteremeyebileceği gibi ya da bir yazarın aynı ustalıkla, hem oyun, hem senaryo, hem de şiir yazamayabileceği gibi, bir besteci de müziksel yaratımın her alanında aynı ölçüde başarılı olamaz.

Dans sanatında da cins ayrımı aynı yerden kaynaklanır. Dansın kendi «dili», yani plastik-dinamik süsleyici «dekor dili», günlük yaşam içinde en salt biçimiyle bizce bilinmektedir. Ancak, oyunculuk sanatının etkisi altında dansın görüntü yapısı da, tıpkı müziğin söz sanatının etkisi altında değişime uğramış olması gibi, asli değişimlere uğramıştır. Dans, «program» dansı olmuş, «hikâyeli» dans olmuş, konuyla bağlı görüntüsel dans olmuş, pantomime yaklaşmış, ama yine de dans olarak kalmıştır hep. Halk danslarında bunun pek çok örneğine rastlayabiliriz.

Kendine özgü bir başka cins dans da, **klasik dans** olup, bu dansın «dili»ni üçyüz yıldır bale «konuşur». Klasik dansın görüntü yapısı, müziğin, edebiyatın ve oyunculuk sanatının etkisi altında oluşmuştur. Bununla birlikte, yeni bir koreografi «dili» yaratmak üzere uzun yıllardır girişilmiş çabaları bir yana bırakırsak, klasik dans «dili», «süsleyici» dans olanakları ile «hikâyeli» dans olanaklarını her zaman için en

bütüncül birlik içinde sürdürmüştür. Klasik dans, konuya bağlı görüntüsel anlatım dansından, hele pantomimden çok, müzikle bir iç bağıntı kurduğu halde, gündelik yaşamdaki ritmik danstan farklı olarak, önemli bir psikolojik anlatım yeteneği de kazandırmıştır kendine. Bir başka deyişle, birçok bakımdan nerdeyse karşıt iki sanatsal yaratım biçimi olan müzik sanatı ile dramatik sanatı sımsıkı, imgesel bir bütün içinde birleştirmiştir. Bu durumda, dansa kalıcılık kazandırmış, dans tiyatrosu yerine geçmesini önlemiştir. Bugün için, pantomim öğeleri ile sportif baleye de girse, geleneklere bağlı klasik dans «dili» ne denli modern çizgiler kazanırsa kazansın, klasik dans herşeyden önce, bale sahnesinde gerçekleştirilecek olan sanatların yapısal bir bireşimi üstüne temellenecektir.

Geriye oyunculuk sanatı kalıyor. Dramatiğin kendine özgü biçimlerini edebiyatın sağladığını görmüştük; ama öte yandan, dramatik oyuncuyu, belirli bir oyun kişisi olmaya, o oyun kişisini «cisimlendirerek», öbür oyuncu kişilerle karşılıklı ilişki içine girmeye zorlamaktadır. Bu bakımdan, oyunculuk sanatı, bireysel bir yaratım olarak değil, ortaklaşa olarak, topluca bir yaratım biçimi olarak gerçekleştirilen, dramatikten ayrılmaz «ikincil» bir sanat haline gelmiştir.

Müzikli tiyatro'da, **bale sahnesi**'nde, **sirk**'te, **varyete**'de, **sokak**'ta gerçekleştirilen oyunculuk özellikleri açıkça ortadadır. Örneğin, bir oyuncunun tiyatro sahnesinde, operette, sirkte (palyaço), varyetede ya da sokakta (söylevci) oynadığı oyunlar, **birbirinden değişik dört cins** oyunculuğu gösterir.

Oyunculuğun değişik cinslere ayrılışı, sinema sanatının ortaya çıkışıyla daha da önem kazanmıştır. Bugün çok haklı olarak, yeni bir oyunculuk sanatı tipinden sözedilebilir. Birçok oyuncu aynı başarıyı hem sahnede, hem de sinemada gösterse bile böyle birşey, sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasında yöntem ve süreç bakımından asli farklılıklar olduğunu ortadan kaldırmaz. Bu bağlamda birkaç anı göstermek isteriz. Tiyatro sahnesinde, oyuncu, izleyici ile doğrudan bir ilinti içindeyken sinema oyuncusu, yalnızca kamera objektifi ile doğrudan bir ilinti içindedir. Öte yandan, sinema oyuncusu, yakın çekimde, izleyici ile «yüz yüze» gelir, ama tiyatro için düşünülemez bu. Bu yüzden sinema oyuncusunun yüz kasları ile gözlerinin hareketinin, izleyiciden çok uzakta olan tiyatro oyuncusununkinden daha duyarlı, daha ince olması gerekmektedir. Ayrıca, sahnedeki oyuncunun sesi salonun her yerinden duyulabilmelidir; oysa, ses aygıtları sinema oyuncusunun sesini

izleyicinin kulağına kadar getirdiğinden sinema oyuncusu fısıldasa bile olur.

Ayrıca, tiyatroda oyuncu, önceden tasarlanmış, koşullandırılmış bir sanhe mekânı içinde; yapay, aldatmacalı bir dünyada, bir aksesuar ve dekor dünyası içinde hareket eder; onun için çoğu zaman, zorunlu olarak, belli bir simgeselliği vurulayacak biçimde, yüzü makyajlıdır. Buna karşılık sinemada, oyuncu, gerçek şeyler arasında, gerçek doğa içinde hareket eder; onun için de, bütün davranışlarının çok «sahici, yaşama bağlı, doğal olması gerekir, ama tiyatroda böyle bir anlatım yansıtılamaz. Son olarak da, bir tiyatro oyuncusu rolünü kesintisiz sürdürmek zorundayken, sinema oyuncusu rolünü noktalayarak, yani belli bir mantık dizisi izlemeyen, değişik zamanlarda çekilmiş, küçük episodları halinde oynar, ancak film bittiği zaman oyuncunun rolü tam olarak gelişmiştir.

Deneyler de göstermiştir ki, her iki oyuncu, gereken aynı başarıyı, hem tiyatroda, hemde sinemada sürdürememektedir; çünkü burda, **iki değişik cins** oyunculuk söz konusudur. Buna göre de, tiyatro yönetmenliği ile sinema yönetmenliği diye bir ikiye ayrım ortaya çıkmaktadır. Bu ayrım, göz önüne alınmadığında, kaçınılmaz olarak, yapıtın sanatsal niteliği de etkilenecektir. Örneğin, Vişnevski'nin **İyimser Tragedya'sı** için yönetmen Samsonov'un yaptığı film ile Tayrov'un Moskova Oda Tiyatrosu'nda, ya da Tovstonogov'un Leningrad Puşkin Tiyatro Akademisi'nde sahnelediği oyunlar karşılaştırılacak olursa bu ayrım açıkça ortaya çıkacaktır. Ne doğal çekimler, ne panoramik çekimler, ne de yakın çekimler, bu filmin tiyatrovarilikten «kurtulması»na yetmemiştir. Gerek sinema sanatına girmeyen ilkeler uyarınca, tiyatroya bağımlı olarak hareket eden yönetimin kendisi, gerek tiyatro sahnelerinin aynen uygulandığı karelerdeki görüntü düzeni, gerekse oyuncuların tam romantik tiyatrodaki gibi dokunaklı tonda oynayışları, burda, sinema sanatının kendi ilkelerinin görüntü olarak yaratılış biçimini yanlış yere sürüklediği kadar, bozmuştur da.

Hiç kuşkusuz, şunu kabul edelim, bugün için, televizyondaki gelişmeler, kendine özgü bir başka cins yönetmenliğin ve oyunculuğun oluşturmasına yol açmış bulunmaktadır. Bu sanatın özellikleri, birçok bakımdan, hem tiyatro oyununun niteliklerinden, hem de sinema sanatının niteliklerinden farklı nitelikleri gerektirmektedir.

«Yalın» sanatlar arasındaki karşılıklı etkileşmeler iki biçimde sonuçlanmaktadır: yeni, karmaşık ve bileşik sanatlar yaratım türlerin ortaya

çıkarken, her sanat türü kendi içinde özgül cinslere ayrışmaktadır.

SANAT MORFOLOJİSİNİN BİR KATEGORİSİ OLARAK TARZ

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat bilimindeki tüm morfolojik kategoriler arasında en belirsiz olanı «tarz» kavramıdır. Bu kavram, aslında kendine özgü belli yapı değişikliklerini tanımlamak için kullanılır, tür ve cinsle ilgili olanları bunun içine girmez. Ancak, her sanat türünün çeşitli yönlerde kendi içinde tarzlara ayrılmasının belli bir yasası olup olmadığı, bu yönlerin kendi aralarında bir bağlantısı bulunup bulunmadığı, ayrıca tüm sanatsal yaratım alanlarının tarzlara ayrılmasının ortak bir temel ilkesi olup olmadığı sorusu henüz açığa çıkmış değildir. Yoksa acaba, böyle bir ayrımlaşmanın her sanat türü içinde kendine göre ve kendine özgü bir biçimde varolduğu, dolayısıyla bunun estetik biliminin kendi araştırma alanı içine girmeyeceği öne sürülebilir mi? Bunu öne süren bir bilimciyi haklı görebilir miyiz?

Sanatın karmaşık-dinamik bir sistem olduğu, dolayısıyla kendi çokkatmanlı yapısında yer alan değişiklikler sonucu kendi durumunun da değişikliğe uğrayabileceği anlayışı, bütün bu sorulara bir yanıt verilebilmesini olanaklı kılmaktadır. Şöyle genel bir formüllendirme yapabiliriz. Eğer, sanat türleri ile çeşitleri, kendi **maddi yapısal ve göstergesel parametre**'siyle belirleniyorsa, o zaman, her sanat türünün kendi yapısı içinde farklı özellikteki tarz değişiklikleri, başka yönleriye, yani kendi **gnoseolojik, değerleyici ve modellendirici yön**'üyle belirlenecektir. Çünkü tarz, sanat yaratımının almaşıklı özelliğinin bir görünüş biçimidir; böyle bir şey, içeriğin ele alınışından olduğu kadar, o içerik için gerekli imgesel biçimin ortaya konuşundan da kesinlikle belli olur.

Bu tezi tartışırken, daha önce ele almış olduğumuz, sanatın yapısındaki altsistemleri kendi içinde barındıran mantıksal çözümleme yollarına da yeniden dönmek istiyoruz.

Bu altsistemlerden birincisini, yani gnoseolojik olanını incelersek görürüz ki, sanatsal bilgi, bir ışık saçan ve saçtığı bu ışık çok geniş bir mekânsal ufka dağılan bir ışıldağa benzer. Gerçekten de, sanatsal-yaratıcı bir eylemde bilgi edinmek için girişilmiş çabalar ne denli kapsamlı olursa olsun, önünde önünde ve kesin biçimde, yaşamdaki gerçekliğin somut bir alanında odaklaşma zorundadır. Bu alan, şimdiki

zaman, geçmiş zaman, ya da gelecek zaman olabilir; dış dünya, yani eylemler ve olaylar dünyası olabileceği gibi, kişinin iç, manevi dünyası, yani kişinin zihinsel, ruhsal, psişik yaşamı da olabilir; insanın doğayla, nesnelerle, hemcinsleriyle ya da «öbür dünyadaki güçler»le ilişkisi olabileceği gibi, insanların çalışma sırasında, günlük yaşamda, siyasal etkinlik içinde, savaş'ta, vs. birbirleriyle ilişkileri de olabilir. Buna göre sanat yapıtındaki içerik de yerini bulur, içeriğin kendi sanatsal biçim özelliklerine uyması zorunluluğunu belirleyen şey de budur. Edebiyatta, tiyatroda, sinemada, ilk tarz ayrımı böyle oluşur; örneğin, tarihsel tarz (roman, oyun, resim, film), tarihsel-devrimci tarz, serüven tarzı, psikoloik tarz; resimde ise, manzara tarzı, natürmort tarzı, portre tarzı, güncel tarz; şiirde, pastoral şiir, aşk şiiri, toplumcu şiir tarzı; folklorda, iş türküleri, düğün havaları, törensel havalar tarzı; düzyazıda, toplumsal-çözümleyici roman, aşk romanı, biyografik roman, şövalye romanı, entrika romanı, savaş romanı, polisiye roman tarzı.

Hiç kuşkusuz, her tarz, her zaman salt bir biçimde ortaya çıkmaz. Değişik tarzdaki öğeleri içeren tarz kuruluşlarına, karışık biçimlerde de rastlanır. Örneğin, L. Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı, F. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sı, M. Bulgakov'un Usta ile Margarita'sı gibi yapıtlar, tek temalı bir tarz özelliği göstermez. Başka alanlarda olduğu gibi sanatta da melez biçimlerin varoluşu, herşeyden önce, belirli bireşimsel kuruluşlarda yalın biçimlerin oluşuyla çelişkiye düşmez. İkincisi, sanattaki değişik tarzlar, bu gibi temaca yüklü tarzlara hep aynı olanakları sağlamaz. Edebiyatta, özellikle de romanda bu olanaklar, tiyatro ya da resimdekiyle kıyaslanmayacak kadar geniştir. Üçüncüsü, tarzlar arasında tam bir sınır konması ya da böyle bir sınırın kaldırılması, herhangi bir sanat akımının kendisini metodolojik olarak yönlendirişi bağlıdır. Örneğin klasikçilik, katı tematik sınırların korunmasını isterken romantikçilik ile gerçekçilik, bu tematik sınırların aşılamayacağını kabul etmeyerek, tarzca karışık yapılar öne sürerler. İzlenimclik ile kübizm ise, tarzca gelişmelere çok az gereksinim gösterirler; izlenimcilik, hemen hemen bütünlükle manzara çizimi alanı içinde kalmakta diretirken, kübizm de hemen hemen bütünlükle natürmort düzeyinde kalmakta diretmiştir. Gözönüne alınması gereken bütün bu kesinlemeler, yapılan ilk tarz ayrımının, aslında, sanatsal bilginin somut biçimde yönlendirilişine bağlı olduğunu ortadan kaldırmaz, temel ve genel bir anlam taşır bu.

Öte yandan, tarz ayrımı, sanatsal bilgiye açık yaşamla ilgili malzeme-

nin **kapsam**'ına da bağlıdır. Uzun hikâyenin, hikâyenin, romanın; kısa şiirin, uzun şiirin, şiirin, çalgısal parçanın, sonatın, senfoninin sınırları burdan gelir. Bu bakımdan, sanatsal bilgi olanaklarının genişliği, **ikinci tarz ayrımı**'na yol açar.

Üçüncü bir tarz kategorisi de, gnoseolojik yön gibi, şu ya da bu biçimde yer alabilecek **değer-yönünün somutlaştırılışı**'ndan doğar. Sanatta şiirsel dokunaklılık **bir takım değerlerin kararlı** biçimde **olumlanışı**'nda, yüceltilişinde, övülüşünde dile gelebileceği gibi, bunun tam tersine, belli bir değerin **yadsınışı**'nda aşağılanışında, eleştirilişinde, açığa serilişinde, alaylanışmda, ya da bu her iki aksiyolojik konumun **düğümlenişi**'nde de dile gelebilir. Hiç kuşkusuz, düşünsel-coşkusal kapsamın somutlaştırılışı, belli bir içeriği, upuygun cisimlendirmesi ve eksiksiz olarak iletmesi gereken sanatsal biçimdeki bir değişkiliği de birlikte getirir. Sonuçta, şiirde od, ağıt, iğneleme; vokal müzikte tören marşı, lirik romans, dramatik zenci ilâhileri, lâtifeli şarkılar; oyunda tragedya, tragikomedya, komedya (komedya'da ise müzikli güldürü, fars, vodvil); müzikli tiyatroda kahramanlık operası, güldürülü opera; plastik sanatlarda da anıt kabir, karikatür, vs. gibi yeni tarz «diziler»i ortaya çıkar. Bu tarz dizilerinin somut biçimde tamamlanışı, her sanat türünün kendine özgü yanları ile her sanatsal yaratım yönteminin özelliklerine bağlıdır. Daha önce bir başka bağlamda söz ettiğimiz gibi, her sanat türü, yaşamı eleştirel güldürülü bir biçimde canlandıramayabilir; farklı sanat akımları, trajik-olan ile komik-olanın, kahramansı-olan ile aşağı, bayağı-olanın bütüncül bir biçimde kaynaşması ya da katı bir biçimde birbirinden ayrılması gerektiği konusunda farklı tutumlar gösterirler.

Sanat türlerinin tarzlara ayrışmasının dördüncü düzeyi, sanatsal yapıdaki **yaratıcı yan**'ın plastikliğinden, esnekliğinden ve değişkenliğinden ortaya çıkar. Yaşamın «portrevari» yeniden yaratılışından masalsı-fantastik değiştirilişine kadar çok çeşitli sanatsal modellendirme olanaklarından daha önce sözetmiş olduğumuzu burda anımsatalım. Bu çok çeşitlilik, **tarz ayrışması**na kadar uzanır. Bu, örneğin edebiyatta, sanatsal öğenin belgesel öğeyle kaynaştığı sanatsal taslakla başlar; varlığın ampirik verilerinin yeniden yaratılışının, imgesel olarak modellendirmeden ayrı tutulduğu, ama yaşam benzeri biçimin korunduğu hikâye, uzun hikaye ve roman tarzına kadar uzanır; imgesel modelin bilinçli bir biçimde ve temelden yaşam benzeri, yaşama bağlı olmadığı masal tarzında biter. Yine bir tarz ayrışmasına, tiyatro ile sinemada da rastlanır. Bu doğrultuda, örneğin, uygulamalı sanatlarda, çiçeksi öğelerle geomet-

rik öğeler arasındaki fark, ya da resimde doğadan çalışma, kapalı, bitmiş, gerçeklikten çalışılmış tuval resmi ile masalsı-fantastik resim arasındaki fark da yorumlanabilir.

Yaşamın sanatsal olarak modellendirilişinde görülen geniş yaratıcı olanaklar, kendine özgü bir tarz yapısı tipine daha yol açmaktadır; örneğin resimde, alegorik resim; heykelde, simgesel anıt; koşukta fabl, düzyazıda, felsefî anlatım. Burda, sanatsal bir modelin çok kendine özgü bir kuruluş biçimi ve tarzına rastlamaktayız; burda, yapılan bir çizimin gerçek anlam kapsamı ile tam, harfi harfine kendi anlamı arasında bir uygunluk yoktur. Çıplak bir kadın model çizimi, burda, çıplak vücut güzelliğini göstermek için değildir; bir «dinginliği», «tazeliği» gösterir daha çok; bir güvercin çizimi, barış düşüncesini simgeler; ahırdaki bir kurdun davranışlarının öyküsü, belli insan ilişkilerindeki ahlak ilkelerini açığa çıkarır, vs. Ayrıca, burda, iki düzyei kapsayan imgesel modellere yol açmaları bakımından da değişik sanat türleri arasında farklar olabilir. Böylesine imgesel yapılar bakımından, örneğin klasikçilik ile gerçekçilik ya da simgecilik ile natüralizm gibi değişik yaratım yöntemleri arasında da eşit olmayan ilişkiler vardır.

Bütün bu açıklamalardan şu sonuç çıkmaktadır, tarz ayrımının karmaşık özelliği, yalnızca görünürde karmaşık bir özellik olup, bütün bu ayrımlaşmaların koşullanışı görecelidir. Tarz, sanat morfolojisinin **genel bir kategorisi** olarak görülmeli ve yorumlanmalıdır. Tarzın çokanlamlı, içeriğininse farklı düzeylerde oluşu bütünlükle yasalara bağlıdır; çünkü bunlar sanatın yapısının farklı düzeylerde oluşundan gelmektedir. Bu bakış açısından alınınca, her sanat türünün tarzlara ayrılışının, ilgili olduğu o sanatın yapısı içindeki anlamına bağlı olduğu anlaşılacaktır. Plastik sanatlarda, sanatsal yaratımın **bilgice**-yönlendirilişindeki başlıca rolü yanısıra, **tema ilkesi**'nin, tarz ayrımında en önemli rolü oynayışı böyledir.

Müzikte bu gibi, portre, manzara, natürmort ya da benzeri tarzlar yoktur. Öte yandan, müziksel biçimin, görüntüsel-olmayan, ama çok karmaşık kuruluşu olan kendine özgü özelliği, niçin **biçimsel-kurulmalı** bir özellik gösteren tarz kuruluşlarının müzikte daha yaygın olduğunu bize açıklar; örneğin, topluluk özelliği taşıyan bütün çalgısal müzik tarzları böyledir (üçlü, dörtlü, beşli çalgısal müzik; orkestra eşliğinde tiyatro ya da keman konçertosu). Bu bakımdan, her sanat türünün somut tarz yapısının çözümlenişi, estetik kuramının uzmanlık alanından çıkarak, tek tek sanat bilimlerinin kendi sorunları içine girer. Ama, sa-

natların ortak morfolojik kategorisi olarak bilimsel tarz anlayışını estetiğin ortaya getirişi sonunda böyle bir çözümlemeye girişilebilir ancak.

Bu kategori, sanat çözümlemesindeki çokbasamaklı morfolojik düzeyler sisteminin en sonuncusudur. Tarzın daha öte yanları, tüm somutluğuyla ve tüm benzersizliğiyle, sanat yapıtının içindedir artık. Benzersiz, yinelenemez bir değer olarak sanat yapıtının incelenişi ve çözümlenişi ise, estetikçilerin değil, sanat tarihçilerinin, sanat eleştirmenlerinin işidir. Bununla birlikte, estetik kuramının böyle bir çözümlemede de bir takım hakları vardır, ilgisiz kalamaz; çünkü, her sanat yapıtının yaratma süreci, yapısı ve algılanışı, aynı zamanda, kendine özgü yoldan sanatsal etkinliğin belli en genel ve en nesnel yasaları'nı da yansıtır. Bu yasaların ele alınıp çözümlenişini bir sonraki bölüme bırakıyoruz.

Üçüncü Bölüm

Sanatsal İletişim Diyalektiği

GİRİŞ

BİLDİRİŞİM SİSTEMİ OLARAK SANATSAL İLETİŞİM

Kendi gerçek varlığı içinde, bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendine yeten bir nesne olmayıp, **özgül bir iletişim sistemi** içinde yer alır; bu sistemde, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirime aracılık etme işlevini görür. Böyle bir sistem dışında, bir sanat yapıtı, sanatsal değil, maddi bir nesnedir; boyaya batırılmış bir bez parçasıdır, belli bir figürü olan bir taş ya da metal parçasıdır. Bu yüzden, bir sanat yapıtının iç anlamı ile varlığının yasaları, ancak bir «sanatsal yaratım-sanat yapıtı-sanat algısı» sistemi içinde ele alınarak araştırılabilir.

Bizdeki estetik literatüründe son yıllarda yerleşmiş bulunan bu tür bir yaklaşım (örneğin, Rappoport'un, J. Markov'un, L. Selenov'un, B. Meilach'ın çalışmaları), bir sanat yapıtının **yaratım süreci**'ni, **yapı**'sını ve somut **etkileme tarzı**'nı belirleyen genel yasaların bulunup ortaya konabilmesine olanak sağlamıştır.

Bu sistemin birinci temel yanının, yani sanatsal yaratıcı etkinliğin çözümlenişi, yaratım süreci sırasında sanatçının kişiliğinin oynadığı rolün ne olduğu genel sorusunun çözümlenişiyle başlamalıdır o halde.

Bu sorunun çözümünü ele aldığımız zaman, her şeyden önce, bu bölümde izleyeceğimiz metodolojik ilkelerin ne olması gerektiğini kesinlikle belirlememiz gerekecektir.

Sanat algısı da, sanatsal yaratım da, **psikolojik** birer süreç olup, bu konuda en önce psikolojinin ilgisini çekerler. 19. yüzyılda psikoloji, felsefeden ayrılarak kendi yolunda gelişmeye başladığından beri, kendi

araştırmaları içine, sanat yapıtının yaratımı ve algısı gibi, psişenin özgül etkinlik biçimlerini de katmıştır. Yakın bilimlerin, yani estetiğin, sanat biliminin ve edebiyat biliminin kesiştikleri bir noktada, «psikolojik estetik», «deneysel estetik» ya da «sanat psikoloji»si diye adlandırılan, yeni bir bilimsel dal ortaya çıkmıştır.

Son bir yüzyıldır, bu yolda, sanatsal etkinliğin yasalarının kavranmasıyla ilgili olarak, hayli ilginç ve önemli noktalara varılmış bulunulmaktadır. Bununla birlikte, bu sorun alanında araştırma yapan bazı psikologlar (bütün öbür estetik sorunları kadar) sanatsal etkinlik sorununun da felsefi kuramsal olarak incelenişinin yerine, «aşağıdan estetik» (Fechner) olarak deneysel psikolojik estetiğin, ya da genel bir «yukardan estetik» (L. Vygotski) olarak sanat psikolojisinin konması gerektiğini öne sürmektedirler. Bu savlar, hiç kuşkusuz, tutarsız ve temelsizdir; hele felsefeci estetikçilerden bu savlara karşı aynı tutarsız ve temelsiz biçimde öylesine sert tepkiler gelmektedir ki, sanatın psikolojik olarak araştırılışından edinilecek kazançlar kazanç olmaktan çıkmaktadır.

Bugün için artık kanıtlanmış bulunuyor, sanatsal ekinliğin araştırılışındaki felsefi ve psikolojik yönler arasında karşılıklı yarışma değil, **birbirini bütünleme** söz konusudur daha çok; sorunsalı iki ayrı bilim içinde, yani **sanat estetiği ve psikolojisi** olarak saptayacak, kendine özgü bir yaklaşım gerekmektedir[1]. Yalnız şunu da belirtelim, bu bilimlerin ortak çabalarında, sanatsal etkinliğin yasaları üstüne kapsamlı ve yeterli bir tasarı ortaya getirilememiştir henüz. Nedenine gelince, öbür bilimlerin metodolojilerini de gerekli kılan daha başka yönler de burda işe karışmaktadır; hepsinden önce de, özel bir bilimin varlığını öngörecek yolda, sanat yapıtlarının **sosyolojik** yönü ve toplumsal işlevliliği, ki bunu da, sanatı toplumun sanatsal kültürü içinde inceleyen **sanat sosyolojisi** ortaya koyar. Sanat sosyolojisinin estetikle ve sanat psikolojiyle ilişkisi, kitabımızın son bölümünde özel olarak ele alınacaktır. Burda yalnızca şunu belirtmek isteriz, bilimsel düşüncenin içinde bulunduğu bugünkü düzeyde, sanatsal iletişim sorunu, yalnız psikolojik açıdan değil, ama aynı zamanda, **bildirişim kuramı ile semiotik** açıdan da araştırmayı gerektirmektedir. Çünkü, şurası çok açıktır, sanat algısı ile sanatsal yaratım arasındaki bağıntı, genel sürecin, yani bildirişimin kodlaştırılıp iletilmesi sürecinin bileşken bir parçasıdır, bu sürecin başlıca

1 Bu konuda önemli çalışmalar: L.S. Vygotski, **Sanat Psikolojisi**, 1968, M. Arnavudov, **Edebi Yaratım Psikolojisi**, 1969.

yasalarını araştıran da bildirişim kuramı ile semiotiktir.

Bu bilim yöntemlerinin, sanatın araştırılmasında kullanılması, kuşkuyla hattâ yadsımayla karşılanmıştır şimdiye kadar. Eğer bir takım sibernetikçiler ya da semiotikçiler tarafından, sanatsal etkinliğin kendine has özellikleri göz önüne alınmaksızın, sanatsal değerlerin yaratımı ve algılanışı sürecine bu bilimlerin kendi ilkeleri mekanik olarak aktarılmak isteniyorsa ya da bir takım sanatbilimcileri ile estetikçileri tarafından, yalnızca sibernetik-semiotik terminolojiye bağlı kalıp, hiçbir yeni bilimsel bilgi getirmeksizin, bilinen şeylerle oyalanarak, bugün bu moda olan bilimlere karşı «şükran borcu» yerine getirilmek isteniyosa, o zaman yukarda sözünü ettiğimiz tutum gerçekte haklı görülebilir. Oysa estetik ve sanat biliminde, sibernetikle ilgili öylesine «kolaya kaçan» bir tavır, **bilimsellik ilkesinin kendisi**'ne ters düşmektedir; çünkü sanatsal etkinliği araştıran bu yeni bilimlerin, bize ne gibi modern bilimsel yollar açtığına, yaratım ve algılama süreci yasalarının bulgulanabilmesi için ne gibi yeni yöntemler getirdiğine bakmak gerekir.

Bizi burda ilgilendiren bağlantı bakımından da böyle bir şey söz konusudur. Sanat psikolojisi ile sanat biliminin ulaştıkları sonuçları ne denli yüksek düzeyde değerlendirirsek değerlendirelim, bunların bilgi olanakları bakımından şu sınırlılıklarını da aynı zamanda görmemiz gerekir. Birincisi, **sanatsal iletişim sisteminin temel öğelerini**, yani yaratımı, yaratılanı ve yaratılanın algısını, **yalıtılmış bir biçimde inceleyişleri**; ikincisi, bu temel öğelerin her birini, **değişik türden özelliklerin, belirtilerin, bileşkenlerin bir yığışımı** olarak tasarlayışları. Aslında şu soruyu sormak gerekir, psikologlar, sanatsal yaratım süreci ile algılama sürecini incelediler, sanat bilimcileri de sanatsal yaratımları incelediler diyelim, kendi başlarına neyi bulup ortaya koyacaklardır ki burda? Bilimce bilinen hemen hemen bütün psişik mekanizmalar, yani bilinçli ve bilinçsiz, akılsal ve sezgisel düşünsel, coşkusal ve istemsel, yalnızca gözlemeye ya da yalnızca hayalgücüne, «einfühlung»a ve «sonradan yaşama»ya, gözleme bağlı mekanizmalar, bütün bunların tümü sanat yaratımında ve sanat algısında saptanabildiği gibi, sanat yapıtındaki hemen hemen bütün maddi ve manevi nesne belirtileri de sanat bilimince saptanmıştır. Bu bağlamda, Arnold Hauser'in şu sözü oldukça ilgi çekicidir: «sanat yapıtı, hem biçim hem içerik, hem tanıma hem yanılgı, hem oyun hem bildirişimdir; hem doğaya yakın hem doğaya uzak, hem erekli hem ereksiz, hem tarihi hem tarihüstü, hem kişisel hem de kişiler üstüdür... Sanat yapıtı üstüne bunun karşıtını öne süre-

cek boş yer kalmamıştır artık»[2]. Ama sonuçta, ne bir sanat yapıtının incelenişinde, ne de bir sanat yapıtını yaratma ve algılama sürecinin çözümlenişinde, bu olayı oluşturan bileşkenler, bu bileşkenlerin karşılıklı ilişkisi ve karşılıklı etkileşmesi, burdaki **zorunluluk ve onun ölçüsü** açıklanmış **iç yapısı** ortaya konmuştur. Sanat-bilimsel bir yönelimi olan kimi estetikçiler (örneğin, E. Utitz, N. Hartmann, R. Ingarden), bu tür bir çabayı sanat yapıtına uygulamaya kalkışmışlarsa da, sanat yapıtının yapısını, sanat yaratımının ve sanat algısının yapısı ile **hiçbir bağıntı** kurmadan inceledikleri için, sonuç baştan aşağı başına buyruk kalmıştır.

Sanatsal etkinliğe bildirişim kuramı açısından yaklaştığımız zaman, yani sanatsal etkinliğe **özgül ve sanatsal bir bildirimin ortaya çıkarılması, kodlanması ve iletilmesi biçiminde bütünsel bir süreç** olarak bakarsak, ancak o zaman, bütün sistemin olduğu kadar, sistemin başlıca öğelerinin (alt-sistemlerin) de iç yapısını açığa çıkarmış olabiliriz. Çünkü, bildirişim kuramı, bize ilk önce: **a) bildirimin bir kaynağı (ya da göndericisi); b) bir iletim kanalı; ve c) bildirimin bir alıcısı** olmak üzere, her bildirişim sürecinin **üç zorunlu ve yeteri sayıda öğe**'den oluşmuş olması gerektiğini gösterir. İkincisi, belli bir sistemin bu her üç öğesinin yapısı içinde cisimleşmiş olan kodun, (eşbiçimlilik derecesine) **birlik içinde** olması gerektiğini gösterir. Yoksa, sistem işlev görmez; çünkü, bildirişimin alıcısı, bildirimin kaynağında oluşan ve gönderilen iletiyi tam alamamış olur. Üçüncüsü, bildirişim kuramı, bize bildirimin kendi özelliğinin çıktığı yerden, yani bildirimin kaynağının kendi özelliklerinden **doğrudan doğruya bağımsız** olduğunu söyler.

Bu kuramsal temel ilkelerden yola çıkarak, **özgül bir bildirişim sistemi** olarak sanatsal iletişimin çözümlenişine geçebiliriz. **Sanatsal iletişimin özellikleriyse sanatsal etkinliğin kendi türüne bağlıdır.** O halde, bizi burda ilgilendiren sistemin birinci öğesini, yani **sanatsal bir bildirimi ortaya çıkarıp ileten** bir sanatsal etkinlik biçimi olarak **sanatsal yaratım**'ı çözümlemekle işe başlayabiliriz burda.

SANATSAL YARATIM

Bir sanatçının yaratımı, gerçek dünyanın özümlediği, tanındığı, de-

2 Arnold Hauser, Sanat Tarihi Felsefesi, Münih, 1958, s. 504.

ğerlendirildiği, bilinçli kılındığı, yorumlandığı, öylelikle de manevi bir bildirişimin ortaya çıktığı bir etkinliği ortaya koyar. Buysa, kendi içinde nesnel ve toplumsal-tarihsel olarak belirlenmiş bir içerik barındırdığı kadar, **derinlemesine ve biricik, kişisel bir özellik** de taşır. Aslında yalnızca sanatsal yaratım değil, ama, insan etkinliğinin öbür biçimleri de, birçok bakımlardan eylemde bulunan kişinin özelliklerine de; dünyagörüşü ile kişiliğine, dürüstlüğü ile bilgililiğine, anlayışgücü ile yetisine, deneyimleri ile gücüne de bağlıdır. Şunu bile öne sürebiliriz, sanatsal yaratım süreci alanında, sanatçının kişiliği, özel ve ana sorumluluklar taşıyan bir rol oynar. Bu nedenle, «hiç kimsenin yeri doldurulamaz» ilkesi, insan etkinliği alanları içinde yalnız sanatsal yaratıcı etkinlik için geçerlidir.

Gerçekten de uygulamada görülmüştür, bir işçinin, bir mühendisin, bir doktorun, bir örgütleyicinin, bir sporcu ya da bir bilimcinin yeri, şu ya da bu biçimde, o işde aynı derece nitelikli bir başka kimse tarafından doldurulabilmektedir. Bir çilingirin, bir bölüm şefinin, bir yöneticinin ya da bir operatörün hastalığı ya da ölümü, üretim sürecini durdurmadığı gibi, hastalığı da iyi etmemektedir. Bireysel vergilerin çok önemli rol oynadığı, ciddi ve çok karmaşık bir manevi etkinlik alanı olan bilimde bile, bilim adamının yeri son kertede doldurulabilir. Çok iyi biliriz, örneğin, herhangi bir nedenle Mendeleyev, kimyacı olmamış olaydı, elementlerin devirli sistemi, başka bilimcilerce bulunmuş olacaktı. Böyle bir bulgulama, ister daha geç bir dönemde, ister daha başka bir ülkede yapılsın, önünde sonunda yapılmış olacaktı. Ayrıca, bu bulgulama kim tarafından, nerde ve ne zaman yapılmış olursa olsun, **kendi özü gereği,** başka türlü de olamazdı; çünkü bilimsel bir hakikatin, söz gelişi, Arkhimides yasasının ya da Pythagoras teoreminin, Darwin ya da Einstein kuramının, Kopernikus'un ya da Marx'ın öğretisi'nin içeriği, bu içeriği formüllendiren bilincinin kişiliğine hiçbir biçimde bağlı değildir. **Etkinlik süreci**'nin kendisi birçok bakımlardan kişiliğin özelliklerine bağlıdır burda. Kişilik, yaratılan ürünün **biçim**'ine damgasını vurabilir, ama bu ürünün **içerik**'i kişisellik taşımaz, çünkü nesnel varlık yasalarının bir yansımasıdır içerik.

Sanatta ise durum başkadır. Eğer Tolstoy, **Savaş ve Barış**'ı, Thomas Mann da **Joseph ve Kardeşleri**'ni yazmamış olsaydı, bu yapıtlar başkalarınca yazılmış olmayacaktı. Aynı bir tema, aynı bir yaşam sorunu, birçok sanatçı tarafından biçimlendirilebilir, ama her keresinde ortaya çıkan sonuç, gerek biçim, gerekse **ana şiirsel içerik** bakımından başka

başka olacaktır.

Dünyanın sanatsal olarak özümlenişinde öznel-olan ile nesnel-olan, bilimsel bilgideki gibi dile getirilemediğinden; sanatta, öznel-olan, tüm doluluğu ve tüm zenginliğiyle sanatsal içeriğin içine yerleştiğinden, sanatçının kişiliğinde, manevi bir bütün olarak, kendisi tarafından yaratılmış olan yapıtın dışında kalmaz; tam tersine, bir dokumadaki renk gibi, yapıta işler. Anlaşılıyor ki, kendi yaratımı içinde sanatçının yeri gerçekten **doldurulamaz**. Başka hiç kimse, ancak onun tek başına yapabileceği şeyi onun yerine yapamaz. Her sahibi sanat yapıtı, tıpkı, kendi bir izdüşümü olduğu sanatçının kişiliği gibi, **yinelenemeyen, yeri doldurulamaz** bir şeydir.

Demek, yaratım süreci sırasında ortaya çıkarılan sanatsal bildirimin özelliği, **her şeyden önce, sanatçının** kişiliği'yle bağımlıdır. Bu yüzden, edebiyat ve sanat tarihçileri, sanatçının kişiliğini en yetkin biçimde verebilmek için, kendi araştırmalarının doğrudan doğruya bir nesnesi olan sanatçının kişiliğini incelemeye koyulurlar her zaman. Ancak, böyle bir araştırma çalışması, insan kişiliğinin yapısı doğaçtan, örgütsüz ve rastlantısal olduğu sürece, hele sanatçının kişiliği özellikleriyle bilinmiyorsa, bu nitelikler içinde kalmaya mahkumdur.

İnsan etkinliği yapısının belirlenişinden olduğu kadar, kişiliğin, «kişileştirilmiş etkinlik»[3] oluşundan da yola çıkarak, bu yapıyı deşecek olursak, o zaman sanatçının kişiliğinin temel bileşken yanlarını ayrımlayabileceğimiz gibi, bunların sanatsal yaratımdaki öneminide kavrayabiliriz. Yapılması gereken birincil iş budur.

Ama, sanatçının damgasını taşıyan bildirim, ancak yazarın, ressamın, oyuncunun, müzikçinin, vs., özgül bir biçimde, imgesel olarak düşünme gücüne, dünyayı şiirsel olarak algılama yeteneğine sahip olması halinde, yani **sanat vergisi, yetisi** olması halinde, gerçek sanatsal bir bildirim haline gelebilir. Yeti, sanatçının manevi dünyasında oluşan düşünceleri, duyguları, tasarımları tüm zenginliği içinde, özgül bir sanatsal bildirişim haline dönüştürebilme gücüdür. Bu nedenle yeti, bütünsel bir sistem olarak sanatsal yaratımın yapısının **ikinci bir zorunlu bileşken**'idir; burda taşıdığı önem yalnızca yaratım sürecinde araştırmanın, nesnesi oluşundan, yani kişilik ile sanatçının yetisi arasındaki ilintiden değil, ama aynı zamanda, insanın özel bir psişik etkinliği olarak yetinin kendi **iç yapısı**'ndan da gelir. Sanatsal etkinliğin yapısının bilinişi

3 M. S. Kagan, **İnsan Faaliyeti**,Bölüm 6, 1974.

dolayısıyla bu yapıyı da deşmek mümkün olacaktır; çünkü bu yapıların benzer yapılar olması gerekmektedir (eşbiçimliliğin burdaki bir görünüşüdür bu). Demek yeti, **tüm doluluğu ve iç bütünlüğü içinde**, sanatsal yaratıcı etkinliğin gerçekleştirilişini yüklenmiştir.

Ama, sanatsal yaratım da, sanatçının yetisinin rolü ne denli büyük olursa olsun, bu yaratıma **olanak** tanır ancak. Belli bir olanağın gerçeklik haline dönüşürülmesi, gerçekleştirilmesi ise, yalnızca yetiye değil, ama **ustalık'a** da bağlıdır. Ustalık, yaratıyı kendi maddi ve manevi öğelerinin birliği içinde gerçekleştiren, özgül bir uygulayım gücüdür. Ustalık olmaksızın, yeti, yalnızca somut sanatsal yaratımın bir önkoşuludur, ancak **ustalık'tan** geçerek yaratmı gerçekleştirebilir.

Çok açıktır, öbür insan etkinliği alanlarındaki ustalıktan farklı olarak, sanatçının ustalığı özgül bir yapı gösterir; şunu da kabul etmek gerekir, bu yapı ile yetinin yapısı arasında bir benzerlik vardır ve yetinin «uyarıları» sonucu ustalık pratikte yürürlüğe girer. Burda ise, sanatsal yaratımın bileşkenleri arasıdaki eşbiçimliliğin yeni bir görünüşü ile karşılaşmaktayız.

Bunun daha da ileri götürülmesi, yaratımın kendine özgü bir «algoritma»sı işlevini gören bir başka bileşkenin araya girmesine yol açar; buysa, **sanatsal yaratıcı yöntem'dir.**

«Yaratıcı yöntem» ya da «yaratım yöntemi» kavramı, estetik bilimimize yirminci yılın sonunda girmiş olup, o zamandan bu zamana bilimsel maddeci estetik kuramının ana kategorilerinden biri haline gemiştir. Yaratıcı yöntem, sanatsal etkinliğin **bilinçli özellik** taşıyışını gösterir. Onun için, sanatsal yaratımın doğaçtan, bilinçsiz, bilinçaltı bir özellik taşıdığı tasarımından yola çıkan estetik öğretilerinde yaratıcı yönteme rastlanmaz. Buna karşılık, sanatsal etkinliğin bilinçli bir özellik taşıdığını savunan diyalektik maddecilik öncesi kuram ve estetikte, kendi içinde kapalı bir sanatsal etkinlik yöntemi öğretisi ya da «yaratıcı yöntem» kavramı olmadığı halde, yaratıcı yöntemin tikel yanlarıyla ilgili yapılmış birçok tanımlamaya rastlanır.

Birçok öğelerinin bilimcilerce değişik tarzlarda yorumlanmış olmasına rağmen, bu öğreti ilk kez Sovyet estetik biliminde ele alınmıştır. Ortadaki görüş ayrılıkları ise, şu gibi sorulardan çıkmaktadır: yaratıcı yöntem yalnızca **tek bir sanatçı'nın** yaratımı için mi söz konusudur? Yoksa, bu kavram, (örneğin gerçekçi yöntem, romantik yöntem gibi), sanat tarihindeki **tüm yönelimler'in** belirtisi olan şeyleri mi bir arada dile getirmektedir? Yoksa, tek bir sanatçının yaratıcı yönteminde olduğu kadar,

tüm bir sanatsal yönelimin yönteminden de söz edilebilecek biçimde, yaratıcı yöntemde, **tikel-olan ile genel-olanın diyalektiği**'ni mi aramak gerekir?

Biz, hem her sanatçının kendi kullanımı için, kendi yaratıcı yöntemini kendi başına ortaya koyabileceği, hem de bireysel olarak yaratılmış bir yöntemin, birçok bakımlardan, öbür sanatçılarca geliştirilmiş yöntemlerle ılık gösterebileceği açısından yola çıkarak, bu sonuncu görüşe katılmaktayız. Bu nedenle, her sanatçının yöntemi, başa buyruk olarak değil, toplumsal gereksinimlerin ve önkoşulların etkisi altında, sanatsal kültürün belirli yasallıklarının etkisi altında biçimlenir. Bu bakımdan, yaratıcı yöntem sorunu, **hem psikolojik, hem de sosyolojik bir sorun** olup; iki kez ele alınmayı gerektirir: bir, sanatsal yaratıcı etkinlik mekanizmasının çözümlendiği bir bölüm içinde; bir de, sanatın tarihsel gelişimindeki yasallıkların söz konusu edildiği son bölümde.

Sanatçının yaratıcı yöntemi, **kendi pratik etkinliğini temellendirdiği ilkelerden oluşan bir sistem**'dir. Sanatçıya kendi yetisi ile ustalığını nasıl kullanacağını, bunları ne yönde geliştirmesi gerektiğini, hangi yaşamsal malzemeyi seçeceğini, bu malzemeyi ne yolda dönüşüme uğratacağını, hangi hedefe ulaşmaya çalışacağını, kimin adına hareket edeceğini gösterir. Dolayısıyla yöntemin, yapısı ile yetinin ve ustalığın yapısı arasında bir uygunluk olması gerekir; yeti ile ustalık yöntemle eklemleşerek, kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının içeriğine bağlanabilmelidir.

Sanatsal yaratıcı etkinliğin dolayımsız olarak belirlenişinin algılanabilmesi, yani nitelikli sanat yapıtlarının yaratılabilmesi için **zorunlu ve yeteri sayıda**'ki bileşken yanların karşılıklı etkileşmesinde yatan mantık budur.

SANATSAL BİLDİRİŞİM VE SANAT YAPITI

Karl Marx'ın bir tanımına göre, her işin kendisinde, süreç, işin ürün haline gelişiyle «sona erer»; üründe insanın yaratıcı etkinliğini **nesneleştirmiş** olur. Bu aynı şey, yaratılan ürünün nesneleştirilmiş süreç olarak karşımıza çıktığı sanatsal etkinlik için de söylenebilir. Bu nedenle, sanatsal yaratıcı etkinliğin yapısı, yaratılan üründe damgasını taşımalı, sanat yapıtına aktarılmış olmalıdır.

Vardığımız bu sonucu, hiç kuşkusuz daha da pekiştirten özgül ne-

denler vardır. Anımsadığımız kadarınca, bir sanat yapıtı, kendi içinde barındırdığı, kendi içine yerleştirilmiş bir bildirimi, onu algılayacakların bilincine iletsin diye yaratılır. Ama, burdaki bu bildirim, sanatsal bir nitelik taşıdığından; burda incelenen sistemdeki yeti, ustalık ve yöntem de, sanatsal yeti, sanatsal ustalık, sanatsal yöntem olduğundan, bir sanat yapıtının kendine özgü içeriği ve yapısı içinde, bu sanatsal-olanın özgül niteliğini taşıması gerekir. Bir sanat yapıtının bu sanatsal niteliği, o yapıtın izleyici kitlesince algılanabilmesi, yani yapıtın içine kitlenmiş sanatsal bildirimin özümlenebilmesi için, kaçınılmaz bir önkoşuldur. Bir sanat yapıtının yapısını açıklamak üzere böyle bir yaklaşım, bir yapıyı ele alıp tanımlamak için daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, bir takım estetikçilerin yapmaya kalkıştıkları biçimde, her türlü başa buyrukluk ve ampiriklik öğesini işin içine sokmaktan kaçınmayı gerektirir. Neden ama bu gibi kuramcılarca, örneğin, Utitz, Hartmann ya da Ingarden'ce sorun başka bir biçimde değil de, böyle yorumlanmış, neden sanat yapıtıyla ilgili başka «katmanlar» değil de, o kendilerince olanı ortaya konmuştur? Bu soruların yanıtı verilmemiştir. Bizim Estonyalı filozof Rebane'nin de yorumladığı gibi, bir bildirişim tasarımı, bir sanat yapıtının yapısının sağlam nedenlere dayanan bir biçimde ele alınışını olduğu kadar, burdan da sanatsal algı yapısının çözümlenişine geçişi olanaklı kılmaktadır.

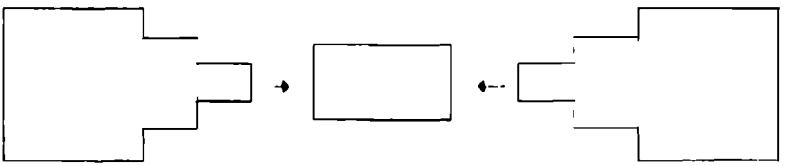
SANATSAL ALGI

Sanatsal yaratım, süreç olarak, ürün haline gelişiyle «sona erdiği»nde, ürünün algılanışıyla birlikte, bir yenisi **harekete geçirilmiş olur** ve yeni bir sanatsal etkinlik süreci biçimi doğar. Bunun çözümlenişinde ise, şu aşağıdaki noktaların belirleyici bir önemi vardır:

1) Sanat algısı süreci, sanatçının pratik etkinliğinden farklı ve hiç kuşkusuz manevi, psişik bir insan etkinliği biçimidir. Ama etkinliktir, yani **yapıtta barınan kodlaşmış bildirimin etkin ele alınış süreci**'dir, edilgen bir «yansıması» değildir. Bu nedenle, algının kendi bir özelliği olarak sanat psikolojisinde sık sık kullanılan «ortak yaratım», «sonradan yaratım» kavramının derin bir içeriği vardır. İlerde göreceğimiz gibi, bu kavram, sanatı algılayan insanın bilincinde akan süreci tüm doluluğuyla kuşatmasa bile, yine de bilimsel yapıtların, ideolojik, teknik ya da daha başka semiotik nesnelerin (sanatsal olmayan metinlerin)

algılanışından farklı olmak üzere, sanat algısının ana öğesi'ni derinlemesine tanımlar.

2) Demek, sanat algısı, sanatçının yaratıcı etkinliğinin yapısını, «tersinden» yineleyen («sonradan yaratan», «ortak yaratan») bir etkinliktir. Bu süreçte, sanatçının yaratım sürecinde, içine kitlemiş, kodlamış olduğu bir bildirimin kilidi ve kodu çözülür. Bu bakımdan, sanatsal yaratım ile ortak yaratıcı sanat algısı arasındaki ilintiyi karşılıklı yansıyan bir simetri olarak, dinamik bir sistem içindeki benzeş (eşbiçimli), tersine bir hareket olarak görebiliriz:



Sanatsal Yaratım | Sanat Yapıtı | Sanatsal alımlama

Gerçekten de, bir sanatçının yaratımında **çıkış noktası**, nasıl kişilik olarak sanatçının kendi nitelikleriyse, sanat algısında da alıcının kişiliği, sanat yapıtının işleyişindeki **bitiş noktası**'nı oluşturur; çünkü burdaki nesnel son hedef, insanı **kişilik olarak** oluşturmaktadır. Tam tersine, sanatsal yaratımın «**çıkış noktası**»nda, yetinin ve ustalığın pratik etkinlikteki doğrultusunu **belirleyecek yönlendirmeler sistemi** olarak değer yaratıcı yöntem bulunuyorsa, o zaman sanat algısı da, dosdoğru kendi psikolojik anlamı içinde, psişik bir yönlendirme sistemi tarafından belirlenecektir. Bu yönlendirmeler, her türlü sanat algısı mekanizmasının işleyiş doğrulusunu koşullandırır. Eğer bir sanatçının yaratımı, **yeti ve ustalıkla** koşullanmışsa, o zaman sanat algısı da, ordaki alıcı kişiden, «ortak yaratım» ya da «sonradan yaratım» olarak, **kendi yansımasını bulmuş belirli ustalık ve yeti biçimleri**'ni ister. Bunlardan birincisi, sanat algısında, tıpkı ustalık gibi, deneyimden, sanat yapıtıyla doğrudan ilişkiden ve onun incelenişinden gelen **yatkınlık** biçiminde karşımıza çıkar. İkincisi ise, algılayan kişide belirli bir eğilim olması biçiminde, yani bir sanat tarzı dili içinde kendisine iletilmiş olan bir sanatsal bildirimi o kişinin özümleyebilmesi yeteneğinde görülür. Stanislavski'nin, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda, istidatlı izleyiciler de olduğunu söylemesi boşuna değildir. Öyle ki, müzikten, resimden, dans-

tan, şiirden anlama yeteneği ve bu sanatları sevme daha çocukluktan başlar ve tıpkı sanatsal iş yapmak için olduğu kadar, sanat işi algılamak için de daha doğuştan bir eğilimin kendisini belli etmesi gerekir. Algıyla ilgili olara bu yetiye **beğeni** denir.

3) Sanat algısına ilişkin olarak burda ortaya konan bütün altsistemlerin iç yapısı için yapılacak bir çözümlemenin, bilim tarihi boyunca birikmiş yoğun malzemelerden olduğu kadar, bizim de burda bildirişim sistemi olarak sanatsal iletişim konusunda açımladığımız bir yaklaşımdan, yani eşbiçimlilik düşüncesinden de yola çıkması gerekir.

Sanat algısı sorununa estetik kuramında çok önceden değinilmiştir. Aristoteles'in «katharsis» öğretisi (sanatı algılama sürecinde insan ruhunun «arınması» öğretisi), bu sorunu çözmek için girişilmiş ilk çaba olarak görülebilir. Estetikçilerin öğretileri içinde ta baştan beri yer almakla birlikte, bu soru her zaman için estetikçilerin ilgisini çekmekte devam etmiştir. Nedenine gelince, sanat algısı sorununun, bilimsel araştırmada çok zorlu ve karmaşık bir yeri oluşudur. Bir kere, sanat algısı, bilincimizin ve bilinçaltımızın derinlerinde dolaşan ve herhangi kesin ve sağlam bir nesnel çözümleme yapmaya herhangi bir temel oluşturamayacak biçimde hiç ya da hemen hemen hiçbir dış görünüş biçimi göstermeyen bir iç psikolojik süreçtir. İkincisi, sanat algısı, her bireyde kendine göre yol alan, bundan dolayı da her kişide çeşitli etkenlere göre değişen, bütünlükle kişisel, derininden bireysel bir sürçtir. Peki ama, bilimin böyle bir görünüşe yaklaşımı nasıl olacaktır o halde?

Uzun yıllardır, bu görünüşü bilebilmenin ana yöntemi **kendini gözlemleme** olmuştur. Araştırma metodolojisi, herhangi bir kuramcının bir malzemeyi genelleştimek isteyişinde, yalnızca kendi bildiği şu şeyle sınırlı kalmış, şematik olarak anlatımını ancak onda bulmuştur: kuramcının sanat yapıtına ilişkin kendi algısı. Bu çözümleme sonunda elde edilen şeyle, başkalarının ona göstereceği tepki arasında bir karşılaştırma yapılıyor, sonra da bundan sanat algısının özü ve yapısı üstüne genelleştirilmiş sonuçlar çıkarılıyordu. Kendinden de anlaşılacağı üzere, bu yoldan yapılan araştırmalar, çok görece bir bilimsel değer taşımaktaydı.

19. ve 20. yüzyıllarda, yeni, özel bir bilgi dalı olan psikoloji biliminin ortaya çıkışıyla birlikte, bu durumda özünden değişime uğramıştır. Sanat algısı psikolojisinde yapılan araştırmalar, hiç kuşkusuz, öylesine görevler üstlenmiştir ki, bunların çözümü ister istemez, nesnel çözümlerle ilgili özel yöntemlerin gelişmesine yol açmıştır. Bu başarılara rağmen,

bu alanda bilimsel olarak açıklanmamış, belirsiz bilmece dolu çok şey kalmıştır daha. Çünkü sanat algısı, en ince, en karmaşık psişik süreçlere ilişkin olup, psikoloji bunları tam kapsamlı açımlayacak bir duruma bugüne kadar henüz erişememiş olduu gibi, bu süreçlerin araştırılışına da öbür psikolojik mekanizmaların araştırılışındaki kadar özen gösterilmemiş; ayrıca, bir takım idealist ve pozitivist felsefi anlayışların psikolojinin gelişmesi üstünde etkisi olarak araştırmaları yanlış yerlere sürüklemiştir. Bu bağlamda, her şeyden önce, insan psişesine kendi bir özelliği olarak, soyut bir tarzda bakan bir çok burjuva bilimcisinin bakış tarzlarına göz atmak gerekir. Bu burjuva bilimciler, ya insan psişesinin toplumsal niteliğini, toplumsal olark koşullanmışlığını, toplumsal-tarihsel dinamiğini hepten görmezlikten gelmekte, ya da insan psişesini (Freudcu anlayış içinde), kişinin manevi yaşamının yalnızca dış kesimiyle, yani insanın bilinciyle sınırlandırmaktadır. Sosyolojinin gelişmesiyle ve toplumdaki sanatsal kültürün araştırılmaya başlanmasıyla, sanat algısının da salt psikolojik bir süreç olarak alınamayacağını, çünkü onun da, her zaman için **bütün bir toplumsal etkenler ağı yoluyla iletildiği** açığa çıkmıştır. Yalnızca sanat üretimi değil, ama sanat «tüketimi» de, tüm psikolojik mekanizmalarıyla birlikte, yani coşkusal, düşüncesel, çağrışımsal ve beğenisel mekanizmalarıyla birlikte, toplumsal ve tarihsel olarak belirlenmiştir. Onun için, **Hamlet** ya da **Don Kişot**, değişik çağlarda olduğu kadar, aynı çağ içinde de, değişik toplum kesimlerinden gelen kişilerce farklı biçimlerde ele alınmıştır.

Demek, sanat algısı, **dolayımsızlık ve dolayımlılık** diyalektiği içinde kendini belli eden **psikolojik ve sosyolojik anların diyalektik bağıntısı**'yla belirlenmektedir. Sanat algısının bu psikolojik-sosyolojik ikiboyutluluğu anlayışı, bilimsel maddeci estetikte, bu konuyla ilgili araştırmaların temelini oluşturur. Bu bakımdan, sanat algısı **mekanizmaları**'nın deneysel psikolojik olarak incelenişinden elde edilen sonuçlar için olduğu kadar, bu algının içeriği'nin somut sosyolojik olarak incelenişinden elde edilen sonuçlar için de geniş ve kalıcı bir temel gerekir. Estetik kuramı, burda, bu birbirine yakın bilimlerden edinilen ve ister istemez tekyanlı olan kısmi sonuçlarla bilgileri bir araya getirebilecek, biricik bütünselleştirici güçtür.

Ama, böyle bir işlemin başarıya ulaşması, sanatın özü ile yapısının estetikte nasıl yorumlandığına bağlıdır; çünkü birbirinden çok farklı genellendirme anlayışlarına yol açacak denli çok değişik psikolojik ve sosyolojik sonuçlarla verilerin seçimi için biricik ölçüt bu yorumdur. Böyle

birşey, estetik biliminde bugün için geniş çapta uygulanan kendi kendini gözlemleme yöntemi için daha çok geçerlidir. Her kuramcı, kendi sanatsal duyumlarının karmaşasında, kendi genel kuramsal tasarımlarını pekiştirmeye yarayacak, bilinçli ya da bilinçsiz birçok «bağ» aramakta ve onu vurgulamaktadır.

Örneğin, «sanatın gneseolojik özü» tasarımından yola çıkan bir kuramcı, ister istemez bir sanat yapıtının ve onda yansıyan gerçek yaşamın bilinişi olarak, sanat algısını, salt gnoseolojik yönden yorumlamaktadır. «Sanatın ideolojik özü»nden yola çıkan bir anlayışsa, sanat yapıtının içinde barınan düşüncelerin düşünsel ve coşkusal özümlenişi olarak, sanat algısını, salt asiyolojik yönden yorumlamaya çalışmaktadır. Ayrıca sanatın özüyle ilgili biçimsel bir başka anlayış da, kuramcıları, sanat algısının psikolojik olarak «kendini yalıtışı», «otomatiklikten-çıkışı», ya da «yapmış olma» yaşantısı gibi bir takım anlarını ortaya çıkartıp mutlaklaştırmaya götürmektedir.

Burda, sanat algısının yorumlanışı konusunda, bu algının her insanda geçici, kendi yetişim tarzı ve kültür ortamı ile daha başka niteliklerden bağımsız olduğundan yola çıkanlar ile bütünlükle bambaşka bir kuramsal önermeden, sanatın ancak seçkin aydınlarca, ruhca soylu olanlarca anlaşılabileceği kanısınan yola çıkanlar arasındaki fark da açıklığa kavuşmaktadır. Örnekse, Fellini'nin 8,5 adlı filminin algılanışı ile **Kraliçe Chanteclair**'in algılanışı özünden farklı olacağıdır, çok açıktır bu. Ancak burdaki soru, bu algılamalardan hangisinin olağan olduğu, hangisinin **genel sanat algısı yasalarını temsil ettiği**, ya da bu iki algı tipinin de olağan görülüp görülmeyeceğidir. Kendinden de anlaşılacağı üzere, bu sorulara verilecek yanıt, sanatın, sanatın özü ile toplumsal işlevinin nasıl yorumlandığına bağlıdır.

Bugün eğer, burjuva estetik, sanat algısının yorumlanışında, kural olarak, seçkinci ve biçimci sanat anlayışlarını öne sürebiliyorsa, buna önayak olan birşey de, gerçekliği sanatsal olarak özümleyişin karmaşık, çokkatmanlı ve diyalektik çelişkin yapısını görmezlikten gelen bir takım tekyanlı, basitleştirilmiş sanat anlayışı tasarımlarıdır. Örneğin, bir sanat yapıtı algısının, o yapıtta canlandırılmış olan şeyin «bilgi»sine, ya da o yapıtta dile getirilmiş olan düşüncenin «özümlenişi»ne indirgenmesi, bu gibi tasarımlarda kökleşmiş bulunmaktadır. Ama bu arada, nasıl oluyor da bu birbirinden bütünlükle farklı iki işlem birbiriyle bağıntılı olabiliyor sorusu sorulmamaktadır. Ya da buna karşıt, sanat algısı, sanat yapıtında yansıtılmış yaşamsal durumların sırf biçimsel yapılarından bir haz alma

olarak ya da bu durumların duygusal olarak sonradan yaşanması biçiminde yorumlanmaktadır.

Bu gibi sorunların aşılması, burdaki çözümlememizin en önemli hedeflerinden biridir.

SANATIN İŞLEVSEL YANI

Sanat yapıtlarının işlevselliğinin izleyici üzerinde doğrudan bir etkisi olduğundan, sanat yapıtlarının toplumsal işlevine ilişkin bir tanımlamanın, **sanat algısının yapısı üstüne bir anlayıştan kaynaklanması** gerekir. Ancak böyle bir yaklaşım, nesnel yasaların bulgulanabilmesini olanaklı kılar. Şunu da vurgulayalım, böyle bir şey, doğrudan doğruya, sanatın toplumsal olarak etkinliğinin nesnel sorunlarıyla ilgildir. Bunlarınsa, ne insanların sanatla mesleki açıdan tasarımlarıyla, ne de sanat için kestirdikleri amaçlarla bir özdeşliği vardır.

Estetik düşüncesi tarihinde bu gibi çok sayıda öznel tasarım ve programların geliştirilmiş ve çok çeşitli biçimlerde işlenmiş olduğu görülmüştür. Sanatın varlığının temel kapsamını ve anlamını açıklığa kavuşturabilmek için kuramcılar, eleştirmenler, sanatçılar, hattâ «sanatseverler» ile «manevi sanatçılar», neler istememişlerdir ki sanattan! Örneğin, sanat, estetik bir eğlendiriolmalı, haz verip insanı oyalamalı; insanı yetiştirmeli, «hayat dersi» olmalı; bu iki işlevi birden yürüterek, hem insanları eğlendirmeli, oyalamalı, hem de insanlara öğretmeli; hattâ, insanları yaşamın karanlıklarından kurtarıp ruhunu tanrıya doğru çevirmeli; ya da insanın gerçek varlık yasalarını tanımalı; en büyük amacı gerçek yaşamdan daha yetkin, ideal bir yaşam için modeller yaratmak olmalı; insanları bu ulaşılabilecek ya da ancak sanatta gerçekleştirilebilecek ideale doğru götürmeli, vb. Daha başka anlayışlar da öne sürülmüştür. Sanat aşağı, bayağı, rezilce gerçeklere yüklenmeli, hiçbir idealleştirmeye kaçmadan amansızca, acımadan «yargılamalı»; öte yandan, sanat, insanlar arasında aracı olmalı, bu işlevi için de özel bir «dil» kurmalı; ya da tam tersine, sanat, ilke olarak, başkalarının anlayışına kapalı bir biçimde kişinin «kendisinin anlatımı», «kendisini gerçekleştirişi» olmalı; fazladan enerjinin kendiliğinden, iç-tepisel yoldan «boşalışı» olmalı; ya da son olarak, sanat, giderilemez isteklerin yanılsal yoldan bir gerçekleştirilişi, bir «düş», bir sanrı, bu yanılsallıkların «sanata özgü bir hali», «aktarım»ı olmalı.

Çok haklı olarak şunu söylemek gerekir, ne bilim, ne teknik yaratım, ne de spor, politika, din, oyun, dil gibi başka hiçbir insan etkinliği biçimi, tarih boyunca sanat kadar bu denli farklı biçimlerde yorumlanmıştır. İlerde de hep böyle olacaktır bu. İlgimizi çeken nokta şu: aslında bütün öbür kendi zihinsel ve pratik etkinlik biçimlerini bu denli açık seçik ve anlamlı belirlemiş olan insanoğlu niçin sanat'ın neyi anlattığını ve ne olması gerektiği sorusunun bugüne kadar üstesinden gelememiştir?

Yukarda saydığımız, sanatın toplumsal olarak belirlenişiyle ilgili tanımlamaların, şu ya da bu biçimde, herhangi bir toplumsal grubun, kesimin, ya da sınıfın çıkarlarıyla bağımlı ve koşullanmış olduğunu görmek zor olmayacaktır. Çünkü her sınıf, az ya da çok kendi başına her toplumsal kesim, sanatın insanlar üstündeki etkinliğinin güçlü araçlarını kendi erekleri için kullanmak ister; ama bu amaçlar, olağanüstü çeşitli biçimler aldığı kadar, tarihçe de değişebilirlik göstermektedir. Örneğin, feodal ortaçağ estetik kuramı, sanatın görevinin, insan ruhunu dince arındırmak ve öbür dünyayla ilintisini kurmak olduğunu öne sürerken; burjuva demokratik Rönesans estetiği, sanatın başlıca amacının, dünyayı bilme olduğunu söyler. Feodal soyluların estetik kodeksinin toplumsal anlamı da apaçık ortadadır: mutlakçılığın boy atıp serpildiği çağda, sanatın toplumsal işlevi, antikçağdan alınma, «haz vererek öğretme» formülüyle açıklanırken, mutlakçılığın bunalım döneminde, aristokratik estetik, sanatın «didaktik» yeteneğini daha az değerlendirerek, sadece haz verici değerini savunmaya başlamıştı. Sanatın hiçbir toplumsal, yararcı işlevi olmadığını ve olamayacağını, sanatın biricik amacının, insanlara estetik haz vermek olduğunu açıkça bildiren bugünkü burjuva estetiğinin çoğu temsilcisinin bu savı ancak çok saf kişilerce ciddi kabul edilebilir; üstelik böyle bir sav, burjuvazinin sanata gerçekten ilgisizliğinin bir kanıtı olduğu kadar, burjuvazinin sanatı, toplumsal mücadele alanından ve ideolojik düzeyden çıkarma çabalarının da bir kanıtı olmaktadır. Çeşitli kuramcı ve sanat yaratımcısı tarafından 19. yüzyılda geliştirilmeye başlayan bütün L'art-pour-l'art, (sanat için sanat) kuramlarının gerisinde ne gibi gerçek toplumsal bir anlam yatığını daha o zamanlar Plehanov güçlü sağduyusuyla, çok inandırıcı biçimde kanıtlamıştır. İşte bizim de bu aynı konumdan bakarak, 20. yüzyıl burjuva kuramlarının sınıfsal içeriğini açığa sermemiz gerekir.

Bilimsel maddeci estetik bu sorunu ne denli başarılı bir biçimde çözerse çözsün, yalnızca çeşitli sanat kuramı programlarının köklerini açığa koyarak ve kendi programını öbürlerinin karşısına çıkarmakla

sınırlandıramaz kendini. Bizim bilimimiz, şu gibi sorulara da yanıtlar getirmek durumundadır: sanatın toplumsal işleviyle ilgili niçin bu denli çok çeşitli yorumlar olabilmekte, niçin birbirinden değişik bu denli yetkin savların öne sürülebilmesine yol açılmakta; niçin sanat tarihindeki deneyimlerden ve öğretilerden de görüldüğü üzere, sanatın toplumsal işlevine «ders» diye, «oyun» diye, «bilgi» diye, «ideal» diye «kendinin anlatımı» diye, «kendini gerçekleştirme» diye, «dil» diye, birbirinde değişik roller yüklenebilmektedir?

Şurası çok açık, bütün öbür insan etkinliği ürünlerinden (bilim, teknik, dil ve daha başkalarından) farklı olarak, sanatın nesnel, **çokişlevli** bir özelliği vardı; farklı toplumsal görevleri görebilme olanağını içinde taşır. Dahası, pratikteki çözümlemeyle de görülmüştür ki, bu görevlerin tümü birbiriyle içiçe geçişiktir; sanat, bunlardan birini çözdüğü zaman, şu ya da bu derecede öbürleri de çözülmekedir. Örneğin, Puşkin'in ünlü Anıt adlı şiirini hangi öznel amaçlar besleyerek yazmış olduğunu bir yana bırakırsak, şunu görürüz, bu yapıt birbirinden nesnel olarak değişik, ama birbiriyle karşılıklı bağıntılı şu birçok işlevi yerine getirmektedir: öbür insanlara bir izdüşümünü yansıtacak ve kendi iç yaşantısını iletecek biçimde, şairin gerçekten lirik olarak «kendisinin bir anlatımı» ve «dil»idir; bir yaşam bilgisinin sonucu olup, şairin ideal sanatçıyla ilgili tasarımının bir cisimlenişidir; bir siyasi propaganda aracı olduğu kadar, en seçkin estetik hazların da kaynağıdır. Buna benzer durumlara istediğimiz her yerde rastlayabiliriz. Bir oyuncunun oyunu, rastlantıdan «oyun» olarak görülemez; yalnızca yaşamsal bir etkinlik olmayıp, yaşam üstüne, yaşama ilişkin bir oyundur da. Bir oyuncunun, amacını kendi içinde barındıran bir «tasarım»a karşı burdaki içtepisi, ayrıca psikolojik açıdan, oyunla ilgili bir yönlendirme olarak da görülebilir. Ama, aynı zamanda oyuncunun kendisinin anlatımı da olan «oyun», izleyici ile karşılıklı bir anlaşmadır da; izleyiciye **düşünsel-coşkusal etkinlik**'te bulunmanın bir yolu ve tarzı, insanları **aydınlatma ve yetiştirme**'nin ruhça **sarsma**'nın, estetik **haz** vermenin bir aracı haline gelmiştir.

Hiç kuşkusuz bu işlevler topluluğu arasında şu ya da bu işlev, daha az ya da daha çok ağırlık kazanabilir. Bu konuya daha sonra girmek istiyoruz. Burda yalnızca şunu belirtelim, sanatın işlevselliği bir başka etkinlik, yani bilimsel-aydınlatıcı, uyarıcı-propagandacı, iletişimsel bir etkinlik ya da oyun olmayıp, **sanasal** etkinlikler ve sanatın işlevleri sistemi, her türlü değişimin yanısıra, bütünsel ve kalıcıdır. Dolayısıyla, burda yapılacak şey, sanatın çokişlevselliğini saptayıp açıklamaktır. An-

cak, şu noktaları da belirlememiz gerekmektedir burda: a) hangi **toplumsal roller**'in bu çok işlevli sistemin oluşmasında payı vardı; b) bunları bu sistemin yapısı içinde **bir arada bulunduran mantık** nedir; c) niçin bu sistemin **bir başka değil, ama öyle bir yapısı** vardır?

Burda ortaya konmuş bulunan metodolojik ilkeleri, sanatsal iletişim sisteminin çeşitli öğelerini ayrıntılı çözümlerken gözönünde bulundurmamız gerekir. Bunu bu bölümden sonra ele alarak çözmek istiyoruz.

SANATÇI

Daha önce de ortaya koymuş olduğumuz gibi, kişilik olarak sanatçının nitelikleri, sanatçının yaratıcı etkinliğinin temel anıdır. Sanatçının kişiliğinin oynadığı somut rolü ve bu kişiliğin iç yapısını nasıl açıklayabiliriz o halde?

SANATÇI KİŞİ

Sanatçının kişiliği sorununu, kişiliğin özgül-olan ve özgül-olmayan yanlarının diyalektik bağlantısı içinde incelemek; yani insan kişiliğinin kendine özgü genel yanlarıyla, sanatçının kişiliğini öbür kişilik tiplerinde ayıran yanların bir bağıntısı içinde incelemek gerekir.

O halde, bu ayrımı ele alarak işe başlayalım; çünkü, yapacağımız çözümlemede bunun çok önemli bir yeri vardır. Nitekim, sanatsal yaratımda, gerek psikolojik, gerek estetik bakımdan, çok ilginç bir olayla, yani insan kişiliğinin kendine özgü yoldan, kendi içinde çoğalması'ya karşılaşmaktayız. Çünkü, kendi bir yaratımı içinde, sanatçı kişiliğinin «kendi anlatımı»ndan söz ettiğimiz zaman, burda sözkonusu olan şey, hiçbir zaman sanatçının pratik, günlük yaşam içinde sürdürdüğü alışıldık kişiliği değildir. Burda söz konuşu olan şey, daha çok, sanatçının kendi yaratımının içine izini düşürmek için, yer yer bilinçli, yer yer de biinçsiz yoldan kurduğu ikinci, yani düşünsel bir kişiliktir.

Hiç kuşkusuz, bir sanatçının kişiliğindeki ampiriklik'le, yani «herkes gibi bir insan» oluşuyla, kişiliğindeki şairlik arasında aşılmaz bir uçurum yoktur. Tam tarsine, kişiliğindeki bu iki cisimleşme arasında bütüncül bir bağıntı olup bu ikisi birbiriyle içiçe geçmiştir. Karşılıklı bir

alış veriş vardır aralarında. Ancak, tam bir özdeşlik değildir bu. Puşkin'in «şairin ruhu» dediği, şairin kişiliğindeki şairlik, yani kendi yapıtında dile gelen kişiliği, onu günlük dertleri, çıkarları ve sevinçleriyle birlikte, somut günlük kişiliğinin üstüne çıkartır; tüm küçük, gündelik rastlantısal olan şeylerden onu sıyrıp, en iyi insansal niteliklerin bir taşıyıcısı olarak, **ideal bir kişilik** içinde ortaya koyar. Bu ilginç psikolojik olaya ilişkin olarak Goethe'nin kişilği üstüne şunları söylemiştir Engels: «Goethe'nin kişiliğinde», der Engels, «çevresindeki sefâletten tiksinen dahi şair ile bir sefâletle uzlaşmaya razı olan ve ona kendini alıştırmakla yetinen, ölçülü biçimli, Frankfurt Belediye Meclisi üyesinin oğlu, Weimar Özel Danışmanı arasında kıyasıya bir savaş yer almıştır. Goethe böyle işte, hem kocaman, hem küçücük; hem dikkafalı, alaycı, dünyayı aşağılayan bir deha, hem de ihtiyatlı, kanaatâr, sığ bir Filisten.»[4]

Aslında, bir sanatçının şair kişiliği ne denli büyükse, gündelik yaşamda içinde bulunduğu ve aynı zamanda kendi yaratımının içine kattığı ampirik, gündelik öğelerden kendini ne denli sıyırmışsa, ortaya koyduğu yaratım da o denli önemlidir. Bu bakımdan, birçok edebiyat ve sanat bilimcisinin ele aldığı ayrıntılı biyografik çözümlemeler, sanatçının gündelik, ampirik kişiliğini eksiksiz yeniden ortaya koymakla birlikte, sanatçının asıl kendi yaratımında yaşayan ve gündelik kişiliğinden birçok yanlarının elenmiş olduğu şair kişiliğini gün ışığına çıkaramazlar. Birkaç yıl önce maddeci edebiyat bilimcileri arasında canlı bir tartışmaya yol açmış olan «lirik kahramanlar» konusuna ilişkin ilginç soruna da bir açıklık getirmektedir bu. Hiç kuşkusuz, her şiir sanatının altında lirik bir kahraman vardır ve hiçkuşkusuz., bu kahraman da şairin kendi bir suretidir; ama onun şairlik «ben»ini cisimlendiren **sanatsal sureti** olup, günlük kişiliğinin günlük yaşam tarzının ve tavrının tam belgesel bir dökümü değildir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatçının kişiliğinin bu iki varlık biçimi arasındaki başkalaşım, çok ya da az olabileceği gibi, (Goethe'de görüldüğü üzere) derin, çatışma dolu çelişmelerden, (örneğin, Brecht'te görüldüğü üzere) hemen hemen tam bir uyuşmaya kadar uzanabilir. Dolayısıyla, şu öne sürülebilir, bu başkalaşımın ölçüsü, sanatçının içinde yaşadığı ve yaratımda bulunduğu toplumsal koşullara bağlıdır; çünkü, sanatçının gerek günlük «ben»i, gerek lirik-şiirsel «ikinci bir kişilik kazanışı», **toplumsal çevre**'de bu çevrenin kendine

4 Friedrich Engels, **Koşuk ve Düzyazıda Alman Sosyalizmi**; Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 4, s. 232.

özgü **yaşam ve düşünce tarzı** içinde ortaya çıkmaktadır.

Öznel idealist estetiğin derin yanılgısı, dehanın olağanüstülüğünü, yetinin başlı başına özgünlüğünü, sanatçının özelliklerini, öbür insanların karşısına koymasıdır. Yanlışı, yaratıcı kişiliğin bu kendi özelliklerini **metafizik yoldan mutlaklaştırıp**, bunların sanatçının kişiliğindeki toplumsal, genel insansal ve halka bağlı yanlarının karşısına koyuşundan gelir. Buna karşılık, diyalektik maddecilik, ne denli özgün ve büyük olursa olsun, sanatçının, toplum ve toplum yasalarının üstünde bir «üstün insan» olmadığının estetikte saptanıp ortaya konmasını sağlar. Sanatta, sanatçının dahiliği, hele istidatı, toplumdan ayrı değildir, tam tersine, toplumsal yaşamın derinliklerine yerleşmiştir. Burda, Belinski'nin şu çok önemli sözlerini anmalıyız: «Bir şair ne denli büyükse doğduğu topluma o denli ait olup, kendi yetisinin gelişmesi, doğrultusu, hattâ kendi özelliği toplumun tarihsel gelişmesine o denli bağlıdır.»[5] Bir başka yazısında da şunları söyler Belinski: «Hiçbir şair, ne kendi ıstırapları, ne de kendi mutluluğu sayesinde, kendi başına, kendi kendine büyük bir şair olup çıkar. Kendi ıstırapları ile kendi mutluluğu toplumsal yaşama, tarihe kök saldığı, böylelikle de kendisi toplumun, çağın, insanlığın bir parçası ve sözcüsü haline geldiği için, her büyük şair büyüktür. Ancak küçük şairler kendi başlarına, kendi kendilerine mutlu ya da mutsuz olup çıkarlar; bu yüzden, ne toplumu, ne de insanlığı ilgilendiren kendi seslerini yine kendileri dinlerler.»[6]

Hiç kuşkusuz, bir sanatçı yapıtında **kendi** düşünce ve duyumlarını, **kendi kişisel** manevi yaşamını tüm doluluğuyla yansıtır; bu anlamda da, kendi yaratısı her zaman için, «kendisinin anlatımı»dır. Ama toplum, yalnızca sanatçıyı değil, **sanatçının içindeki benini** de kuşattığı için; sanatçının kişiliği, bütün o yinelenemezliğiyle, «toplumsal ilişkilerin bir toplamı»[7] olduğu için, sanatçı önünde sonunda, yani bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını dile getirdiği zaman, **toplumsal önemi olan şeyleri** de dile getirmiş olur. Böylelikle, **«kişinin kendisinin anlatımı»** olarak bir sanat yaratımı, aynı zamanda, **toplumun kendisinin de anlatımı** olmaktadır; toplumun büyük bir sanatçıda kendi kahramanını, kendi ideologunu, kendi-

5 V.G. Belinski, **M. Lermontov'un Şiirleri;** Toplu Eserler, Cilt Iv, 1954, s. 502, Rusça.
6 V.G. Belinski, **Derşavin'in Yapıtları,** a.g.e., Cilt VI, 1955, s. 586.
7 Karl Marx, **Feuerbach Üstüne Tezler,** Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 6.

sesini bulmasının nedeni de budur. Dahilik, kişiliği toplumdan ayırmaz, tam tersine, milyonlarca insanın temsilcisi yapar; dünyaya başkalarından daha derinden, daha güçlü, daha duyarlı, daha şiirsel olarak inebilme ve öbür insanların ruhunda dağınık, biçimlenmemiş yaşayan şeyleri imgesel olarak cisimlendirebilme gücüne sahip olduğu için. İnsanlar dehayı selâmlarken, keskin görüşüne hayranlık duyarken, onun yapıtlarında kendilerinden, kendi deneyimlerinden, kendi çabalarından da bir şey bulurlar. Bu nedenle, sanatçıya duyulan bu hayranlık ve saygınlık, onları sanatçıya yabancı kılmaz, tam tersine, güvendirir; onu kendilerine manevi bir öğretmen, yaşamları için bir yardımcı olarak görmelerini sağlar.

Bununla birlikte, sanatçının bu «ikinci kişilik kazanışı»nın yapısı, insansal kişiliğinin yapısıyla sonuçta aynılık gösterir. O zaman, nasıl oluyor da bir sanatçının kişiliği değişiklik kazanıyor da öbür insanlarla aynılık gösteriyor, temel çevreni ne bunun? (Bu arada belirtmeye gerek yok herhalde, bir sanatçı ile öbür «ölümlü» insanlar arasında bir karşıtlık kurulması ne denli metafizikse, aralarında herhangi bir fark olduğunu görmezlikten gelmek de yine metafiziktir). Nedir bu parametreler o halde? Genelinde insan kişiliği nerde kendini açığa çıkartmaktadır?

SANATÇININ KİŞİLİĞİ

Bu sorun, bugünkü bilimsel maddeci felsefe, psikoloji ve sosyoloji bilimlerinde henüz açık seçik olarak çözülememiştir. Biz de burda, daha önceki bölümlerde, **kişileştirilmiş etkinlik** olarak kişiliğe ilişkin kısaca dile getirmiş olduğumuz açıklamalardan yola çıkarak, kişiliğin yapısıyla ilgili şu beş temel potansiyeli ortaya koymak istiyoruz:

1. Birincisi, **gnoseolojik, bilgi-kuramsal potansiyel.** Bu potansiyel, kişiliğin, doğal ve toplumsal çevre üstüne olduğu kadar, kendininbilgisi üstüne de edindiği ve bir araya getirdiği bildirimin çapı ve niteliğince belirlenir. Bu bildirime ulaşılabilmesi, kişinin kendine doğa vergisi olan anlayış gücüne, yetişimine ve pratik deneyimine bağlıdır. Bu nedenle, gnoseolojik potansiyel, alışılmış biçimde olmak üzere, insanların bilgi etkinliğine bağlı psikolojik nitelikleri de kapsar.

2. Kişinin **aksiyolojik** potansiyeli ise, ethik, siyasal, dinsel ve estetik alanlarda edinilmiş değer-yönlendirme sisteminin toplumsallaştırılması süreciyle belirlenir; yani kişinin idealleri, yaşamsal amaçları, kanıları ve

çabalarıyla belirlenir. Dolayısıyla, burda söz konusu olan şey, coşkusal-istemsel ve düşünsel mekanizmalarca hazırlanıp ortaya sürülen ve kişinin dünyayı duyuşunda, dünyaya bakışında ve dünya görüşünde kendi anlatımını bulan, kişinin bilinci ile kendisinin-bilincinin psikolojik-ideolojik anlarının bir birliğidir.

3. Kişinin yaratıcı potansiyeli ise, kişinin kendi edindiği ve kendi başına geliştirdiği yetenekleriyle yatkınlıklarının, yapıcı ve (ya da) yıkıcı, üretken ya da yeniden üretken olabilecek biçimde iş yapabilme gücünün; son olarak da, şu ya da bu (ya da birçok) çalışma alanında, toplumsal-örgütsel ve ilerici eleştirel bir etkinlik alanında bunları gerçekleştirebilmesinin ölçüsüyle belirlenir.

4. Kişinin **iletişimsel** potansiyeli, kişinin başka insanlarla alışveriş biçimi ve ölçüsüyle, başka insanlarla kurduğu ilişkinin özelliği ve sürekliliğiyle belirlenir. İletişimsel potansiyel, sosyolojinin çok yakından tanıdığı ve çok iyi araştırdığı doğrultuda, kendi içeriği gereği toplumsal bir rol oynayan sistemde, insanlar arasındaki alışverişte anlatımını bulur.

5. Kişinin **sanatsal** potansiyeli, kişinin kendi sanatsal gereksinimlerinin düzeyi, içeriği ve yoğunluğuyla olduğu kadar, bu gereksinimleri karşılayışıyla da belirlenir. Kişinin sanatsal eylemliliği, mesleksel ya da mesleksel olmayan biçimde, kendi yaratımında olduğu kadar, sanat yapıtlarının «tüketim»inde de kendisini ortaya koyar.

Sanatçının kişiliğini bu yönleriyle çözümlediğimiz, ayrıca böyle bir kişiliğin içeriğinin, tüm doluluğuyla sanatçının kendi yaratıcı süreci içinde oluşturduğu manevi bildirimde kendi damgasını tayışışmdan yola çıktığımız zaman, bu beş potansiyelden her birinin kendine özgü rolünü de incelememiz gerekecektir.

Yaratımın **sanatsal** potansiyele bağımlılığı, en açık, en elle tutulabilir biçimde yazarlarda, ressamlarda, bestecilerde ya da oyunculardа görülmektedir. Bu potansiyel, bütün öbür insanlarda olduğundan daha çok, sanatçılarda gelişmiş olup ,sanatçının yaratıcı etkinliğinde **doğrudan doğruya bağlanma merkezi** rolünü oynar. Ancak, bu potansiyelin somut içeriği her sanatçıda kendine özgü bir özellik taşır; her sanatçının kişiliğinin sanat tarihi yönünden oluşumu, gösterdiği estetik eğilimler, doğaya kendi bakış biçimiyle ve sanatı kendi uygulama tarzıyla belirlenir. Çeşitli sanat ustalarının günlüklerinde, mektuplarında, söylevlerinde, konuşma ve yazılarında, sanatın niteliğiyle ilgili olarak ortaya koydukları düşüncelerini anımsayacak olursak, bütün bu sanatla il-

gili kendi düşüncelerinin kendi yaratıcı uygulamalarını ne denli etkilemiş olduğunu açıkça görürüz. Hiç kuşkusuz, sanat bilimcileri de, bu yönden sanatçının bilincinin kendi yapıtında nasıl yer aldığı konusunda ipuçlarını bulabilmek için, belli bir ustanın sanatsal potansiyelinin somut içeriğini iyice deşerek açığa çıkarmaya çalışırlar.

Sanatsal etkinliğin sanatçının kişiliğine bağımlı olduğu ikinci yönün yaratıcı potansiyel olduğunu söyleyebiliriz; burda bunu, kişinin yaratıcı eylemliliğini değişik alanlardaki görünüş biçimleri anlamında alıyoruz. Sanatçılarda bu eylemlilik biçimi, her şeyden önce, kendi sanatsal etkinliğinde görülmekle birlikte, çoğu zaman, bir başka (hattâ birçok) pratik etkinlik alanında da görülebilir; örneğin, Leonardo da Vinci'de olduğu gibi teknik alanda, Goethe'de olduğu gibi siyasal alanda, ya da Anton Çehov'da görüldüğü gibi tıp alanında. Bugünkü toplumcu kültürde, sanatçının böylesine çokyönlü bir yaratıcı potansiyele sahip olması özellikle ilgi çeken bir konudur. Çünkü, böyle birşey, sanatçının, toplumsal, örgütsel çalışmalara (örneğin, devlet kurumlarında, siyasal ve mesleki kuruluşlarda, yayınevi, dergi ya da yüksek okullarda çalışmalara) kapsamlı olarak katılması biçiminde ortaya çıkarken, öte yandan, sanatsal çalışmaların bir başka çalışma biçimiyle şu ya da bu yolda bitişmesi biçiminde de ortaya çıkmaktadır. (İki yönden olabilmektedir bu; yani bir işçi, bir mühendis ya da bir doktor, kendi uğraşı yanısıra, amatör olarak başka sanatsal etkinliklerde bulunabildiği gibi, tam tersine, meslek olarak sanatsal etkinlik gösteren bir kişi, bir başka amatör etkinlikle, örneğin, bahçecilikte, fotoğrafçılıkla, marongozlukla da uğraşabilmektedir). Hiç kuşkusuz, bu gibi sanat dışı değerler yaratabilme yeteneği ve yatkınlığının, sanatsal yaratımın özelliği üstünde de doğrudan doğruya bir etkisi vardır. Sanatsal-olmayan ve sanatsal-olan uygulamalar arasında bu gibi bütüncül ilişkilere örnek olarak Lev Tolstoy'un, Pablo Neruda'nın, Anna Seghers'in işleri gösterilebilir.

Sanatçının üstünde doğrudan doğruya bir etki gösteren sanatçının kendi üçüncü potansiyeli, sanatçının başka insanlarla alış verişte bulunma gereksiniminde ve bu alış verişi karşılıklı olarak etkin bir biçimde yürütüşünde ortaya çıkan iletişimsel potansiyeldir. Yalnız şunu belirtelim, bir sanatçının başka insanlarla kendi sanat diliyle düşünsel bir alış verişte bulunmaya çalışması ya da hiç kimsenin anlamayacağı biçimde kendini «kendisinin anlatımıyla sınırlandırmaya kalkışı, yani kendi düşünce ve duygularını başkalarıyla paylaşma ya da hemcinsleriyle yalnızca hatır için bir ilinti kurarak kendi yaratımını ancak uzaktan

anlaşılabilir kılma gereksinimi, bütün bunların hepsi, sanatçının genel iletişimsel potansiyelinden, yani başka insanlarla ilişkilerindeki «açıklık»tan, ya da tam tersine, hep kendine dönük, bir biçimde, kendini başkalarından yalıtmasından, kendini öbür insanların çok üstünde tutmasından, onları kendinden aşağı görmesinden gelir.

Kişinin dördüncü potansiyeli, yani **bilgiye-yönelik** potansiyeli, sanatçının ele alıp formüllendirdiği bildirimin özelliğini belirler. Çünkü sanat, yaşamı tanıyıp modellendirdiği ölçüde, yaratıcısından, ne üstüne yazdığının, neyi yansıttığının ve neyi canlandırdığının **bilgi**'sini ister. Sanatçının Maksim Gorki'ninde çok yerinde belirttiği gibi, «yaşamı avucunun içi gibi bilmesi» gerekir. Ancak böylesine bir biliş, bütün kendi gerçeğiyle kendi tipik kapsamı içinde yaşamın yeniden yaratılmasına olanak verir.

Şurası da çok doğaldır ki, yaşamın sanatçılarca bilinişine, başka sanat yönelimlerinin temsilcilerinden çok, gerçekçi sanatın temsilcileri önem verirler; çünkü bu öbürleri, ya yaşamın gerçekliğini gözönüne almadan ideal durumlara ilişkin modeller kurarlar ya da kendi yaratımlarını sırf kendilerinin anlatımıyla ya da içeriksiz biçim oyunlarıyla sınırlandırmak isterler. Ayrıca, şunu haklı olarak söyleyebiliriz, gerçeklik bilgisi, doğrudan doğruya sanatçının yapıtına katılacak ve sanatçının yarattığı yapıtın özelliği ile düşünsel-estetiksel değerini belirli bir tarzda etkileyecek biçimde, sanatçının manevi dünyasının az ya da çok «kalıcı bir öğesi»ni oluşturur. Bütün fantastik kurgular bile, en sonunda, gerçek yaşam ilişkilerinin dönüşüme uğratılmış olarak yansımasıdır. Bunların bilgisi, Faust ile Mefisto efsanesini olduğu kadar, E.T.A. Hoffmann'ın hikâyelerindeki saçma öyküler ile Kafka'nın yapıtlarındaki sanrıları da içine alır. Yaşamın bilinişi, somut olaylar ile olgulara ilişkin bildirimlerin bir toplamı değildir yalnızca; herşeyden önce, **insanın bilinişi**'dir de (insan ilişkilerinin; amaçlı eylemlerden, çıkarsal işlerden, öngörülmüş olaylardan doğan insan mekanizmasının bilinişidir). Böylesine bir biliş, **insan bilgisi**'nde, **ruhbilgisi**'nde, **toplumbilgisi**'nde, yalnız eleştirel gerçekçiliğin ustalarını değil, ama Goethe kadar, Hoffmann ile Kafka'yı da içine alır.

Sanatçı, kendini öbür insanlardan daha yi bildiği için de, **kendinin bilgisi**, sonunda, insanın ve yaşamın bilinişinin en önemli öğelerinden birini oluşturur kendisi için. Örneğin, Pasternak ya da Rilke, kendi yaratımlarını sırf «kendilerinin anlatımı»yla sınırlı tutmaya çalıştıkları halde, bu şairlerin kendilerini lirik yoldan dile getirmelerinin ardında

kendilerine ilişkin gerçek bilgileri bulmamızın nedeni de budur. (Buna şaşmamak gerekir, çünkü daha önce de çeşitli yerlerde belirttiğimiz gibi, kendinin -bilgisine dönüşmemiş biçimde kendinin-anlatımı, hiçbir sanatsal önem taşımaz).

Bir sanatçının yaşam bilgisi ne denli derin ve duyarlı olursa, kendi yetisini de o denli başarılı kullanabilir; çünkü sonunda, bu bilgiyi doğrudan doğruya işleyecek olan şey, yetidir. Sanatsal kültür tarihi boyunca görülmüştür ki, hangi yapıt temelinde sanatçının vermek istediği gerçek bilgiden yoksunsa, o yapıt, güçsüz ve aldatıcı bir yapıt olarak kalmış; ama hangi yapıt, ister Corneille'in klasikçi Cid'i, ister Byron'ın romantik **Don Juan**'ı, isterse Lev Tolstoy'un **Sivastopol Hikâyeleri** olsun, insanın, toplumun ve yaşamın doğrudan doğruya bilinişinden çıkmışsa, o denli anlatım yüklü, plastik ve güçlü yapıtlar olmuştur.

Bir başka yasallığa daha değinebiliriz burda. Bir sanatçının yaşam bilgisi, ikinci elden edinilmeyip, **doğrudan doğruya yaşam sürecine katılma**'dan edinilirse, gerçek bir etkili güç haline gelebilir. Onun için, bilme, bilginlik değil, **özyaşam deneyimi**'dir. Bir bilim adamının kendi etkinliği içinde büyük bir rol oynayan bilginlik pratikte sanatçıya özlü hiçbir şey vermez; çünkü, sanatçıya gerekli olan şey, bilme ile değerlendirmenin, nesnel-olan ile öznel-olanın, genel-olan ile öznel-olanın bir kaynaşmasıdır, nitekim yaşam deneyiminin bu aracı ancak pratik bilgi içinde gün ışığına çıkar. Sanatçı için bilmek demek, doğru dürüst bir biçimde etkin ve bilinçli yaşamaktır, kendi deneyimlerini hep daha genişletmek ve her bir yeni öğesini iyice tartıp düşünmektir. Onun için, (Rousseau'dan Gorki'ye kadar) sanatçılar, kendi yaşam öykülerine ya da hiç değilse kendi görüp yaşayarak öğrendikleri şeylerin bölük börçük olsa da bir çizimini yapmaya bu denli bir eğilim göstermişlerdir.

Gonçarov, çok ilginç bir itirafta bulunarak der ki, «**Kendi içimde beslenip olgunlaşmayan, kendim görmediğim, kendim gözlemde bulunmadığım, kendim yaşamadığım hiçbir şey kalemimden çıkmaz!... Kendim yaşadığım, kendim düşündüğüm, kendim duyduğum şeyleri, neyi sevdiysem, yakınımda neyi görüp nasıl tanıdıysam** onu yazdım yalnızca, kısacası, kendi yaşamımı çizdiğim kadar, yaşamımda da neyi sürdürmüşsem onu çizdim.»[8]

Bu niteliği, yani insanın yaşamda nasıl yaşadığını ve yaşamında neyi «sürdürdüğü»nü biçimlendirip ortaya koyma yeteneğini ve gereksinimi-

8 **Edebî Çalışma Üstüne Rus Yazarları**, Bölüm 3, Leningrad, 1955, s. 109.

ni, yalnızca Gonçarov değil, ama gerçek hiçbir sanatçı, bu denli tam olarak tanımlayamaz belki de.

Gerçek yaşam deneyiminden edinilen bilgi, sıkı sıkıya, başka yanlarla birlikte, sanatçının dünya tablosu dediğimiz, gerçekliği **değerlendirme sistemi** yle bağımlıdır. Bu yüzden, sanatsal yaratımda, sanatçının dünya görüşü ile dünya duyumu'nun birliği olarak kavradığımız, sanatçının dünya tablosunun ne gibi özgül bir rol oynadığını iyice incelememiz gerekir.

Burda, sanatçının kişiliğinin beşinci potansiyelinin, yani **değer-yönlendirici, aksiyolojik** potansiyelinin özelliğine gelmiş oluyoruz. Bu potansiyel sanatsal yaratımda olağanüstü büyük bir rol oynar; çünkü bütün insan etkinliği biçimlerinde, kişinin yaptığı değer-yönlendirmeler şu ya da bu yoldan kendi eylemlerine bağlanır.

Sanatçının yaratımında kendi dünya tablosunun ne gibi bir rol oynadığı sorusunu ilk kez Rus devrimci demokratlar ortaya atmışlardır. Çernişevski, Dobrolyuboav ve Saltikov-Şçedrin, bu soruyu ilginç ve özgün bir tarzda, «yeti ile sanatçının dünya tablosu arasındaki karşılıklı ilişki»ye göre ele almışlar ve bu konuda elde ettikleri bilgiler bugüne değin değerini koruya gelmiştir. Yine de bu sorunun tüm yönleriyle gereken derinlik ve açıklıkta günışığına çıkarılmış olduğu söylenemez. Her şeyden önce, estetiğin burda ele alıp işlediği «dünyagörüşü», «dünya tablosu», «dünya duyumu» gibi kavramların içeriğinin daha kesin bir dille ortaya konması gerekir.

Toplumsal yaşamda, her kişide, kendi toplumsal durumunun, yaşam tarzının ve yetişmesinin etkisi altında oluşan çevresindeki gerçekliğe ilişkin belirli anlayışlar, kişinin kafasında, yaşamın çeşitli yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel (ya da ateist) felsefi, ahlik ve estetik görüşlerin gelişmesine yol açar. **Dünyaya ilişkin bütün bu görüşlerin bütünlüğü, ya da daha doğrusu, görüşler sistemi, sanatçının dünyagörüşünü oluşturur;** hiç kuşkusuz, bu dünyagörüşü, sınıflı bir toplumda sınıfsal özellik taşır, çünkü kişinin gerçeklikle ilintisi, onunde sonunda, belirli bir sınıfın çıkarlarını yansıtır.

Her sanatçıda, kendi yaşamının akışı içinde belirli bir dünyagörüşü oluşur. Bu dünyagörüşü, az ya da çok tartılıp düşünülmüş olabileceği gibi, az ya da çok uyumlu, az ya da çok yönlü olabilir. İlerici bir sınıfın çıkarlarını yansıtabileceği gibi, gerici bir sınıfın çıkarlarını da, yani emekçi kitlelerin çıkarlarını olduğu kadar, sömürücülerin de çıkarlarını yansıtabilir. Kendi içinde kapalı bir bütünlüğü olabileceği gibi, çok

çelişmeli de olabilir. Bir sanatçının yaşamının akışı içinde değişebileceği gibi, bir kez oluştuktan sonra hiç değişmeden de kalabilir. Ama her sanatçının olduğu kadar, toplumda yaşayan herkesin de mutlaka ve mutlaka bir dünyagörüşü vardır. Sanatçının yaratıcı etkinliği, kendi dünyagörüşüne bağlı olarak, tam bir yasallık içinde yürür. Sanatçının yetisi ve ustalığı, bu dünyagörüşünün etkisi altında, kendi yaratımının bilinçli bir özellik taşıyışı, kendi bilincine bağlı oluşu, kendi bilinci tarafından düzene sokulup denetlenişi ölçüsünde, gelişerek etkinlik gösterebilir.

Sanatçının dünya tablosu, kendi değer-yönlendirme sistemi ise, yapıtlarındaki düşünsel ve coşkusla dokunaklılığı belirler. Peki, nasıl oluyor da o zaman, bir yapıtın somut içeriği, o sanatçının kendi ideolojik konumundan çoğu zaman farklılık gösterebiliyor, hatta onunla çelişki içinde bile olabiliyor? Örneğin, Gogol, ne Müfettiş'i, ne de Ölü Canlar'ı, o zamanlar Rusya'da egemen olan toplumsal düzeni yerin dibine batırmak için kaleme almıştır. Gogol'ün yapmak istediği şey, o düzeni düzeltmekti yalnızca, çünkü kendi siyasal ve dinsel kanıları gericiydi. Ama nesnelde, Gogol'ün yapıtları tüm yozlaşmış bürokratik ve feodal sisteme karşı toptan bir suçlama olmuş, Rus aydınları üstünde devrimci bir etki uyandırmıştır. Ya da bir başka ilginç örnek daha verelim. Velazquez, ünlü, Papa X. Ennosans portresini yaparken, Katolikliğin içyüzünü açığa serecek bir resim yapmayı düşünmüyordu, oysa sonuç bu olmuştu. Söylendiğine göre de, kendi portresini görünce, X. Ennosans'ın dehşete kapılıp, «Haddinden fazla sahici!», diye bağırması boşuna olmasa gerek.

Bir takım büyük sanatçıların yaratımlarındaki çelişikliğin temeli, kendi dünya tablolarının çelişmeli oluşundan gelir. Gogol'ün bütün yaratımlarındaki dünya tablosu, tüm yanlarıyla, içinden tutarsız, dışından çelişmeli olmuştur. Çernişevski sert, ama haklı olarak, Gogol'deki «görüş karmaşası»nı eleştirmiş; bunun hiçbir yazarın kafaca rahatsızlığıyla açıklanamayacağını söyleyerek, Gogol'ün bilincindeki çelişmenin, onun kendi içinde yetişmiş olduğu toplumsal koşulları yasalara uygun bir yansıması olduğunu kanıtlamıştır[9]. Günümüz sanatında bu gibi çelişmeler, kendi içinde bütünsel ve tutarlı bir toplumsal değerler sistemi barındırmayan Sartre, Faulkner, Fellini ve Frisch ile demokratik sanatsal kültürün temsilcisi olan daha birçok kişinin yapıtlarında da açıkça görülmektedir.

9 N.G. Çernişevski, **Gogol'ün Yapıtları Üstüne**, Toplu Eserler, Cilt III, 1947, s 771-776.

Böylesine bir bakış açısından Engels, Balzac'ın yaratımlarını, Lenin de Tolstoy'unkileri kendilerine özgürlükleri içinde çizmiştir. Bu iki sanatçı için de burda sözkonusu olan şey, yeti ile dünyagörüşü, bilinçli-olan ile bilinçsiz-olan, düşünce ile de sezgi arasındaki bir çatışma değil, ama kendi dünya tablolarında yer alan bir iç çelişme ile kendi yaratımlarında bu çelişmenin yansıma'ıdır. Lenin'in üç yıl boyunca yazdığı yazıların hepsinde, «Tolstoy'un yapıtlarında, görüşlerinde, öğretilerinde, Tolstoy okulunda», «Tolstoy'un görüşleri ile öğretilerinde» görülen çelişmeler üstüne düşüncelerine her an rastlanır. Lenin, Tolstoy'un siyasal-toplumsal görüşlerinde, ütopik toplumculuk öğeleri ile kendine has bir biçimde, burjuva topluma yönelttiği eleştirilerin, bu eleştirilerden çıkardığı dinsel sonuçların, gerici siyasal ve dinsel-ethik çağrıların, çelişkin bir tarzda içiçe geçmiş olduğunu açık seçik kanıtlamıştı. Şöyle yazar Lenin: «Tolstoy'un ne kendi dünya görüşünün felsefi temel ilkeleri içinde, ne de kendi siyasal-toplumsal öğretilerinde bir bireşim bulunabilir; daha doğrusu, bu bireşimi kendisi bulamamıştır Tolstoy.»[10] Nitekim, böyle bir «bireşimi», Tolstoy, kendi sanat anlayışında da bulamamıştır. Maddeci görüşlerle idealist görüşleri, gerçekçiliğin temellendirilişi ile gerçekçiliğe karşıt tezleri birbirine bitiştirdiği Sanat Nedir? adlı estetik denemesindeki «haykıran çelişmeler»in varlığı da açıkça gösterir bunu.

Sanatçının dünya tablosundaki çelişmeler, kaçınılmaz olarak, sanatçının yaratımına da siner. Tolstoy'un siyasal-toplumsal ve dinsel-felsefî kanılarındaki çelişmeyi, okuyucu yalnızca yazarın yapıtında doğrudan doğruya ortaya koymuş olduğu düşüncelerinden değil, ama tek tek roman kahramanlarının yazgılarından, davranışlarından, sözlerinden olduğu kadar, sanatçının kendini bunların yerine koyuşundan da rahatlıkla hisseder. Böyle bir şey Savaş ve Barış ile Anna Karenina için olduğu kadar, Yaşayan Ölüler ile Kreutzer Sonat için de geçerlidir. Sanatsal görüşlerindeki çekişme, Tolstoy'u gerçekçi yöntemden uzaklaştırarak, yaşamı idealleştirmesine yol açmıştır; burda örneğin, Platon Karateyev tipini, ya da Ölümden Sonra Diriliş'teki dramatik çatışmanın çözümünü anımsayalım. Bir sanatçının çizdiği dünyanın çeşitli yanları arasında bir başkacalık olabilmesinin nedeni, bu yanlardan her birinin kendi içeriğinin özgül bir özellik taşıması dolayısıyla

10 V.I. Lenin, «İhtiraz Kaydı Düşen» Kahramanlar, Toplu Eserler, Cilt 16, s. 376.

görece bir özerkliğe sahip oluşu ve sanatçının pratik etkinliği içinde taşıdığı önemin birbirinden farklı oluşudur. Bir siyasetçinin bulunduğu etkinlikte en kesin rolü yine kendi siyasal görüşleri oynar; oysa bir sanatçının etkinliğinde kendi estetik kanıları, doğrudan doğruya kendi yetisinin «altında kalır». Örneğin, sanatçının çizdiği dünyanın bir yanı gerçekçi bir özellik taşırken, kendi siyasal ve felsefî-ahlaksal kanıları temelinden yanlış ve gerici ise (tıpkı Gogol ile İvanov'un, Balzac ile Tolstoy'un, Hamsun ile Kipling'in dünya görüşlerinin, değişik derecelerde, ama böyle oluşu gibi), o zaman o sanatsal yaratım, kaçınılmaz biçimde iç çelişmelerle doludur; burda, gerçekçi yöntem, sanatçının o yapıta damgasını vuran siyasal, dinsel ve felsefi-ethik düşüncelerle çelişme içindedir. Öte yandan, bunun tam tersi de ortaya çıkabilir; yani sanatçının dünya görüşündeki ilerici siyasal ve felsefi kanılar, çelişmeli bir biçimde, yanlış estetik ilkelerle bir bağıntı içinde olabilir. Toplumcu sanatçıların soyut, biçimci ya da mızraklı şövalyece, natüralistçe yapıtlar yarattıkları zaman ortaya çıkan çatışkı durumların nedeni budur.

Hiç kuşkusuz, düşünsel yönden gelişmiş her insan gibi, bir sanatçı da, çizdiği dünyanın elden geldiğince bütünsel, uyumlu ve tutarlı olması, kendi görüşleri ile kendi yakınlık ya da soğukluk duyduğu şeylerin birbiriyle uyuşması, kendi felsefi ve siyasal anlayışları ile kendi dünya görüşünün çelişki içine düşmemesi, kendi dünya görüşünün her yanıyla çelişmesiz olması için çaba gösterir. Ama, mantıksal düşünürsek, onun bu amaca erişmesi, ne kendi isteğine bağlıdır, ne de kendi yeteneğine; tam tersine, toplumun her üyesinin dünya görüşü ile dünya duyumunu belirleyen, toplumsal ilişkilerin kendi özelliği tarafından, nesnel etkenlerle belirlenir bu.

Örneğin, birbirine düşmanca kesimlere ayrılmış ve çelişmelere bölünmüş burjuva toplumda, birbirine tam karşıt görüşlerin, düşünce ve ideallerin amansızca çatışması biçiminde, sürekli bir savaş vardır ideoloji alanında. Burda, her insanın değer-yönlendirme sisteminin «iki kültür»ün çelişkin etkisi altında oluşmuş olması çok doğaldır, nitekim her burjuva ulusun kültüründe vardır bu. Bu koşullar altında, bir insanın kendi içinde bütünsel, tutarlı bir dünya çizebilmesi hiç de kolay değildir.

Düşünen insanlar için çelişmelerden arınmış, aynı zamanda ilerici bir dünya çizimi, emekçi kesimlerin tarih sahnesine çıkarak, toplumun ilerici yoldan dönüşüme uğratılması için çaba göstermesiyle ve maddeci bilimsel bir yaşam anlayışının özümlenişiyle mümkün olabilmiştir ancak. Toplumda uzlaşmazlıkların ortadan kalkacağı, tüm halkın düşünce-

sel birliğinin kurulacağı uyumlu bir toplumda, toplumun her üyesinin bütünsel, tutarlı bir bilince ulaşabilmesi için elverişli koşulların ilk kez tarihte yaratılmış olacağından söz edilebilir ancak. Ancak bundan sonra bir sanatçının dünyagörüşü ile dünya duyumundaki çelişme bir **anakronizm**'e dönebilir, ki uzlaşmaz toplumlarda böylesine bir çelişme **tipik** ve yaygın bir çelişme olarak sürer.

Kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının başlıca yönleri bunlardır işte. Bu yönlerden herbiri, sanatçının yaratımını şu ya da bu biçimde etkiler, yapıtın içinde oluşturulmuş bulunan ve orda barınan sanatsal bildirimin içeriksel özelliklerini koşullandırır. Bu arada asli bir şey de, bilinli-olan ile bilinçli-olmayan düzeyde, akılsal ve sezgisel düzeyde, ideolojik ve psikolojik düzeyde olmak üzere, sanatçının manevi dünyasının, adı geçen beş yönüyle birlikte, bu iki düzeyde birden kendi anlatımını buluşudur. Kişinin, özellikle de sanatçının kişiliğinin manevi dünyasının yapısındaki bu an, özel bir çözümlemeyi gerektirecek kadar önemlidir.

BİLİNÇLİ-OLAN İLE BİLİNÇSİZ-OLAN

Hiç kuşkusuz, gerçekliğin bilinçsiz, sezgisel olarak özümlenişi, sanatsal yaratımda önemli bir rol oynar. Gerek Croce estetiğinin sezgiselciliğine karşı, gerek Freud'a bağlı estetiğin akıldışıcılığına karşı, gerekse sanat yaratımında «psiko-otomatizm» kuramına karşı yapılan savaşta, ne bunlar karşısında kabalaştırılmış bir tarzda yadsımaya, ama ne de bunlar karşısında susup oturmaya hakkımız vardır. İdealist kuramın yanlışı, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinde, sezgi ile bilinçaltının katkısını zorunlu olarak görüşünden değil, bu etkenleri **mutlaklaştırış**'ından, sonsuz karmaşık olan yaratıcılık sürecini salt bu etkenlere **indirgeyerek**, bilinçaltı ile sezginin özünü çarpık biçimde yorumlayışından gelir. Ama, derinlerde yer alan bu psişik süreçlerin maddeci yoldan yorumlanışı konusunda da, psikoloji bilimimiz henüz çok az şeyler yapmıştır[11]. Hiç kuşkusuz, psikolojiden gerekli yardımı göremeyen estetik bilimimiz, bu soruna el attığında, sanatsal yaratım psikolojisinin birçok yasallıklarını elde edememe durumuyla karşı karşıya kalmıştır.

11 **Bu sorunla ilgili çalışmalar: Bassin, Bilinçsiz-Olan Sorunu. Bilinçsiz Yüksek Sinir Faaliyeti Biçimleri, 1968; A. Şerosiya, Bilinç ve Bilinsiz Psişik-Olan Sorunu Üstüne, 1969.**

Bununla birlikte, bu sorunun bir takım yönleri yeterince açıklığa kavuşmuştur. Her şeyden önce şunu söyleyebiliriz, sezgi, bilinçsiz olarak duyma, yalnızca sanat yaratımında değil, insan etkinliğinin bütün biçimleri'nde ortak bir etki göstermektedir. Bir doktor için olduğu kadar bir bilimci için de, bir işe yeni başlayan için olduğu kadar, bir siyasetçi ya da bir asker için de sezgi, yeni çözümlerin aranışında, yeni koşullar altında bir yönlendirme yapıldığında, asli bir yardımcı araç olmaktadır. Günlük yaşamda, tanımadığımız kişilerle karşılaştığımız zaman da bize yardımcı olmaktadır sezgi. Şunu da belirtelim, ilgili olduğu alanda kişi ne denli deneyimliyse, bu konuda ne denli bilgiliyse, o kişinin sezgisi de o denli gelişmiştir. Bir kimsenin sezgilerine güvenebilme olanağı, kural olarak, o kişinin deneyimlerinin ve bilgisinin zenginliğine bağlıdır. Kendinden de anlaşılacağı üzere, sezgi, bilincin **tam karşıtı** olan şey değildir.

Yazarlarla yaptığı bir konuşmada şunları söylemiştir Gorki: «Sezgi, henüz düşünce tarafından, bilinç tarafından biçimlendirilmemiş, henüz bir düşünce ya da bir görüntü olarak cisimlenmemiş halde varolandır.» Daha sonra da kendi yazarlık deneyimiyle bu tezi şöyle pekiştirir: «Sanıyorum», der Gorki, «hemen hemen herkesin başından şöyle bir olay geçmiştir; otururken içinizde bir rahatsızlık duyuyorsunuzdur, bir anda bir yerlere vardırır bu sizi, yani o sırada aklınızda yatan bir takım olguları, hiç tanımadığınız ama var olduğunu kabul ettiğiniz bir olguyla bitiştirip, halkaları kendiliğinden birbirine öyle bir bağlarsınız ki, aslında onun varacağı yer de odur ama sırf size öyle geldiği için değil, sağduyunuzla da öyle gördüğünüz için öyle olmuştur o... Bir görüntüyü tam aktarabilmek için, daha önceki deneyimlere eklenmesi gereken, o ana kadar yazarın eksikliğini duyduğu bu gibi halkalara, sezgi denir işte... Henüz bilince işlememiş, ama deneyimde çoktan var olan bir şeydir bu.»[12]

Demek, sezginin sanatsal yaratım süreci içinde işleyişi yaratımın bilinçli özelliğini göstermemektedir; çünkü bir sanatçının yetisinin işleyişinin özelliği ve tarzı, her zaman için, sanatçının kendi güttüğü amaçla koşullanmıştır.

Öte yandan, Freudcu estetik ve psikolojinin eleştirisi olarak V. Dneprov'un çalışmalarında şu nokta iyice kanıtlanmıştır: bilinçaltı, Freud'un öne sürdüğü gibi, biyolojik bir etken değil, **toplumsal** bir etkendir.

12 **Edebî Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları**, Bölüm 4, Leningrad, 1955, s. 177.

Kişinin toplumsal olarak yetişmesinde etkisi olan birşey, kişinin kendi bilinçli tasarımları ile eylemlerinin oluşmasıyla sınırlandırılamaz; böyle bir şey, psişenin derinlerinde yatar, insanın davranışlarındaki bilinçsiz içtepilerde kendini belli eder. Konuyu sanatsal yaratımda bilinçaltının oynadığı role getirirsek, bunun burdaki anlamı, sanatsal praksis ile toplumsal praksisin birbirinden ayrılması olmayıp, **toplumsal işlevlerin sanatçı tarafından bilinçsiz yoldan yerine getirilşi'dir.**

Ayrıca, estetikte açıklığa kavuşturulması gereken bir şey de, niçin sezgisel öğelerin bilimsel-kuramsal bilgiden çok, sanat yaratımında önemli bir rol oynadığıdır.

Daha önce de ortaya koyduğumuz gibi, bilim, düşüncenin ürünlerini formüllendirir, düşüncenin mantıksal gücü egemendir burda. Buna karşılık sanat, sanatçının düşüncelerini, anlayış gücünün mantıksal işlem sınırlarının dışında kalan duygularıyla, yaşantısıyla, coşkularıyla, psişesinin tüm içeriğiyle sımsıkı kaynaştırır. Dünyanın sanatsal olarak özümlenişinde, bilinçaltının, sezgisel-olanın yeri vardır, oysa bilimsel ya da teknik etkinlik alanında yeri yoktur; bir yasallıktır bu. Bu bakımdan, bu sorunun ilk kez Schelling'ce formüllendirildiği biçimde genel çözümünü doğru kabul etmek gerekir. Scheling, sanat yaratımına **bilinçli-olan ile bilinçsiz-olanın birliği** olarak bakmıştır; diyalektik maddeci estetikse, bu önemli Alman filozofunun idealist yorumlarından farklı yolda, bilince, **sanatçının dünyagörüşünde ve dünya duyumundaki toplumsal bilincin görünüş biçimi** olarak bakar.

Kişinin, özellikle de sanatçı kişinin bireysel bilincine toplumsal bilincin bu iki yodan işleyişini birbirinden ayırdetmek gerekir. Çünkü, dünyagörüşü, soyut düşüncenin bir ürünüdür; sanatsal istidat ise, sanatsal-imgesel düşüncenin bir aracıdır. Onun için bu ikisinin bütüncül bir biçimde düğümlenişi zorluklar çıkarır. Bu zorluklar ancak sanatçının psişesinde belirli bir iletim mekanizması varolduğunda; dünyagörüşü ile yeti arasında, birbirine koşut çalışan, belli bir sınır bölge olduğu zaman aşılabilir. Sanatçının dünya duyumunu bu işlev yerine getirir işte.

Dünya görüşü, ideolojik düzeyde bir zihinsel kuruluştur; dünya duyumu ise toplumsal-psikolojik bir olaydır. Bunlar, insanın soyut kuramsal nitelikteki görüşleri yoluyla değil, insanın «kuramsal duyguları», ruhsal durumu, duyduğu yakınlıklar ve itilimler yoluyla birleşir. Dünya duyumu, gündelik bilinç alanına girer, bu yüzden de, etkinlik anında, ideologlar ile kuramcılar için başka, sanatçılar için başka önem taşır. Bir ideologun düşündükleri doğrudan doğruya onun dünyagörüşünü anlatır-

ken ve burda dünya duyumu ancak dolayımlı olarak yansır, dünyagörüşü yoluyla iletilir; oysa, bir sanatçının yaratımında onun kendi dünya duyumu dolayımsız olarak cisimlenir, dünyü görüşü yaratım sürecini, her şeyden önce, dünya duyumunun üstünde etkiler.

Belinski şöyle demiştir bir keresinde: «Puşkin'in dünya tablosu her şiirinde dünyayla birlikte döner.»[13] Dünya tablosu dediğimiz zaman, eğer bundan (Dobrolyubov'un da özellikle vurguladığı gibi), sanatçının yaşama ilişkin kavram ve tasarımları'nın bir sistemi olarak salt dünyagörüşünü anlamıyorsak; aslında her zaman için sanatçının kendi yapıtında dile getirmesi gerektiği biçimde, kendi bilincinde yerleşmiş, dünyagörüşü ile dünya duyumunun canlı bir birliği'ni anlıyorsak, o zaman, Belinski'nin bu yargısı yüzde yüz doğrudur.

Yapıtlarında köylülüğün görüşleri'ni olduğu kadar, ruhsal durumu'nu da cisimlendirmiş olduğunu belirttiği zaman, Lenin de böyle kavramış oluyordu Tolstoy'un yaratımını. Tolstoy'un yapıtlarında Rus ataerkil köylülüğünün bilincinin yansıyışını çözümlerken, Lenin'in hep bu temaya dönüşü yani Tolstoy'un «Rusya'da burjuva devrimi çıktığı sıralarda, milyonlarca Rus köylüsü arasında yayılmış olan düşüncelerle milyonluk köylü kitlesinin ruhsal durumunu yansıtmış»[14] olduğunu; Tolstoy'un «o günkü sistem içinde ezilen geniş kitlelerin ruhsal durumunu... kitlelerin dile getirmeye çalıştıkları hoşnutsuzluğu ve en basit karşı çıkış biçimlerini derinlemesine bir ustalıkla vermesini»[15] bildiğini, «reformdan sonraki, ama devrimden önceki dönemde, Rus toplumundaki çeşitli sınıflar ile kesimlerin ne tür düşündüğünün ölçüsü olan»[16] çelişmelerin Tolstoy'un kendi anlayışındaki çelişmelerde yansıdığını; Tolstoy'un, «ataerkil, safyürekli köylülerin bulunduğu noktadan baktığını; Tolstoy'un, kendi eleştirisine, kendi öğretisine köylülerin düşünce tarzını yerleştirmiş olduğunu»[17] vermesi, çok önemlidir.

Yine örneğin Petersburrg'dan Moskova'ya Yolculuk adıl kitabının, Radişçev'in devrimci-demokrat siyasal görüşleri'ni olduğu kadar, mutlakiyet ile serfliğe olan nefreti'ni de yansıttığını; Ana adlı romanın-

13 V.G.Belinski, M.A. Bakunin'e, 26 Şubat 1840; Toplu Eserler, Cilt XI, 1956, s. 482.
14 V.I. Lenin, Rus İhtilalinin Aynası Olarak Lev Tolstoy, Toplu Eserler, Cilt 15, s. 201.
15 V.I. Lenin, L. N. Tolstoy,a.g.e., Cilt 16, s. 328.
16 a.g.e., s. 330.
17 V.I. Lenin, L. N. Tolstoy ve Modern İşçi Hareketi; a.g.e., s. 337.

da da Gorki'nin, toplumcu **düşünceler** ile bunların taşıdığı devrimci **duygular**'ı doğrudan doğruya, korkunç güçlü bir biçimde verdiğini söyleyebiliriz. Repin'in **Günah Çıkartma** adlı tablosunda da sanatçının toplumsal-siyasal, felsefi-ateist ve ethik-estetik **kanıtlar**'ı ile beslediği **içtenlik**'e rastlarız aynı biçimde. Bu tabloda, devrimci halk kişilerinin yaptığı kahramanlıkların yüceltilişi ve bu kişilerin ölüm karşısındaki metinliklerine duyulan hayranlık ile dinsel avuntunun boşuna oluşuna duyulan yakınlık birbirine kaynaşmıştır.

Çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzlarına bakarak, niçin bir yerde sanatçının dünyagörüşünün yanlızca yapıtındaki dünya duyumu yoluyla dile geldiğini, bir başka yerde ise niçin dünyagörüşünün yaratımının sonunda kendi başına bir çıkış yolu bulduğunu açıklayabiliriz. Örneğin, sözle işlem gören edebiyatta dünyagörüşü, resimde olduğundan çok daha özgürce, çok daha bağımsız olarak cisimleşir, hele çalgılı müzikte hiç rastlanmaz buna; siyasal lirikte ise, pastoral lirikte olduğundan çok daha doğrudan doğruyadır bu.

Sanatçının zihinsel etkinliği içinde yer alan iki düzeyin birbirinden görecelikle bağımsız oluşu, sanatçının yaratıcı istidadıyla farklı biçimlerde bağıntılı oluşu dolayısıyla özel bir önem kazanır. Çünkü, bir sanatçının yetisi, soyut mantıksal, kavramsal olarak değil, imgesel ve coşkusal olarak düşünme yeteneğidir. Onun için yeti, dünyagörüşü düzeyinde, bilinç düzeyine, ideolojik olan düzeye, doğrudan doğruya değil, ancak dolaylı yoldan bağlantılıdır. Buysa, bu iki düzey arasındaki karşılıklı ilişkilerin niçin çok karmaşık çelişme ve çatışmaları içinde barındırdığını bize açıklar.

SANATÇILIK YETİSİ

«Şair olarak doğmuş». Çok yaygın kullanılan bu söz bize ne anlatmaktadır acaba? Niye bir adam için tornacı, doktor ya da mühendis olarak «doğmuş» demeyiz de şair, besteci, ressam olmak için **doğmuş**, kendi isteğiyle **olmamış** deriz? Nedeni çok açık, çünkü herhangi bir sanatsal etkinlikte bulunabilmek için kaçınılmaz koşul, «yatkınlık» ya da «yeti» dediğimiz, o kişinin sonradan kazanılmamış, doğuştan yeteneğidir. «Şiir yazabilmesi için bir insana neler gereklidir?» diye sorar Belinski ve şöyle yanıt verir: «Duygular, düşünceler, yetişim, esin gücü vs. Bütün bunların hepsi gereklidir. Ama bence, hepsinden önce, şiirsel bir

eğilim, sanatsal yeti gereklidir. Esas olan bu, öbürleri sonra gelir.»[18] Hiç kuşkusuz, belli bir alandaki eylemlerin etkinlik ölçüsünü belirleyecek yolda, insan etkinliğinin öbür alanlarında da özgün bir yatkınlığın varolması gerekir. Nitekim, örneğin, bir Popov'un yatkınlığırun büyüklüğü bin tane kaşifin yatkınlığından, bir Suvarov'unki yüz tane komutanınkinden, bir Makarenko'nunki de çok iyi birçok pedagogunkinden farklıdır. Bununla birlikte, şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatsal yaratımda, doğuştan yatkınlığın önemi, öbür pratik ve kuramsal insan etkinliği alanlarında olduğundan kıyaslanmayacak denli çoktur. Kendinden de anlaşılacağı gibi, bir insanın dünyayı imgesel, şiirsel olarak algılaya-bilmesine ve o anda edinilen sanatsal bildirimi belli bir sanat tarzı dili içinde cisimlendirebilmesine olanak verecek biçimde, bir sanatçının çalışması, bir işçinin, mühendisin, doktorun, bilimcinin, ya da pedagogun çalışmasından farklı, özel bir psikolojik yapıyı gerektirir.

Aristoteles'in de çok daha önceden belirttiği gibi, burda kişinin özgül bir psişik etkinlik biçimi söz konusudur. Onun için demiştir, insana ölçülü dizeyle yazması öğretilebilir, ama eğretileme yapması öğretilemez. İnsanın dünyayı özümeyebilme olasılığının iklii özelliğini ilk kez bilimsel olarak açıklamaya çalışmış olan kişi I. P. Pavlov'dur. Pavlov, «herşeyden önce düşünür» ve «herşeyden önce sanatçı olmak üzere, insanın iki kategoriye ayrılabileceğinden söz etmiştir. Bu ayırım, insanın bilincine birinci ya da ikinci sinyal sisteminden birinin daha ağır basmasına bağlıydı. Bu varsayımın, hiç kuşkusuz, psikofizyolojik açıdan daha da kesinlik kazanarak geliştirilmesi gerekiyordu. Ama estetik, tartışılmaz bir olgu olarak, iki düşünce tipi'nden yola çıkıp, bilgi-yönlendirici ve değer-yönlendirici psişik mekanizmaların, birbirinden ayrı ya da birlikte işleyebileceği biçiminde, bunu daha önce de ortaya koymuş olduğumuz gibi, felsefi bir anlamda yorumlayabilirdi ancak.

Dahası, sanatsal etkinliğin, anlam ve gösterge ile içerik ve biçimin en yüksek dereceden bir birlik içinde oluşu tasarımından yola çıkarak, her türlü somut sanatsal yatkınlığın, yani şiire, müziğe, resime, oyunculuğa, vs. yatkınlığın kendine özgü yanını açıklayabilmektedir estetik. Bu bakımdan, çokyanlı sanatsal yatkınlıkların ortaya çıkabilmesine rağmen, kural olarak, ya şiiri, ya müziğe, ya resme, ya oyunculuğa, vs. olmak üzere, yatkınlıklar tekyanlıdır .Ancak doğal yatkınlığın psikofizyolojik yapısının kendine özgü yanından çıkılarak, Remarque'ın yazar, Hanns

18 V. G. Belinski, Eduard Huber'in Şiirleri; Toplu Eserler, Cilt IX, 1955, s. 118.

Eisler'in besteci, Gropius'un mimar ve tüm çokyanlı sanatsal yetenek eri olmasına rağmen, her şeyden önce Puşkin'in şair, Şalyapin'in şarkı Chaplin'in oyuncu, Ayzenşatyn'ın da film yönetmeni olduğu açıklanabilir. Hiç kuşkusuz, müziğe, resme ya da şiire yatkınlığın, kural olarak kendini daha çok erken belli edişi, yani belli bir sanat tarzı diliyle insanın kendini «dile getirişi»nin ve böyle bir gereksinimin daha çocukken ortaya çıkışı bir rastlantı değildir.

Sanatçının doğuştan bir yeteneği olarak yetiyle birlikte, o sanatçının kişi olarak edindiği bir bildirimi süzerek, onu sanatsal bir bildirim haline getirecek, kendine özgü bir süzgeç de oluşur. Hiç kuşkusuz, birçok durumda, bu süzgeç çalışma ve sanatçı, bütünlükle olağan, hiç sanatsal olmayan yoldan düşünür, duyar, başkalarıyla ilişkide bulunur. Örneğin, Goethe ile yaptığı konuşmalar üstüne Eckermann'ın notları, Kafka'nın günlükleri, Repin'in anıları, Çehov'un mektupları, Gorki'nin konuşmaları, vs., bunların tümü, sanatsal düşüncenin değil, mantıksal düşüncenin; sanat dilinin değil, günlük dilin birer görünüş biçimi olarak karşımıza çıkar. Demek, I.P . Pavlov'un sözünü ettiği, insanda iki psişik yapının varolması, bunun çeşitli insanlar arasında pay edilmiş olması anlamına gelmez. Tam tersine, belli derecelerde, her insanda bu ikisi birden vardır. Sanatçı, imgesel-şiirsel yapının, özel bir gelişme gösterdiği ve özel etkinlik biçimleri içinde gerçekleştiği kişidir.

Bu iki psişik yapı **her insanda ortak'tır**, yoksa yalnızca sanatçılar anlardı sanat dilinden. Sanatsal yatkınlığın, dümdüz «normal kafalı» olarak yaşayan ve yaşamı şiirsel olarak kavrama yeteneğinden yoksun ahalinin tam karşıtı, «manevi soyluluk»un özgül bir belirtisi sayan, burjuva filozofların, psikologların ve estetikçilerin bu anlayışını çok sert eleştirmek gerekir. Bu gibi kuramlar, efendilerin iradesini hiç düşünmeden, hemen uysallıkla yerine getirmek zorunda kalan, «yatkın olmayan» bir çoğunluk dolayısıyla kendi «yeti»lerini sözde haklı göstermeye çalışan bir azınlığın yaşadığı toplumsal düzeni nesnel anlamda doğrulamaktan başka birşey değildir. Maddeci düşünce, bu aldatmaca anlayışın içyüzünü açığa sererek, halk kitlelerinde, sanatsal-yaratıcı da olmak üzere, her çeşit yeteneğin, yatkınlığın ve yetinin bulunduğunu kanıtlamıştır. Sömürücü toplumlarda, emekçilerin kendi çeşitli yatkınlıklarını geliştirebilme olanakları her türlü yoldan sınırlandırılmıştır; «halkın yetisi boğulmuştur». Bu gibi toplumlarda, Lomonosov, Şubin, Şevçenko ya da Grekov gibi bir yetinin kendini kabul ettirebilmiş olması, ancak ender durumlara girer. Ama onlar kadar yatkın kimbilir kaç tane sanatçı ve bi-

limci için egemen sınıfların halk ile kültür arasına diktiği engelleri aşabilmek mümkün olmuştur. Kimbilir kaç tane Lomonosov, kaç tane Şubin, kaskatı yaşam koşullarına karşı anlatılmaz çetin bir savaşta ölüp gitmiştir! «Eğer bir bireyin yetisi Raffael'inki kadar gelişmişse», diye yazar diyalektik maddeciliğin kurucuları, «bu sorunun altında, insanların işbölümü ile bundan doğan yetişim koşulları yatar yine.»[19]

Demek sanatsal yetinin, yalnızca **psikolojik** değil, ama aynı zamanda **sosyolojik** bir boyutu da olup, estetik kuramının, bu iki yönü, birbirine bağıntılı bir biçimde araştırması gerekir.

Sanatsal yetinin kendine özgü psikolojik içeriği nedir öyleyse? Sanat bilimi tarihinde bu soruya değişik yanıtlar verilmiştir hep. Yeti, Hegel ile Belinski'nin formüllendirdiği biçimde, **özgün bir düşünce tipi** olarak, «imgeler halinde düşünme» olarak tanımlandığı gibi; (Wilhelm Wundt'un kendi kitabına **Sanatın Temeli Olarak Hayalgücü** adını verdiği biçimde), hayalgücünün **yüksek bir basamağı** olarak, yüksek bir tasarlama gücü olarak da ya da özel bir **coşkusal sağduyu** olarak (Benedetto Croce'ye göre, «lirik sezgi» olarak) da tanımlanmıştır. Tüm bu tanımlamalar aslında sanatsal yaratıcı yeteneğin kendi içinde barındırdığı psişik mekanizmaları göstermekle birlikte, herbiri tekyanlı bir tanımlama olup, boşluklar taşımaktadır.

Çok açık, sanatsal yatkınlık, **karmaşık, ayrı türden tipik bir kuruluş'tur. Sanatsal etkinliğinde böyle bir özellik taşıdığını** düşünecek olursak, çok doğal ve yasaldır bu. Ancak, bu durumda, yetinin yapısı ile o ilgili etkinliğin yapısının uygunluk göstermesi gerekir. Çünkü, yaratıcı etkinlikte bir güç, kendi içinde sanatsal bir nitelik taşımıyorsa eğer, o zaman, tam değerli bir sanatsal ürün nasıl ortaya çıkabilir?

Bunun gibi, nasıl sanatsal etkinlik, **dört temel etkinlik biçiminin ayrışmamış bir kaynaşmasının (karşılıklı özdeşleşmesini)** ortaya koyuyorsa, sanatsal yaratıcı istidatın da, **temel insan etkinliği türlerini arkalayan bütün psişik mekanizmaların** öylesine ayrışmamış bir birliğini ya da özdeşliğini oluşturması gerekir. Böylece, kendi başlıca aracını, yani soyut **düşünce'yi** tarihte oluşturmuş olduğu için (ve her bireyde bu hep yeniden oluştuğu için) etkili olabilmektedir bilgi etkinliği. Hiç kuşkusuz düşüncenin bu görevi yerine getirebilmesi için, başka psişik mekanizmalar da, yani bellek, tasarım gücü, sezgi, coşkular,

19 Karl Marx/Friedrich Engels, Alman İdeolojisi; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 378.

dikkat, vs. de onun yanında yer alır. Ama hiç kuşkusuz, gnoseolojik bakımdan yalnızca yardımcı bir işlev görürler. Bilginin doğrudan aracı soyut düşünce olarak kalır hep. Değer-yönlendirilmiş etkinliğin böyle doğrudan bir aracı ise **yaşantı**'dır. Burda şunu belirtelim, değer, öbür psişik özelliklerle birlikte etkinliğin içinde dolayımsız olarak oluşur ve dünyagörüşü düzeyinde, ideoloik düzeyde değerin bilincine varılır. Oysa, psişenin coşkusal etkililiğinin özgün olan yanı, **değerlendirme** ediniminde bulunuşundan gelir; L .S. Vygotski'nin tam bir tanımına göre, coşku, «organizmanın kendi çevresindeki dünyayla olan ilişkilerini yine organizmanın kendisi yoluyla değerlendirişinin bir sonucu»dur.[20]

Hiç kuşkusuz, insanın dönüştürücü etkinliğini psişik halde iletici mekanizmalar da vardır. **Hayalgücü** denir buna. Burda söz konusu olan şey, psişenin gerçek bağıntı ve ilişkileri **idealde yeniden kurabilme** yeteneğidir, ki bunları pratiğe geçirmeye çalışır insan. Bu «zorunlu geleceğin modelleri» olmaksızın, ürünlerin bu imgesel tasarımları bir ileri eyleme doğru götürülmeksizin, dünyanın insanlarca dönüşüme uğratılabilmesinin bu ideal modelleri olmaksızın, hiçbir pratik etkinlik de sözkonusu olamazdı. Dönüştürücü ekinlik, sanatta, biri maddi, öteki pratik-zihinsel olmak üzere, iki düzeyde yer aldığından ve sanatsal yaratımın **kuruluşsal** olduğu kadar, **modellendirici** yönünü de ortaya koyduğundan, yetide de hayalgücünün kendine özgü etkisi doğrultusunda, özgün bir katmanlaşma yer alır. Buysa, **yaşamın imgesel modellerini yaratabilme**'yi getirdiği kadar, **malzemeyle de estetik bir ilinti kurulması**'nı sağlar; hem güzel, hem anlatım yüklü, hem estetik önem taşıyan, hem de zihinselleştirilmiş, sözlü, tınısal, resimsel-plastik ve davranışsal-mimiksel kurulmaların ortaya konabilmesine yol açar.

Son olarak da, **iletişim** etkinliğinin, zihinsel alışverişin özgün bir psikolojik temeli vardır. Buysa, bilim adamlarınca çeşitli biçimlerde, «yakınlık duyma» diye,«sevgi» diye, «kişisel eğilim» diye, «ahlak duygusu» diye, hattâ, «sintoni»[21] diye tanımlanmaya çalışılmıştır. Yine de, hiç kuşkusuz, insanın hem cinsleriyle karşılıklı ilişkisi, başkalarıyla alışverişini olanaklı kılan, insanların zihinsel olarak alışverişte bulunmasına önayak olan, etkinliğin öznesi olarak insan ilişkilerini götüren bu gibi bir mekanizma vardır insan psişesinde.

20 L.S. Vygotski, **Seçilmiş Psikoloji Yazıları**, 1956, s. 110.
21 K. Obuçovski, **İnsan Eğilimleri Psikolojisi**, 1972.

Sanatsal yetide, bütün bu çeşitli etkenlerin, psişenin bütün bu dört yeteneğinin hepsi birden yer alır. Onun çeşitli yönlerini oluşturur. Onun için, bir sanatçı yaratımda bulunurken, hem düşünür, hem yaşantılaştırır; onun için, sanatçının hayal ve tasarımları vs., **aynı anda içiçe kaynaşır.** Demek, burda da, yeti ile sanatsal etkinliğin bir eşbiçimliliği vardır. Böyle bir şey, tıpkı sanatsal etkinlik gibi, yetinin de **dinamik** bir sistem oluşturuşunda kendini belli eder. Tıpkı sanatsal etkinlikte olduğu gibi, yetide de, zaman zaman biri, zaman zaman öbürü ağır basacak biçimde, birbirinden farklı bileşkenler, farklı bir rol oynar. Dolayısıyla, düşüncenin, coşkunun ya da hayalgücünün, vs., ağır bastığı yeti tipleri olarak, **çeşitli sanatsal yeti tipleri** ortaya çıkar.

SANATTA USTALIK

Sanatçının yetisi, onun imgesel düşünce yeteneğini, yani dünyayı tam sanatsal olarak özümleyebilme yeteneğini gösteriyorsa; sanatçının yaşam deneyimi ile dünya tablosu, sanat yapıtının içeriğini bildiriyorsa; sanatsal yöntem, hangi somut doğrultuda bu içeriğin imgesel olarak biçimlendirileceğini, sanatçı tarafından yaratılmış imgesel modelin ne gibi özellik taşıdığını söylüyorsa, ustalık da, herhangi bir sanatsal düşüncenin gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğinden ve eğer gerçekleştirilmişse bunun hangi estetiksel düzeyde olduğundan bize söz eder.

Ustalık ile yetinin yapısal olarak birbiriyle uyuşmasını belirleyen şey de budur. Ustalıkta, yetiyle gelen **bilgi edinme çabası** gerçekleşmiş olmalıdır önce; ancak bundan sonra, yaratıcı etkinlikte edinilen deneyimler, yetiyle gelen bilgisel işlerin çözümünü sanatçının çabuk, tam, çoğu zaman da sezgisel olarak yapabilmesini olanaklı kılar. Ustalık, sanatçının canlandıracağı şeyle ilgili **değerlendirme**'lerini, gerçeklikle olan ilintisini, ne denli duyarlı cisimlendirmiş oluşunda da kendini belli eder. Genç, deneyimsiz sanatçıların kendilerine karşı yöneltilen eleştirilere hep şöyle bir açıklayıcı yanıt getirmeye çalıştıklarını görürüz: «Ben kendi romanımda (ya da oyunumda, resmimde, oynadığım rolde) hiç öyle bir şey söylemek istememiştim ki!» Düşünce ile düşünceyi cisimlendirme, sanatçının gerçek konumu ile kendi yapıtından «çıkan» konum arasındaki nesnel fark, genellikle, ustalık yoksunluğundan; düşüncenin altında kalacağı yerde, düşüncenin üstüne çıkan malzemeye egemen olamamaktan gelir.

Ustalığın üçüncü yönü, hayalde yaratılan görüntüleri yerli yerinde cisimlendirebilme yeteneğidir. Çünkü, hayalde «tasarlanan»larla bu düşünsel görüntülerin tasarımsal görüntülerin, yapıtın içinde gerçekleştirilişi arasında dağlar kadar fark vardır. Sanatçının malzemeyle ilintili yetisi ile **malzemeyle somut ilişki** arasında; yani tınısal, plastik, ya da sahneyle ilintili bir kurulmanın gerçekleştirilişi arasında da böyle bir fark vardır.

Son olarak da, ustalıkta, yetiyle gelen **iletişimde bulunma çabası** gerekleşmiş olmalıdır. Bu anlamda ustalık, sanat diline sanatçının rahatlıkla egemen olabilmesidir; yeti ise, yetinin oluşturduğu sanatsal bildirime en uygun düşen sanat diline egemen olablime yeteneğidir. Bu açıdan, çok büyük, ileri düzeyde bir ustalığa örnek, Picasso'nun yaratımlarıdır. Picasso, kendi düşüncelerini açık açık, rahatlıkla, tam olarak, hem de her tarzda, kendi yapıtlarının içeriğini vurgulayacak biçimde gerçekçi, dışavurumcu, kübik, vs. biçimlerde dile getirmesini bilmiştir.

Böylece, öğeleri arasındaki karşılıklı ilişkilerin aynı zamanda bir değişim de gösterebileceği yolda, **ustalık ile yeti arasındaki yapısal uyuşum** da açığa çıkmaktadır. Gerek yetide, gerek ustalıkta, kendi yanlarının tam uyumlu bir karşılıklı ilişki içinde oluşuna ender rastlanır. Böyle bir şey Mozart'ın, Goethe'nin ya da Puşkin'in yaratımları için de geçerlidir. Genellikle bu yanlar aynı ölçüde gelişmemektedir; bir yerde, bir sanatçının güçlülüğü, çok ustaca psikolojik çözümleme yapışından gelirken, bir başka yerde, çok ayrıntılı olarak kendini coşkusal yoldan dile getirişinden, bir başka yerde ise, yaptığı kurulmaların estetiksel yetkinliğinden gelmektedir.

Ustalık, uzun bir zaman alan ve yoğun bir çalışma gerektiren mesleki bir öğrenim, dünya sanat kültüründen elde edilmiş başarıların bir özümlenişi, sanatçının kendi yaratıcı deneyimlerini sürekli derleyip yetkin hale getirmesi sürecidir. Çok güçlü, doğal bir istidatı olan Şalyapin bize şunları açıklar: «Sürekli çalışma söz konusu olduğunda, durumu yetinin kurtaracağına kesinlikle inanmıyorum. Yoğun çalışma olmaksızın, yetide, tıpkı çöldeki bir gül gibi kavrulup gider. 'Deha çalışkanlıktır' sözünün nerden geldiğini bilmiyorum. Biraz abartma tabii. Üstelik, Salieri de çalışkandı, hem de müziğin otopsisini yapacak kadar; oysa, Requiem'i o değil, Mozart yazmıştır. Ama, bu kıssada derin bir hakikat payı da var. Salieri'ye 'işsiz güçsüz' diyordu Mozart, ama inanıyorum ki, o aslında, olağanüstü çalışkan biri olduğu kadar, kendi dehasal verisini de elinden geldiğince çalıştırmış biriydi.»[22]

22 Fiyodor İ. Şalyapin, Yaşamımdan, Leipzig, 1972, s. 428.

Sanatsal yaratım sürecinin diyalektik yapısının en önemli yanlarında biri de, çalışma ile yeti arasındaki çelişkin karşılıklı etkileşim'tir. Her sanat yapıtında yaratıcı çalışma, gerilimli bir çalışma olduğu kadar, birdenbire aydınlanmadır da. Yaratım süreci, kafada düşünülmüş, hesaplanmış biçimler kurmak olduğu kadar, sanatçının kendi yaşamının da o biçimde yer almasıdır. Şiir sanatında olsun, resimde, müzikte ya da mimarlıkta olsun, tüm sanatsal yaratıcı etkinlik biçimleri için sarsılmaz bir yasadır bu. Yeti, soyut mantıksal düşünce normları açısından imgesel düşünme gücü olarak, bilinçsiz bir enerjidir; çünkü yetinin çalışması, çözümsel ayrışmaya girmez, anlayış gücünün dili içinde kodu değiştirilemez. Oysa ustalık, akılsal olarak kavranabilecek ve temellendirilebilecek biçimde de kendi kuralları, formüllendirilip biçimselleştirilebilecek algoritmaları olan bilinç'in bir aracıdır. Ustalık, bilinçli öğretilir ve öğrenilir; ancak öğrenim süreci içinde, belirli bir eylem otomatizmi oluşturduğu ölçüde, sezgisel olarak iş görür. Burda, bu diyalektiği şaşırtıcı bir yalınlıkta ve tam yerinde dile getiren Şalyapin'in şu sözlerini tanıt olarak gösterebiliriz yine: «Yalnızca ben değil, iki Şalyapin vardır sahnede: biri oynayan, öbürüyse onu denetleyen.»[23]

Kendinden de anlaşılacağı gibi, yaratıcı etkinliğin bu iki yanı arasındaki somut ilinti, birçok bakımdan, sanatçının bireysel özelliklerine bağlıdır. Puşkin'in Mozart ile Salieri adlı oyunundaki baş kahramanlar, çalışma ile yeti, çözümsel düşünce ile hayalin yükseklerde uçuşu arasındaki karşılıklı etkileşimin iki aşırı tipini temsil ederler; oysa bu her iki tip de, bu öğelerin çelişkili içiçe kaynaşmasından gelen, tam sanatsal bir yaratımı oluştururlar. Bu yüzden, sanatsal yaratımla ilgili tüm tekyanlı tasarımlar aynı ölçüde yanlıştır; çünkü bu gibi tekyanlı tasarımlar, ya yetinin rolünü görmezlikten gelerek tüm sanatsal yaratım sürecini çalışmaya indirgerler («Yeti çalışmadır» sözü), ya da yetinin gücünü mutlaklaştırarak yaratım sürecini, «yükseklerde uçan bir esinlenme»ye, «yaratıcı cinnet»e, bilinçsiz-olan'a, «büyülenmişlik»e indirgerler. Yeti, sanatta gerekli sanatsal bildirişimi edinebilmenin biricik en önemli aracıdır; ustalık ise, bu bildirişimin taşıyıcısı, estetiksel önemde bir kurulma olarak yapıtın kuruluşundaki başlıca araç'tır. Puşkin'in ya da Tolstoy'un ilk elyazmalarından, Aleksander Ivanov'un ya da İlya Repin'in sayısız desen ve tasladığından, ya da büyük bir yönetmenin, oyuncunun, orkestra şefinin ya da piyanistin kendisinden görüldüğü gibi, ne

23 a.g.e., s. 455.

yeti, ne deha, ne de en yetkin doğaçtan veri, ustalığın ortaya koyabileceği akılsal-kurucu çalışmanın yerini tutabilir. Ancak bir kez daha belirtelim, yeti olmaksızın, ne kadar büyük olursa olsun, ustalık da olmaz. Sanatsal yaratımın yerine sırf el yapması işler konduğunda, bu işler ne denli usta düzeyde yapılmış olursa olsun, tıpki sahicilerine benzeyen yalancı pırlantalar gibi, ya da Mozart'ın yaratımlarına benzeyen Salieri'nin işleri gibi, ortaya sözde gerçek sanat yapıtlarının yerine geçecek birşey koyarlar.

Bununla birlikte şunu da sınırlı olarak söyleyelim, ustalık düzeyi, yalnızca sanatçının kendi kişisel nitelikleriyle, kendi çalışkanlığı ve çalışma aşkıyla, kendi bilgisi ve gücüyle değil, ama aynı zamanda her sanatçının yaratımının gösterdiği **sanatın gelişme aşaması**'nca da belirlenir. Bütün öbür pratik insan etkinliği alanlarında olduğu gibi, sanatta da deneyim, sırf bireysel bir özellik taşımaz; aynı zamanda **ortaklaşa, gerçekten toplumsal** bir başarıdır da. Tüm dünya sanat tarihi boyunca, sanatsal yaratımdan edinilmiş deneyimler, sanatsal yaratımda görülen yatkınlıklar, sanatsal yaratım araçları biriktirilip yekinleştirilirken, sanatsal yaratımların estetiksel verimliliği ile etki gücü de «elekten geçirilip» süzülmektedir. Bu nedenle, ister bilincinde olusn ister olmasın, bir sanatçının ustalığının niteliği, özellikleri ve düzeyi, topluma bağlı olup, onunla yükümlüdür.

SANATTA YARATICI YÖNTEM

Ne sanatçının yetisi, ne de sanatçının ustalığı, yaratımın **somut doğrultu** sunu, sanatsal imge örgüsü içinde **gerçekliğin dönüşüme uğratılması ilkeleri**'ni kuşatabilir. Bu doğrultu, sanatçı kişinin bilincinde de yeralmaz; çünkü burda söz konusu olan şey, ne sanatçının kendi genel değer-yönlendirmeleri, ne de kendi genel sanatsal yetişimi olup, sanat alanındaki kendi pratik etkinliğidir daha çok. Dolayısıyla, sanatçı kişinin zihinsel dünyası ile kendi yetisi ve ustalığı arasında belli bir **bağlaç**'ın varlığını gerektirir. Sanatçı kişinin zihinsel çabasıyla koşullanmış olmak üzere, hem yetinin, hemde ustalığın işleyişindeki «algoritma»yı aynı anda içine alacak temel bir öğeye gereksinim gösterir. Bu işlevi gören şeyse, yaratıcı yöntemdir. Onun için, yaratıcı yöntemin yapısı ile yaratıcı yönteme bağlı yeti ile ustalığın yapısı arasında bir uygunluk olması gerekir. Bu yüzden, estetikte genellikle olduğu gibi, sanatsal

yöntemin yalnızca dar gnoseolojik yönden, yani sanat yoluyla yaşamın yalnızca bilinmesinin bir biçimi ve tarzı olarak görülmemelidir. **Bilgi-yönü; değer-belirleyici, zihnîn-yaratıcı (modellendirici), maddî-yaratıcı (inşa edici) ve «dil-yaratıcı» yönlerin yanısıra, sanatsal yöntemin beş ana konumundan yalnızca bir tanesidir.** Sanatsal yöntemin bütün bu yanları arasındaki somut ilintiler ne olursa olsun (ki her karmaşık dinamik sistemde olduğu gibi çok devingendir bu), her sanatsal yaratıcı edimde, bütün bu yanlar hep birlikte iş görür. Bu arada, sanatçının, bütün yapısal doluluğuyla, kendi yaratıcı yönteminin bilincinde olması gerekmez. Tıpkı birçok psikolojik mekanizmanın bütünlükle bilinçsiz oluşu gibi, sanatçının da kendi yaratıcı etkinlik mekanizmasına ilişkin karanlık, belirsiz tasarımları vardır çoğu kez.

Sanatsal yöntemin kendi içindeki nesnel birinci yanı, **bilgi-yönlendirici** yanıdır. Her sanatsal etkinliğin temelinde yaşam bilgisi yatmakla birlikte, sanatçının bu yeteneği sanatta değişik tarzlarda gerçekleşir. Örneğin Balzac'a göre, sanatsal bilgi, toplumsal ilişkiler alanı doğrultusundadır ve Balzac, övüne övüne, kendisinin «Toplum Bilimleri Doktoru» olduğunu söyler. Zola ise, bireyin kendisine, kendi soyundan geçen biyolojik davranış «programı»nı, bilginin başlıca nesnesi olarak görüyordu. Proust'ta, bu nesne, belirlenmezlik taşıyan psikolojik süreçti, «bilinç akımı»ydı. Delacroix'nin resminde, insana ilişkin bilgi, kişinin ethik özelliklerine doğru yönlendirilmişti. Renoir'ın yaratımında, insanın eylemlerinde izlenen kendi iç dünyasının bilgisi, doğada insanın renksel plastik varlık biçimiyle dengelendirilmişti. Cezanne'ın sanatında ise, bilgi konusunda gösterilen ilgi, vücudun sterometrik kuruluşu ile bunun renk olarak anlatımı yönündeydi. Van Gogh'sa doğaya canlı, psikolojik bir varlık olarak bakmıştır.

Sanatsal bilgi, aynı zamanda, genel-olan ile tikel-olan arasındaki çeşitli ilişki türlerinide verir bize. Puşkin, Molière'de, «cimrinin sadece cimri» olduğunu, Shakespeare'de ise, bu genel insansal çizginin, belirgin biçimde bireyselleştirilmiş bir özellik halinde ortaya çıktığını söyler. Mussorski'nin operaları ile Çaykovski'nin operalarının imgesel tonlama yapıları arasında da buna benzer bir fark vardır. Birincisinde, ezginin genel akışı, sahnede kişinin söylediklerinin bireysel özelliklerini bastırır; ikincisinde ise, vurgu ötesinde olup, resitativ, aryayı bastırır. Sergey Ayzenştayn'ın **Ekim** filmi ile Michail Romm'un **Ekim'de Lenin** filmini karşılaştırdığımız zamanda görürüz ki, sanatçının yaptığı bir yönlendirmede, ampirik, hakikate bağlı tikel-olan karşısında, genellendirme

açıkça ağır basabileceği gibi, bireysel somut-olanda genelin gizli kalabileği bir yönlendirme de yapılabilmektedir.

Sanatsal yöntemin ikinci yanı, **değer-yönlendirme**'dir. Burda da, sanatçının değer sisteminde yapacağı bir seçim için olduğu kadar, kendi değer-ölçüsünü sanatsal olarak cisimlendirme biçimi ve tarzı konusunda yapacağı bir seçim için de çeşitli olasılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Tolstoy ile Gorki'nin sanatsal yöntemlerinin kendine özgü yanı da, insanın varlığına hangi bakımlardan en yüksek değer verilmesi gerektiğiyle belirlenmiştir. Bu birincisinde, kişinin ahlakça yetkinliği; ikincisinde ise, kişinin pratik, dönüştürücü etkinliğidir bu. Saltikov-Şçedrin'in yönteminde asli olan şey, o güne egemen değer sisteminin reddedilmesi ve yıkıma uğratılmasıydı Dostoyevski'nin yönteminde ise, kendi reddettiği bütün değer-yönlendirmelerin yerine, romanlarında bir yenisinin ve olumlusunun getirilmesi çabasıydı. Sanatsal yöntemin taşıdığı özelliğin bir ölçüsü de, sanatçının değerlerinin nasıl bir konum içinde oluşuydu. Böyle bir şey, açık, gizli kapaksız, tezli olabileceği gibi; yaşamın, okuyucu ya da izleyici gözünde dıştan, nesnel ve acımasızca canlandırılışının ardında da yatabiliyordu (örneğin, Dickens'in, Gogol'ün, Turgenyev'in, Roland'ın yapıtlarındakinden farklı olarak, Flaubert'in, Maupassant'ın, Çehov'un ve Hemingway'in yapıtları için böyledir bu).

Sanatsal yöntemin üçüncü yanı, **modellendirici yönlendirme**'dir. Buysa, sanatçının kendi bir yaratımı olan yaşamın imgesel modellerine ilişkin ne gibi ilkeleri olduğuna bağlıdır. Böylece Puşkin'de, Fedotov'da ya da Dargomişki'de görüldüğü gibi, sanatsal yöntem, bilgiye ilişkin ve düşünsel-coşkusal içeriğin gerçekliğe bağlı bir biçime bürünüşü olarak, yaşam benzeri imgelere dayanabilir. Sanatsal yöntem, yaşam gerçekliğine dıştan benzemeyen, gerçekliğe bağlı olmayan, buna karşılık fantastik, grotesk olan imgelere de yönelik olabilir; Gogol'de, Vrubel'de, Rimski-Korsakov'da olduğu gibi. Bir sanatçının yaratıcı yöntemi, bütün öbür yönlendirmeleri kararlı yoldan reddederek, belli bir yönlendirme üstünde doğmatik biçimde de diretebilir (örneğin Kafka, Beckett, Dali ya da Degas, Faulkner, Antonioni'de olduğu gibi); ama öte yandan, belli bir yapıtın kendi özgü içeriğine göre, yaşamın çeşitli biçimlerde modellendirilişini yakalayıp, devingenlik de gösterebilir (böylesine çokyönlü metodolojik yönlendirmelere France'ın, Picasso'nun, Fellini'nin, Stravinski'nin yaratımlarında bir kendine özgü özellik olarak rastlayabiliriz). Bu bakımdan, kimi sanatçıların yaratımları üslupça sıkı sıkıya belirlenmiş olabileceği gibi, kimi sanatçıların yaratımları da, yalnızca çeşitli dö-

nemler içinde değil, ama aynı bir dönem içinde de üslupça farklılıklar gösterebilmektedir.

Yaratıcı yöntemin dördüncü yanı, sanat yapıtının maddi gövdesinin yapımına bağlı olup onu yönlendiren, kuruluşsal yanıdır. Sanatsal yöntemin kuruluşsal ilkeleri, bir yapıtın içeriğinden bağımsız olarak, sanat araçlarıyla sınırlı bir sistem oluşturabilir. Örneğin, bir resimdeki düzenlemenin simetrik ya da dinamik oluşu, boyanın donuk ya da parlak oluşu, rengin sıcak ya da soğuk oluşu; şiir sanatında, ölçünün klasik ya da serbest oluşu; sahne düzeninin belirli bir tipte oluşu; uygulamalı sanatlarda süslemenin olup olmayışı; mimarlıkta da, belirli bir düzenin kullanılıp kullanılmayışı gibi. Sanatçının her yapıtında çözmeye çalıştığı somut sorunlara göre özgürce değişebilir bu. Sanatsal yöntemin yaratıcı yönünün özelliği, malzemenin seçiminde kendini belli eder. Yalnızca belirli bir malzemeye, örneğin yalnızca yağlı boyaya ya da çelik betona yönelik olabileceği gibi, özgür de olabilir bu seçim, hatta her yeni kuruluşsal edimin gereklerine göre, yeni malzeme arayışa da yol açabilir.

Sanatsal yöntemin beşinci yanı da, **semiotik yönlendirme**'dir. Bu yönlendirme, sanatsal kurulmanın bir gösterge sistemine, yani bir yapıtın başka insanlarla «konuşacağı dil»e dönüştürülmesi yolunu ve tarzını belirler. Burda sanatçı, belirli bir konumu seçme zorunluluğuyla karşı karşıyadır; örneğin ya Demyan Bedni gibi, geleneksel folklor dilini seçecektir, ya da Mayakovski gibi, tüm klasik, şiirli konuşma dili sistemlerini kökten yenilemeye giderek, yeni bir şiir dili yoğurmayı yeğleyecektir. Sanatsal-semiotik sorunların çözümünde, sanatsal yöntemlerin somut konumu, çoktan oluşmuş ve denenmiş sanatsal dillerin kullanımında kendini belli eden, salt eskiyi taklitçi gelenekselcilikten, gelenekle hiçbir ortak yanı olmayan, yepyeni bir sanat dilinin var edilmesine kadar uzayan bir yelpaze oluşturur. Bir ucu, örneğin 20. yüzyılın başlarında Rus kültüründe görüldüğü gibi, sözde klasikçilik ya da sözde gezici sanat; bir ucu da yenilikçi kübik-fütürizm ve soyutçuluk olmak üzere, bu iki kutbun arasında, çok sayıda ara yer alabilir. Böyle bir konum, kendi sanat dilleri içinde, geleneksel olan ile yeni olanı, alışılmış olan ile özgül olanı, kolay olan ile zor olanı, genel olarak bilinen ile ilk kez söylenecek olanı belirli yoldan birbirine bağlamaya çalışan sanatçıların yaratım yöntemleri ne özgü bir şeydir. Demek, sanatsal yöntemin semiotik yönü, bu yöntemin ya popülerliğe doğru, ya «seçkinci» yapıtlara doğru, ya da bu değişik sanat anlayışları üzeyi arasındaki uçurumun aşılmasına doğru yönlendirilmiş olmasıdır.

Sanatsal yöntemin yapısının temel bileşkenleri bunlardır. Hiç kuşkusuz, bu bileşkenler, somut yaratım süreci içinde, kendi başlarına hareket etmezler; sımsıkı bir karşılıklı etkileşme ve karşılıklı iletim içindedirler. Bu yönlendirme sisteminde, bu bileşkenlerden herbiri, göreceilkle özerkliği olan birer alt sistemdir yalnızca. Bu bakımdan, her sanatçının yaratım yöntemi, kendi içinde kapalı bir bütün olup, ancak kuramsal bir çözümleme sonucu kendi bileşken yanlarına ayrılabilir. Ancak, bu sistem topluluğu içinde, her yönlendirmenin oynadığı özgül rol, öbürleri karşısında kendi bağımsızlığının derecesini belirler. Bir sanatçı, gerçekliğin tipikleşmiş bir yansımasını verirken, bir başka sanatçının gerçekliği idealleştirmesi olayı, (V. Dneprov'un da çok yerinde saptadığı gibi), sanatsal yöntemdeki bilgi ve değer-yönlendirmelerin, kendi aralarında değişime uğrayabilen bir ilinti içinde bulunduğunu ve bu her ikisinin, bir sanatçının yapıtında, değişik nedenlerle belirlenmiş bir konum içinde yer alabildiğini bize gösterir. Bu bağlamda, Sophokles'in insanları **olmaları gerektiği** gibi canlandırdığını, Euripides'in ise, insanları **oldukları gibi** canlandırdığını söyleyen Aristoteles'in bu sözleri oldukça ilginçtir[24]. Bu demektir ki, Euripides'in sanatsal yönteminde, bilgi-yönlendirmesi ağır basarken; Sophokles'de, insanları idealleştirilmiş bir biçimde canlandırmaya götüren değer-yönlendirmesi ağır basmaktadır.

İlginç olanı da şudur, daha sonra, tüm bir sanat tarihi boyunca, bu gibi karşıt durumlara her zaman için rastlanmıştır. Örneğin, Rousseau'nun **Yeni Heloise**'i ile Goethe'nin **Genç Werther'in Acıları**'nı karşılaştıran genç Lermontov, çok ince bir görüşle, Rousseau'nunkinden çok, Goethe'nin romanında «insanın daha çok insan» olduğunu, çünkü Rousseau'nun yapıtında, gerçek insanların değil, yazarın «ideal»lerinin cisimlendirilmiş olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak, Lermontov, kendi gerçekçi yönteminin altında yatan konumu da şöyle tanımlar: «İdeal? Nedir bu yani? Aslında idealle ne ilgisi oluğu bile anlaşılmayacak biçimde, parlak formüller haline sokulmuş bir takım soylu, harika, ama geleceği olmayan safsatalar.»[25].

Ölü Canlar'da sözü bir yere getirip, şu iki yazar tipi arasında bir karşıtlık kurar Gogol: Birincisi, «acıklı doğrularıyla insana fenalık geti-

24 Aristoteles, **Poetika**; Antik Estetik, haz. Joachim Krueger, Birlin ve Weimar, 1964,s. 305.

25 **Edebî Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları**, Bölüm I, Leningrad, 1954, s. 415. rusça.

ren, sıkıcı, itici karakterlerden...» yola çıkıp, gerçek yaşamın «çok uzağında... yüce karakterler yaratma yoluna gider; ikincisi ise, hergün gözümüzün önünde olup bitenleri, yaşamımıza bulaşmış her türlü, korkunç sarsıcı küçük yanları, günlük yaşamda çevremizde kaynaşan ruhsuz tipleri» açık açık ortaya koyma yoluna gider. Biri, «yaşamın acıklı yanlarını örtecek, sırf güzel insanları gösterecek biçimde, insanların kafasını tütsülemeye, göz boyamaya»; öbürüyse, «insan yaşamındaki korkunç bayağılıkları, renkli ve çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermeye» çalışır.[26] Rus edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin kurucusu olan kişi, kendi sanatsal yöntemi ile gerçekliğin idealleştirme yöntemi arasındaki farkı böyle tanımlıyor işte.

Hiç kuşkusuz, ne Gogol'ün, ne de Lermontov'un gerçekçi yöntemleri, değerlendirme öğesi ile ideal öğesini sanatın dışına atmıştır. Bu sanatçılar, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki ilintiyi, klasikçiliğin, romantikçiliğin ya da simgeciliğin temsilcilerinden daha başka ele almışlardır, o kadar. Örneğin, Brüllov, **Pompei'nin Son Günleri** adlı tablosunu yaptığı zaman, çok iyi biliyordu ki, bu yağlıboya resimdeki uyumlu güzel insanlarla, kendi canlandırdığı tarihsel olayın gerçekten içinde yer alan kişiler arasıda hiçbir benzerlik yoktu. Yanardağ lavları altında kavrulmuş insanların, aslında kendi tablosundaki kadar güzel ve plastik açıdan çekici olmadığını çok iyi biliyordu. Ama bütün bunları bilen Brüllov, yaşamsal hakikatten bilinçli bir biçimde de kaçıyordu. Çünkü, **gerçek insan tiplerini değil, ideal insan tiplerini yaratmak istiyordu;** sanatın, insanları ideal yetkinlikte insanlar düzeyine çıkarması gerektiğine inanıyordu çünkü. Buna karşılık, Repin, **Kursk Eyaletinde Haç Töreni** adlı tablosunu yaptığı zaman, **yaşamı kendi çıplak hakikati içinde vermek istiyordu;** bu resimde ideal, canlandırılan kişilerin değerlendirmelerinin ölçütü olarak canlı bir biçimde yaşıyordu. Repin, kendi ideale ilişkin tasarımını, insanların ve insan yaşamının nasıl olması gerektiği üstüne kurmuştu; yapıtın «metni» içinde kurmamış, Brüllov gibi, kendi kahramanlarında duyusal olarak kavranabilecek yolda cisimlendirmemişti ideali. Repin'de ideal, resmin «alt-metni»nde yer alır; sanatçının izleyicilere göstermek istediği yolda resmin derinlerinden ortaya çıkar. Çehov'un gerçekçi yazarlar için şu söylemiş olduğu şeyler, Repin'in bu resmi için de söylenebilir: Gerçekçi yazarlar, «yaşamı olduğu gibi çizerler; ama, her satırı, hedef bilincini emmiş olduğu için,

26 Nikolay Gogol, Ölü Canlar, Berlin ve Weimar, 1970, s. 189-190.

insan, yaşamı yalnızca olduğu gibi değil, ama olması gerektiği gibi de hisseder...»[27].

Demek, bir takım sanatçıların sanatsal yöntemi, gerçek-olanı ideal-olana «kurban eder»ken (ki bu arada herkesin ideali yorumlayışı, gerçekliği ideale «dönüştürüşü» başka başkadır); sanatsal yöntemleri gerçekçi temellere dayanan sanatçılar, bu gibi «kurbanlar» vermekten kaçınarak, gerçekliğin tipikleştirilmiş, ama idealleştirilmemiş bir yansımasını vermeye çalışmaktadırlar. Bu konuya bağlı olarak niçin Engels'in, **tipik** karakterler ile **tipik** durumların canlandırılışını, gerçekçiliğin başlıca belirtisi olarak gördüğü ve niçin toplumcu gerçekçiliğin, herhangi bir idealleştirme biçimine doğru değil de, yaşamın **tipik olarak canlandırılışı**'na doğru yöneldiği de açığa çıkmaktadır.

Kendine ilişkin sistemdeki yönlendirme «düzeni» uyarınca, sanatsal yaratıcı yöntemin alacağı bütün somut durumları burda çözümleyebilmemiz olanaksız. Ancak şunu belirtelim, gerek altsistemlere bağlı bu değişim, gerekse her altsistemin çok çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayabilmesi, sanatsal yöntemde sayısız somut değişken durumların varolabilmesine yol açmaktadır. Her sanatçının sanatsal yöntemi, **yinelenemez biçimde kendine özgü** olup, kendi bireyselliğini dile getirir, kendi yaratımında cisimleşir.

Sanatsal yaratım, bu temel öğelerden bir araya gelmektedir işte. Ancak, bu öğelerin, yaratım sürecinde somut olarak nasıl işlev gördüklerini de incelememiz gerekiyor.

27 Anton Çehov, **A.S. Suvorin'e, 25 Kasım 1892**; Anton Çehov, Mektuplar, 1879-1904, Berlin, 1968, s.273.

SANATSAL YARATIM

Sanatsal yaratım, ürün halinde, sanat yapıtı halinde «sona eren» bir süreçtir. Sanatsal kültürde biricik gerçeklik, sanatsal değeri kendine somut olarak taşıyan şeydir, yani sanat yapıtıdır. Nitekim, algılama sırasında, bir sanat yapıtı, sanatçının elinden çıkmış olduğu biçimde varolan, belirli bir «nesne» olarak karşımıza çıkar. Bilimsel bir çözümleme için, her sanat yapıtının kendisi bir **süreç**'tir; çünkü, sanat yapıtı, sanatçının hayalgücünün bağrında doğmuştur. Sanatçı, anakarnındaki çocuk gibi, uzun süre kendi yaratıcı hayalgücünde taşımıştır onu; ancak belli bir düşüncenin maddi olarak cisimlenmesi halinde, uzun zaman alan bir evre içinde oluştuktan, olgunluk, yetkinlik ve bitmişlik kazandıktan sonra, kendi yaratıcısından koparak, bağımsızca varolmaya, «günışığına bakma»ya başlar. Ancak o zaman, sanatsal algının bir nesnesi olarak işlev görme durumuna girer.

O halde, bir sanat yapıtını çözümlerken oluşsal, yapısal ve işlevsel olmak üzere, üç noktadan bakmak gerekir. Bir başka deyişle: a) bir sanat yapıtının ortaya çıkışını ve oluşmasını; b) bir sanat yapıtının kendi içyapısını; c) başka insanlarca algılanışını belirleyen bütün yasaların açığa konması gerekir.

SANAT YAPITINDA DÜŞÜNCE

Yaratıcılık süreci, ilerdeki yapıtın ortaya çıkarılması düşüncesi ile başlar. Biricik yaratım tipi, sanat yapıtında, bir düşünceden doğmaz hemen; tıpkı Athena'nın Zeus un baldırından ortaya çıkışı gibi, bir doğaç-

tanlık taşır. Ama şu da var, kural olarak, sanat minyatürleri öyle ortaya çıkar; örneğin, bir hiciv, küçük bir müzik parçası, bir grafik taslak. Ama derin, ciddi, çokkatmanlı içerik taşıyan, büyük boyutta bir yaratım, yaratıcılık sürecinin yalnız tikel yanlarını doğaçtanlığa bırakır. Yine de, sözü edilen bu her iki durumda da bir yapıt öyle birdenbire, esine kapılıp yaratılamaz; uzun süren, düşünce dolu bir çalışmayı gerektirir. Bu çalışmaysa, olgunlaşmış, kendi biçimini bulmuş bir düşüncenin getirilip ortaya konmasına bağlıdır.

Yapıtın düşünceyle oluşsal bağıntısı sanatsal yaratımın özel bir yasası değildir. Her pratik insan etkinliği biçimi, yaratılacak olan nesneye ilişkin düşüncenin ortaya konmasına bağlıdır. Ama her bir özgül duruma, yaratılan nesnenin yapısına uygunluk göstermesi gereken şey, yine düşüncenin kendi özelliğinin yapısıdır. Onun için, bir sanat yapıtı düşüncesi ile teknik bir ürün ya da bilimsel bir yapıt düşüncesi farklıdır birbirinden. Bu ayrım, «sanatsal-imgesel» kavramı içinde yerli yerince oturtulabilir. Yani şiirsel kapsamın «çekirdeği»ndeki düşünce, aynı zamanda, somut duyusal biçimin de «çekirdeği»ni oluşturur. Düşüncenin bu biçimde iki-katmanlı oluşu, gerçek bir sanat yapıtının ortaya çıkışının da önkoşuludur; çünkü, bir düşüncenin geldiği yer, potansiyel olarak, sanatsal-imgesel bir yapı taşımadıktan sonra, sanat yapıtı içinde öyle bir yapıyı nasıl taşıyabilir? Sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinin de, daha kendi kaynağından başlayarak, imgesel düşüncenin yatağında akması gerekir. Ancak o zaman olağan, verimli akışını bulabilir. Bu konuya bağlı olarak, Tiyutşev'in yaratımlarının olağanüstü ilginç yanıyla ilgili olarak Turgenyev'in söylediklerini buraya almak isteriz: «Yanılmıyorsam, onun şiirleri daha başından, bir düşünceyle başlar, ama bizde derin bir duygu uyandıran ya da bizde güçlü bir etki bırakan bir düşünceyle; dolayısıyla, bu düşüncenin daha başlangıçtaki kendi niteliğinden, Bay Tiyutşev'in düşünceleri okuyucuya hiçbir zaman çıplak ve soyut gelmez, tam tersine, bu düşünceler iç dünyadan ya da doğadan kopmuş görüntüler halinde akarak, okuyucuyla kaynaşıp bütünleşir.»[28]

Şunu da belirtelim, bu betimleme her gerçek sanatçının yaratımı için geçerli olabilir. Bir sanatçının yetisi, her şeyden önce, bir yapıtı imgesel olarak düşünebilme yeteneğinden, yani bir sanatçının dünyayı soyut olarak değil, duyusal biçimde somut, hayalgücünde görülebilen, işitile-

28 **Edebî Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları**, Bölüm 2, Leningrad, 1955, s. 747.

bilen, tasarlanabilen birşey olarak, şiirsel biçimde algılama yeteneğinden gelir.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, sanatçının bilincinde oluşup yaşadığı sürece, bir düşünce salt zihinsel bir kuruluştur. Bir sanat yapıtından farklı olarak, hiçbir somut maddi kılıfı yoktur. Bununla birlikte, çıkış noktası, bir düşüncenin önünde sonunda, ilerde kendi maddiliğine ilişkin tasarımı kendi içinde taşıyor olmasıdır. Onun için, salt düşünce ya da salt yaşantı alanında değil, sanatçının hayalgücünde kendi biçimini alır; sanatçının kendini içinden dinleyebilme yeteneğinin daha da üstünde, somut maddi nesnelere ilişkin tasarımları yaratan, psikolojik bir mekanizmadır hayalgücü. Hayalgücünde ortaya çıkan imgeler, dünyayı gerçek haliyle bilincin önüne koyar; dünya, kendi duyusal algılanabilir maddiliği içinde, mekânsal plastik ve akustik varlığı içinde, bilincin önünde belirir.

Bu idealleşmiş tasarım halinde imgenin maddi biçimi, kendi içeriğiyle birlikte tasarımlanmış bir ezgi, ritmik bir süsleme plastik ya da renksel bir ilinti, vs., olarak belirir. Bu olmadıkça, yani düşünce canlı, imgesel bir somutluk kazanmadıkça, yapıt da ölü doğmuş, bozuk biçimli bir şey olarak kalır.

Sanatta, bu türden hastalıklı, görünüşlere de rastlanır; hattâ bunlar belli bir ölçüde sınıflandırılabilir de. Gerçekten sanatsal, yaratıcı hiçbir yatkınlık içermeyen, insan elinden çıkma, birçok yapıt vardır. İmgesel düşünce yoksunluğu, bu yapıtları, bir düşüncenin sırf dümdüz biçimde kuruluşuna götürdüğü gibi, bunu izleyen tüm cisim verme süreci de, daha önceden şematik olarak düşünülmüş içeriğe, özel bir biim, özel bir «kılık» uydurma çabasıyla geçer. Önceden belli bir bilgi ve zekâ kadar, herhangi bir sanat türünde kullanılan biçimlendirme araçlarına az ya da çok belli bir egemenlik bu iki işlemin de kolaylıkla yürütülebilmesi için yeterlidir. Sonuçta, bu yolla ortaya konan bir şiir, bir şarkı, bir oyun ya da bir resim, dış biçimi bakımından gerçek bir sanat yapıtından ayırdedilemez hale gelir. Bu gibi işlerin sık sık gazetelerde yayınlanması, sahneye konması ya da sergilenmesinin nedeni de budur. Ancak gelişmiş sanat algısı olan bir kişi, bunların sahici pırlanta değil, becerikli sahte inci ya da yapay taş olduğunu farkedebilir.

Burda Belinski'nin bu konudaki yetkisine başvuralım. «Sırf bir düşüneyi akıl edip, onu aynı yoldan akıl edilmiş bir biçimde ortaya koymak yeterli olduktan sonra», diyor Belinski, «şair olacağım diye uğraşmaya ne gerek var? Herkes şair olabilir o zaman, herkes şairliğe girişir,

şair geçinir, o aynı ayrıcalığı tadardı. Hayır ama, herkes öyle, ne doğuştan, ne de meslekten şair olabilir!... Yo, şair insan, o tür düşüncelere o biçimde kapılmaz, canlı yaratımın hayat dolu çekirdeğinde o tür fikirler yatmaz!»[29] «Bir düşüncenin yaşam dolu bir çekirdek oluşturabilmesi için», bir başka yazısında böyle açıklıyor ünlü eleştirmen, «onun anlayış gücü üstünde değil, dolayımsız olarak; tek başına değil, biçimle birlikte belirtilmesi gerekir». Ama eğer düşünce, «yaratıcı kişinin kafasında, biçimden bağımsız oluşursa», biçim «düşüncenin dışına atılıp, ona uydurulursa...», işte o zaman, o yapıt, düşüncenin niteliği ne olursa olun, daha başından çökmeye mahkumdur.

Size bir örnek. Sovyet balistik roketlerinin başarılı bir sonuca ulaştığı haberi, günümüzün tanınmış şairlerinden birinin aklına bir düşünce getiriyor ve bu düşünce daha imgesel bir özellik kazanmadan şair yayımcıya koşup, bu düşüncenin o ilk haliyle basında yayınlanmasını istiyor ve herhalde, güncel bir temaya «hemen bir tepki» olması nedeniyle, **Balistik Kardeşler** adlı şu şiir yayınlanıyor: Evet, siz / Özel görevlerle yüklü olarak / Hızla yükselip, düştünüz okyanusa, / İki dünya arasına. / Bazı askerler sizden görüp anlasınlar/ Ne demekmiş tam isabetli atış.

Sanatsal oluşumun yanlış gelişmesinin bir başka örneği de, düşüncenin kapsamlılık taşımadığı, salt biçimsel bir kuruluş olarak kaldığı hallerdir. Yaratıcılık süreci, bomboş bir biçim düşüncesiyle başladığı zaman, yapıt da daha başından ya cılız kalır, ya da hiçbir sanatsal değer taşımaz.

Mayakovski, bir şairin «bir öncalışma için yarım kalmış ek çalışmalar»[30] yapması gerektiğini söyleyerek, **Şiir Nasıl Yazılır?** adlı yazısında yerli yerine oturan, ilginç, yepyeni birtakım ölçü, uyak, eğetileme, ses yinelenmesi ve imge kuruluşu gibi şiirsel araçları bulabilmek için günde 10-18 saat çalıştığını söyler. «Kafada daha bitmemiş, yarım yamalak kalmış bu şeyleri deftere geçirmek oldukça zordur.» Ancak, hiçbir zaman, bu «yarım yamalak şeyler» Mayakovski'nin şiirine girmemiştir. «Bütün bu dertop edilmiş şeyleri ilerde nasıl, ne yolda değerlendireceğimi önceden bilemem»[31] deyişi de bunun bir kanıtıdır. İşte bu «yarım yamalak şeyler», şu ya da bu biçimde akla gelen bir şiirsel düşüncenin zorla-

29 V.G.Belinski, **Aleksander Puşkin'in Yapıtları**, Beşinci Bölüm; Toplu Eserler, Cilt VII, 1955, s. 311-312.

30 Vladimir Mayakovski, **Şiir Nasıl Yazılır?** Seçilmiş Eserler, Publizistik, Berlin, 1973, s. 175.

31 a.g.e., s. 177.

masıyla, gerekli imgesel bir biçim bulununca, bellekten ya da defterden dışarı boşalırlar. Hiç kuşkusuz, böyle «yarım yamalak şeyler», ne denli ilginç olursa olsunlar, kendilerini yaşama sokacak bir itici güç olmadıkça, hiçbir işe yaramazlar.

Gerek sanatçının biçimci bir konum içinde oluşu, gerek elyapımı işler, gerçek sanatsal yaratım yasalarının zedelenmesine yol açar. Çünkü, yaratım sürecinin olağan gelişmesi, ne içerik düşüncesinden biçime doğru, ne de biçim düşüncesinde içeriğe doğru gidebilir. Ancak içerik ile biçimin ta başından imgesel bir birliği o düşünceyi sanatsal olarak verimli kılabilir.

Hiç kuşkusuz, varılan bu sonuçla sınırlı kalınamaz; yoksa düşüncenin içyapısının kendine özgü yanı bize kapalı kalır. Bu kendine özgü yan, içeriksel ve biçimsel yanların karşılıklı ilişkisindeki özelliklerde aranmalıdır. Çünkü, düşüncede içeriksel olan yan, biçimsel olan yana açıkça «ağır basar». Nerden anlarız bunu?

Herşeyden önce, bir sanat yapıtı düşüncesinin ortaya çıkışından anlarız. Bunun için iki olasılık vardır. Birincisi, yaşamdan alınan belli bir olay, ilk yaşamsal pırıltı belli bir etkilenim dolayısıyla, düşünce olarak belirir; sanatçının duygu ve düşünceleri üstünde bir etki uyandırarak, yaratıcılık sürecini kendi içinde başlatır. İkincisi, bir düşünce, daha önceki bir etkilenmeyle ta baştaki bağıntısı belirsiz biçimde, bir sanatçının, belli bir zihinsel, ruhsal durumu anlatabilmek için birdenbire bilincine vardığı bir gereksinimden kendiliğinden de ortaya çıkabilir.

Bu iki durumda da, nesnel-olan ile öznel-olanın, bilgice koşullandırılmış-olan ile değerce koşullandırılmış-olanın kendi içinde kapalı bir birliği vardır, nitekim sanatsal içeriğin varlığını belli eden şey de budur. Bu iki durumda da, yaratıcılık sürecindeki çıkış noktası, böyle bir iç kıpırtıyı dile getirip başkalarına iletmek üzere duyulan psikolojik bir gereksinimdir.

Yani, ortaya çıkacak sanatsal-içeriksel bildirimin cisimlendirilebilmesi için, tüm yaratıcılık sürecinin işin içinde olması gerekir. İçeriğin vurgulanabilmesi, yaratıcılığın amacıdır. Yok eğer, bu içerik, biçimin yardımı olmaksızın varolup da, başkalarına iletilmeyecekse, o zaman sanatta biçime gerek kalmaz. Demek, sanatta, biçim ile içeriğin birliği şarttır. Çünkü, biçimin dışında ya da yanında, düşünce belirsiz, boğulmuş, yaşam gücünden yoksun bir haldedir; sanatçı bile, bu mutlak biçimsizlik karşısında, düşünceyi kavrayamaz. Bitmiş bir yapıtta görüldüğünden çok, o düşüncenin kendisinden anlaşılacağı üzere, biçim

öğesi yardımcı bir rol oynar. Buna karşılık, içerik öğesinin ağır basan bir rolü vardır; içerik biçimin altında değil, ama biçim içeriğin altında yer alır. Düşünce, zihinsel bir oluşumdur çünkü, burdan anlarız bunu. Yani, etsiz kemiksizdir düşünce; sanatçının tasarımında oluşup yaşar. İlerdeki yapıta ilişkin bir tasarımdır, yaratıcının bilincinde yüzer.

Bu bakımdan, içeriği oluşturan çekirdeğin, sanatçının hayalgücünde «yaşayıp gitmesi», burda kendine yakın bir zihinsel ortam içinde bulunması, çok doğaldır. Biçimin düşüncede oluşan çekirdeği ise, başka bir durum içindedir. Hayalgücünün zihinsel ortamı, sanatsal-imgesel biçime yabancıdır, cins olarak yakınlık yoktur aralarında; çünkü biçim, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, kendi gereği maddidir. O zihinsel ortamda «soluk alıp vermesi» zordur düşüncenin açığa aktarılması süreci boyunca, kelimenin tam anlamıyla, «ortalıkta ruh gibi dolanır.» Gerçekten ortalıkta çınlayan bir ezgi ile sırf bizim hayalimizde «çınlayan» bir ezginin «ruh gibi ortalıkta dolanması» arasındaki büyük farkı kim duyumsamaz ki! Doğrudan doğruya bir resmin üstünde, gözle görülen bir renk ile kendi belleğimizde ya da hayalimizde yaşattığımız bir renk arasındaki farkı herkes duyumsar herhalde.

Sanatsal-imgesel biçimin düşüncenin içinde böyle rahatsız biçimde varolması, bize sanatsal yaratım sürecinin birçok yasallıklarını açık eder. Sanatçı kendi düşüncesini kendi kafasında taşıdığı, onunla zihnen uğraştığı sürece, düşündüğü yapıtta, neyi söyleyeceğini, nasıl söyleyeceğinden, çok daha açık seçik tasarlar. Puşkin, **Onegin**'e çalışmaya başladığı sırada, «serbestçe kaleme alınmış bu romanın nereye varacağını...» henüz hayalinde «biillurlaşmış» biçimde, «açık seçik kestiremediği»ni, Tatyana ile Onegin tiplerinin «ilk kez, belli belirsiz bir düş alemi» içinde gözünün önüne geldiğini bize açık yüreklilikle anlatır. Ortaya konacak yeni bir yapıtın böyle «bulanık» kafada ilk kez imgesel olarak belirişi; düşünceyi oluşturacak yapıya, yapıtın somut imgesel «gövde»sine ilişkin bu ilk «belirsiz» tasarımlar, sanatsal bir düşüncenin ortaya çıkıp olgunlaşmasının genel psikolojik bir yasasıdır. Bu sürecin çok uzun zaman alan, karmaşık bir süreç oluşuna şaşmamak gerekir; çünkü sanatçının herşeyden önce, yapıtını kendi kafasında mümkün olduğu kadar açık seçik tasarlaması gerekir. Yoksa, düşünceyi malzemeye dökemez.

Genç Mayakovski bu soruna alaylı biçimde şöyle değinmiştir bir keresinde:

«Bir zamanlar,
kitaplar şöyle yazılır sanırdım:
şair gelir, gevşetir çenesini
ve başlar artık şıkır şıkır
ötmeye,hebennakalar gibi,
buyrun dinleyin!
Aslında,
insan önce ötmeden,
bir dolanır, izler kaynaşan güruhu,
ve kalbin çarptığı göğüs kafesinden,
salıverir ortaya hayal kuşunu.»[32].

Düşüncede içerik ile biçimin eşitsiz gelişmesi, biçimin içerikten «geride kalma»sına yol açtığı gibi, düşüncenin olgunlaşıp gelişmesine de gittikçe engel olmaya başlar. Böylece, daha yaratıcı düşüncenin kendisinde bile, biçim ile içeriğin birliği kendi çelişmesini de birlikte getirir.

Bu çelişme, kaçınılmaz olarak, büyüyüp derinleşir, sonunda düşüncenin biçimsel yanının bulanıklığı ve sınırlılığı, içeriğin daha da gelişebilmesi için aşılmaz bir engel haline gelir. Derken, ortadaki çelişme, doruk noktasına varır, «doğum sancıları» başlar ve düşünce hayalin ana rahminden günışığına çıkar, maddi ortamın özgür havasını tadar; gerçek tınısına, gerçek rengine, gerçek plastik hacmine, gerçek hareketine kavuşur.

Sanatsal düşüncede imgenin biçimsel yanının «geride kalışı»nın bir nedeni daha vardır. Biçimin gösterge işlevinin, burda gerçekleşebilmesi olanağı, kendi maddi-kuruluşsal yönünün gerçekleşebilmesi olanağından daha azdır. Çünkü, yaratıcı ortaya çıkışında, hiç kuşkusuz, kendini dile getirme, kendini canlandırma kaygısı, iletişimde bulunma kaygısından daha etkin bir rol oynar. Yaratıcı düşünce, herşeyden önce, sanatçının kendini dile getirmek üzere, kendisini rahatsız eden duygulardan boşalıp kurtulmak için duyduğu, pek belirlenemeyen, hemen hemen psikolojik bir gereksinimden doğar; başkalarıyla iletişimde bulunma gereksinimi ise, burda ikinci dereceden, türevsel bir özellik taşır. Sanatçının gerçekten kendi adına yaratışı, kitleyle ilinti kurmasının (şu ya da bu nedenden ötürü) olanaksızlığının bilincinde oluşu burdan

32 Vladimir Mayakovski,**Pantolonlu Bulut**; a.g.e., Şiirler, Berlin, 1968, s. 13-14.

gelir; ama kendi şiirsel duyumlarıyla düşüncelerini cisimlendirebilmek için duyduğu zorunluluğun önüne geçecek halde de değildir (örneğin Kafka, bu gibi sanatçılar arasında yer alır). Ama, bu arada, kural olarak da olsa, yaratımdan alınan sonuç henüz bitmemiş, taslak halindedir burda, özellikle de ilgi çekici bir şeydir bu; çünkü, ancak yapıtın içindeki kapalı bir bildirimin başka insanlara açık oluşuyla, gösterge sistemi içinde bütün bütüne «kodlaşmış» oluşuyla, sanatçının iletişimsel bir yönlendirme yapmış, yaratımını o biçimde ele almış olduğu anlaşılabilir.

İlk kez düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişi aşamasında «devreye girmek»le birlikte, iletişim kaygısı genellikle, daha yaratıcılık sürecinin başında yer alır. Kendini dile getirme, kendini canlandırma kaygısı ile başkalarıyla iletişim kurma kaygısını dengeleyebilme olanağı vardır. Çünkü, yaratıcılık sürecinin bu anında, düşüncenin içinde tohum halinde yatan biçimin gelişebimesi için olağan koşullar ortaya çıkmış olur. Ancak o zaman, yetişip olgunlaşma süreci dolduğu anda, yani sanatsal düşüncenin içeriği, düşünceyi geride bırakacak kadar geliştiği anda, sanatçı biçimi çekirdeğinden çıkararak, cisimlendirme gereğini duyar.

Ama sanatçı, herhangi bir nedenle, o anın gelmesini sabırla beklemezse ya da «doğum» anını kaçırırsa, o zaman sanatsal yaratımın nesnel yasalarına öylesine çarpar ki, doğacak olan yapıt düşer.

DÜŞÜNCENİN CİSİMLENDİRİLİŞİ

Şöyle sanılabilir, düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişine geçişle birlikte, düşüncenin anabağrında yatan içerik ile biçim arasındaki çelişme de hemen ortadan kalkacaktır, çünkü, biçimin maddi bir hale gelişiyle, bizim de içeriğe yetişmiş, aradaki farkı «kapatarak», içerikle «aynı düzeye gelmiş»tir. Ancak, yaratım sürecindeki bu yeni aşamanın tam bir çözümü yapıldığında görülecektir ki, biçimin içerikle aynı düzeye gelişi, o denli kolay ve basit değildir. Çünkü sanatçı, gerekli imgesel çözümün ne olduğunu yeterince belirgin biçimde «görmüş», «duymuş» olduğunu sansa bile, kural olarak, kafasındaki bu somut maddi imge anlayışını bir yana atmak için yapacağı ilk girişimler kendisini aldatır. Renkler, tuval ya da kağıt üstünde, kendi hayalinde «gördüğü» gibi çıkmaz; sözlerin, ritmin, ezginin gerçek tınısı, kendi hayalinde duyduğu «tını»yı çıkarmaz. Onun için, hiç durmaksızın, yeni taslaklar,

yeni çalışmalar yapması gerekir. O yüzden, arada küçük farklar da olsa, temelde aynı özelliği taşıyan düşünceyi sanatsal olarak cisimlendirebilmek için sayısız denemelere girişmek önünde sonunda kaçınılmaz bir şeydir.

Mayakovski, çok yerinde olarak şunları söyler:

«Ha şiir yazmışsın,
ha radyum çıkarmışsın.
Al : bir gramı
böl: bir seneye
Binlerce ton
taş toprak atacaksın,
Bir kelime
bulup koyacağım diye.»[33]

Bu sözler, sanatsal yaratımın genel bir yasasının formüllendirilişi olarak görülebilir. Her ne denli hiç zorlanmadan, sanki doğaçtan yazılmış gibi görünse de, aslında, Puşkin'in her şiirinin ne denli uzun ve yorucu bir çalışma aldığını çok iyi biliriz. Lev Tolstoy, o geniş kapsamlı romanlarını, hiç bıkmadan, her bölümün, her öykünün, nerdeyse her satırın düzeni üstünde titizlikle durarak birkaç kez yazmıştır belki de. Gogol, bir yazarın kendi el yazılarının üstünden belki sekiz kez geçmesi gerektiğini söyler. «Belki birinde daha az, öbüründe daha çok, ama sekiz kez yapıyorum bunu. Ancak sekizinci kez, kendi elimle yazdıktan sonra, çalışma, sanatsal olarak bitmiş, yaratıcılık katına ulaşmış demektir[34]. Turgenyev'se Aksakov'a yazdığında şöyle der: «Eğer Puşkin ve Gogol gibi kişiler, kendi işlerinin üstünden tam on kez geçmek zahmetine katlanmışlarsa, böyle bir şeyi yapmak, bizler için farz sayılır. İnsanın eğer aklına doğru dürüst bir düşünce gelince onu gerektiği gibi, iyice tartıp biçmezse, sonunda mutlaka bir yerden patlak verir.»

Bir sanatçının güçlü bir yetiye ve büyük bir ustalığa sahip oluşu, onun kendi yapıtı üstünde uzun boylu, yorucu bir çalışmaya girişmeyeceği anlamına gelmez; tam tersine, bir sanatçı ne denli büyük bir yatkınlık ve beceri sahibiyse, yaratım sürecinde o denli iddialı ve işine düşkün, o

33 Vladimir Mayakovski, **Vergi Tahsildarı İle Şiir Sanatı Üstüne Söyleşi**; a.g.e., Şiirler, Berlin, 1966, s. 224-225.

34 N.V. Berg, **Gogol'den Anılar**; Edebî Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları, Bölüm 1, s. 501.

denli «müşkülpesent» olur. Hiç kuşkusuz, korkunç bir çalışmadan geçmemiş, gerçek bir sanat yapıtı düşünülemez; çünkü, içerik ve biçim arasındaki çelişmenin aşılabilmesi, içerik ile biçim arasında tam bir uyum kurularak, sanat yapıtına en yüksek dereceden bir tutarlılık kazandırılabilmesi, çalışmaya mümkündür ancak. Eğer, Belinski'nin de dediği gibi, çözülmez bir bütün halinde, içiçe kaynaşmış olmaları dolayısıyla, içeriğin nerde bittiği, biçimin nerde başladığı kestirilemiyorsa, bunun nedeni, uzun ve yorucu bir yaratıcılık süreci sonunda, biçimin içerikle olan aradaki farkı «kapatarak» eldeki organizmanın en küçük hücresinde bile kendini tam ve özgür olarak belli edişindendir. Zengin bir şiirsel kapsam ile onu saydam olarak taşıyan biçimin böylesine, birbirine çok iyi kaynaşmış olması, sanatta sanatsal-olanın ölçütü diye görülmeldir. Niçin o zaman düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişi amacına ulaşılabilmesi, sanatçıdan büyük bir çaba göstermeyi gerektirmektedir? Niçin hayalgücünün sınırlarından kurtulur kurtulmaz düşünce kendi cismine kavuşamamaktadır hemen?

Bunun birçok nedenini sayabiliriz burda. Birincisi, sanatsal içerik, düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişiyle gelişerek zenginleşmekte, kendini tam doluluğu ve somutluğuyla ortaya açmaktadır. Bir sanatçının yaratıcı hayalgücü ne denli güçlü ve tok olursa olsun, bir romanın, bir resmin, bir oyunun, bir filmin, bir senfoninin içeriğini tüm ayrıntılarıyla ve yönleriyle, tüm sonsuz zengin yönelikleri içinde verecek durumda değildir. Novalis, **Heinrich von Ofterdingen** adlı romanının metni üstünde epeyce çalıştıktan sonra, romandaki durumları ayrıntılarıyla iyice saptadıktan, roman kişilerinin diyaloglarını tek tek yazdıktan, her birinin düşüncelerini kafasında tam belirledikten sonra, romanda cisimleşen içeriği tüm doluluğuyla görebilmiştir ancak. Beethoven ise, **Eroica** üstünde çalışmasını tam sürdürürken, bu parçadaki şiirsel düşüncenin çok yönlü somutluğunu farkedebilmiştir ancak.

İki tip sanatçı vardır. Birincisinde, düşüncenin olgunlaşması ve ortaya aktarılması süreci uzun bir zaman alır ve düşüncenin cisimlendirilişi sürecinden daha çok zorlukla. ortaya çıkarır. Buna karşılık ikincisi, bir düşünceyi kafasında daha fazla «tutatnaz» ve hemen malzemeyle çalışmaya geçer. Ancak, iki sanatçı tipi arasındaki bütün bu bireysel farklılıklara rağmen, her ikisinde de, yaratıcı düşüncenin olgunlaşması evresinden, bu düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişi aşamasına geçiş, yaratım sürecinin temelinde yatan genel yasaklıklardan biri olarak daha yapıtın içeriği «sonuna kadar» düşünülüp taşınılmazdan önce

orda yer alır. Sanatçı bu anı «bekletmek» isterse, malzemeyle çalışmaya hiçbir zaman geçemez. Yaratım sürecinin ikinci aşamasına geçiş, biçimin yaratıcı düşüncenin yapısından kaçınılmaz olarak geride kalışıyla içeriğin gelişmesine ve kendini açık etmesine engel olmaya başladığı anda zorunlu bir hale gelir.

Düşüncenin olgunlaşmasından düşüncenin cisimlendirilişine geçişte içeriğin durumu büyük bir önem taşır; çünkü bu geçişte, çoğu zaman içerik, düşüncenin hazırladığı doğrultuda değil, bambaşka bir doğrultuda hareket etmeye başlar! Edebiyatta, bir sanatçının elindeki çalışma için tasarladığı tiplerin birdenbire kendisine «itaatsizliği»yle karşılaştığı bir çok durumlar olmuştur. Tatyana Larina, Puşkin'in niyeti yokken, evlenmeye kalkınca, yaratıcısını «şaşkınlığa» düşürür. Yaşamına Tolstoy'un istediği gibi bir biçim vermeyen Anna Karenina da böyle «kendi başına buyruk» bir tipdir.

Estetikçiler ile psikologlar, bu ve buna benzer durumları nasıl açıklayabileceklerini uzun uzadıya düşünmüşlerdir. Genellikle de bunu, sanatsal yaratımdaki bilinçli ve amaçlı karakterlerin bir karşı çıkışı ya da sanatçıyı sınırlayışı olarak yorumlamışlardır. Aslında, burda karşımıza çıkan şey, *roman tipinin sanatçının* düşüncesine «başkaldırma»sı değil; yaratıcı düşüncedeki içeriğin, bu düşüncenin cisimlendirilişi sürecinde program değişikliğine uğramasıdır.

Puşkin'in, «...Tatyana nasıl da oyun etti bana, gitti evlendi...» deyişi, yalnızca yaratım sürecinde beklenmeyen bir değişik karşısında sanatçının gösterdiği şaşkınlığı değil, ama burdaki esaslı bir alayı da bize göstermektedir. Şair, aslında kendi eliyle o gücü «çocukları»na verdiğini çok iyi bilmektedir. Yoksa, ne Puşkin'in, ne de Tolstoy'un kendi kahramanlarının niyetlerine karşı koyamayıp, onları özgür bıraktıklarını, böylece Tatyana'nın evlendiğini, Anna'nın da intihar ettiğini düşünebilir miyiz hiç!

Sanatsal düşünceyi cisimlendiriliş süreci, içeriğin bütün yönleriyle açığa çıkabilmesi koşullarını yarattığı için, sanatsal düşüncede böylesine değişimler olabilmektedir. Ayrıca bu arada, başlangıçtaki düşüncenin bazı eksik ya da kusurlu yanlarında ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, **Stepan Rasin**'de böyle olmuştur bu Surikov için; sanatçı resme çalışırken, yapıttaki destanca kahramanlık düşüncesini ortadan kaldırıp fıkra haline soktuğu için Pers sultanı tipini resimden çıkarmıştır.

İçeriğin bütün yaratıcı süreç boyunca kendi içinde hareket halinde oluşu, içeriğin ortadaki biçimden her an sıyrılıp, belli ölçüde «kaçıp git-

mesi»ne yol açar. Bir taslaktan öteki bir taslağa bir dize ya da bir satırdan bir başkasına geçiş; bir elyazması ya da bir beste üstünde, modlajı yapılmış bir heykel ya da bir portre resim üstünde birkaç kez çalışma, bütün bunların hepsi, içerik ile biçim diyalektiğinin kendi gerçek dramatiğiyle koşullanmıştır. Sanatçı, bir yanda, içerik ile biçim arasında kendi istediği, kendi aradığı bir ileşimi elde ettiği kansına vardığı zaman, bunu taslak haline, belirli bir çözüm biçimine dökmekte, ama gelgelelim bu yarattığı şeyi çözümleyip de incelediği zaman, aslına orda söylemiş olduğundan daha çok şeyler söylemiş olmak istediğini, aslında kendi dile getirmek istediği içeriğin, orda kendi eliyle cisimleştirmiş olduğu halinden çok daha zengin olduğunu farketmektedir. Bir başka deyişle, içeriğin, biçimden çok daha hareketli, çok daha etkin bir devingen olduğu ortaya çıkmaktadır. Biçim, tutucudur, aynen sürer. Hiçbir zaman, bir değişim zenginliği taşıyan içeriği «yakalayamamış»; ne sözde, ne renkte, ne tonda, ne de harekette içeriğin «üstüne binememiş»tir; içerik, her zaman savuşup kaçmış, biçimi yeniden «kızıştırmış»tır. Ama, biçimin de bu «çağrı»ya uyması gerekir. İçerikle arasındaki çatışmanın kaynağının, kendi noksanlığından, kendi yavaşlığından geldiğini «kabul etmek» zorundadır.

İçerik ile biçim arasındaki bu çatışmanın bitip bitip başlayışı, içeriğin kendi içinde taşıdığı bütün gelişme olanaklarını yaratım sürecinde tüketinceye kadar sürüp gider. Ancak o zaman biçimin kendisini «yakalayarak», kendisiyle uyumlu olarak kaynaşmasına izin verir. Böylece, sanatçı da çalışmasına artık bitmiş gözüyle bakar; çünkü, biçim ile içerik arasında kendi elinden gelen en yüksek kaynaşma derecesini elde etmiştir artık.

Düşüncenin maddi oarak cisimlendirilişindeki zorluğun ikinci nedeni, sanatsal biçimin kendi ikili özelliğinden gelir. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, biçim, içeriğin estetik olarak yetkin (bütünsel, düzenli, yüksek decede örgütlenmiş) bir nesnelleşmesi olduğu kadar, o içeriği başka insanlara aktaracak da dildir aynı zamanda. Estetik açıdan tam değerli olabilmesi için, biçimin somut maddi bir varlık kazanması, yani taşa, renge, tona, harekete, söze dökülmesi gerekir. Ama, bir yapıt ne denli büyük, ne denli karmaşıksa, o yapıtın bütün bileşken öğelerini bütünsellik içinde, bir birlik içinde toplayacak, bu birliğin «üslup» denilen her düzeyini, sanatsal dokunun her «hücresi»ni bütün öbürleriyle, sanatsal bütünün kendisiyle uyumlu hale getirecek bir biçim verilebilmesi o denli zordur. Burda, taslak halinde yaklaşık, belirsiz, kesin olmayan

bütün ayrıntıların üstesinden gelinmiş olması; yapıtın bitmişlik derecesini belirleyecek olan biçimin yüksek dereceden bir örgütlenmişlik düzeyine ulaşmış olması gerekir, buysa sanatçının ustalığına bağlıdır.

Bu arada, sanatçının öncekinden daha az karmaşık olmayan ikinci bir sorunu çözmesi, yani sanatın iletişimsel işlevini kotarmış olması gerekir. Biçimin ortaya çıkıp kurulması sürecinde, sanatçı, bütün bileşken öğelerin birbirleriyle uyumlu bir durumda içiçe geçmiş olup olmadığını, taşıdığı içeriğe uygunluk gösterip göstermediğini düşünmenin yanısıra, o biçimin kendi içeriksel anlamını algılamaya açık tutup tutmadığını, biçimin içinde barınan şiirsel bildirimin başkalarının bilincine ulaşıp ulaşmayacağını, biçimin bu kendi içindeki bildirimin anlaşılır, kavranır olup olmadığını da düşünmek zorundadır. Düşüncenin olgunlaşıp ortaya aktarılması aşamasında, sanatçının bu anında, daha önce de tartıştığımız gibi, biçim karşısında asli bir önem taşımaz, taşıyamaz da; ama, buna karşılık, düşüncenin cisimlendiriliş aşamasında, biçim, ivedilik ve büyük bir önem kazanır.

Sanatçı, her zaman için, kendi yapıtı karşısında, izleyicinin, okuyucunun, dinleyicinin konumunun ne olacağını; kendisinkinden, yani sanatçının konumundan ne gibi farklılık göstereceğini hesaplar, çünkü o yapıtta ne söylenmek istendiğini yine kendi, yani o sanatçı bilmektedir. Bir sanat yapıtı karşısında insan, gördüğü biçimin anlamını «kestirebilme», «deşifre edebilme» durumundadır. Bu yüzden, kendi yaratımı bakımından sanatçı için apaçık olan bir şey, izleyici kitle için olmayabilir. Dolayısıyla sanatçı, yaratım sürecinde atacağı her adımı, «alıcıya, alıcının yeteneğine doğru bir yönlendirme»de bulunarak atmak, yapıtının anlamca kapsamını «gözden geçirip» düzeltmek durumundadır. Onun için, sanatçılar, yaptıkları çalışmanın çeşitli aşamalarında kendi yaratımlarını yoklarlar; beğenisine ve yargıgücüne inandıkları arkadaşlarına ya da eleştirmenlere yaptıkları taslakları ya da parçaları gösterirler. Ama bu arada, daha ham, olmamış, dolayısıyla da başkaları için kapalı ve anlaşılmaz gözükecek şeylerden, algılayanlarca yargı ve eleştiri getirecek diye de genel olarak korkalar. Çaresi nedir bunun peki? Bir tek çaresi vardır: kendini okuyucunun, izleyicinin, dinleyicinin yerine koymak. Sanatçının kendi yapıtını bir başka gözle görmesini, kendi yaratımını dıştan görüp değerlendirmesini olanaklı kılacak şey budur.

Düşüncenin maddi olarak cisimlendiriliş süreci boyunca, sanatçının hep «ikinci kişilik kazanma»sı olayı yer alır; o anda hem yaratıcı kişi, hem de kendinin «izleyicisi»dir sanatçı. Bu anlamda, büyük sanat usta-

ları, kafalarının içinde dolanan ve ellerindeki yaratıma yön veren bir «ideal okuyucu»dan, «ideal izleyici»den, «ideal dinleyici»den söz ederler hep. O anda, kafanın içinde nasıl bir sanat çevresinin, yani geniş bir izleyici kitlesinin mi, yoksa dar bir çevrenin mi yer aldığı, önemli değildir. Önemli olan, böyle bir görüntünün, her yaratıcılıkta, sanatın iletişimsel yeteneğine ilişkin, belli bir ölçütü oluşturmasıdır. Ama sanatçı kendisini kendine zihninde yakın bir «ideal okuyucu» yerine koyduğu zaman, o insanın algısı ile kendi yapıtına ilşikin kendi tasarımını birbiriyle özdeşleştirmeden hareket etmek zorundadır. Bu bakımdan, ustalık, bir ölçüde, ikinci bir görevle de karşı karşıyadır: yapıtın estetikçe bildirişimsel kapsamını kendinde taşıyıp aktarabilecek bir dil olarak, biçimi belli bir çevrenin anlayacağı bir gösterge sistemi halinde ortaya koymak.

Ancak sanatsal düşüncenin maddileştirilmesi sürecinin uzun ve karmaşık oluşunu bize açıklayacak bir başka neden daha vardır: Biçimin görece bağımsızlığı ile içerik karşısındaki etkinliği.

BİÇİMİN ETKİNLİĞİ

Sanatsal biçimin bu nitelikleri, sanatçının herhangi bir yaratıcı edimde kendine ne gibi somut bir malzeme seçtiğiyle belli olur. Çünkü, malzeme seçimi olanakları her zaman için çok geniştir. Bir heykeltraş, taş ya da metal, mermer ya da granit; bir ressamsa, yağlıboya, tempera, guaş, sulu boya ya da mumlu boya kullanabilir; bir besteci, insan sesinden yararlanabileceği gibi, herhangi bir çalgının, piyano ya da kemanın, vs. tınısından da yararlanabilir; bir oyun yazarı, sahneye oyuncu ya da kukla çıkarabilir. Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi özniteliğiyle gösterdiği uygunlukla belirlenir; burda en önemli olan şey, sanatçının bu uygunluk derecesini elden geldiğince tam olarak kestirebilmesidir.

Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesinin Temel İlkeleri**'nde (**«Grundrisse»**), «Renklerle ve mermerle fiziksel olarak uğraşmanın, resim ile heykelin dışında (bir iş olmadığını)»[35] belirtir. Gerçekten de, sanatta kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özellikleri,

35 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesinin Temel İlkeleri**, Berlin, 1974, s. 90.

bir sanat yaratımına, belirli bir biçim oluşturma olanakları getirdiği kadar, bir bakıma sınırlamalar da getirir. Resimde konu eylemin yalnızca bir anını kapsarken; oyunda, sergilemeyi, düğümü, gelişmeyi ve çözümü kapsar. Buysa o sanatta imgeyi kuracak malzemenin dinamik özelliğiyle açıklanabilir. Müziksel görüntünün biçimi, tını malzemesinin değişik niteliklerine göre, söz gelişi, kemanın tınısına ya da trompetin tınısına göre, ezgisel ya da salt ritmik olabilir. Heykelde, plastik biçimin özelliği, düzenlemedeki çözüm özellikleri, o nesnenin kendi yapılışı, ışığı, kullanılan malzemenin, söz gelişi, tahtanın fizik niteliklerine bağlıdır; taşın, metalin, kilin nitelikleri de sanatta biçimin başkaca yapı ilkelerini belirler. Mimarlık tarihi, mimarî biçimin bütün iç kuruluşunun nasıl doğrudan doğruya malzemeyle koşullu olduğunu ve onu etkilediğini bize gösterir. Daha son zamanlara kadar, tutucu sanat düşüncesinin, bu etkilenmeye karşı nasıl acı bir biçimde karşı çıktığını, çelik-beton kurulmayı bile, klasik düzendeki eski tutucu mimari biçimlerin ardına gizlemek için nasıl direttiğini düşünelim; ama sonra bu gibi düşüceler sanatsal yaratımın aşılamaz yasasının, yani biçim ile malzemenin uygunluğu yasasının baskısı altında gerilemek zorunda kalmıştır.

Bu bakımdan, sanat ile bilim arasında özlü bir fark vardır. Bilimsel içerik, kendisini dile getirecek maddi malzemeye karşı ilgisizdir, kayıtsız kalır. Bir bilim adamının düşüncesi, bir düşüncenin sözlü mü yazılı mı, Rusça mı Fransızca mı; matematik, grafik işaretlerle mi, yoksa sözle mi dile getirileceğine göre değişmez. Sanatın şiirsel kapsamında ise durum bambaşkadır. Örneğin, Naumberger Kilisesi'ndeki tahta işlerin demirdöküm olduğunu düşünelim. Bütün sanatsal anlamları bir anda değişir, çehreleri bozulur. Böyle bir şey, örneğin, bir senfoni orkestrası için yazılmış bir yapıtın halk müziği orkestrası tarafından çalınışına, ya da Palek «Gezici Ressam» resimlerinin alınıp, cilâlı sandığa geçirilişine benzer.

Yaratım sürecindeki zorluklar, bir içeriği elden geldiğinde tam ve tutarlı dile getirebilmek için biçim üstünde gereken çalışmayı yapmakla bitmez; malzemenin kendi olanaklarının, biçimi dile getirme olanaklarına da elvermesi, «zorluk çıkarmaması» gerekir. Heykelkraş Vera Mukhina, Paris Fuarı'ndaki pavyona konan «İşçi Erkek ve Köylü Kadın» heykeline başladığı zaman, malzeme konusunda o güne kadar karşılaşmadığı bir zorlukla karşılaşmıştı; eldeki teknik verilere ve coşkusal havaya uyacak plastik biçimi verebilmek için, ne bronz (tunç), ne taş, ne de tahta elveriyordu. Mukhina sorunu şöyle çözdü; heykel tarihinde ilk kez, paslanmaz çeliğe el attı. Nitekim, bu malzeme heykelin içeriğine tam

uygun düşünüyordu. Bu nedenle, iki şeyi gözönünde tutmak gerekir.

Bunu resimden örnek vererek gösterebiliriz. Bir resmin içeriği, yalnızca konuyu vurguluyorsa ve tuvaldeki boya «kütlesi» ile içerik arasında hiçbir ilgi bağı yoksa, o zaman o resim, gerçekten nitelikli bir resim yapıtı olamaz; bir siyah-beyaz yapım ya da bir şeyi hikâye etme olarak kalır. Öte yandan, bir resim, hiçbir zihinsel kapsamı dile getirmeksizin, boyanın güzelliğini, gücünü, havasını yansıtan soyut renk ilişkilerini gösteriyorsa, o zaman o yapıt yine nitelikli bir resim olamaz; olsa olsa ressamın süslemeci yönünü gösterir. Aynı şeye günümüzde müzikte de rastlanabilir. Öyle besteciler vardır ki, ezgiyi kendileri yazarlar, ama bu yaratımların çalacak yetenekte değildirler, başka bir sanatçıya bırakırlar o işi. Böylelikle de kendilerini yarım sanatsal değere mahkûm etmiş olurlar; çünkü ortada kurulan müziksel biçim, orkestranın maddi tınısından yoksundur. Buna karşılık, başka besteciler, inceden inceye düşünülmüş partisyonlara göre tınıları kendileri yaratmakta, ama bu arada imgesel müziksel dokunun canlı bütünlüğünü, bu kez öbür ucundan bozacak biçimde, herhangi bir içeriği anlatma konusunda kollarını bile kıpırdatmamaktadırlar.

Sanatta biçim, içeriğin zoruyla her kalıba rahatlıkla, hemencecik uyacak balmumu değildir; bunu, sanatsal biçim yaratmada malzemenin işlevini çözümleyince anlarız. Bir başka açıdan baktığımız zaman da, biçimin esnek olduğunu, içeriğin gereklerine kesinlikle edilgen davrandığını görürüz. Biçim, içerikle sürekli bir uyum içinde olmalıdır; ama tüm yapısıyla birden, içerikle yalnızca bir uygunluk değil, aynı anda tümüyle bir uygunluk göstermelidir. Biçim ile içerik arasında bu uygunluk olmadığı zaman, biçim, içeriğin açığa çıkması olanaklarını sıkmış, sınırlamış olur. Ama bu uygunluk olduğu zaman, biçim, yalnızca içeriğin hareketini daraltmış olmamakla kalmaz, içeriğin kendi içindeki gelişme potansiyelini dışarıya dökebilmesi için, ona yardım da etmiş olur. Dostoyevski'nin **Yoksullar** adlı romanında mektup biçimini seçmiş olması, bu dramatik toplumsal kökenli aşk düetindeki psikolojik kapsamın, tüm doluluğuyla ve genişliğiyle olduğu kadar, bütün duyarlılığıyla da açığa çıkabilmesini olanaklı kılmıştır. Yine, yönetmen Lyubimov'un, Moskova Dram Tiyatrosu nda genç bir oyuncu topluluğuyla, Brecht'in **Sezuan'ın İyi İnsanı**'nı sahneye koyduğu biçim de, bu yapıtın felsefi kapsamının, somut ve derin bir etki uyandırmasına yol açmıştır. Lyubimov bu oyunu, hiçbir gösterişli dekoru ve özel giysisi olmayan, bir halk tiyatro kumpanyasının verdiği bir temsilmiş gibi oynatmış; bu arada, sahnenin üstüne

Brecht'in hüzünlü ve alaylı portresini koymuştur. Buna karşılık, aynı oyunu Leningrad Puşkin Tiyatrosu'nda yönetmen Susloviç sahneye koyduğu zaman, oyunun içeriğinin sahnede gerçekleştirilişine engel olacak biçimde, eylemin ve kişilerin tüm dış görünüşlerini yerel havaya aynen bağlı kalarak veren bir temsil ortaya çıkmıştır.

Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi, biçimin kendi içindeki gücü, kendi başına, ne iyi, ne de kötüdür. Biçimin yaratım sürecinde göreceği işlev, biçim ile içerik arasındaki somut ilintiyle belirlenir. Bu nedenle, bu sürecin verimliliği, sanatçının gerçek bir şiirsel düşünceyi «doğurabilme» yetisine olduğu kadar, yaratım sürecinde içerik ile biçim arasındaki karşılıklı etkileşmelerden ortaya çıkabilecek bütün dramatik çatışmaların üstesinden gelecek biçimde o sanatçının ustalığına da bağlıdır. Çünkü, sanatsal düşüncede biçimin çekirdeğini incelediğimiz zaman gördüğümüz, biçimin kendi «karakter» özellikleri, maddi olarak cisimlendiriliş sırasında çok daha kesin ortaya çıkar. Bunda şaşılacak hiçbir şey yoktur; çünkü burda biçim, somut nesnel bir varlık kazanmakta, dolayısıyla hem çok daha güçlü, hem çok daha yetkili bir hale gelmektedir. Biçim, sanatçının yaptığı taslakta, çalışmada somut canlı hale gelidği zaman, kendi yaratıcısı tarfından tanınıp kabul edilmeyi, orda kalmayı, kendisiyle iyi geçinilmesini «ister» çünkü varolmuştur artık, bulunup ortaya konmuştur. Ama bir sanatçıya bunu «inandırmak» hiç de kolay değildir. Kimbilir kaç kez yaratım süreci bu yüzden yarıda kalmış, biçim ile içerik arasındaki çelişme çözülüp aşılamamıştır. Ya direnç yoksunluğundan, kendi yaratımında yeterince iddiali olmadığından, ya da içerikle içten kaynaşabilecek, yeni, değişik bir biçim bulabilme yetisi ve ustalığına sahip olamadığından, sanatçı, belirsiz, yaklaşık bir çözümle yetinmiştir orda. Ayrıca, kimbilir kaç kez biçimin içeriğe «oyun ettiği» de olmuş ve yıkmıştır onu.

Örneğin Kübalı bir ressam, kalkıp da devrimdeki kahramanlığı soyut renk ilişkileri diliyle aktarmaya çalışınca, ya da Sovyet mimarları modern tiyatroları, klüpleri, yönetim binalarını, vb. eski Yunan tapınakları tarzında ya da imparatorluk üslubunda yapınca, biçim ile içerik arasında öylesine haykıran çelişmeler çıkmaktadır ki, artık bu çelişmeleri, ne yüksek yetili bir kişi, ne büyük bir usta, ne de yoğun bir çalışma kurtarabilir. Bu gibi uzlaşmaz çelşimeleri bir sanatçının aşabilmesinin tek yolu, daha ilk başta kendi bulduğu, kendi yanlış seçtiği biçimden kurtulması, onu kendi istediği içerikten ayırmasıdır; çünkü, biçim içeriğe bütün bütüne yabancı kalmış, bütüncül olarak içerikle birleşmemiştir.

Ama, ya kendi körlüğünden ya da beğeni yoksulluğundan, ya da biçimci bir düşünce tarzından ya da o işi veren kişinin zoruyla kendi duyularını içine atması yüzünden, sanatçı o gibi bir biçim üstünde diretirse, o zaman o yapıt, başarısız kalmaya mahkum olur.

Yaratım sürecinde, içerik ile biçim arasındaki karşılıklı ilişkiler ne gibi bir yol alırsa alsın, bu ikisi arasında kurulan birliğin derecesi kadar, aşılamamış olan çelişkenliğin derecesi de, yapıta «çöker», orda «pıhtılaşıp kalır». Onun için, biz burda, yaratım sürecinin düşünsel olarak çıkarsanabilmesine yarayacak, taslak, öneri, gündelik çizim, ya da mektup gibi şeylerin üstünde değil, yapıtın kendi içinde barınan biçim ile içerik diyalektiğinin baştan aşağı çözümlenişi üstünde durarak, onu ele alıyoruz. Biçim ile içerik arasında tam bir uyuşmanın olup olmayışıyla bir yapıtın sanatsal bir nitelik taşıyıp taşımayışını saptayabiliriz. Böyle bir uyum, biçim ile içeriğin karşılıklı içiçe geçişinden doğabileceği gibi, Puşkin'in deyişiyle, orda bir parça «acayiplik» oluşundan da gelebilir; böyle birşey, ya «sözle kapatılması gereken bir duygu ve düşünce yoksunluğundan...» ya da «duygu ve düşünce yükünü dile getirecek bir söz yoksunluğundan...» doğabilir[36]

Böylesine «acayiplikler», hiç kuşkusuz, içerik ile biçimdeki uyuşmazlığın, aşılamamış bir çelişkenilğin çok ender bir halidir. Yoksa, bitmiş bir sanat yapıtında, şu ya da bu çelişme, belli bir ölçüde vardır hep, orda kalmıştır. Her gerçek sanatçı, kendi yaratının tam bitmiş olduğunu çok zor kabul eder. Kendi yapıtını daha da yetkinleştirebileceğini, üstünde daha çok çalışabileceğini, daha çok elden geçirebileceğini düşünür hep. Sözkonusu en küçük bir ayrıntı da olsa, ortadaki yapıtının yetkince olmadığı duygusundan kurtaramaz kendini. Yani, içerik ile biçim arasındaki birliğin derecesi ne denli yüksek olursa olsun, biçim ile içerik birbiriyle ne denli içiçe kaynamış olursa olsun, bu birlik görecedir; ama, içerik ile biçim arasındaki çelişmeye mutlak gözüyle bakmak gerekir.

36 A.S.Puşkin, **Toplu Eserler**, Cilt 5, s. 44.

SANAT YAPITI

Bir sanat yapıtı, uzun, karmaşık ve çelişmeli bir yaratıcı sürecin sonucudur. Duyusal algılamaya açık, tüm kendi bileşken yan ve katları ile yönlerinin içsel bir birliğini, bölünmez bir bütünü oluşturur. Ama, kuramsal bir çözümlemede, bu bütünlüğün parçalanarak, yapıtın kendi bileşken yanlarına ayrılması gerekir; yoksa, yapıtın kendi iç kuruluşu başka türlü anlaşılamaz.

Sanat yapıtı üstünde öyle bir çözümleme yaptığımız zaman, karşılaştığımız ilk şey, sanat yapıtının bir içeriksel, bir de biçimsel yanı olduğudur. O halde, bu ayrımdaki temel ilke nedir?

İÇERİK VE BİÇİM

Yaratım sürecinde içerik ile biçim arasında yer alan karşılıklı geçişme, bu ikisi arasında hiçbir sınır, hiçbir «sınır çizgisi» olmayışıyla belli olur. Tam tersine (bir sanat yapıtının kendi nesnel birleşimi içinde, sözden, hareketten, renkten, oylumdan, tondan başka hiçbir şey bulunmadığı için), sanat yapıtında **herşey biçim** olduğu gibi; (bir sanat yapıtının kendi biçimi ile tüm yönler ile bu biçimin her öğesi içinde belli bir şiirsel anlam, dile gelecek belli birşey saklı olduğu için de), sanat yapıtında, **herşey içerik**'tir aynı zamanda. Bu nedenle, bir sanat yapıtında içerik ile biçim, anlam ile gösterge birbirinden nasıl ayrılıyorsa öyle ayrılır; yani bir sanat yapıtında barınan **manevi** kapsam, **manevi** anlam, **manevi** bildirim olarak ve bu blidirimin, bu anlamın, bu kapsamın söz, ton, hareket işaret, renk ve plastik kitle halinde, **maddi ci-**

simlendiriliş'i olarak.

Bunu bir örnekle açalım. I. Pedro Anıtı'nın altlığı, Petersburg yakınlarında çıkarılmış, büyük bir granit kitlesinden yapılmadır. Bu taş kitlesi, içerik olarak da, biçim olarak da, som bir maddi nesnedir. Ama anıtın altlığı haline geldikten sonra, kendi maddiliğini korumakla birlikte, üstündeki atlı süvari heykelinin kendi manevi anlam kapsamına ilişkin, dinamik bir figürleşme ve düzenlenim niteliği de kazanmıştır. Bir doğa harikası olan bir kaya kitlesi, bir sanat harikası haline dönüşmüştür artık. Sanatçı taşa can vermiş, altlığın içeriğinin anlamını alacak biçimde, taşı kendi şiirsel düşüncesinin taşıyıcısı haline getirmiş; altlığın maddi kılıfı ise, bu içeriği cisimleştirecek araç, onu dile getirecek biçim olmuştur artık.

Sanatçı kendi duygu ve düşüncelerini hangi malzemeyle dile getirirse getirsin; durum değişmez. Dolayısıyla, bir sanat yapıtının içeriğini, o sanat yapıtında yansıyan yaşam olarak gören tasarım ve tanımlamalar kadar, sanatçının kendisini dile getirişi olarak gören bütün düşünceler de yanlıştır. Bir sanat yapıtının içeriği, **onun kendi içinde** barınır; **onun dışında** bir yerde, dıştaki dünyada ya da sanatçının bilincinde barınık değildir. Bir yapıtın içeriği, **kendi biçiminin anlamıdır, onu oluşturan gösterge sisteminin anlam yüküdür, yapıtın tüm görüntüsel dokusu içinde barınan ve ordan çıkan manevi bildirimdir.**

Bir sanat yapıtında içerik ve biçim, burda incelemek zorunda olduğumuz, belli bir içyapı gösteren, karmaşık bir kuruluştur.

İÇERİĞİN YAPISI

Sanatsal bildirişimin ikili özeliği, yani bilgisel ve değerlendirici özelliği o yapıttaki **tema ile şiirsel düşüncenin diyalektik birliği** olarak, somut bir yapıtın içerğinde kendini belli eder.

Bir sanat yapıtındaki içeriğin tematik düzeyini çözümlemeye geçmeden önce, daha en başından, «tema» kategorisi ile «konu» kategorisi arasındaki temel ayrımı burda vurgulamak istiyoruz. Çünkü konu, romanda, oyunda, resimde ya da filmde canlandırılan **somut olay**'dır; Gorki'nin de belirtmiş olduğu gibi, yapıt kişilerinin **somut eylemleri ile karşılıklı etkileşmeleri**'dir. Buna arşılık, bir yapıtta tema denince, burda anlatılmak istenen şey, o yapıtta tartışılacak ethik, siyasal, dinsel, felsefi ve estetik türden, özgül bir yaşamsal **sorun**'dur; yapıtta ortaya

atılacak ve şu ya da bu yolda yanıtlanacak, yaşamdan alınma bir **soru**'dur. Örneğin, **Son Taam**, ya da **Haç Töreni** çoğu kez ressamlar tarafından seçilmiş konulardır. Ama bu konular, kendi başına ilginç konular oldukları için değil, sırf bu konularda sanat için gerekli olan çarpıcı, gözalıcı büyük temalar barındığı için, sanatçıların ilgisini çekmişlerdir; örneğin bu birincisinde, güven ve ihanet teması; ikincisinde, dinin gerçek özü ile yobaz dış görünüşü arasındaki çelişme teması.

Burdan şu sonuca varabiliriz, «tema» kavramı, daha **genel olan,** daha **genel anlamda** bir şeyi; «konu» kavramı ise, daha **tikel olan, somut olan** bir şeyi kapsar. Konu, bir hikâye okuduğumuz, bir resme baktığımız, sahne ya da perdede bir oyun izlediğimiz zaman, doğrudan doğruya algıladığımız **dış eylem**'dir; tema ise, görmesek de, işitmesek de, kavramamız gereken doğrultuda, bir eylemin **iç anlamı** dır. Son olarak da konu, sanatın kendi araçlarıyla yeniden yaratılacak olan fizik, maddi süreçtir. Buna karşılık tema, toplumsal yaşamın akışından çıkarsanacak manevi sorundur; ethik, tinsel, felsefi ya da bir başka konumdaki insan ilişkilerinin manen çatışmasıdır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, sanat, bütün maddi görünüşlerle süreçleri tanıyıp yansıtabilmekle birlikte, insan yaşamının manevi kapsamıyla eşleşmiş olması ölçüsünde bunlarla ilgilenir, sırf kendileri olarak kendileri için değil. Bu bakımdan, ne fiziksel, ne matematiksel, ne biyolojik, ne ekonomik, ne de teknoloji sorunlar doğrudan doğruya bir sanat yapıtının teması olabilir. Sanatın bir bilimsel ya da teknik yapıttan farkı burdadır. Bu fark, özellikle önemli ve aydınlatıcı bir farktır. Mühendisliğe giren, teknik bir kurulma teması, bir mühendisin, ustabaşının, işçinin çözmesi gereken, maddi-teknik bir işdir; mimari-sanatsal bir yaratım ya da sanatsal olarak biçimlendirilmiş bir nesnenin teması ise, onun kendi **toplumsal** işlevi'dir, yani **o teknik kurulmanın toplumsal olarak belirlenişi**'dir (örneğin, bir iskân binasının, bir kültür sarayının, bir kilisenin işlevi; bir oturma odasında ya da bir büroda bir mobilya grubunun işlevi; gündelik giysinin ya da bayramlık giysinin işlevi gibi).

Sanatta doğasal görünüşlerin ya da nesnelerin canlandırılması söz konusu olduğu zaman da bir sanat yapıtının tematik özelliği değişmez; resimde bir manzara ya da natürmortun, koşukta pastoral liriğin, ya da müzikte manzara etüdlerinin teması, doğasal görünüşleri ile nesnelerin kendi başarına varlıklarının canlandırılması sorunu olmayıp, bunlarla toplumsal anlamdaki ilişkilerin canlandırılması sorunudur. Lermon-

tov'un **Yelken** ya da **Kızıl Çam**'ını, Tiyutşev ile Fet'in şiirlerini anımsayalım. Burda, canlandırmanın nesnesi (konu, doğadır hep; tema ise, doğanın insan yaşamındaki yeri, insanlar için taşıdığı anlam, kendi **manevi toplumsal değer**'idir. Bu bir yalnızlık teması, bir başkaldırı teması olabileceği gibi, doğanın insanlar tarafından terkedilmişilği teması ya da insanın doğayla içiçe yoğrulması teması da olabilir; ama hepsinde mutlaka insanın doğa ile ilintisinin bir yönü vardır. Aynı şeye resimde de rastlarız. Matisse'de natürmort teması, kural olarak, renk renk dünyanın parlak güzelliği karşısında insanın büyülenişidir; Guttuso'da natürmort teması, insanın kendi emeğinin ürünleri ve araçlarıyla olan ilişkisidir. Onun için, Fransız ressamlarında konu, limonla, altınbalıkla, süslemeci eşyayla olan karşılıklı ilişkiye dayanırken; İtalyan ressamlarında patatesle, hasır sepetle ve yengeçle olan ilişkiye dayanır.

Burda buna bağlı olarak, şunu da söyleyelim, sanat eleştirmenlerince sık sık kullanılan «tematik resim», «konulu resim» gibi resimler, hiç kuşkusuz, belirsiz ve yetersizdir. Manzarada, portrede, natürmortta, konunun özelliği, hiç kuşkusuz güncel resimdekinden ya da tarih resmindekinden farklıdır. Ayrıca, değişik tarzlar içinde konunun, hiç kuşkusuz, farklı farklı rolleri vardır. Bununla birlikte, hiçbir sanat yapıtı yoktur ki belirli bir konusu ve bu konuda açığa çıkan bir teması olmasın.

Demek, toplumsal yaşamın manevi içeriğini yansıtan tematik öğe, sanatta **içeriğin bir düzeyi**, bir **kat**'ı olarak kendini belli ederken; konu, **sanatsal biçimin bir düzeyi**, bir **kat**'ı olarak kendini belli eder. Konu, **temanın imgesel olarak somutlaştırılışı**'dır. Onun için, bazı serüven tarzında ya da polisiye tarzdaki yapıtlarda, konunun gerilimi ve akışı ile içeriğin zenginliği ve derinliği arasında tam ters bir ilinti vardır; oysa konusu çok yalın, bir o kadar da ilginç olmayan bazı yapıtlarda çok zengin bir içerik ortaya çıkabilmektedir.

Burda estetik için ilginç saydığım bir olayı anımsıyorum. 1930'larda, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, drama sanatı üstüne yapılan bir toplantıda, bir yazar, günümüzde yaşamın bereketli bir dramatik konu yaratmadığından yakınarak, iyi çağdaş yapıtların olamayışının nedenini buna bağlıyordu. «Bana iyi bir konu verin, size iyi bir oyun yazayım», diye haykırıyordu tiyatro yönetmenine doğru dönerek. «Lütfen!», diye karşılık verdi bunun üzerine Nemiroviç-Dançenko ve o anda bir konu gelişmeye başladı: Bir delikanlı genç bir kızı sever, ama delikanlı uzun bir ayrılıktan sonra döndüğünde görür ki genç kız bir başkasını sevmektedir. Delikanlı üzüntü içinde yeniden yolculuğa çıkar. «Güldürmeyin

beni», diye çıkışır bizim yazar, «bu konuyu aklı başında bir kişi yazılabilir mi hiç?» Nemiroviç-Dançenko'dan gelen cevap: «Eh, biliyorsunuz, Griboyedov yazmış bile...»

Bir yapıtın sanatsal değeri, kendi konusunun niteliğiyle belirlenmez. Konunun işlevi, içeriği mümkün olduğunca açık seçik ve yoğun olarak cisimlendirebilmektir. Ama, bir yapıtın değeri, doğrudan doğruya temanın niteliğine bağlıdır. Hiç tartışmasız, insanların bir sanat yapıtına duydukları ilgi, temanın derinliğiyle, toplumsal anlamıyla; bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun, insanlığın en önemli gereksinimlerini ne ölçüde karşıladığıyla belirlenir. Kuşaktan kuşağa kalan temaları sanatsal olarak işlediği için Shakespeare'in oyunları ölmezleşmiştir. Her kuşak için, «Hamlet teması», «Lear teması», «Othello teması», «Romeo ve Juliet teması», «Macbeth teması», kendi açısından ethik, siyasal, psikolojik ve felsefi bir önem taşımıştır. Şolokhov'un romanları ile Şostakoviç'in senfonilerine, Ayzenştyan'ın filmlerine, bu gibi en önemli, en anlamlı temalara el attıkları için çok yüksek bir değer veriyoruzdur; örneğin, savaş ve barış teması, 20. yüzyılda toplumsal yaşamın ve kişisel yaşamın dönüşüme uğratılması teması.

Ancak, bir sanat yapıtında temanın içeriksel önemi ne denli yüksek olursa olsun, kendi başına alındığında, gerek düşünsel, gerek sanatsal değerini yitirir; çünkü aynı bir tema, çeşitli biçimlerde ele alınabilir. Örneğin, Moliere'de, Byron'da ve Puşkin'de «Don Juan teması», ya da Turgenyev'in, Çernişevski'nin ve Dostoyevski'nin romanlarında «yeni insan» teması, ya da Repin'de, Kasatkin'de, Courbet'de ve Meunier'de, insanı insanlıktan çıkaran, köle gibi çalışma teması, kendi aralarında kıyaslandığı zaman görülecektir ki, bir yapıtın teması, o yapıtın içeriğinin yalnızca bir yanı dır. Öbür yanı, **temanın düşünsel olarak işlenişi'nden, yorumlanış'ından**, sanatçının temayı **düşünsel-şiirsel olarak sergileyiş** biçimiyle tarzından gelir. Bir sanat yapıtının teması, daha önce de söylediğimiz gibi, sanatçı tarafından ortaya atılmış bir soru, sanatçıyı ilgilendirdiği için yaşamdan türetilmiş bir sorundur. Bu sorunu çözebilmek için sanatçı, kendi yapıtının temasını **şiirsel düşünce** nin içinde «eritir»; ancak bu «kaynak» sanatsal içeriği tüm doluluğuyla pekiştirir.

Hiç kuşkusuz, zaman zaman sanatçının kendi ortaya attığı soruyu kendisinin yanıtsız bıraktığı ya da okuyucuyu, izleyiciyi, yanıtı kendi başına bulmaya yönelttiği haller de olabilir. Diyebilir ki sanatçı, «ben size yaşamı gösteriyorum, iyiyi kötüyü, olumluyu olumsuzu siz bulun, siz

belirleyin.» Bir Flaubert'in ya da Çehov'un, bir Hemingway'in ya da Faulkner'daki gibi, ortada böyle bir «karışmama hali»nin ne denli aldatıcı olduğunu anlamak için keskin görüşlü olmak gerekmez. Bir sanatçı, yaşama katılmayan bir tarihyazıcısı olarak kalmaya, hiçbir şey **kanıtlama**'dan onu sırf göstermeye de kalksa, sorun düşündüğü gibi çıkmaz; çünkü «...yaşayan hiçbir insan (toplumsal kesimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi bir kez kavradıktan sonra), belirli bir kesimin **yanında, arkasında yer alma**'mazlık edemez, o kesimin başarısı karşısında sevinç, başarısızlığı karşısında üzüntü duymamazlık edemez.»[37].

Bu sözler, sanatçılar için de bütünlükle geçerlidir. Her insan gibi, sanatçı da gözleri önünde olup biten şeyleri nasıl gerçek olarak görüp kavrıyorsa, yaşama karşında öyle belirli bir tavır olarak, aynı zamanda onu yargılayıp değerlendirir. Sanatçının «tarafsızlığı»nın desteksiz ve gerçekleşemeyecek birşey olmasının ikinci nedeni, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, imgesel bilginin nesnesinde, insanın dünyayla olan ilişkisi «dışarlanmış» değildir (içerilidir). Onun için yazarın, karşısındaki nesneyle kendi ilişkisini, gerçekliğin belgesel ya da bilimsel yoldan yansıtılışında olduğu gibi soyutlayabilmesi, sanatta mümkün değildir.

V. İ. Lenin, **Felsefe Defterleri**'nde, düşüncenin yetkin bir tanımını yapar: «Düşünce [insanın] **bilgi**'si ve isteğidir (istemi'dir.)»[38]. Bu tanımlama, (yalnızca sanatsal değil) her düşünceyi gnoseolojik ve bilgi kuramsal nitelikleri kendinde barındıran bir birlik olarak göstermektedir; çünkü «kavram», «yargı», «sonuçlama» gibi salt bilgi kuramsal kategorilerden farklı olmak üzere, «düşünce» kategorisi, kendi içinde, bilgi edimini karşılayacak bir değer yönlendirme de («istek», «istem»de) taşımaktadır aynı zamanda. Sanatsal, şiirsel düşüncede (ki tüm öbür ideolojik sonuçlardan onu farklı kılan şey de budur), değer-yönlendirici yan ile bilgi-yönlendirici yan arasındaki bağıntı, daha önce de belirttiğimiz gibi, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişindeki coşkusal öğelerin gördüğü işlev dolayısıyla, özellikle içiçe bir bağlantıdır. Bu yüzden, bir sanat yapıtında düşünce (ders kitaplarında ya da edebiyat kuramında sık sık rastladığımız gibi), kendinde yatan «ana düşünce»ye indirgenemez. Bir sanat yapıtında düşünce, «ana düşünme» ile «ana duygu»nun bir birliğini, ruhsal durumu oluşturur. Hegel'in ve Belinski'nin

37 V.I. Lenin, **Hangi Mirası Reddediyoruz?**; Toplu Eserler, Cilt 2, s. 544.
38 V.I. Lenin, **Hegel'in «Mantık Bilimi»ne Önsöz**; a.g.e., Cilt 38, s. 185.

terimleriyle, o yapıttaki **dokunaklılık**'tır düşünce.

Sanatsal bir yaratımın içeriğindeki ikinci düzeyin en genel özellikleri bunlardır. Hiç kuşkusuz, bu içerik bütünseldir, bölünemez; yaşamdan alınmış tema ile şiirsel düşünce bu içerikte birbiriyle kaynaşmıştır, yanyana değildir, bütüncül bir karşılıklı geçişme içinde, **içiçe** varolurlar (tıpkı kendisine cisim veren maddi biçimle içeriğin çözülmez bir birlik içinde varoluşu gibi). Bununla birlikte, bu bağıntı, bir özdeşlik olmayıp, içeriksel bütünün **farklı yanları**'nı oluşturur. Bu bakımdan, bir sanat yapıtının içeriğinde bunların ne gibi bir karşılıklı bütüncül ilişki içinde olduklarını incelememiz gerekir.

DÜŞÜNCE VE TEMA

Herşeyden önce şunu belirtelim, yaratıcı düşünce, sanatçının belirli bir temayı **seçiş ilkeleri**'ne bağlıdır. Bu seçim hiçbir zaman rastlantısal değildir, olamaz da; her sanatçı, belirli temalara yakınlık gösterir, belirli temalara karşı ilgisiz kalır ya da tümden geri çevirir. Örneğin, niye Repin hep halkın acıları ve devrimci savaş temalarını seçmiştir de, Semiradski başka temalara yönelmiştir? Niçin Nekrassov ile Fet'in şiir sanatında tema başka başkadır? Çünkü, sanatçının tematik yönelimi, onun kendi dünya görüşü ile dünya tablosu tarafından belirlendiği gibi; her somut yapıtta tema seçimi, o yapıttaki düşünsel dokunaklılığı açığa çıkarır da ondan. Daha sonra, «düşüncenin gelişmesi», **sanatçının** bulduğu temayı **nasıl** anlamlandırdığından, temadaki soruyu nasıl yanıtladığından belli olur.

Sanatçı, şu ya da bu yoldan bir çözüme varmak, başka insanlara birşeyler söylemek için seçer böyle bir temayı. Sanatçının bu «söyleyecek birşeyleri olması», canlandıracağı şeyle arasında varolan böyle bir ilinti, az ya da çok belirlenmiş, az ya da çok üstünde düşünülüp taşınılmış, az ya da çok kesin ve eksiksiz olarak dile getirilmiş olabilir; ama eğer ortada, sanatçıyla herhangi bir nesne arasında böyle hiçbir ilişki yoksa, o zaman onu canlandırmak içinden gelmez. Çernişevski, çok yerinde olarak şunları söylemiştir: «Sanatın asıl anlamı, gerçeklik karşısında insanın ilgi duyduğu şeyi yeniden yaratmasından gelir. Ama, yaşamda kendisini ilgilendiren olaylar karşısında insan, bilerek ya da bilmeyerek bir yargıda bulunur; çünkü, bir şair ya da bir sanatçı insandır önünde sonunda, canlandırdığı olayları mutlaka yargılar ve bu yargı, sa-

natçının yapıtında kendi anlatımını bulur...»[39]. Bir başka yerde de Çernişevski, şunun altını çizerek der ki, sanatçının yaşamdan canlandırdığı bir olay karşısındaki yargısı, «...isteyerek ya da istemeyerek, açık seçik ya da üstü kapalı, bilinçli ya da bilinçsiz, o sanatçının yapıtında yansır, o sanatçı yeniden yarattığı olay karşısında bir yargı vermiştir...»[40]. Böyle bir «yargı», aslında Flaubert'in, Çehov'un ya da Hemingway'in yapıtlarında da vardır; ancak, özel yoldan kendi anlatımını bulur; tezli değildir.

Buna bağlı olarak, tez sorununa, sanatın tezliliğine de girmek zorundayız burda. Bizim kuramsal literatürümüzde, sanat her zaman için tezli olmuştur, çünkü sanatın içeriğinde öznel, değersel bir öğe vardır diye bir sava sık sık rastlanır. Bu arada da Friedrich Engels'in sözlerine başvurulur genellikle. Ancak Engels, «tezlilik» kavramını çok dar, somut bir anlamda kullanmıştır. Minna Kautsky'e yazdığında şöyle der Engels: «Ben tezli şiir diye birşeye karşı değilim»; sonra da, sanatta düşünce kapsamını dile getirmenin bir biçimi olarak sanatçının «...açıkça yan tutmak, kendi kanısını dünyaya kanıtlamak»[41] için duyduğu gereksinimi karşılamanın bir biçimi olarak gördüğüne ilişkin örnekler verir tezli şiirden.

Sanatçının kendi düşüncelerini ve kanılarını böyle bilinçli, amaçlı, açık seçik, kamuoyuna doğrudan doğruya verişinin yanısıra, bir düşünceyi dile getirmek için sanatta bir başka yöntem daha vardır. Belinski'nin son yazılarından birinde yaptığı gibi, Gonçarov ile Herzen'in yaratımları arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, ya da Flaubert ile Balzac'ın, Baudlaire ile Beranger'nin, Çehov ile Gorki'nin, Vera Panova ile İlya Ehrenburg'un yaratımları karşılaştırılacak olursa açıkça görülecektir ki, tezli şiirin yanısıra bir de tezli olmayan şiir vardır, burda sanatçının ortaya attığı yaşamsal sorunun çözümü okuyucuya bırakılmıştır. Hattâ zaman zaman, şaşırtıcı bir sanatsal taktik duygusu sonucu, okuyucunun, yazarın kendi ideolojik konumu doğrultusunda bir çözüme varmasının istenmediği de olur.

Ama her sanat yapıtında sanatçı, kendi canlandırdığı birşeyi ya olumladığı ya da yadsıdığı için, ya herhangi birşeyi düşlediği ya da her-

39 N.G. Çernişevski, **Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler**, Berlin, 1954, s. 215.
40 a.g.e., s. 249.
41 Friedrich Engels,**Minna Kautsky'ye, 26 Kasım 1885**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 36, s. 394.

hangi bir şeye karşı savaştığı için, **bir sanat yapıtında mutlaka düşünsel bir kapsam vardır;** bir sanat yapıtında sanatçının yaşama ilişkin tasarısı, yaşam üstüne yargısı, yaşamı değerlendirişi, mutlaka kendi anlatımını bulur. Sanatta tezliliğin kapsamı, taşıdığı düşüncel kapsamın varolabilmesi olasılığından yalnızca **bir tanesi**'dir. Bir yapıtın tezli bir yapıt olabilmesi için düşüncenin yapıtın «metni» içinde cisimleşmiş olması gerekir; tezli olmayan bir yapıtta ise, düşünce, belli bir ölçüde, «metnin altında» dile gelir. Bu birinci durumda tema, doğrudan doğruya düşünceye «dönüşmüş»tür; ikincisindeyse, temanın bu «dönüşmesi» yapıtın içinde değil, okuyanın bilincinde yer alır, yeter ki yapıtta düşünsel metnin altında verilmiş olsun.

Demek, şu sonuca varabiliz, bir sanat yapıtındaki içeriğin tematik ve düşünsel düzeylerinin çözülmez bir birlik içinde oluşuna rağmen, bu her ikisi de, birbirinden görecelikle bağımsız olduğu için, aralarındaki karşılıklı ilişkilerdeki çelişmelerde değişik biçimlerde ortaya çıkabilmektedir.

Bu gibi çelişme tiplerinde ilki, sanatçının yapıtındaki temayı **yaşamdan almış,** ama çözümünü **kendi yapmış,** okuyucusuna ya da izleyicisine **kendi** çözümünü, **kendi** konumunu, **kendi** açısını, **kendi** dünyagörüşünü getirmiş oluşundan gelir. Bu anlamda, tema ile düşünce arasındaki karşılıklı ilinti de, sanatsal içerikteki nesnel-olanla öznel-olan diyalektiğinin özel bir görünüş biçimini alacakır. Şu da var, bir yapıtta düşünce, hiçbir zaman tüm yaratılmış doluluğu içinde, tastamam kapsamaz onu. Bir tema en derin, en kapsamlı, en doğru yönde düşünsel olarak yorumlansa bile, böyle bir şey, ancak görece bir derinlik, görece bir kapsamlılık, görece bir doğruluk olur.

Onun için sanata «ebedî temalar» sözkonusu olabilir ancak. Bir sanatçı, bir temayı ne denli dahice ele almış olursa olsun, yine de insanoğlunun sanat hazinesinde kalır o tema, hep yeniden ele alınıp işlenebilir. Örneğin, anne sevgisi teması, bir Leonardo ya da bir Raffael'in Rönesans Madonnalarından, Bir Petrov-Vodkin'in, Deyneka'nın ya da bir Rivera'nın günümüz Madonnalarına kadar, bütün bir resim tarihi boyunca sürüp gitmiştir; yüzlerce büyük tuval ve duvar resmi de yapılsa, bu konu tükenmez. Romeo ile Juliet teması, günümüz kadar yaşamış; Çek yazar Otcenásek'in hikâyelerine, Amerikan **West Side Story**'ye, Raisman'ın **Aşk Ne Zaman?** adlı filmine kadar girmiş; her keresinde bir yenilik kazanmış, şiirsel yönde ayrı ayrı ele alınabilecek sınırsız olanaklar getirmiştir. Gorki ile Block, Şolohov ile Mayakovski, Matveyev ile

Şostakoviç gibi önemli sanatçıların yaratımlarında, toplumsal ilerleme temasının imgesel bir biçimde işlenişinden sonra bu temanın artık «kapanmış» olduğunu, artık sanatsal olarak özümlemenin bir nesnesi olmaktan çıktığını kim düşünebilir ki!

Gerçekliğin bilimsel ya da belgesel olarak canlandırılışı ile sanat arasında bir başka fark da burdan gelir. Çünkü, bilimde ya da belgesel olarak canlandırmada, öznel öğe, (hiç kuşkusuz, insan etkinliğinde olabileceği ölçüde), amaçlı yoldan aşılabileceği için, burda temanın optimal bir çözümü'ne ulaşmak mümkündür. İnsanoğlu oturup da Pythagoras'ın önermelerini ya da yerçekimi yasalarını yeni baştan bulgulamak zorunda değildir. Bilimsel bir bulgulama ya da bir olgunun belgesel yoldan canlandırılışı, nesnel bir hakikat anlamı taşıdığı için, ilişkin olduğu temayı tüketmiştir artık. Buna karşılık sanatta, tüketilemez bir tema olamaz. Bir çıplak insan vücudu, bir deniz, bir bulut, ya da masa üstünde duran bir elma çizimi gibi çok basit bir iş bile, bu konuda bugüne değin elde edilmiş önemli sanatsal başarılar ne olursa olsun, sonsuz çeşitli çözüm yollarını kendi içinde taşır. Demek, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiği, sanatın nesnel-öznel şiirsel hakikati içinde, gerçekliğin bilimsel bilgisinden ya da belgesel olarak yansıtılışından daha başka biçimde ortaya çıkmaktadır.

Sanatsal içerikteki düşünsel yan ile tematik yan arasındaki ikinci tip çekişme, şiirsel düşüncenin her zaman **şiirsel hakikat** taşımamasından gelir; çünkü, şiirsel düşünce, temayı her zaman tam doğru olarak biçimlendirmez.

Sanatın aynı bir temayı çeşitli biçimlerde çözebileceğinden söz ettiğimiz zaman, 1850-60 yıllarındaki Rus yazarlarının ele almış oldukları «yeni insan» temasına değinmiştik. Bu «yeni insan», toplumun «nihilist», başkaldırıcı, devrimci kesimlerinden geliyordu. Kendi gününün başkahramanı olduğu gibi, soylu aydınları da sahnede temsil ediyordu. Şimdi bu sorunu yakından incelediğimiz zaman şunu görürüz, örneğin gerek Turgenyev'in **Babalar ve Oğullar**'ı, Gonçarov'un **Darboğaz**'ı, gerekse Çernişevski'nin **Ne Yapmalı?**'sı ile Dostoyevski'nin **Ecinniler**'i, yalnızca bu temanın farklı yönlerinin sanatsal olarak cisimlendirilişi bakımından değil, ama taşıdıkları düşünce kapsamında, sahici olan ile olmayan şeyleri barındırmaları bakımından da birbirlerinden ayrılırlar. Bilindiği gibi, Turgenyev ile Gonçarov'un liberal yanılgıları, «yeni insan»ın özünü, davranışlarını, karakterini, ideal ve özlemlerini doğru olarak kavramalarına engel olmuştur. Onun için, bir Basarov, bir Mark Vo-

lohov tipinde, çok karmaşık ve derinden çelişmeli ve hiç kuşkusuz, her keresinde özel bir biçimde olmak üzere, doğru ile yanlış birbirine karışmıştır. Dostoyevski'de ise, Rus toplumunun ileri'ci güçlerinin karşısına aldığı **Ecinniler**'i yazdığı sıralarda «yeni insan»ın gerçek kavgasına ve ideallerine ilişkin çarpıklaşmış tasarım, bütün roman boyunca, romandaki düşünsel anlayış üstünde etkisini gösterir. Ancak kendisini «yeni insan»ın önderi, esin kaynağı ve eğitmeni olarak yetiştirmiş olması dolayısıyla, «yeni insan»ı öbür çağdaşı Rus yazarlarından çok daha iyi anlayan Çernişevski, bu temayı, **Ne Yapmalı?** adlı romanında, her çağın bizler gibi aydınlarının yargılayabileceği biçimde yorumlamıştır.

Bu örneklerden şu sonuca varabiliriz, bir sanat yapıtındaki içeriğin değerlendirilişi, o içeriğin **şiirsel** ayrıcalıkları ya da yoksunluklarının saptanmasıyla sınırlı tutulamaz; o içerikteki **siyasal, ethik, felsefi** nitelikler üstüne bir yargıyı da içine alır böyle birşey. Sanatta, her zaman, estetik-olan, estetik-olmayanla içiçe kaynaştığından; düzyazısal-olan, koşuksal-olana dönüştüğünden, toplumsal yaşamın bütün yanlarını sanatsal olarak özümlemenin nesnesi haline gelerek, toplumsal varlığın çokyönlü sorunsalını sanatta şu ya da bu biçimde içerir. Bir sanat yapıtının içeriğini değerlendirirken, onun tüm yönleri ile yüzlerini işte bu nedenle gözönünde tutmak gerekir. Örneğin, Lev Tolstoy'un **Ölümden Sonra Diriliş** romanı ya da Fellini'nin **Cabiria Geceleri** filmi, Dostoyevski'nin **Budala** romanı ya da Visconti'nin **Rocco Kardeşler** filmi ne denli büyük şiirsel bir değer taşırsa taşısın, bu yapıtlarda temanın düşünsel olarak canlandırılışında toplumsal-siyasal yönler ile dinsel-ethik yönler arasındaki derin çelişmeler bu şiirsel değerce aşılamamıştır. Knut Hamsun'un **Zengin Kapılarında** oyununun ya da Ezra Pound'un şiirlerinin şiirsel değer ölçüsünü nasıl yargılarsak yargılayalım, bu yapıtlarda tema ile düşünce arasında derin bir çelişmeye yol açan, düşünce kapsamındaki gerici niteliği görmezlikten gelemeyiz.

Bir sanat yapıtında düşünce, temanın nesnel anlamıyla **uygunluk gösterebileceği** gibi, eğer tema tekyanlı, çarpık ve yanlış yönde, gerici bir anlayışla youmlanmışsa, o zaman temanın nesnel anlamıyla aynı zamanda **çelişme de gösterebilir.** Bu birinci durumda, düşünce ile tema arasındaki çelişme, **uzlaşan** bir özellik taşır ve temanın düşünsel olarak yorumlanışının görece bir derinliği ve görece bir tamlığı oluşunda ortaya çıkar. İkinci durumda ise, gerçekten bir **uzlaşmazlık** ile karşılaşırız; çünkü burda gerici, aldatmaca düşünce, toplumsal yaşamın ve toplumsal gelişmenin taşıdığı nesnel hakikatle doğrudan doğruya bir çatışma

içine girmiştir. Sanatın içeriğinde bu gibi uzlaşmazlıklar, yapıtın içini çürütür, iç bütünlüğünü ve tutarlılığını bozar, sanat mantığındaki inandırıcılık gücünü ortadan kaldırır. Böyle bir uzlaşmazlığın, Gogol'ün **Ölü Canlar**ının ikinci bölümünde ne denli keskinleştiğini anımsayalım. Bu sanatçının güçlü yetisi bile, serfliğe gerçekten sanatsal bir özür bulmaya yetmemiştir; çünkü böyle bir sorun sanatta çözülemez.

Gerici düşünceler (Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov ve Plehanov'un da somut örneklerle göstermiş oldukları gibi), yalnızca içeriğin niteliği üstünde olumsuz bir etki yapmakla kalmaz, ama aynı zamanda, sanatın kendi sanatsal etki gücü üstünde de olumsuz bir etki yapar. Bu yasallık, 20. yüzyıl burjuva sanatının gelişmesinde de çok kereler göstermiştir kendisini. İnsana düşmanca, militarist, faşist düşünceleri sanatsal olarak cisimlendirmeye kalkıp, gerçekten başarı kazanmış, gerçekten nitelikli sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlamış tek bir örneğe rastlayamayız.

Sanatsal içerik, karmaşık, çokyönlü, manevi bir kuruluşu ortaya koyduğundan, somut bir sanat yapıtındaki içeriğin incelenişi de kolay bir iş olmamaktadır. Bu bakımdan, sanatı seven ve sağduyusu olan bir insanın, bizdeki sanat bilimi ile edebiyat bilimindeki çalışmalarda, sanatsal içeriğin basitleştirilmiş biçimdeki yorumlarıyla hâlâ karşılaştığı zaman irkilmesine hiç şaşmamak gerekir. İçerik düşüncenin kendisine, hemen formüllendirilmiş bir temaya ya da «ana düşünce»ye, yapıttaki düşünceye indirgenmektedir! Bir romanı, bir tiyatro oyununu, bir filmi, bir resmi, bir senfoniyi çözümlerkenki ustalık, onu anlamayla, sanatsal içeriğinin **tüm zenginliği ve tüm çelişkin karmaşıklığı**'nı bulup, bu içeriğin nasıl biçimin **zenginliği ve çelişkin karmaşıklığı** içinde ortaya çıktığını göstermekle olur. İçeriğin diyalektiği, onu cisimlendiren sanatsal biçimde diyalektik bir yapıyı gerektirir çünkü.

BİÇİM-İÇERİK İLİŞKİSİ

Bir sanat yapıtının biçimi de, tıpkı içeriği gibi, çok yönlü, karmaşık ve kendi içinde çelişmeli bir kuruluştur. Ancak, biçimin temel bileşkenleri ile bunların bağlantılarını incelemeden önce, kalın çizgileriyle de olsa, sanatta biçim ile biçimin içerikle ilişkisi üstüne bilimsel maddeciliğin ilkelerini formüllendirmemiz, bu ilke ve anlayışı, günümüz burjuva estetiğinde egemen olan biçimci anlayışların karşısına koymamız gerekir.

Bilimsel maddeci estetik, diyalektik maddeci düşüncenin tezlerinden yola çıkarak, bütün öbür olaylarda olduğu gibi, sanatta da biçimin, herşeyden önce içeriğe **bağımlı, onun altında yer alan ve ona hizmet eden** bir öğe olduğunu kanıtlar. Biçimci estetiğin temsilcileri ise, bunun tam karşıtını kanıtlamaya çalışırlar, Sanatta, derler, öncelik içerikte değil, biçimdedir; sanat yapıtı ise, ideal haliyle, «salt» biçimdir, bir içeriğin estetik olmayan yükünden bütünlükle kurtulmuş, kendi kendine yeterli, «biçim oyunu»dur.

Daha genel felsefi nokta açısından da bu anlayış tutarsızdır. Dünyada «salt» biçim olmadığı gibi, olamaz da. Biçim, kendi başına varolan bir nesne olmayıp, öbür yanı içerik olan **somut bir bütünün bir yanı'dır.** Biçimin içerikten «arındırılması», ancak soyutlamayla, ancak kuramsal çözümlemede mümkündür. Örneğin, ortada madde olmaksızın maddelerin hareket biçimlerini, iktidar olmaksızın devlet iktidarı biçimlerini, düşünce olmaksızın devlet iktidarı biçimlerini, düşünce olmaksızın da düşünce biçimlerini somut olarak oluşturacak herhangi bir yöntem yoktur. Tüm nesnelerin, olayların ve süreçlerin somut varoluşu içinde, biçim içerikten ayrılmaz; **bu içeriğin biçimleşmiş varlığı'dır** çünkü.

Sanat da yaşamın bu genel yasası dışında kalmaz. Sanatsal içeriği alınmış herhangi bir biçim düşünelim; söz gelişi, ne bir duyguyu, ne bir ruhsal durumu, ne de bir iç kıpırtıyı anlatan müziksel tonlardan bir birleşim, ya da yine «içi boş» ruhsuz, hiçbir manevilik taşımayan renk, oylum, söz ve davranışlardan bir birleşim düşünün. Çok açık, böyle bir biçim, **sanatsal bir biçim** olamaz; çünkü imge yoksa, sanat da yoktur.

Basit bir gamlamayı alalım, örnek olarak. Sanki tonlar arasındaki bağdan dolayı burda da yalın teksesli bir ezgi vardır. Niye o halde ezgiden farklı olarak, gamlama, sanat yapıtı diye görülmez? Çünkü gamlamada tonlar arasındaki bağıntı **hiçbir şey anlatmaz** da ondan. **Tonlama yoktur** burda, **doğrudan doğruya aralıklar** vardır. İşte bu yüzden, hiçbir sanatsal manevi içeriği olmadığından, gamlama da sanatsal bir biçim değildir. Ama, hiç kuşkusuz, gamlamanm hiçbir içeriği, hiçbir biçimi olmadığı anlamına gelmez bu. Gamlamanın içeriği ile biçimi, fiziksel, akustik, motorsal, dinamik alana girer, sanatsal imgesel alana girmez. Hiç kuşkusuz, bir müzikçi için gamlama yapmak, teknik temrin olarak çok yararlıdır, ama sanatsal yaratıcı yeteneklerinin gelişmesi için hiçbir yarar sağlamaz.

Sanatta «salt» estetik değer ortaya koyabilme olanağından söz ettiği

zaman Kant, hiçbir içeriği olmaksızın, kendi kendine yeterli bir «biçim oyunu» olarak gördüğü arabeske, ayrıca, 19. yüzyılın önemli müzik bilimcilerinden biri olan Hanslick de, bu kurama dayanarak, müziğin bir tür tonal süsleme olduğunu, onda içerik aranmaması gerektiğini, çünkü kendi içeriğinin, kendi içinde hareket eden tonal biçimlere dayandığını öne sürmüştü. 20. yüzyılın başlarında, bu kuramsal kurulmalar resim, heykel ve şiir alanına da aktarılmış; kübistler, fütüristler, soyutçular, süslemeye ya da müziğin süsleme olarak kavranışına benzer şeyler yapmaya kalkışmışlardır.

Bu anlayışın ne denli yanlış olduğundan daha önce söz etmiştik. Burda yalnız şunu vurgulayalım, Kant'ın yanlışı, süslemeyi kendi başına bir sanat türü olarak görüşünden ileri gelmektedir. Aslında, somut sanatsal praksiste, süsleme, **hiçbir zaman başlı başına** bir varlık oluşuna yol açmaz; mimari bir binanın ya da bir uygulamalı sanat nesnesinin yüzeyindeki süslemeli bir düzenlemeden başka birşey değildir, bu nedenle süslemenin içeriği, süslediği ve anlamının dile getirilişine yardım ettiği nesnenin niteliğiyle belirlenir. Kendi araçları, kendi dili, yani kendi motif çizgileri, renk ilişkileri, istif ilkeleri, ritmi, belirli ruhsal bir durumu ya da havayı dile getirebildiği için süslemenin böyle bir yeteneği vardır. Süslemedeki bir örneğe, «katı» ya da «gevşek», «yumuşak» ya da «hareketli», «tekdüze» ya da «sert» deyişimizin nedeni de budur.

Süsleme yapan bir sanatçı, yalnızca belirli elişi kurallarına göre ortaya bir örnek çıkardığı için değil, **coşkusal-anlatımsal, manevi-içerikli, yani sanatsal anlamlı** biçimler bulduğu için gerçek bir sanatçıdır. Bu nedenle, yaptıkları sanatı her türlü içerikten «arındırmak» isteyen müzikçilerin, şairlerin, ressamların süslemeye yönelmeleri, aldatmacadan başka birşey değildir. Müzikte, şiirde, resimde, sanatsal-imgesel yapıyı yıkmadıkça, ne süslemede, ne de bu sanatlarda böyle bir amaca ulaşabilmek mümkündür.

Bu bakımdan, soyut sanatın kurucusu Wassili Kandinski'den günümüz Amerikan «soyut dışavurumcuları»na kadar, soyutculuğun birçok temsilcisi ile kuramcısının, bu kendi «sanat yaratımları»nın, içeriksiz renk lekelerinin, geometrik biçimlerin ve oylumların bir oyunu olmayıp, sanatçının zihnindeki gizli derinliklerin, kendi «iç dünyasının bir anlatımı» olduğunu kanıtlamaya çalışmaları oldukça ilgi çekicidir. Bu yüzden «soyut dışavurumculuk»un tanımı şöyle yapılmaktadır: soyut araçlarla anlatım. Böylece biçimciler, biçimin içerikten «arındırılışı»nın sanat için önünde sonunda öldürücü bir darbe olduğunu hissettikleri

için, kendilerini de biçimcilikten sıyırmaya çalışmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, «soyut dışavurumculuk» yoluyla biçimcilikten sıyrılınamaz; bu çabanın kendisi bile bunu tanıtlar.

Sanatsal yaratımda «salt» biçime ulaşılamıyorsa, o zaman içerik karşısında biçimin bir önceliği, egemenili de mi olamaz? Böyle bir tasarı da, gerek genel felsefi açıdan, gerek estetik açısından yine bir yana atılması gereken bir tasarımdır.

Diyalektik maddeci felfese, gerçek dünyadaki nesnelerin, olayların ve süreçlerin içeriği ile biçimi arasındaki ilişkilerin genel yasalarını açıklayarak, biçimin içeriğin varoluşu olduğunu, içeriğin gelişme yöntemi, cisimlenişi ve anlatımı olduğunu kanıtlar. Onun için, biçimin özelliği içeriğin özelliğince belirlenir, ona bağımlıdır, onunla koşullanmıştır. Hiç kuşkusuz, biçimin görece bir bağımsızlığı vardır, içerikle olan ilintisi birçok bakımlardan kendi etkinliğine bağlıdır. Ama sorunun özünü değiştirmez bu. Çünkü, biçim içeriği cisimlendirdiği için, içerik karşısıdakı konumu ikincil'dir; öncelik, herzaman için, her durumda, yalnızca içeriğindir.

Bu bakımdan, biçimcilik, yani içeriğin biçimin altına konuşu, biçim ile içerik arasındaki doğal ilintilerin zorla bozulması, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin nesnel yasaların'ın hasara uğratılması demektir. Buysa, sanata düşmanca birşey olup, sanatsal imgeyi yerle bir eder. Biçimcilik, ne sanatsal yaratımın gerçek yasalarını anlamazlığa, ne böyle yasaların zaten olmadığı kanısına, yani sanatçıya herşeyin serbest olduğu, ya da yetinin yerini ruhsuz bir elişçiliğinin aldığı inancına, ne de burjuva toplumda egemenliğini sürdüren ve doğal olmayan beğeni akımlarına sığınmaya dayanır. Sanatta biçimcilik, gerçekçilik gibi, romantikçilik gibi, vs. «normal» bir olay olarak görülemez. İçeriğin biçimin altına konuşu demek, bir sanatın batması, sanatsal biçimlenmenin yerle bir olması demektir.

Buna bağlı olarak, şunu da belirtmek gererir, «biçimcilik» kavramı, çoğu kez yanlış kullanılmaktadır. Canlandırılan nesnelerde bir çarpıtma, yaşamsal hakikatten kesin bir sapma, vs. görüldüğü gerekçesiyle, dışavurumcu, simgeci ve gerçeküstücü yapıtlara da biçimci denmektedir. Aslında bu akımlar, içeriğin önceliği oluşunun mutlak kabulüne dayanır; gerçekliğin her türlü çarpıtılışına, gerçeklikten her türlü sapışa geniş bir yer veriyorlar ise, böyle birşey, salt dile getirdikleri manevi içeriğin, hastalıklı, gizemsi ve kötümser; yaşam korkusundan, insanın anlayışgücüne ve mutlu bir insan yaşamı olanağına inançsızlıktan gelen bir içerikten

başka bir şeyi canlandırmayışlarındandır.

Biçimcilik ise, kelimenin tam anlamıyla, her sanat akımının kendi canlı gövdesinde yetişen bir asalak gibi, kendi ilkelerinin düzmece yoldan uyarlanışının bir ürünü olarak, her sanat akımına girebilir. İçeriğe aldırmadığı için, yalnızca biçimi saydığı için, biçimcilik, her sanatsal yöntemi biçimci, güçsüz ve ruhsuz hale getirebilir. Nitekim, 19. yüzyıl Batı Avrupa ve Rus sanatında akademizm, nasıl klasikçiliğin biçimci bir uydurusu olmuşsa, bugün de birtakım Sovyet ressam ve heykeltraşların natüralizmi de toplumcu gerçekçiliğin öylesine biçimci bir çarpılışılı olmaktadır. İçi boş bir güncellik arayışı, ustalık özentisi, yöntemle oynama, toplumsal önemde bir tema üstüne edebiyat parçalama, bütün bunlar, biçimciliğin çeşitli görünüş biçimleri olup, bütün öbür insan etkinliklerinde olduğu gibi, sanatta da, içeriğin biçimin altına konuşunun, arabayı ata bağlamaya benzediğini, yani bu etkinliğin tüm anlamını kendi içinden yitirdiğini gösterir.

Dolayısıyla, içerik karşısında biçimin **yardımcı bir rolü** olduğunu görmekle sanatsal biçimin işlevlerinin ne olduğu anlaşılabilir ancak. Bu işlevler, daha önce de üstünde durduğumuz gibi, **ikili** bir özellik taşır; bir yapıtın biçimi, bir yandan, o yapıtın içeriğini cisimlendirirken, nesnelleştirirken; öte yandan sanat yapıtının başkalarına iletmek durumunda olduğu estetik bir bildirimi de kendisinde taşır. Bir başka deyişle, biçim, sanatçının dünyayı şiirsel olarak algılayışında barınan soyut anlamı taşıdığı kadar, insanlığa da sanatçının söylemek istediği bildirimi iletmelidir.

Onun için, sanatsal biçim, **içeriğin maddileştirilmesi**'dir; çünkü, ancak maddi olarak bir cisimlendiriş, yaratıcı düşünceye dıştan, nesnel somut bir varlık kazandırabilir, sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini öbür insanların bilincine sokmasına izin verebilir. İşte burdan, yani biçimin hem içeriğe, hem de malzemeye ikili yönden bağlı oluşundan kendi iç yapısı ortaya çıkar. Tüm iç bütünlüğüne ve iç kapalılığına rağmen, bir sanat yapıtının biçimi **iki-yanlı**'dır. Bu iki kesimi, en doğru, Hegel'in terimlerini kullanarak, «iç biçim» ve «dış biçim» olarak tanımlayabiliriz.

İÇ BİÇİM VE DIŞ BİÇİM

Her sanat yapıtının biçimi, birçok bileşkenden bir bütün oluşturur.

Konu, bileşim, ritm, plastiklik, renk, ezgi, uyum, uyak ve daha bir çok bileşken burda yer alır. Sanatsal biçimin bu öğeleri çözümlendiği zaman, bunların çeşitli yönlerden **içerikle ve malzemeyle** bağlı olduğu görülecektir.

Bu düşüncelerimizi açmak için Rembrandt'ın **Kayıp Çocuğun Dönüşü** adlı tablosuna bakalım. Burda içerik, herşeyden önce, **konu**'nun dramatikliğinde ve **kişiler**in psikolojik derinliğinde açığa çıkmaktadır. Bu öğeler olmaksızın, bu yapıt da düşünülemezdi; çünkü, içeriğin **dolayımsız yoldan imgesel olarak somutlaştırılışı** bunlarla oluşmaktadır. Bu arada, resmin içeriğinin belirli anları, resmin renk yapısında, «açıklı koyulu değerleri»nde de belli olmaktadır. İzleyici, daha ilk bakışta, olayın dramatik gerilimi ile bu gerilimin uzlaşarak bitişini, bunlardan anlamaktadır. Bununla birlikte, şunu da açıkça söylemek gerekir, resimde konu ile kişilerin karakterlerinden çok, renk ve ışık özümünün içerikle **daha ince ve daha yumuşak** bir ilişki içinde olduğunu söylemeliyiz. Bu bakımdan, bu resmin bir siyah-beyaz çoğaltımı, resmi gerçekten daha güçsüz kılacaksa da, temelinde yatan sanatsal anlamın daha iyi kavranabilmesi olanağını getirecektir.

Resimde renk ile malzemenin özellikleri, yani yağlıboya arasında **doğrudan doğruya** bir bağıntı vardır. Tuvalin renkli boya yapısı, yağlı boyanın gücüne ve yoğunluğuna, boya kitlesinin sürülüşüne, tuvalin geniş yüzeyleriyle en ince dokularını kapatışına olduğu kadar, üste çekilen saydam bir kat boyanın içinden alta çekilmiş bir kat boyanın parlamasına (boya saydamlığına) da bağlıdır. «Kayıp Çocuk» tablosu eğer fresk ya da mozaik tekniğiyle yapılmış olsaydı, ya da tempera ya da suluboya kullanılmış olsaydı, resmin konusu ile özelliği aslında değişmeden kalsa bile, resmin rengi bambaşka olurdu; çünkü, sanatsal biçimin bu öğeleri, malzemenin özelliklerine inceden bağlıdır. Ama sırf böyle bir bağıntı olduğunda, çok açıktır ki, yağlıboyanın yukarda andığımız özellikleri dolayısıyla, insanların inceden inceye, karmaşık biçimde, psikolojik olarak kişileş irilmeleriyle resimdeki olayın ayrıntılı ve duyarlı biçimde verilebilmesi mümkün olmuştur, nitekim **Kayıp Çocuk**'ta gereken de budur. Ancak yağlıboyaya egemen olunduktan sonra, resimde, insan ile doğaya böyle bir kerelik ve bir anlık özgü olanın (psikolojik portenin, izlenimci resmin) yapılabilmiş olması, rastlantı değildir. Yine de hiç kuşkusuz, konu ve kişilerin resimdeki malzemeyle olan bağıntısı, resmin içeriğiyle olan bağlanısı kadar doğrudan, açık seçik değildir.

Bir başka örnek. Nasıl oluyor da bir şiir, bir dilden başka dile çevrilebiliyor? Şiirin içeriği, şiirsel biçimin **bütün** öğelerine işlemiştir çünkü; çeviri sırasında, şiirin kabal görüntüsü, müziksel düzeni, ritmi (özgün şiir dilinin sessel yapısı ile çevrildiği dilin sessel yapısı ayrıysa eğer), oldukça fark eder. Böyle bir şeyi gözönüne almadığımızı sayalım, en iyi bir çeviri bile, o özgün şiirin uyuygun bir çevirisi olamaz; buna rağmen, o özgün şiirin içindeki başlıca şiirsel anlam iletilebilmektedir. Şöyle açıklayabiliriz bunu, şiir sanatında da, biçimin **birtakım** öğeleri ile içerik arasında, **özellikle sımsıkı ve dolayımsız** bir bağıntı olduğu kadar, bir takım öğeleriyle de malzeme arasında bir bağıntı vardır; bu yüzden, şiirde yüksek sesli malzeme, değişik ölçülerde bir değişime uğrayabilmektedir.

Bu yasallık, müziksel biçimin yapısında da kendini gösterir. Ezgi ve ritm gibi öğelerde, içerik kendisini uyum ya da orkestrasyonda olduğundan daha açık belli eder; çünkü, uyum ile orkestrasyonun, tını malzemesinin titreşim nitelikleriyle bağıntısı ezgi ile ritmin bağıntısından daha doğrudan, daha içten içedir. Bir müziksel tema, diyelim, Ravel'in **Bolero**'su ya da Şostakoviç'in **7. Senfonisi**'nin 1. bölümü üstüne hangi orkestra topluluğunca, hangi bireşimler içinde, birtakım değişkenlikler yapılırsa yapılsın, tonlama ölçüsü uyarınca ritmik akış korunduğu sürece, tema da **aynen öyle** kalır, temel şiirsel niteliğini taşımakta devam eder.

Sanatta manevi içeriğin malzemeyle düğümlenişi, demek, biçimin değişik düzeylerinde ve aşamalarında olmaktadır. «Üst» düzeyde, malzemenin etkisi, içeriğin etkisinden daha belirli, daha güçlü belli ederken kendini, «alt» yani daha derin düzeyde biçim, malzemenin niteliğine daha az bağımlı kalmakta, doğrudan doğruya içerikle bir bağıntı kurmaktadır. «Alt» düzeyde bulunan biçim öğeleri, sanatta **iç biçim**'i oluşturmakta, «üst» düzeydekiler ise, buna karşılık, **dış biçim**'i oluşturmaktadır. **Konu** ile **kişiler**, bu birincisine girer; sanatsal içeriğin imgesel yapısını, sanatsal içeriğin **gelişme**'sinin imgesel tarzını oluşturan şey, bu ikisinin karşılıklı ilişkileridir. İkincisine ise, sanatta bütün **imgesel anlatımda bulunan** araçlar girer; her cins sanatta özellik taşımaları ve çok sayıda olmaları dolayısıyla sayılamayacak kadardır bunlar. **İşte** bu dış biçimin tümü, sanatsal içeriğin **doğrudan doğruya duyusal gerçekliği**'ni, ya da sanatsal içeriğin maddi olarak cisimlendirilişinin somut duyusal biçimini ve tarzını oluşturur.

Burda şunu da ekleyelim, genel olarak edebiyat, tiyatro sinema ya da

resim sanatı yapıtlarındaki kişileştirme için kullanılan «kişiler» ile «konu»yu burda dar anlamda değil, geniş, genel estetiksel anlamda almak gerekir; çünkü iç biçim, bütün sanat tarzlarında aynı öğelerden oluşmakta, ancak başka başka biçimlerde ortaya konmaktadır. Edebiyatta, kahramanları «kişi» ya da «tip» olarak karşılayan şey, müzikte «ezgi», süslemede «motif»dir; konuyu karşılayan şeyse, daha önce de saptadığımız gibi, bütün sanatların zorunlu bir bileşken parçası olup, eylemdir, kişilerin gelişmesi ve karşılıklı etkileşmesidir, ezgi ve motiftir. Sanatta konu, bileşim gibi, yapıtın imgesel yapısının en genel bir öğesidir; bileşimden tek farkı, tiplerin karşılıklı etkileşmesinin ve birbirine bağlılaşmasının taşıdığı iç önemin ölçüsünü oluşturmasıdır; buna karşılık, bileşim, mekân ve zaman içinde maddi karşılıklı ilişkileri oluşturur. Onun için, **iç biçim ile dış biçim arasında özgür bir halka** olarak, görünüş halindeki bir biçimden öbürüne **geçiş** olarak yer alır bileşim ile ritm. Bir sanat yapıtında bileşim ile ritmin kuruluşu, aynı zamanda, iç coşkusal-psikolojik eylemi de görünür kılarak, dış biçimin bütün öğelerini, dize ile dörtlükleri, hareket ile yerleşmeleri, boya ile oylumu, bütün bunları, tek bir bütün halinde birbirine bağlar, düğümler, düzenler. Bileşim ile ritm, bir sanat yapıtında bütün sanatsal-imgesel dokunun çatısını, temel harcını, kuruluşsal temelini oluşturur.

İç ve dış biçimdeki bu aykırılaşma bize şunu göstermektedir, bu birincisi, yaşamın sanatsal-imgesel olarak modellendirilişi süreci içinde yaratıllırken (ki burda kişi bir insan modelini, konu ise bir eylem ve insan ararasındaki karşılıklı etkileşme modelini oluşturur); ikincisi, imgesel modelin **maddi olarak kurulma**'sı süreci içinde yaratılmakta ve bu modelde barınan içeriksel bildirimin, **görüntüsel gösterge sisteminin kuruluşu** nu bize göstermektedir.

Sanatsal biçimin karmaşık, aşamalı kuruluşu budur işte. Sanatsal içeriğin biçimce maddileştirilmesi süreci, derinden yüzeye doğru hareketle karşılaştırılabilinir. İçerik, biçimin her «basamağı»na bütün gücüyle ağırlığını koymuş, her «hücre»sinin içine işlemiştir. Sanat yapıtının algılanışı ise, tam ters yönde işler. Doğrudan doğruya gözle görüp kulakla işittiğimiz için önce dış biçimi kavrarız, duyusal olarak algılayabileceğimi zimgesel anlamı, tonlar, sözler, renk lekeleri ve hacimler arasındaki bağıntılardan anlarız; sonra, yapıtın derinliklerine bütün gücümüzle girip iç biçimin anlamını kavramaya çalışırız. Sonuçta, yaşantı ve anlayışımız, sanatsal içeriğin tüm doluluğuyla örtüşür.

Bir sanat yapıtını bilimsel olarak çözümleme yöntemi de buna ben-

zer. Ancak bu çözümlemede, sanat yapıtının doğrudan doğruya estetik algılanışı, soyut mantıksal alanda kavranır. Sanat bilimcisi, bir sanat yapıtının bütün dış ve iç biçimini doğru dürüst tanımaya, içeriğin yasalara uygun hareketini, yapıtın gizli derinliklerinden ta dış «kılıf»ına kadar açıp izlemeye çalışır.

Bir sanat yapıtının algılanışının özelliğini belirleyen şey de budur.

SANAT ALGISI

GENEL GÖRÜŞLER

Bir sanat yapıtının algısı, yapıtın yaratılması ile başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimi iletme işlevini görünüşe kadar uzanan bir iletişimsel sürecin üçüncü temel öğesini oluşturur. Bir sanat yapıtı temelinde **,algılanmak için,** yalnızca ve yalnızca algılanmak için belirlendiğinden, insan eliyle yaratılmış öbür nesnelerden farklılık gösterir (hiç kuşkusuz bir sanat yapıtı eğer çiftişlevli bir sanata giriyorsa, o zaman, hem algılanmak için, hem de pratik kullanım için belirlenmiştir). **Algılamanın nesnesi** olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir.

Burda ele almış olduğumuz biçimde, sanatın işlevsel olarak yapısal çözümlenişinin sonuçlarından yola çıkarak, **sanatsal yaratım süreciyle eşbiçimli, kendi içinde kapalı ve aynı zamanda çokkatlı bir psişik süreç** olarak gördüğümüz sanat algısının kendi özgül yapısını açıklamaya çalışmak istiyoruz. Bu demektir ki, mutlaka sanat algısının yapısında da gnoseolojik, aksiyolojik, modellendirici, kuruluşsal ve semiotik öğeler arasında bir sistem bağıntısı kendi yansımasını bulmaktadır; bu sistem bağıntısı, sanatsal yaratıma içkin olup, sanata sinerek, onun toplumsal etkinilğinin temel doğrultularını belirler. Bu arada, sanat algısı süreci içinde, bu süreci oluşturan bü ün altsistemlerin bu sistemdeki özellikleri göstermesi gerekir; çünkü, sanatsal değerlerin **zihinsel pratik bir edim** içinde ortaya konuşundan farklı olarak, sanat algısı, **salt** bir zihinsel edimdir. Bundan başka, daha önce de belirttiğimiz gibi,

sanat algısı ile sanatsal yaratım, bir bakıma, tam karşılıklı bir simetri oluşturur. Bu bakımdan da, tam tersten, yani alıcının yapacağı yönlendirmeler sisteminden, somut kişilik olarak kendi niteliklerinin tüm doluluğu içinde yapacağı bilinçli algılamaya doğru bir çözümlemenin yapılması gerekmektedir.

YÖNLENDİRME SORUNU

Sovyet psikolog D. Usnadse ile öğrencilerinin ortaya attıkları ve kanıtlamaya çalıştıkları bir yönlendirme kuramına göre, insan psişesi, çeşitli etkenlerin etkisi altında, belli bir biçimde, hep «hazırol» durumunda, belirli eylemlere karşı belli bir duyarlık ve eğilim içinde bulunmakta; bu psişik yönlendirme, insanın davranış ve eylemleri üstünde bir etkinlik göstermektedir. Şimdi burda da ele aldığımız gibi, sanat yapıtının algılanışı sürecinin hazırlayışı dolayısıyla sanat algısına bağlı olduğu halde, sanat algısında yönlendirmenin özel işlevi, ne yazık ki bugüne kadar, bilim adamlarınca araştırılmamıştır.

Biz burda, bu süreçte yönlendirmenin işleyişi üstüne gerekli deneysel psikolojik araştırmalara bir öngiriş yapıp, sorunu salt kuramsal yoldan ortaya atacağız. Bu arada, sanat algısı ile sanatsal yarıtımın simetrik yapı özelliğine ilişkin daha önce söylediklerimize olduğu kadar, çok sayıda ampirik gözleme de dayanarak yapacağız bunu.

Bir sanat yapıtının algılanışı üstüne özgün bir yönlendirme, daha bir tiyatroya, bir konsere, bir müzeye ya da bir sergiye gidildiğinde başlar; orda hazır bulacağımız etki sanatsal etki olup bir başkası değildir çünkü. Bu «hazırol»ma hali, kural olarak, bilinçsiz olarak başlar; alımlayıcıya yerleşmiş bilinçli hal burda belirli bir rol oynasa da böyledir bu. Kişiler, sanat yapıtıyla aynılık gösteren belirli vericilerin etkisi altında yönlendirmede bulunurlar. Bu gibi vericiler, daha başında, «tragedya», «komedya», «güldürülü oyun», «parodi», «kahramanlık şiiri», vs. gibi sanat tarzlarının açıklanışı olabileceği gibi; filarmoni ya da varyete, tiyatro ya da sirk, opera ya da operet tiyatrosu gibi o algılamanın geçtiği yerin kendisi de öyle bir vericilik işlevi görebilir .Son olarak da, ilânlardan ya da gazete eleştirilerinden aldığımız haberler, dostların ve tanıdıkların tavsiyeleri, böylesine vericiler olabilir. Bir yapıta ilişkin hiçbir vericinin olmadığı, o yapıtın ne gibi bir tarz taşıdığının, algılanabilmesi için ne gibi yönlendirmelerin yapılması gerektiğini daha önceden hiç bilmediğimiz,

yepyeni bir filmi izlediğimiz ya da yepyeni bir romanı okuma durumunda kaldığımız da olur. Bu durumda, algılama süreci, yönlendirmeyi, yani o yapıtın özünü bize açacak anahtarı bir başımıza aramakla başlar.

Bu arada, şunu da gözetmek gerekir, sanatı algılarken, burda söz konusu olan şey, herhangi bir yönlendirme olmayıp, yaratıcı yöntemin damgasını taşıyan, ayrıca böyle bir tüm sanatsal etkinlik sistemiyle eşbiçimli olan tüm bir pratik yönlendirmeler sistemidir.

Alımlayıcı, ilk önce, bir sanat yapıtıyla karşılaşmaktan dolayı belirli bir estetik keyif alacağı düşüncesiyle, haza ilişkin bir yönlendirme içine girer. İkinci olarak, öbür dinleyici ya da izleyicilerle birlikte, yapıtın yaratıcısı (ya da yaratıcıları) ile doğrudan doğruya bir alışveriş, dolayımsız bir ilinti kurmaya hazır olma halinde kendini belli eden, belli bir iletişimsel yönlendirmeye girer. Üçüncüsü, alımlayıcıda, az ya da çok gelişmiş, bilgisel bir yönlendirme, yani (kendisinin hiç bilmediği bir ülke, kendisine uzak bir tarihsel dönem, ender rastlanan bir iş, ünlü bir kişinin biyografisi, ya da aşk, dostluk, kahramanlık, yaratıcılık vs., gibi şeyler üstüne) bir takım yeni bilgilerin kaynağı olarak yapıta bir ön ilgi başlar. Dördüncüsü, alımlayıcı, karşısındaki yapıtta kendi değer-yönlendirmelerine yakın düşen, kendi ortak yaşantısını harekete geçirebilen kişilerle karşılaşmaktan dolayı, farklı vurguda bir değer-yönlendirimi içine girer. Beşincisi de, kendi eylemselliğini yoğunlaştırabileceğine, kendi tasarım gücünün yaratıcı edim içine katılabileceğine ilişkin şu ya da bu yolda bir umut belirir kendisinde, buna «ortak yaratım» ya da «sonradan yaratım» denilmektedir.

Bütün bu beş yönlendirme alanı, çeşitli nesnel ve öznel etkenlere, yapıtın kendisine, yapıtın alımlanışına, alımlayıcının kendini hazırlayışına, kendi kişiliğine, ilgisine ve estetik yetişimine, vs. bağlı olarak, her bir öğesinin bir ötekine ağır basacağı ya da onu en azına indirgeyeceği, sımsıkı bir bağıntı içine girer. Gelişmiş bir sanatsal beğeni, bir tiyatro ya da sirke gidildiğinde, bir filarmoni ya da bir çocuk orkestrası konseri dinlendiğinde, anıtsal bir yapıt ya da bir tablo karşısında, sinemada, psikoloik bir dram ya da müzikli bir komedya izlendiğinde, her somut durumda tüm bir yönlendirme sisteminin varlığını orda önceden görür ve algıyı değişik yerlere çevirebilme konusunda o yapıttan ne beklenip ne beklenmeyeceğini bilir. Dar, dogmatik bir beğeni ise o kişinin, kendi algısının değişebilmesine karşı kovuşunda; yalnızca ciddi ya da yalnızca neşeli sanata, yalnızca derin bir ortak yaşantıya ya da yalnızca hoşbeşe yönelik, tek bir algı gücüyle sınırlanmış oluşunda kendini belli eder (Bu

arada kişinin bu kendi algı gücünü tüm bir toplumdaki kişiler için değil, yalnızca kendisi için gördüğü de olur.)

Sanat algısını yönlendirmenin temelinde yatan bir tekyanlılık (hele böyle bir tekyanlılığa dayanılarak, bir yapıtın sanatbilimsel açıdan çözümlenişi), kaçınılmaz olarak, tüm normal algının bozulmasına, patalojik bir çarpıklığa uğramasına yol açar. İlkel, gelişmemiş bir beğeniyi gösteren böyle bir çarpıklık (ki ne çare, zaman zaman meslekten eleştirmenlerde de görülen bir durumdur bu), dış biçimin içine girilmeden bir yapıtın içeriğini kavramaya çalışmaktan; boyama tekniğine, vb. bakmadan bir resmin konusunu «sökme»ye; tını dokusu üstünde derinleşmeden bir senfoninin tinsel devinimini kavramaya; ritmik yapısını, uyak türünü ve dış kuruluşnu estetik olarak değerlendirmeden bir şiirin anlam kapsamını anlamaya çalışmaktan ileri gelmektedir. Estetik olarak çarpıtılmış, üstü cilâlı bir beğeniyi gösteren bir başka ve aynı derecede yanlış bir yönlendirme de, bütün dikkatin dış biçim üstüne, boya, oylum ve tını ilişkileri üstüne yoğunlaştırılmasında; iç biçime, konunun gelişimine ve karakterlerin içine girmeyi küçümseyerek bundan kaçınılmasında kendini belli etmektedir. Hiç kuşkusuz, böyle bir durumda, o yapıtın içeriği yine bölük börçük kavranabilecektir.

Sanatta böyle bir görüş, biçimciliğin kuramcısı Clive Bell tarafından temellendirilmiştir. Sanat adlı incelemesinde, «her zaman şunu farkederiz ki», diye yazar Bell, «salt estetik duygudan yoksun kimseler, resmin içeriğini ağızlarına dolarlar hep; böyle bir duygusu olan kimse, çoğunlukla içerik üstüne bir şey bilmek istemez. Hiçbir zaman dikkate almaz içeriği; resim üstüne konuştuğu zaman, yalnızca biçimden, renk değerlerinden ve renk ilişkilerinden söz eder... Onu ilgilendiren şey, yalnızca çizgiler ile renklerdir, onların ilişkileridir, gücü ve değerleridir. Hem, olguların ve düşüncelerin anlatılışından çok daha derin, çok daha ince duygular uyandırır bu o insanda»[42]. Onun için, diyor Bell, bir sanat yapıtını değerlendirirken, «biçim, renk ve üçboyutlu mekân duygusundan başka bir şeye gerek yoktur.»[43]. Böyle bir estetik açıklama sonunda, ideal sanatın, soyutçuluk oluşu, şaşırtmamalıdır bizi.

Toplumumuzda insanların estetik olarak eğitilmesindeki en önemli hedeflerden biri de, hiç kuşkusuz, sanat algısı ve sanat araştırmasında, **ilkellik** kadar, **estetizm**'in de üstesinden gelinebilmesidir. Doğru yön-

42 Clive Bell,Sanat, Dresden, 1922, s. 29.
43 a.g.e.,s. 28.

lendirilmiş bir estetik eğitimi, insanlara, sanatsal biçimi, tam etraflıca «sökebilme»yi, böylelikle de sanatsal biçimde yatan anlam kapsamını kavrayabilmeyi öğretir.

Ancak, sanat «dili»ni sökebilme ve içinde yatan sanatsal bildirimi alıp özümleyebilme yeteneği, yönlendirmenin etki alanından çıkarak, bizi sanat algısının bir başka yönüne yani sanatçının yetisi ve ustalığıyla simetri gösteren, sanat algısına yatkınlık ile algılayanın özgül yatkınlığı olarak sanat beğenisinin etkinlik alanına doğru götürmektedir.

BEĞENİNİN ROLÜ

Stanislavski'nin «istidatlı izleyici» sözünü ele almıştık. Nitekim daha 18. yüzyıl estetik düşüncesinde, sanat algısı için özel bir zihinsel yeteneğin, yani beğeninin gerekli olduğu kabul edilmiş bulunuyordu.

Hiç kuşkusuz, beğeninin de temelinde, tıpkı öbür yaratıcı yatkınlıklar için olduğu gibi, bireyin kendi doğuştan bir yeteneği yatar. Bu yetenek, yetiştirilip geliştirilebileceği gibi, körleştirilebilinir de; şu ya da bu doğrultuda gelişebilir, ama, psikolojik temeli hep insanın özgül yapısında barınan bir şey olarak kalır.

Bu önerme bize tartışılmaz gibi gelmektedir. Ancak, sanatsal yetinin yapısı sorusu kadar, sanat beğenisinin iç psikolojik yapısı sorusu da bugün için aynı biçimde «karanlık»tır henüz. Daha önceden bildiğimiz ve denediğimiz metodolojik öngörüşlerden çıkarak bu soruna yaklaşırsak, sanıyoruz bu «karanlık» durumu bir parça aydınlatıp, beğeni ile yetiye eşbiçimli gözüyle bakabiliriz; çünkü yetinin kilitlediği her sanatsal bildirimi, beğeninin açması gerekir.

•

SANAT DİLİ

Söz gelişi, bir ressam gereçekliğe bağlı kalarak, bir manzara, bir insan yüzü ya da masanın üstünde duran meyveler resmi yapmışsa, o zaman bu resmin algısı, canlandırılmış olan bu nesnelerin yalın bilgisiyle sınırlıdır. Hattâ, bu psişik sürece, bilgi özelliği taşıyan özel bir hoşlanma duygusu da eşlik eder; Aristoteles buna, «bakarken tanımaktan dolayı ... sevinme» der. Bu süreçte, canlandırılmış nesnelerin güzelliğine bakmaktan haz da alınabilir, ya da o şeylerin canlandırılışındaki ustalık

karşısında bir sevinç duyulabilir. Ama, sanat algısının somut özelliklerine ilişkin bütün bu alımlama biçimleri, ressamın kendi yapıtında ortaya koyduğu ve o nedenle yaratmış olduğu **yaşam üstüne bir düşünceyi, bir şiirsel düşünceyi, bir sanatsal bildirimi** o resme bakan kişinin nasıl kavradığını anlamamıza yardım etmez. Eğer bir resim, kendi içinde belirli bir şiirsel düşünce taşıyorsa ve yapıtın imgesel biçimi, bu düşünceleri bakan kişiye iletecek bir dil işlevi görüyorsa, o zaman bakan kişinin de herşeyden önce, ressamın kendisiyle konuştuğu **dili anlaması** gerekir. Yani, resimde canlandırılmış olan nesneler üstüne bir bildiride bulunma yerine, o ressamın bu nesneleri nasıl değerlendirdiği, tasarladığı, nesnel dünyayı nasıl yorumlayıp değerlendirdiği üstüne bir bildirimde bulunmak zorundadır.

Örneğin, Surikov'un **Mençikov Beriyosovo'da** adlı resminin içeriğini «okumak» demek, şu iki çözümü aynı anda yapmak demektir: o resimde **neyin canlandırıldığı ve** iki, resim diliyle **neyin anlatıldığını** anlama. Surikov'un burda bakandan istediği şey, karşısında, küçük bir köy evinin huzurlu havası içinde ailesiyle birlikte masa başına oturmuş, kendini İncil'in avutucu sözlerine kaptırmış giden bir adamı değil, zincire vurulmuş bir arslanı görmesi. Onun için, bakan kimsenin, resmin bileşimsel kuruluşunun ne gibi bir anlam taşıdığını; resmin basık çerçevesi içinde, Mençikov figürünün gelip çerçevenin ta üstüne dayandığını, buna karşılık başındaki şapkasının dar ve küçük olduğunu kavraması gerekmektedir. Bu sanatsal bileşimin araçlık ettiği görüntüsel-sanatsal anlam, aslında, ressamın canlandırdığı kahramanın kocaman, güçlü gövdesi ile bu basık köylü kulübesi arasındaki ilintisizliğin altının çizilişinde yatmaktadır. Aynı zamanda, burdaki sanat aracı, büyük bir anlatım gücü de taşımaktadır; yani, Mençikov'un hapsedilmişliğini, bu ufacık odanın içine kıstırılmış halini, resmindeki kahramana bir hayranlık ve acıma duyulması için sanatçının vermek istediği şiirsel düşünceyi de burda resme bakan kişiye iletmektedir. Böyle bir duyu, resimdeki sanatsal biçimin bütün öbür bileşkenleriyle; yani, sanki taştan yontulmuş etkisi bırakan, anıtsal Mençikov figürü ile resimde sanki kırılacakmış gibi incecik duran çocukları arasındaki plastik karşıtlık yoluyla olduğu kadar; bir yanda, olayın çevresini, mekânın aydınlatılması ile dekorunu, alışılmadık bir incelik ve güzellikte görsel bir resim halinde veren, ama öte yandan, soğuk tonların yoğun değerleriyle resme bakanı etkileyip, onu coşkusal olarak tragedyanın algısı içine sokan renkler yoluyla da, daha da gelişip pekiştirmektedir.

Böylece, bu ünlü ressam, kendi sanatı içine giren bütün araçlarla, bize tahtından edilmiş, sürgündeki bir kişinin yaşamından bir öyküyü anlatmakta ve o anda, Mençikov tipinde, büyük bir insanı, yani Rusya'nın büyük reformcusu I. Pedro'nun silah arkadaşını görmemize yol açmaktadır. Hattâ, daha da ileri giderek, I. Pedro'nun yaşam boyu çabasına ve davasına ihanet eden, böylelikle de Mençikov'un trajik yazgısından sorumlu olan Pedro'nun güçsüz, hiçbir işe yaramaz haleflerine ilişkin ressamın kendi görüşünü bile dolaylı yoldan bize iletmektedir.

Aynı bir nesneyi canlandırmış olmalarına rağmen, örneğin 16. yüzyıl Flaman ve İspanyol ressamlarının yaptıkları natürmortlar ile Cézanne ile Matisse'in, Konçelovski ile Maşkov'un natürmortları arasında, düşünce kapsamı bakımından ne gibi bir fark olduğunu «sökebilme»si için, insanın resim «dili»nden anlaması gerekir. Böyle bir şey, bütün öbür cins sanat yapıtlarının algılanışı için de ayın ölçüde geçerlidir. Algının temel ilkesi, her zaman için, belli bir sanatın, görüntüsel göstergelerle konuştuğu sistemi anlamaktan geçer.

Sanat dilinin anlaşılması, o dilde anlatılmış sanatsal bildirimi algılayabilmenin kapısını açar. Sanatsal yaratımda, bilgiye ilişkin ve değere yönelik mekanizmaların birlikte işleyişinden doğmuş olan bu bildirim algılayan kişide bu bildirime karşılık veren zihinsel güçlerin, yani **bilgiye ilişkin ve değere yönelik güçlerin** işleyişiyle özümlenebilir ancak. Böyle bir şey, bütüncül bir karşılıklı bağıntı içinde olduğu kadar, görece bir bağımsızlık taşır. Buysa, bu güçlerden herbirinin tek tek özelliklerini gösterebilmemize olanak sağlar.

Sanat algısının bilgiye ilişkin katı iki aşamalı bir ı 'apı gösterir. İlk aşama, sanat yapıtının kendi biçiminde cisimleşmiş olan **içerik**'e ilişkin bilgidir; ikinci aşama ise, sanat yapıtının içeriğinde yansıyan **gerçek yaşamın yasallıkları**'na ilişkin bilgidir.

Şunu bir kez daha vurgulayalım, burda söz konusu olan şey, kuramsal, kavramsal-mantıksal bilgi olmayıp, tıpkı gündelik insan yaşamının akışındaki gündelik bilincin bilgi etkinliğine benzer, sezgisel, **pratik** bir bilgidir. İnsanlar arasındaki alışveriş ilę insanın pratikteki (gündelik yaşamdaki, çalışma yaşamındaki, siyasal alandaki, savaştaki) eylemleri, kişinin kendi somut eylem koşullanmalarını, yani o eylem içine katılanlarla o eylemin karşısında yer alanlarda görülebilecek psikolojik tepiler ile ideolojik güdüleri olduğu kadar, bu eylemlerin istenen ve istenmeyen sonuçlarını da kişinin sezgisel olarak kestirebilmesini gerektirir. Bilimin temelinde yatan kuramsal bilgiden farklı olarak, bütünüyle sa-

nat yapıtlarının algısında ortaya çıkan pratik bilgidir bu. Hiç kuşkusuz, sanat yapıtları, bilimsel-kuramsal bilginin de nesnesi olabilirler; ama o zaman, artık sanatın okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından algılanması alanından çıkıp, bir başka alana, yani sanat bilimsel-eleştirel çözümleme alanına girmiş oluruz.

Sanat algısı, bilgi anını, bütüncül olarak kendi içinde taşır; nedenine gelince, görsel ve işitsel duyum, sanat yapıtının yanızca dış biçimi'nde verilidir. Bir resme yalınkat baktığımızda ya da bir senfoniyi yalınkat dinlediğimizde, bunların dış biçimini dıştan da özümlemiyoruzdur. Evet, biçim içeriğin taşıyıcısıdır ve biçim ile içeriğin birliği sanatta en çoğundan yüksekliğe ulaşmıştır, ama burdaki görüntüsel göstergeyi kavrayabilmemiz için, zihinsel güç olarak belirli bir özen gösterip, bilincimizi amaçlı olarak yönlendirmemiz gerekir. Bir senfonik konserde, bir müzik yapıtını algılamayla bir lokantada bir akşam yemeği sırasında bir müziği algılama arasında bir karşılaştırma yapacak olursak, rahatlıkla anlayabiliriz aradaki bu farkı. Bu ikinci durumda, çalınan yapıtı işitiyoruz'dur, ama yemek ve söyleşi arasında, dinlemiyoruzdur onu, yani bilincimizi bütün enerjimizle o müzik üstüne yoğunlaştırmıyoruzdur, kulağımıza çarpan tınıların manevi anlam kapsamını kavrayabilmek için, bilincimizi bütün enerjimizle o müzik üstünde yoğunlaştırmıyoruzdur. Bir yapıtın anlam kapsamının gerçekten özümlenişi, düşünsel ve coşkusal mekanizmalarda aynı anda ve aynı ölçüde harekete geçen bir **sezgisel bilgi** işlemidir. Bu mekanizmalardan biri ötekini bastırıp tek başına hareket etmeye kalktığı zaman, sanat algısı da bozulur, ya o yapıtın yapısının salt akılcı, müzik bilimsel bir çö-zümlenişi haline gelir, ya da işitme sinirlerine hoş ya da nahoş gelen birtakım akordlar ve ritmler halinde, salt duygulanımsal bir psikofizyolojik tepki haline dönüşür.

Edebiyat, tiyatro ve sinema sanatı yapıtlarının algılanışının da bilgiye ilişkin bir özelliği olduğuna sık sık tanıklık ederiz. Eylemdeki kişilerin sözleri ile davranışlarının ardında neler yattığını; gözle görülemeyen kulakla işitilemeyen, gizli özlemleri ile güdülerinin ne gibi bir dünyayı sakladığını, o kişilerin manevi yaşamlarının ne gibi sırlar taşıdığını, ancak algının bilgiye ilişkin yanıyla anlayabiliriz. Metin ile altmetin arasında, bir oyuncunun fizisel eylemleri ile manevi devinimleri arasında, her zaman için şu ya da bu biçimde bir «boş mekân» vardır. O yüzden tıpkı gündelik yaşamda insanların hemcinsleriyle arasındaki pratik alışverişte olduğu gibi, oyun kişilerinin karakterleri ile eylemlerini kestirebilmek, söz ve davranışlarındaki «kulislerin arkasına» girebilmek için, o

yapıtın dış eylemini izlerken, bir izleyici ya da bir okuyucu belli bir çaba gösterir. Çok doğaldır bu; çünkü sanat, bilindiği gibi, bu pratik yaşam deneyimlerini, sanatsal-imgesel modeller halinde yeniden yaratır.

Yaşam algısından farklı olarak, sanat algısında, bir başka bilgisel yönlendirme biçimi daha vardır: eylem kişilerinin karakterlerinde ve canlandırılan eylemde sanatçının dile getirdiği düşüncelerin, **sanatçının değere ilişkin konumunun bilgisi.** Sanatı algılamakta olduğu sırada insan açıkça biliyordur ki, karşısında yer alan olay bir yazar, bir ressam, bir tiyatro ya da sinema yönetmenince belli bir biçimde sahnelenmiş olup, kendisi bu sahnelemedeki **anlamı, düşünsel olarak ne anlama geldiğini** «bulup çözmek» zorundadır.

Ancak, bir sanat yapıtındaki anlamın, derin anlam kapsamının bilgisi, sanat algısının son amacı değildir. «Sanat sanat içindir» havarileri, algıyı yapıtla sınırlı tutmak için ellerinden geleni yapmışlarsa da, deneyler bunun hiç de öyle olamayacağını göstermiştir. Sanat algısı, bilinçli olsun olmasın, her zaman için **sanat yapıtını yaşamın gerçekliği içine oturtmak** durumundadır. Ama bu, ilkel anlamda, yani gelişmemiş bir beğeni sonucu, canlandırılan şeyle onun canlandırılışı arasında dıştan bir benzerlik var mı, yok mu diye bakma anlamında değil; derin anlamda, yani algılayan kişinin bir sanat yapıtında **insani varlığın gerçek sorunlarını** arayışı anlamındadır. Biçimci anlayışlarla bozulmamış, normal bir estetik bilinci, sanatta yaşamın imgesel bir modelini arar ve kendi öntipi **üstüne burdan** bilgi edinir. Okuyucu ya da izleyici sanatsal hayalgücünün, insan yaşamındaki ampirik verilerden bir sapma göstererek, asli-olanın belli başlı yanlarıyla, açık seçik ve yoğun biçimde ortaya çıkmasına yardımcı olduğu hallerde; masallarda, groteskhikâyelerde, ya da fantastik resimlerde, canlandırılan şeyin, aslında öyle olmadığını ve olamayacağını düşünerek hemen doyuma ulaşır. Sanat, ancak onun yardımıyla, dünyada olup bitenleri görüp kavramamıza yardımcı olacak bir tür «dünyaya açılan bir pencere», sihirli bir küredir insanlar için.

Bu bakımdan, her gerçek sanat yapıtı algısı, bir bulgulamadır, insanda ve yaşamda henüz bilinmeyenin bulgulanışıdır. Gerçek büyük sanat yapıtlarında, örneğin Shakespeare'in bir oyununda, Rembrandt'ın bir resminde, Bach'ın bir ayininde, Dostoyevski'nin bir romanında, Block'un bir şiirinde, içeriğin bilgice zenginliği, bu yapıtların her zaman için algılanabilmesini olanaklı kılmıştır; bu yapıtlarla her karşılaşma yeni bir bulgulamaya yol açar, algının bilgiye ilişkin etkinliğinden «geçen» yeni

bir yaşam yoluna çıkar. Onun için, büyük sanat, algıyla **tüketilemeyen** bir şeydir.

Sanat yoluyla yaşam bilgisinin edinilişi, sanat algısı sırasında, «yaşantı» sözcüğüyle belirleyebileceğimiz, psikoloik bir mekanizma aracılığıyla yürür. Bu mekanizmanın işleyişinin en belirgin biçimlerinden biri, M. Markov'un çalışmalarında çok yerinde belirtilen ve kendisince «yer değiştirme» olarak tanımlanan etkidir. Burda söz konusu olan şey, bir roman okuduğumuz, bir film izlediğimiz, bir resme baktığımız ya da bir opera dinlediğimiz zaman, birlikte yaşamaya başlayacağımız, eylem içinde yer alacağımız, olaylarla çağrışım yapacağımız ve zihnen kurulmuş bir yaşamdaki kurgusal insanların «yerini alacağınız» yoldan sanatçının yaratmış olduğu dünyayla algımızın «yer değiştirme»sidir. «Dıştan» algılama diyebileceğimiz belgesel bir canlandırmadan farklı olarak sanatsal canlandırma, «içten» algılanır; burda okuyucu, izleyici ya da dinleyici, o canlandırmanın «görüntü alanı» içine girer.

Burda şaşırtıcı olan şey, algılayan kişinin bir an için olsun bilincini yitirmeyişi, yani karşısındaki görüntü dünyasının yanılsal, kurgusal olduğunu her an bilmesidir. Onun için, sahneye koşup, talihsiz Desdemona'yı kurtarmaya, Iago'nun maskesini indirmeye, izleyicinin bildiği ama kendisinin bilmediği şeyleri Othello'ya anlatmaya kalkışmaz. Dahası, izleyici yalnızca bütün oyun boyunca, karşısındakinin bilincinde olmakla kalmaz;oyunun yazılışından, sahneye konuşundan ve oynanışından da haz alır. Ancak, **haz alırken, hayranlık ve acıma duyarken; acı, öfke, korku ve tedirginlik de duyar.** Karşısında yer alan olaylara somut olarak katılmamakla birlikte, kurgusal yabancı bir yaşam artık aynı zamanda onun kendi yaşamı, o izleyicinin yaşamı haline geldiği için, olayları**manen paylaşır.** Sahnedeki oyunu sırf ilgiden ötürü izlemez; sanki oyun değilmiş de gerçek yaşammış, kendisi de sanki içinde yer alıyormış gibi, sahnedeki oyunu sahici sayar.

Yaşanın imgesel modeliyle izleyicinin bu yoldan psikolojik olarak «yer değştirme»si sonucu edinilen yaşantı, sanat algısını, **gerçek yaşamın coştusal bilgisi** haline getirir. Demek, sanat algısı, insan etkinliğindeki somut deneyimlerden ortaya çıkan ve onu kullanarak sanatın bu deneyimi, insanın yaşamından edinilmiş, ek bir deneyimle geliştirip zenginleştirmesine olanak veren, her türlü pratik bilgi mekanizmasını kendinde taşır.

Kendnder de anlaşılacağı gibi, sanasal imge dünyasındaki coşkusal

yaşam ile insanın gerçek dünya içindeki coşkusal yaşamı arasında birçok bakımdan farklılık gösterir.

Birincisi, sanatsal yaşantının, gerçek yaşantıdaki **yoğunluk**'ta olmayışıdır. Örneğin, Tizian'ın resminde Ermiş Sebastian'ın idamını ya da Gogol un öyküsünde Taras Bulba'nın idamını, ya da Fadeyev'in romanındaki partizaların idamını, bir film ya da operadaki idamı, ne denli yaşarsak yaşayalım, gözümüzün önünde yer alacak bir idam kadar bir sarsıntı yaratamaz bizde. Sanatsal yaşantının daha zayıf oluşu, insanın manevi yaşamının, hiçbir zaman sanat yapıtlarının coşkusal etkinliğiyle tam olarak doyurulamayacağından gelir. O denli gerçek yaşantıyı psişemiz kaldırmaz.

İkincisi, sanat algısında yaşantı, zorunlu olarak, **estetik haz**'a bağlıdır. Burda da sanatın çatışkılı olarak işleyişini görürüz; yani, sanatta nasıl bir yaratıcı güç ve ustalıkla canlandırılmış olursa olsun, bir idam sahnesine baktığımız zaman, hem bir **acıma** duyarız, hem de ondan bir **haz** alırız. Onun için, sanatta en acıklı, en iç sızlatıcı bir yaşantı bile bizi dehşete düşürmez; oysa pratik yaşamda, ancak olumlu coşkular ararız, olumsuz coşkulardan kaçarız. Yine de, bütün bu farklılıklara rağmen, gerek sanatsal yaşantının, gerek gerçek yaşantının, insan ve insan yaşamı üsütne pratik bilgide işlevi aynıdır. Her iki halde de, algılayan bilincin, bilgi etkinliği ile değer yönlendirici etkinliği birbiri içinde eriyip kaynaşmıştır.

Nasıl dünyanın sanatçı tarafından bilinişi, sanaçının bildiği o şeyi değerlendirişinden koparılıp ayrılamazsa, sanatta yansıyan yaşam bilgisi de okuyucu, dinleyici ya da izleyici tarafından öylesine **bir değerlendirilişi mutlaka bekler.** Dar anlamda alırsak, algılayan kişinin yapacağı değerlendirme, kendi duyumsadığı coşkularda içkindir; yani yapıtın kahramanlarına duyulan acıma ya da nefret yas ya da öfke, hayranlık ya da aşağılama, **değerlendirmenin biçimleri**'dir burda. «Olumlu kahraman» ya da «yergisel tip» gibi sanat yargısına ilişkin geleneksel kavramlar, değerlendirme anının sanat algısında ne denli derin kökleşmiş olduğunu bize gösterir. Sanatta, Melekhov tipini anımsarsak eğer, çoğu zaman, tam «olumlu» ya da «olumsuz» olarak değerlendirilemeyecek, kendi içinden çelişmeli kişi ve eylemlere rastlarız; ama bu, yapılacak olan değerlendirmenin daha karmaşık olduğu anlamına gelir. Yoksa, değerlendirme olmaksızın, ne sanatsal yaratım, ne de sanat algısı düşünülebilir. Yaratıcılıktaki amaç, insanlara yalnızca yaşama ilişkin bilgilerin bir toplamını vermek değil; ama aynı zamanda,

insanların yaşam içinde belirli bir konumlamasını, sanatçının yaşam üstüne görüşünün ne olduğunu algılamasını, insanlara yaşamla kuracağı belirli ilintiler üstüne öneriler getirilmesini, ortadaki gerçek varlıksal değerler karşısında insanların gözünün açılmasını sağlamaya da çalışmaktadır. Sanat bu amaca ulaşmaya çalıştığı ölçüde, insanların toplumsal doğrultuda yetişebilmelerinin bir aracı haline gelebilir ancak.

Bu değersel konum, algılayan kişide, herşeyden önce coşkusal yoldan oluşur ve **yaşantı gücü**'nün bu doğrultuda olması ölçüsüde, inandırıcılık ve kalıcılık kazanır. Ancak, sanatta insan yaşamı, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi yalıtılmış, düşünsel etkinlikten bütünüyle sıyrılmış, coşkusal bir etkinlik değildir. Yaşantının sonradan düşünmeye yol açışıyla, duygular düşünceye dökülür; bu coşkusal deneyimlerin, açıklanmasını, temellendirilmesini, yorumlanmasını gerektirir. Öte yandan, bu her iki halde de, kişinin coşkusal değer yönlendirme biçimi, kendi dünyagörüşünün, kendi ideolojik kanılarının denetimi altında oluşmakta ve düşünce yoluyla iletilmektedir. Demek, sanat algısının aksiyolojik katı, coşkusal değerlendirmelere indirgenmemekte, anlayış gücüyle genellendirilmiş yargıları az ya da çok, kendi içine almaktadır.

Sanat algısı, nasıl sanatın gnoseolojik, aksiyolojik, semiotik yönünü yansıtabiliyorsa, modelendirici ve kuruluşsal görünüş biçimleri içinde, sanatsal etkinliğin **yaratıcı** yanını da yine öyle kendine göre yansıtır. Buysa, alışılagelmiş biçimde **ortak yaratım** diye tanımlanan ve sanat algısında, algının sonucunu, yani okuyucunun, dinleyicinin ya da izleyicinin aldığı **estetik hoşlanma** duygusunu gösteren ilginç bir anı oluşturur.

Sanatın içeriğinde, daha önce de açıkladığımız gibi, o içeriğin bilgice ve değerce belirlenmiş olan yönü, sanat algısıyla yeniden yaratılır. Ama sanat algısı, içeriğin sanatsal hayalgücüyle yaratılmış iç kesimlerine olduğu kadar; sanatsal biçimin dış kesimlerine, biçimin gösterge özellliği ile kuruluşsal niteliklerine de bir tepki göstermek zorundadır. Sanat algısına ilikin bu son yönlendirme, bir sanat yapıtının, biçimin iç düzenindeki örgütlenmişliğin, onun nasıl yapılmış, nasıl kurulmuş, nasıl bileştirilmiş oluşunun bilincine varılışında ortaya çıkan **estetik haz**'za yol açar. Bu bilinçlilik önce kendi **bütünselliği** içinde biçime, biçimin tüm bileşkenlerinin karşılıklı bağıntılarına doğrudan doğruya bakışa, sonra da biçimin iç örgütlenmişilği ilkelerini kendi içinde barındıran yapıtın içeriğini kavrayışa dayanır.

Demek, sanat algısı, hiç kuşkusuz, sezgisel ve anlık olarak, **biçimden**

içeriğe, ordan da biçime doğru gidip gelir. **Ortak yaratım** böyle gerçekleşir işte; çünkü biçimden içeriğe doğru hareket, algılanan yapıtın iç kurulmasındaki gizleri «açarken», içerikten biçime geriye doğru hareket de, yaratma edinimi, algılayanın hayalinde kısaca yineler. Sanat algısı, ne yalnızca sanat dilini anlamak, ne yalnızca yaşamın imgesel modelini yaşamak, ne de onu yalnızca bireysel olarak yorumlamak olup, aynı zamanda **bu görünüş ve biçimlendirmeleri algılayanın hayalinde yeniden yaratmaktır da.** Bu yeniden yaratma sırasında okuyucu, izleyici ya da dinleyici kendi bilincide yaratım edimini yinelemek, **algılanan yapıtın kendince yönetmeni, oyuncusu, resimlendiricisi ya da onarıncısı olma** durumundadır.

Sanat algısının bu işleri görme durumunda oluşuna ilişkin her sanatsever kişinin yakından bildiği bir kanıta başvuralım: bir oyuncu, okuyucu, ya da kitap resimleyicisi tarafından yeniden yaratılmış olan tipler ile o romanı, o oyunu ya da o şiiri okuduktan sonra bilincimizde yaşattığımız tipler arasında yapılacak bir kıyaslama. Burda, şu gibi değerlendirmeler ortaya çıkacaktır: «aynen benziyor», «hiç benzemiyor», «ben bambaşka tasarlamıştım», vs. Bu gibi yargılar, şu yüzden mümkün olabilmektedir: roman okurken, ordaki bir kişi, bir eylem ya da bir olay, o anda okuyucunun da bir tür **ortak yaratım**'da bulunuşu demektir. Okuyucunun hayalinin bu biçimde çalışmasına ortak yaratım deyişimiz boşuna değildir; çünkü kural olarak, yazarda, okuyucunun hayalinin yaratıcı bir biçimde kendisine yardımcı olacağını hesaba katar ve etkin bir hayalgücü ekinliği için boş alan bırakır. Onun için yazar, kendi kahramanlarını dıştan çizerken, birkaç çizgi çekip bırakır; biliyordur ki, geri kalanını okuyucu kendi kafasında tamamlayacaktır. Bir yönetmen de, eylemin geçtiği yeri birkaç aksesuarla belirler, hattâ hiç dekorsuz, boş sahnede bile oyun oynattığı olur; çünkü burda da izleyicinin ortak yaratımdaki payı hesaba katılmıştır. Bu aynı nedenle, güzel sanatlarda da, örneğin desen çizimlerinde, bütünün ayrıntılarla bütünleştirilmeden bırakılışı yaygındır çok; çünkü, sanatçının yaratıcı çalışması bakanın, izleyenin, okuyanın ya da dinleyenin hayalgücüyle bitirilecektir sonunda.

Hayalgücünün bu ilginç ortak yaratım yeteneği, insanlarda daha çocukken oluşur ve insanın tüm yaşamı boyunca sanat yoluyla uyarılır. Çocukların oyunculuk mesleğini bile ele aldıkları, kendi kafalarında ellerindeki oyuncağı belli bir nesneye dönüştürebildikleri boş bir mekân bıraktıkları, bir bebekle, otomobille, renkli bez parçalarıyla oynarken onları bir takım tasarımsal nesneler haline koyabilmeleri çoktan sap-

tanmış bulunmaktadır. Ayrıca, çocukların hayalgücünün, cansız nesnelere rahatlıkla canlı varlık özelliklerini yükleyebildiğini, çocukların yaşamdan aldıkları etkileri tek tek bileştirerek, gerçekliğe yakından bağlı, somut masal tipleri yaratabildiklerini de biliyoruz. Bu yeteneklerin gelişmesi sonunda, özellikle de yatkın kişiler hayalden ortak yaratmı bırakarak, gerçek sanatsal yaratıma geçmektedirler. Ama çoğu insan, şu ya da bu nedenle böyle bir düzeye erişemediği gibi, algılama sırasında sanatsal değerleri ortaklaşa yaratabilecek, genel insansal bir yeteneği işletebilmekten de yoksun bulunmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, böyle bir yetenek, her insanda aynı ölçüde gelişmemiştir. Onun için Stanislavski, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda, istidatlı izleyiciler de (okuyucular ile dinleyiciler de) vardır demiştir.

İnsanların sanat yapıtlarından aldıkları estetik haz, gerçek yaşamdaki nesnelerle görünüşlere ilişkin böyle bir duyumsamadan farklılıklar gösterir. Birincisi, sanat algısında haz, karmaşık ve çokkatlı bir psikolojik sürecin yalnızca bir katı'nı oluşturur; ikincisi, sanatın bize verdiği sevinç duygusu da iki katlı bir yapı taşır kendi içinde. Burda, sanatçının büyük ustalığına duyduğumuz hayranlık ile onun yaratımındaki bilmeceyi kendi yeteneğimiz'le çözmüş olmaktan, onun başlatmış olduğu şeyi sürdürerek, yaratımını kendi hayalgücümüzde yeniden kurmaktan dolayı duyduğumuz doygunluk, bu sevinç duygusu içinde, birbiriyle kaynaşmıştır.

Sanat algısının başlıca aracı olarak beğeninin işleyişine ilişkin bir kısır döngüye düşülmemesi için, şunu vurgulamak gerekir, her çözümlemede olduğu gibi burda da, algının psikolojik varlık bütünlüğünü tek tek kendi katmanlarına ayırarak incelememiz gerekmektedir. Bu katmanlar, görece bir bağımsızlık içinde; karmaşık bir psişik eylemler sisteminin altsistemleri olup, bir eşleşme ve ters eşleşme ağı içinde oldukları kadar, karşılıklı bir iletim ağı içinde de birbirleriyle bağıntılıdırlar. Örneğin insan, dilini bilmediği bir yanıttan haz alamaz. (Burda, Lenin'in biçimci yapıtlarla olan ilintisini nasıl kesin bir dille belirttiğini anımsayalım: «Anlamıyorum onları. Hoşlanmıyorum.»[44]) Bir sanat yapıtının estetik değerlendirilişinin bir başka vazgeçilmez önkoşulu da, o yapıtın içeriğinin kavranmasıdır; bu olmaksızın, yapıtın biçiminin iç örgütleniş yasası algılanamaz. İçeriğe giden yol, hem bir gösterge sistemi olarak,

44 Clara Zetkin, Lenin Üstüne Anılar; V. I. Lenin, Sanat ve Kültür Üstüne, Berlin, 1960, s. 639.

hem de uyumlu bir kurulma olarak, doğrudan doğruya biçimin algılanışından geçer. İçeriğin özümlenişi, bilgice ve değerce belirlenmiş yorumsal bir bakış açısınan geçerek, bilincin bu kendi içinde kapalı bir süreç halinde, sanat yapıtının içine işleyişiyle mümkündür ancak.

Yine de, sanat algısı sisteminin her katmanı, belli sınırlar içinde, bağımsızdır; bütünün yapısı içinde her altsistemin kendi özgül ağırlığının bütünle olan ilintisinin değişimlere uğraması bize bunu gösterir. Sanat algısı dinamik bir sistem olduğu için, çeşitli etkenlerin etkisi altında değişime uğrayabildiği için, böylesine değişimler mümkün olabilmektedir.

Somut bir sanat algısı, herşeyden önce, algılanan yapıtın **hangi tarza, hangi cinse, hangi sanatsal yöntem'e** ilişkin olduğuna bağlıdır; nedenine gelince, sanat yapıtının hangi yanlarının geri planda kalacağını, dolayısıyla sanat algısının yapısının ne türden olacağını belirleyen parametreler bunlardır. Algının bilgisel etkinliği, Balzac'tan bir toplumsal psikolojik roman okurken ya da Cooper'dan bir serüven hikâyesi okurken, Aleksandır İvanov'un bir resmine ya da mitolojik temalı bir resme ya da bir manzara çalışmasına bakarken, farklı roller oynar. Lermontov'dan **Zamanımızın Bir Kahramanı**'nı ya da lirik bir şiirini okurken, Bach'tan klasik bir füg ya da Liszt'ten romantik bir sonat dinlerken, beğeninin düşünsel ve coşkusal enerjisindeki ağırlık farklıdır. Shakespeare'in bir tragedya ya da komedyasını algılarken, Raffael'in **Sikstine'li Madonna**'sını ya da arabesk süslemeleri algılarken, alınan estetik haz ile duyulan iç yaşantı arasında büyük bir fark vardır.

Sanatsal beğeni, her zaman, **sanat yapıtının somut yapısına uygun** düşmeli; sanat yapıtındaki tarz, cins ve yöntem yasalarının gerekliliklerini gözönüne almalıdır; yoksa, sanatçı ile izleyici kitle arasında bir bağın kurulması olanaksızdır, çünkü o zaman, bu ilişki sistemi içinde yollayan da, alan da ayrı tellerden çalıyor demektir. Böyle bir şeyin olmaması için, sanat algısının ilk aşama da, **yapıtla «aynı dalgada olması»**, yani **zorunlu** yere **bağlanması** gerekir.

YATKINLIK

Tıpkı yeti gibi, beğeni de nasıl bireyin doğuştan psişik, doğal, kendine vergi bir yeteneğinin gelişmesi ise, sanat algısına yatkınlık da tıpkı sanatçının ustalığı gibi, kişinin kendi yetişimi ile deneyimini öylesine

çalıştırıp geliştirmesinin bir ürünü olarak görülmelidir. Nasıl ustalık, bilek gücü araya girmeden, yeti yalnızca bir yetenek, potansiyle bir güç olarak kalırsa, beğeninin de olanakları ancak alıcının çalıştırılıp geliştirilmiş yatkınlığının yardımıyla öyle gerçekleştirilebilir. Aslında her insan sanat dilini daha çocukluğunda, ister istemez, farkında olmadan, ne olduğunu anlamadan, sanki böyle bir yetenek ona, görme işitme yeteneği gibi doğuştan, doğaçtan veriliymiş gibi alıp öğrenir. Bununla birlikte, modern psikoloji (örneğin A. Bodalev ile daha başka bilimadalarının yapmış oldukları araştırmalar), gündelik yaşamda bir insanın başka bir insanı algılayışının, sırf öbür insanın, dıştan algılanabilecek tüm belirtilerini öylesine görüp kapması olmadığını, algılayan kişinin yaşam deneyimine ve daha birçok etkene bağlı olarak, algılanan kişinin çok belirli çizgilerinin bir seçimi olduğunu saptamış bulunmaktadır. Bir algı, ne denli çok nedenlere bağlı bir karmaşıklık gösteriyorsa, kendi tüm özgül genellendirme sistemi ve çiftkatlı, nesnel-öznel içeriği içinde, gerçekliğin sanatsal olarak o denli bir yansımasını oluşturur.

Sanat algısının, insanı sanat dilinden anlayabileceği, gelişmiş bir yeteneğine bağlı oluşu, yetişkinlerin sanat algısı ile çocukların sanat algısı arasıda bir kıyaslama yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar. Çocuklar, bir peri masalındaki fantastik buluşları yaşamın kendisi saymakla, ilk kez tiyatroya gittiği zaman, sahnede oynanan oyunu gerçekmiş sanıp, sahneye lâf atmakla, oyuna doğrudan doğruya karışmakla işe başlar. Ancak aile içinde çocuk bahçesinde, daha sonra da okulda, «sanat eğitimi»nin ilk temel öğelerini özümledikten sonra, sanatsal modeller ile gerçek olaylar, etmenler ve nesneler arasındaki farkı görüp öğrenir; yani sanat dilini «sökme»ye, sanat dilinin göstergelerinde barınan sanatsal anlam kapsamını kavramaya başlar. Günlük düz konuşmadan temel farklar gösteren şiir biçiminin koşullarına, dans, şarkı ve tiyatro biçimlerinin koşullarına alışır gittikçe. Çok ilginçtir, geri kalmış gelişme düzeyinde bir Afrika halkının bir takım üyelerine ilk kez Avrupa resmi ve sineması gösterildiği zaman, gerçekliğe yakından bağlı kalmış yapıtların bile sanatsal anlamı anlaşılamamıştır. Yağlı boya resimlerdeki yanılsallık onlarda şaşkınlık yarattığı gibi, eylemin, zaman ve mekân içinde ordan oraya değişen filmin kurgusal yapısı da, bütün bu olup bitenlerden hiçbir şey anlamamalarına yol açmıştır. Ama, bu halkların danslarında, şarkılarında, heykel ve takılarındaki sanatsal anlam da Avrupa'lılar için bir bilmece olarak kalmıştır. Bu harika sanatın kendine özgü «kod»unu, koşulların getirdiği sistemi kavrayamamışlardır.

Sanatın bizim onu anlamamız gereken biri dilden konuştuğunu, gündelik bilincimizde ancak arada bir farkederiz. Örneğin, senfonik müzikte durum böyledir; bu müziğe «zor» sanat denir, çünkü çok açıktır ki, senfonik müziğin algılanması özel bir yetişim ister. Uzak çağlardan kalma bir sanat yapıtı, bir antik Yunan tiyatrosu ya da arkaik Meksika heykeli karşısında; ya da kendi ulusal kültürümüzden temelden farklı sanatsal kültür yapıtları olan bir Çin tiyatrosu ya da Hint müziği karşısında, ya da bir takım karmaşık modern sanat olaylarından olan Joyce'un bir romanı, Ingmar Bergman'ın bir filmi, Picasso'nun bir resmi, Brecht'in bir oyunu karşısında da durum böyledir. Ama, bu gibi ve buna benzer durumlar arasında ilke olarak hiçbir fark yoktur. Farklı olan tek şey, belli bir gösterge sistemini özümleme derecesi'dir. Çin'de halk tiyatrosunun dili, okuyucu ya da izleyici kitlesi için anlaması nedenli kolay bir şeyse, Avrupa tiyatrosunun dili de Ruslar, Almanlar ya da Fransızlar için anlaması o denli kolay bir şeydir. Öte yandan, örneğin müzelerde verilen dersler ya da gezerken yapılan açıklamalar da o güne kadar ortaçağ sanatından ya da geç-izlenimci resimden hiçbir şey anlamayan insanlara, bu kendine özgü yaratımların dilini «sökme»lerine yardım ederek, sanatsal olarak yetişmelerine en azından bir katkıda bulunurlar.

Demek, nesnel olarak «zor», ya da «kolay» sanat yoktur. Her tarzda ve her üslupta sanat, kişinin, toplumsal bir grubun ya da geniş bir kitlenin sanatsal deneyimi içindeki yerine bağlı olarak az ya da çok, algıya açıktır; tıpkı sözcüklerle konuşmanın anlaşılabilmesinin, o kimsenin sözcüklerle konuşmaya egemen oluşunun derecesine bağlı oluşu gibi.

Onun için Marx demiştir ki, «Sanattan haz alabilmesi için bir insanın sanatsal kültüre sahip biri olması gerekir.»[45] Sanatsal eğitimlilik bilginlik değildir; her şeyden önce, sanat dilini rahatça, kolaylıkla anlamayı, böylelikle bu yolla dile getiriliş şiirsel bildirimin içine girmeyi sağlayacak, sanatsal-imgesel göstergelere ilişkin, çok çeşitli tarz ve üslup sistemlerini bilmedir. Burda, «rahatçı ve kolaylıkla» demek, o içeriği salt akılsal yoldan «açmak», herhangi bir «sanatsal bilmece»yi çözmek demek değil; tıpkı insanın çocukluğundan beri konuştuğu dili ya da iyice egemen olduğu bir yabancı dili algılayışı gibi, sanattaki görüntüsel

45 Karl Marx, 1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları; Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Birinci Bölüm, s. 567.

göstergelerin anlamını, bilinçsiz **olarak, doğallıkla, hiç zorlanmadan** kavrayacak derecede sanat diline egemen olmak demektir.

Bu açıdan baktığımızda, niye sanat «sözlüğü»nde, sanat «dilbilgisi»nde ve sanat «sözdizimi»nde yer alan değişikliklerin, insanlar üzerinde hep bir anlaşmazlığa, psikolojik olarak bir yabancılığa, hattâ kızgınlığa yol açtığı da anlaşılacaktır. İzleyici kitle yeni sanat dilinin «norm»larını kapmaya başladıkça bu yeni temele oturan yaratımlar da gittikçe sevilmeye başlar. Sanat yapıtlarını algılama düzeyinin, hep belli bir biçimde, çağdaş sanattaki yeni bulgulamaların gerisinde kaldığına sanat tarihinde çok kereler tanıklık etmişizdir; kendi çağdaşlarının Rembrandt'a, Beethoven'e, Stendhal'e, van Gogh'a, Mayakovski'ye, Ayzenştayn'a, Meyerhold'a, Brecht'e, Le Corbusier'ye nasıl bir tavır takınmış olduklarını anımsayalım burda. Sanatsal kültürün diyalektik gelişmesi içinde kaçınılmaz bir durumdur bu. Bu yasallık uyarınca hep yeni bir kipin ortaya çıkıp bir başka kipin yerini alışına rastlarız. Buna bağlı olarak Marx'ın şu sözlerini anımsayalım: «Üretim ... yalnızca özne için bir nesne yaratmakla kalmaz; ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır»; onun için, bir sanat nesnesi, «sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir kitle» doğurur[46].

Bununla birlikte burda şunu da görmemiz gerekir, karşımızda salt psikolojik bir olay değil; ama **hem psikolojik, hem de toplumsal nitelikte** bir olay vardır; çünkü, sanat algısı ile sanatsal yaratımın gelişmesi arasındaki kopukluğun çabuk mu, yoksa yavaş mı, dramatik gerilimle mi, yoksa sürtüşmesiz mi, dar toplumsal boyutlar içinde mi, yoksa geniş toplumsal boyutlar içinde mi aşılacağı, toplumsal tarihsel düzende etkenlerin varlığına bağıldır. Sanatın sosyolojik olarak çözülenişi şunu göstermiştir, her yeniliği nefretle karşılayan, düşünce tembelliğini sanat beğenisinin mutlak silahı haline getiren, atıl ve edilgen bir sanat algısı, **ancak belirli toplumsal koşullar altında** bir norm oluşturup, egemen bir görünüş haline gelir. «Estetik olarak» böylesine militan bir «mızraklı burjuva» tutumun aşılabilmesi, toplumun bütün üyelerinin sanat eğitimi ve öz eğitimi yoluyla, kitlelerin sanat algısı yeteneğinin sürekil olarak yetkinleştirilmesi yoluyla öyle bir durumun yok edilmesi ancak ileri düzenlerde mümkündür ve zorunludur.

Ama, sanat algısına yatkınlığı, yalnızca sanat dilini anlamakla sınırlı tutmak da yanlıştır. Nasıl ustalığın yapısı yetinin yapısını kendinde yine-

46 **Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş;** a.g.e., cilt 13, s. 624.

liyorsa, sanat algısına yatkınlığın yapısının da sanat beğenisinin yapısını öylesine yinelemesi gerekir. Sanatsal eğitimlilik, insanlara şunları öğretir: a) çeşitli sanat dillerinden anlamayı, b) sanatsal bir görüntünün, bir sanat yapıtının «dokusu»nun ne yollardan kurulduğunu, c) imgesel modellerin kuruluş tarzı ve biçiminin doğru olarak değerlendirmeyi, d) sanat yapıtlarının bilgice kapsamını kolaylıkla özümlemeyi, son olarak da, e) yapıtın içinde barınan sanatsal bildirimi bütüncül biçimde özümlemeyi. Algının bütün bu saydığımız anları, derin ve yoğun bir sanatsal ortak-yaşantı ve sonradan-yaşantı'nın kapılarını ardına kadar açar. Bu sonradan yaşantı, izleyicinin, okuyucunun, dinleyicinin, bakanın kişiliğinin tüm manevi dünyasının içine girer ve sanatın kişiler üstündeki etkinliği sürecinin son noktası olduğunu bizlere gösterir.

ALGILAYICI KİŞİLİK

Sanatı algılayan insanın kişilği, sanatsal bildirişim sürecinin son noktasıdır. Bu nedenle, sanatsal bildirişim, kişiden kişiye uzanan, sanatçı kişi ile onun yapıtına yönelik sayısız kişi, sayısız insan arasındaki özel bir ilişki biçimi ve tarzıdır. Sanatın amacı kişi olarak insanlara işlemek, kişi olarak insanlara bildirimde bulunmak, kişileri biçime sokup dönüştürmeye çalışmaktır. Bu nedenle sanat algısı, yalnızca yönlendirme sistemlerine, algılayan kişinin beğenisine, yatkınlığına değil, ama aynı zamanda, kişi olarak manevi dünyasının tüm zenginliğine de bağlıdır. En açık biçimde sanat algısı sürecinde barınan yorumlama anında kendini belli eder bu. Bu an, bilimsel, teknik ya da daha başka algılarda bulunmaz; çünkü, kişi olarak insana yönelik değildir bunlar. Oysa, böyle bir an, sanat algısında zorunlu ve kaçınılmaz olup, doğrudan doğruya kişiye yönelik özelliğinden kaynaklanır. Bir sanat yapıtının algılanışı, o yapıtın içindeki değerlendirme sistemlerinin basit bir özümlenişi olamaz. Sırf bu nedenle, yani sanat yaptında yansımış olan yaşam, o yapıtı algılayan kişinin sırf kendi yaşantısı dolayısıyla anlaşılacağından, yapıttaki yaşam deneyimlerini o kişi kendine alırken, kendi içinde bulunduğu değersel konumu da kendi başına gözden geçirir. Hiç değilse, kişinin edineceği böyle bir deneyim sanatçı tarafından düzene sokulmuştur; sanatçı, üstü açık ya da kapalı bir biçimde, hep kendi değerlendirmelerini, gerçeklikle olan kendi ilintisini algılayan kişiye önermeye çalışır hep. Ancak, bu çaba, daha başından çok ciddi bir engelle karşılaşır: okuyucu, izleyici, dinleyici ya da bakan kişinin yaşamla olan **kendi** ilintisi, **kendi**

dünyagörüşü, kendi dünya tablosu, ideali ve değerlendirme sistemi. Çok büyük bir önem taşır bu; çünkü, sanattaki yaşam deneyimleri, sanat algısı ister istemez o kişinin gerçek yaşamdan edinmiş olduğu kendi deneyimleriyle düğümleşir, onunla ölçülüp biçilir.

Dar anlamda alırsak, yazarın kendi kahramanlarını nasıl değerlendirdiği, okuyucu ya da izleyiciyi hiç ilgilendirmez; çünkü, görüntüleriyle ve tipleriye önüne konmuş dünyanın içine girdiği zaman, karşısına çıkan kişilerin davranışları, karakterleri ve özlemleriyle ilgili olarak ahlaksal, siyasal ve estetik değerleri okuyucunun kendisi belirler. Yazarın kendi kahramanlarını övüşü ya da yerişi biçimde araya karışması, algılayan kişiye kendi değerlendirmelerini zorlayışı, okuyucunun vereceği yargıların kesinliğine güvenmeyişi, kural olarak, okuyucuda kızgınlık yaratır ancak. Çünkü, okuyucu ya da izleyici, sanat algısının kendi bir gereği olara, sanatçının kurmuş olduğu tiplerle görüntüler dünyasının içine kendi başına girmek ister; yazarın değerlendirmelerini hazırlop almak istemez. Buna bağlı olarak, Engels'in şu sözünü anımsayalım: «Tez, parmakla gösterilmeksizin, durumun, eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır, benim görüşüme göre.»[47] Hattâ, Engels, bir yazarın, kendi canlandırdığı bir toplumsal çatışmaya ilişkin olarak her zaman için yantutması gerekmediği görüşünü bile öne sürmüştür.

Bu konuya bağlı olarak şu da anlaşılıyor, aynı bir sanat yapıtını algılayan herkes onu kendine göre yorumlayacaktır. Dahası, aynı bir insan, yaşamının değişik evrelerinde, aynı bir yapıtı değişik biçimlerde algılayabilir; çünkü, her keresinde o yapıtı yeni deneyimlerle, yeni bir yaşam bilgeliğiyle, varlığın değerine ilişkin yeni tasarımlarla, yani değişmiş, daha zenginleşmiş çağrışımlarla ele almaktadır. Ama, tıpkı gerçek olayları algılarken olduğu gibi, sanat algısı sırasında da çağrışımlar, hiç istemeden, insanın iradesi dışında ortaya çıkar hep. Aradaki fark şurdadır, kendiliğinden oluşan yaşam deneyimi, kişinin bilincindeki çağrışımsal ilişkilerin önceden kestirilip planlanmasına dayanmaz; oysa sanatta, yaşam deneyimi, sanatçı tarafından amaçlı yoldan örgütlendirilip, belli çağrışımlar uyandırması için önceden hesaplanır. Örneğin, Lermontov'un Yelken'i ile Levitan'ın Vladimirka'sı gibi yapıtlar, yapıtın anlam içeriğinin büyük bir bölümüne zarar vermeden okuyucuda ya da izleyicide, doğrudan doğruya siyasal çağrışımlar uyandırmaya çalışır. Şostakoviç'in 11. Senfonisi de, programlı başlık aralarıyla («1905

47 Friedrich Engels, Minna Kautski'ye; 26 Kasım 1885; a.g.e., cilt 36, s. 394.

Yılı», «9 Ocak», vs.), müziğin dokusu içindeki eski devrimci havalarla, vb. algılamadaki çağrışımsal enerjiyi **kesin belirli bir doğrultuya** sokmaya çalışır.

Ama bu arada gözetilmesi gereken bir başka şey de, her okuyucu, dinleyici ya da izleyicinin «bu çağrışımcı çağrılar»a tam bir tepki gösterecek durumda olmayabileceğidir. Bir kimse, sonsuz bir sokak olan Vladimirka'nın, geçmiş tarih içindeki önemini bilmeyebilir, Rus havalarını daha önce hiç dinlememiş olabilir, «1905 Yılı» ya da «9 Ocak» gibi kavramlar kendisinde gerekli çağrışım zincirini tamamlayabilir.

Bütün bu ayrımları gözönüne almakla birlikte, rahatlıkla şu sonuca varabiliriz, her sanat algısı edimi, kendi gereğince, bir **yorumlama ve çağrışım süreci**'dir. Sanat yapıtını algılayan bir kişinin hayalinde biçimlenen bir görüntü, o yapıtı algılayan kişinin sanat ve yaşam deneyimiyle, kendi karakteri ve dünya görüşüyle, çıkarlar ve idealleriyle, o yapıt arasıdaki **karşılıklı etkileşmenin bir sonucu**'dur.

Her oyuncunun Hamlet tipini **kendine göre** yorumlayışı, her resimleyicinin Anna Karenina'yı **kendince** çizişi gibi, herkes kendi içinde **kendi** Hamlet'ini, kendi Anna Karenina'sını taşır. R. C. Rappoport'un çok yerinde, «sanat algısında çok çeşitli değişkenlik» dediği olay ortaya çıkar böylece.

Tıpkı sanatsal yaratım gibi, sanat algısı da, sanatçının kişiliğini topluca kuşattığından, her iki durumda da bu süreç, kişiliğin yapısına göre işler. Bu şu demektir, alıcının yorumsal etkinliği, uyanacak çağrışımların özelliği, ortak yaşantı ve sonradan yaşantı yeteneği, sanat dilinden anlayabilme, bütün bunlar okuyucunun, izleyicinin ya da dinleyicinin kişiliğinin içeriğine ve şu beş potansiyelinin birden gelişmesine bağlıdır: 1) yaşamdan ne anladığına, doğayı, toplumu, insanı, kendini ve yaşamı nasıl bildiğine; 2) yaşamı nasıl ve yaşamda neyi değerlendirdiğine; 3) kendi yaratıcı etkinliğini hangi doğrultuda ve nasıl gösterdiğine; 4) kendi iletişimsel potansiyeline; son olarak da, 5) kendi sanatsal gereksinimlerini, ilgisini beğenisini, sanatsal kültür düzeyini nasıl edindiğine. Alımlayıcı kişinin bütün bu yanları, sanat yapıtlarının algılanışının özelliğini doğrudan doğruya etkilerken, o sanat yapıtları tarafından da ekilenirler; insanın sanattaki yanılsal yaşamından edinilen deneyimler dolayısıyla bu yapıtlar, algılayanda kendi izlerini bırakırlar, algılamanın içeriğini şu ya da bu yolda değişime uğratırlar.

Böylece, sanat algısının özümlenişi, nesnel varolan bir sistem olarak sanatın işlevlerinin oynadığı toplumsal rolü kavramamıza olanak verir.

SANATIN İŞLEVSELLİĞİ: ÇOKİŞLEVLİ SİSTEM OLARAK SANAT

Sanatın kökenlerini araştırırken vardığımız sonuçlar şunu saptamamıza olanak tanımaktaydı: insanoğlu, sanatı kendi somut yaşamsal etkinliğinin bir yansısı, kazandığı belli bir «ikinci» yaşamsal etkinlik olarak ortaya koymuştu; buysa, insanın pratik yaşamdan edindiği, kendiliğinden oluşan deneyimlerinin daha da ileriye doğru götürülmesi ve buna karşılık etkili bir biçimde örgütlendirilen «sanattaki yaşam» deneyimleriyle bütünleştirilmesi olmaktaydı. İnsanoğlunun bu benzersiz bulgusu, hızla açıklık ve geniş bir yaygınlık kazanan toplumsal iş bölümü sürecine bakılmaksızın, tüm kültürel gelişme yolları içinde toplumsal ölçülerde bir yararlılık da taşımaktaydı.

Bilindiği gibi, bu sürecin anlamı, çeşitli maddi ve manevi etkinlik biçimlerinde uzmanlaşma yoluyla, insanın doğayla savaşında olduğu kadar kendi toplumsal yaşamını örgütlendirme savaşında da en çoğundan bir randımana ulaşma çabasında kendini belli etmekteydi. Bu iş bölümü süreci içinde, etkinlik biçimlerinin birbirinden ayrılarak bağımsızlaşması sonunda, işlevler de gelişerek ayrışıma uğramıştı: dünyayı pratikte dönüştürme işlevi (emek); dünyanın nesnel yasalarının bilgisi (bilim); bütün yaşamsal etkinlik alanlarında insanların birbirleriyle alışverişi ve anlaşması (dil); çeşitli yönleriyle, insanların toplumsal örgütleyici etkinliği (ahlak, din, hukuk, siyaset); bu toplumsal örgütleyici etkinlik için gerekli değer-yönlendirme sisteminin oluşması (ethik, dinsel, siyasal, hukuksal ideoloji biçimleri); yeni yetişen kuşakların eğitimi (pedagoji); insanların vücutça gelişmesi (spor) gibi işlevler, vs. Ancak sanat, gittikçe derinleşen toplumsal iş bölümü dolayısıyla, bütün bunların etki alanları dışında kalmakta, **dar bir uzmanlaşma** içine girmemekteydi.

Daha çok, öbür etkinlik biçimlerinin «ikinci» bir kendine özgü halini kazanmasına yardım ediyordu. Örneğin, bilime benzer biçimde ve bilimin yanısıra, yaşamın bilinebilmesi amacına hizmet ediyordu; ideolojiye benzer biçimde ve ideoloinin bütün görünüş biçimleri içinde, bir değer-yönlendirmeler sisteminin oluşmasına ve bütün bu oluşmuş değerlerin sürekli dönüşüme uğramasına yol açıyordu; dile benzer biçimde ve dille birlikte, insanlar arasındaki karşılıklı alışverişe ve insanların birbirleriyle anlaşabilmesine araçlık ediyor, bunun için de, tüm özgül sanat dillerini, örneğin müzik, şiir, koreografi dillerini, vs. kendinde taşıyordu; emekle birlikte ve emeğin yanısıra, doğal verileri dönüşüme uğratıyor, «ikinci bir doğa»nın yaratılmasına yol açıyordu; pedagojiyle birlikte insanları değişime sokuyor, toplumsal eğitim süreci içinde etkililik yaratıyordu; oyunla birlikte ve oyunun yanısıra, boş zamana bir anlam kazandırıyor, insan yaşamını sevinç dolu bir özetkinlik olarak bütünlüyordu.

Kısacası, toplumsal işbölümü sisteminde, kendi özgül belirlenişi içinde sanat, özelleşmiş her insansal yaşam etkinliği alanında ortaya çıkmakta olan ne varsa, **hepsini** kendine göre yineleyebilmekteydi. Onun için kuramcılar hep sanat ile bilim ya da ideoloji ya da emek ya da dil ya da oyun ya da din ya da pedagoji arasında bir ilişki ve yakınlık kurmaya çalışmışlardır. Sanat, kendi içinde ayrımlaşmış toplumsal işlevlerin hem hepsiydi, hem de özel olarak hiçbiriydi. Hayretler verici bir çokyanlılık gösterdiği kadar, amaçlı yoldan örgütlenmiş toplumsal yaşam içinde ayrık bir yer aldığı da görülmüyordu. Bu nedenle, bir takım kuramcıların, sanatın bu evrenselliği karşısında, dayanamayıp, sanatı bütün öbür özelleşmiş etkinlik biçimlerinin üstüne koymaya çalışarak, uyumlu insanı ytiştirmenin biricik aracı olarak sanatı görmelerine; buna karşılık, başka kuramcıların da sanatı yararcı ve pratik bir açıdan yargılayarak, sanatın ölmeye mahkum olduğunu, akılcı bir yapıda, toplumsal bir organizma içinde hiçbir geleceği olmadığını kanıtlamaya kalkışmalarına hiç şaşmamak gerekir.

İnsanoğlunun binlerce yıllık bütün kültür tarihi boyunca, sanat, **evrensel bir işlevselliğin** dışında olduğu kadar, özelleşmiş maddi ve manevi üretim biçimlerinin **tekçizgili işlevsellik**'lerinin yanısıra da kendini korumuş olduğuna göre, ayrıca, çağımızda sanatın ölümüne ilişkin hiçbir somut belirtiye de rastlanmadığına göre, şu sonuca varabiliriz, sanatın çokişlevselliği, aslında «gayretkeşlik»ten dolayı kendisine yüklenen «yabancı» işlevlerin basit bir toplamı olmayıp, daha kendi kökeninden içinde barındırdığı ve bütün öbür tekişlevli etkinlik bi-

çimlerinin ortaya çıkıp gelişmesinden hiçbir eksiklik göstermeyen derin bir anlamı içermektedir. Çünkü sanatın anlamı, toplumsal insanın somut yaşam deneyimini sürdürmek, genişletmek ve derinleştirmek üzere, kendi kapalı bütünlüğü içinde yaşamı yeniden yaratmayı içerir. İnsanların, sanatsal imge ve biçimlerden imgesel bir dünya halinde, «bütünleştirici bir yaşam» otaya çıkarabilmelerine olanak sağlamış olan şey budur işte. Buna bağlı olarak şu da çok önemlidir, sanat, hayvanların yaşam etkinliğinde hiçbir örneğine rastlanmayan, biricik insan etkinliği ürünüdür. Gerçi Darwin'den Souriot'ya kadar, bir takım doğa bilimcileri ile estetikçiler, hayvanlarda görülen bazı davranış biçimlerini, örneğin kuşların şakımasını, çiftleşme dansını «hayvanların sanatı» olarak tanımlamışlardır. Ancak, bu gibi bir formüllendirme ve sınıflandırma, tutarsız ve yanlıştır; çünkü, hayvanlarda görülen etkinlik biçimleri, cinsel ilişkilerin, iletişim yollarının, oyun ya da «inşaat faaliyeti»nin belirli biçimde ayarlanışıdır yalnızca, bunlar da biyolojik eylemlerin ötesine geçmeyen şeylerdir. Biyolojik yaşam etkinliğinde, kelimenin tam anlamıyla sanatın zerresine bile rastlanmaz; çünkü bireyin davranışları, kendisine doğuştan verili bir programla öylesine eksiksiz belirlenmiştir ki, kendi cinsinin deneyimlerini bir başka yoldan yeniden elde edip sürdürmek için hiçbir zorunluluk ve gereksinim duymaz. Buna karşılık, insanda, kalıtımla geçen davranış programının önemi, en azına indirilmiştir; insanda toplumsal bir kültürel mirasın oluşması ve insanın toplumsal olarak bir değer taşıyan ve zorunluluk gösteren deneyimlerini kendine özgü mekanizmalarla başkalarına iletebilme gücüne sahip oluşu, insanoğlunun en anlamlı, en önemli bulgularından biri olan sanatsal etkinliğe bir gereksinim duymasına yol açmıştır. Sanat, **insanın yaşamsal etkinliğinin imgesel modeli olarak** işlerlik kazanmıştır. Kökence dinin altında yer alışından kurtulması ve dinin insan bilinci üstündeki egemenliğinin ortadan kalkması ölçüsünde, sanatın da kendi değeri açığa çıkmış, insanın yetkinleştirilmesinin en etkili, benzersiz bir aracı olarak görülmüştür. Dinsel-sanatsal mythosa değil, sanatın kendisiyle insan gittikçe gerçek bir ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Çünkü, sonlu, zaman ve mekân olarak sınırlı yaşam deneyiminin, tasarımsal, imgesel bir yaşamdan, örneğin bir Dürer'in, Lesing'in, Wagner'in, Feuchtwanger'in, Brecht'in, Chaplin'in, vb. «dünyaları»ndaki bir yaşamdan edinilecek, ilke olarak sınırsız deneyimlerle bütünleşmesi, tikel kişinin ampirik varoluş sınırlarını ölçülemeyecek derecede açmıştır. Sanat, kişiyi geçmişe ve geleceğe «götürmüş», başka ülkelere «taşımış», insanın başka bir in-

san «kılığına girmesi»ne yol açarak, onu Spartakus ile Sezar'ın, Wilhelm Tell ile Werther'in çağında yaşatmış, kendisini İsa ya da şeytanın yerine koymasına yol açmıştır. Yetişkin bir insanı çocuklaştırmış ya da kocatmış; bir insanı kendi gerçek yaşamında daha önce hiç görüp tanımayacağı birisi gibi duyabilip, kendini öyle görebilmesine olanak vermiştir. Ama, böylesine bir sanatsal-imgesel modelin duyumsanabilmesi için, gerçek yaşamla arasındaki bütün farklılığa rağmen, o modelin kendi aslıyla yapısal bir benzerlik göstermesi, canlı gerçeklikle eşbiçimli olması gerekir.

Kuramsal olarak şunu saptayabiliriz, insanın toplumsal özü içinde, yaşamsal etkinliğinin özgül yapısı şu dört temel öğeden oluşmaktadır: **pratik dönüştürücü ekinlik** (emek ve dönüştürücü praksis); **bilgi etkinilği değer-yönlendirme etkinliği ve karşılıklı alışveriş, karşılıklı anlaşma etkinliği.** Bu açıdan, sanatın işlevsel yapısı da açıklığa kavuşmaktadır. İnsan yaşamının gerçek modeli olabilmesi için sanatın farklı işlevsel belirlenmeleri kendinde bağdaştırması; yani nesnel dünyada hem bir **karşılıklı anlaşma aracı,** hem nesnel dünya üstüne belirli bir **değer yönlendirme aracı,** hem nesnel dünyaya ilişkin bir **bilgi edinme aracı,** hem de nesnel dünyayı **pratikte manen dönüştürme aracı** rolünü oynaması gerekmektedir. Sanatın işlevlerinin böyle birbiriyle kenetlenişi, tıpkı insanın gerçek yaşam etkinliğinin temel doğrultuları arasındaki ilişkiler gibi, devingen ve esnek olma durumundadır.

O halde, sanatın kendine özgü durumu ve görece bağımsızlığı içindeki bu her bir işlevinin baştan sona çözümlenişine geçebiliriz artık.

SANATIN İLETİŞİMSEL İŞLEVİ

Sanat ile dil arasındaki *işlevsel yakınlık*, estetikte daha 18. yüzyılda farkedilmiş (Vico, Lessing, Harder), 19. ve 20. yüzyıllarda ise, farklı tarzlarda olmakla birlikte, özellikle etkin bir biçimde tartışılmıştır (Lev Tolstoy, Potebniya, Croce). Günümüzde ise, sanat ile dil arasındaki bu yakınlığın, **semiotik**'in gelişmesiyle, sağlam kanıtlara dayandığını görmekteyiz. Bu bilim, sanat gibi, dilin de, bildirişimin çeşitli biçimlerde saptanmasına korunmasına, iletilmesine hizmet eden bir gösterge sistemi tarzı içinde yer aldığını açık seçik ortaya koymuş bulunmaktadır. Hiç kuşkusuz, sanat, dilden ve bütün öbür sanatsal gösterge sistemlerinde

(«kodlar»ından) birçok asli bakımlardan ayrılır. Bir çok kereler de vurgulamış olduğumuz gibi, sanat yalnızca bir gösterge sistemi olarak görülemez hiçbir zaman; çünkü, sanatın semiotik nitelikleri, daha başka niteliklerle (Morris'e göre) aksiyolojik ya da (Lotman'a göre) modellendirici niteliklerle içiçe geçmiştir. Ne olursa olsun, sanatın iletişimsel işlevi, kendi bir toplumsal etkinliği ile etkinliğinin görünüş biçimleri içinde birincil olanı ve en çok göze çarpanıdır.

Alman İdeolojisi'nde, Mark ve Engels, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmasının temelinde yatan şey olarak dilin özniteliğinin tam bir tanımını yaparlar: «... dil, aynı zamanda başka insanlar için varolan, pratik ... gerçek bilinç **olup**, tıpkı bilinç gibi, insanların birbirleriyle alışverişte bulunma gereksinimi ve zorunluğundan doğmuştur.»[48]

Bu formüllendirmeyi sanat için de kullanabiliriz. Sanatçılar, bunun bilincinde olsun olmasın, ister kendi bulundukları etkinliği, öbür insanlara belirli bir bildirimi iletme olarak, ister iletişimi belirlemeyen, salt bir kendini anlatım olarak alsınlar, iletişimsel türden bir etkinlik olarak sanat, **nesnel** olarak doğup varolur. Tıpkı dil gibi, kendini imgesel olarak dile getirmenin biçimi ve tarzı da, «... aynı zamanda başka insanlar için varolduğu kadar, kendimiz için de ilk kez varolan, pratik gerçek bilinç olup», tıpkı dil gibi sanat da «öbür insanlarla karşılıklı bir alışverişte bulunma gereksinimi ve zorunluluğundan doğmuştur.»

Demek, toplumsal bir olay olarak sanatın varlığının anlamı, tikel bir insanın kendinde biriktirmiş olduğu manevi deneyimleri **toplumsal** manevi iyilik haline getirişinden, yani bu deneyimlerin insandan insana, kuşaktan kuşağa geçişinden de gelmektedir. Sanat, insanlar arasındaki karşılıklı alışverişin en yetkin biçimde örgütlendirilmesi isteğinden doğmakta, bu birincil amacına ulaşır ulaşmaz da, tüm bir insanlık tarihi boyunca insanoğlu için vazgeçilmez bir zorunluluk haline gelmektedir. Demek, sanat, insanların birbirleriyle karşılıklı bir düşünce, duygu ve özlem alışverişinde bulunabilmelerinin özgül bir «bağlayıcı kanal»ı olarak, bireysel manevi yaşamın toplumsallaştırılması işlevini görmektedir.

Sanatın iletişimsel işlevi, böylelikle, bütün öbür işlevlerinin gerçekleşebilmesinin **koşulu** olmaktadır. Sanatsal yaratım üstüne ne düşünürsek düşünelim, yani sanatın, bize yeni bilgiler, yeni yaşantılar, yeni değerlendirmeler, yeni istemsel tepiler getirme olanağına sahip olduğunu düşünelim, sanattan bizim bütün bunları alabilmemiz, sanat

48 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; a.g.e., Cilt 3 s. 30.

yapıtlarının içinde kendine özgü görüntüsel göstergeler halinde barınan ve anlamını kavrayıp, «kodunu çözerek» özümleyebileceğimiz bir sanatsal bildirimin varlığına bağlıdır ancak. Böylelikle, bireyin yaşamı içinde olduğu kadar, toplumsal yaşam için de sanatın rolü açıkça ortaya çıkmaktadır. Tek tek her insan için bir değer taşır sanat; çünkü her insanı, başka bir insanın manevi etkinliğinin içine sürükler, nitekim o insan da dünyayı özel sağduyusuyla, kesinlikle ve şiirsel bir derinliğe inerek verebilme yeteneğine sahiptir. Bir başka deyişle, sanat her birimizin bir Shakespeare, bir Rembrandt, bir Beethoven gibi bir dahinin erişmiş olduğu yere erişebilmemizi ve bunun yardımıyla daha zeki, daha ince görüşlü, manen daha zengin olabilmemize yol açar. Bu yüzden, sanat, korkunç bir toplumsal değer taşır; çünkü, toplumsal kılma, yani tek bir bireyin deneyimlerinin genel manevi iyilik haline dönüşmesi, tüm toplumun ileriye doğru hızla gelişebilmesindeki çıkarlara karşılık verir.

Burda, bir iletişim aracı olarak sanatın özelliklerini bir kez daha toplu halde göstermek istiyoruz:

Birincisi: Sanat , dilin iletişimsel olanaklarındaki sınırlılığı aşar. Dil, insan toplumunun ancak kendi içinde o dili anlayan bir kesimine, örneğin belli bir aşiretin, belli bir halkın, belli bir ulusun kendi içinde alan bir bildirimde bulunabilir ancak. Bu sınırların aşılabilmesi, bir dilin bir başka dile çevrilmesindeki teknik zorluklara bağlıdır. Buna karşılık, sanat, her zaman için kendine özgü ulusallığı taşımakla birlikte, bütün insanlığa açık bir «dil» ortaya koyar. (Edebiyat bunun dışında kalır, çünkü edebiyatın malzemesi ulusal dildir).

İkincisi: Dil, kendine yüklenen bildirimi insanlara iletir, kendisini belirleyen asli yan budur; oysa sanatın amacı, kendi içinde barındırdığı manevi kapsam yoluyla, insanları harekete geçirmektir. Sanatsal bir imgenin coşkusal kapsamı, kendi biçiminden dışarıya dağılarak, sanatı algılayan insanın ruhuna işler. Onun için, bir karşılıklı anlaşma aracı olarak sanatın etkisi, dilin etkisinden kıyaslanamayacak kadar yüksektir.

Üçüncüsü: Bir sanat yapıtının içeriğini upuygun verebilmek olanaksız olduğu için, bu içerğin, başka hiçbir gösterge sisteminde yer almayan, bunların dışında kalan belli bir sanatsal-imgesel sistem içinde, yani müzik ya da resim ya da dans ya da bir başka sistem içinde yer alan nitelikler göstermesi gerekir. Bu niteliklerin ne türden olduğunu daha sonra açıklayacağız; ancak burda şunu söyleyebiliriz. Karşılıklı bir anlaşma aracı olarak sanatın işlevi, genlş manevi iyilik haline gelebilecek manevi süreçler ile manevi ürünleri cisimlendirebilme yeteneğiyle be-

lirlenir. Bir başka deyişle, sanat ne dille, ne de herhangi başka bir kodsal iletişim yoluyla erişilemeyecek, başka hiçbir iletişim kanalıyla ulaşılamayacak manevi bir düzeyde insanların birbirine yakınlaşıp bir araya gelmelerini sağlar.

Demek, sanatın toplumsal değeri, yalnızca bir karşılıklı anlaşma aracı olmasına değil, ama aynı zamanda, ilettiği özgül bildirimin değerine de bağıldır. Böylece, sanatın iletişimsel işlevi ile aydınlatıcı, eğitsel işlevi arasında bir bağıntı doğmaktadır.

SANATIN AYDINLATICI-YAPICI İŞLEVİ

Sanatın aydınlatıcı-eğitsel işlevi, herşeyden önce, sanatın yaşam **üstüne** belirli tür bir **bilgiyi** kendi içinde taşımasından, böylelikle de, insanların **aydınlatılması ile eğitimi**'nin önemli bir biçimi olarak işlev görmesinden gelir.

Sanatın bu işlevinin anlamını, herkes daha önce zihninden bir kere olsun geçirip çözümlemiştir. Düşünelim, eğer Sica ile Santis'in filmlerini izlememiş, Pratolini ile Moravia'nın roman ve hikâyelerini okumamış, Eduardo de Filippo'nun sahne uygulamalrını görmemiş, Renato Guttuso'nun resimlerine bakmamış olsaydık, bugünkü İtalyan halkının yaşamı üstüne ne bilebilirdik ki? Gazete haberleri, sanatın bize verebileceğinden çok az bilgiler verebilir ancak. Hele tarih ufkumuz, okuldaki tarih derslerinden edindiğimiz bilgilere dayanacak olursa, kimbilir ne denli sınırlı kalır. Örneğin, Babel'in, Fumanov'un, Şolokov'un, Serafimoviç'in romanlarını okumamış, Vişnevski'nin, Vsevolod İvanov'un, Lavranyev'in, Bulgakov'un oyunlarını izlememiş, Deyneka ile Grekov'un resimlerini, Moor'un, Deni'nin ve Mayakovski'nin afişlerini görmemiş, kahramanlık dönemlerinin marş ve türkülerini dinlememiş olsaydı, bir insanın Burjuva Savaşı üstüne bilgisi kimbilir ne denli soyut ve cılız kalırdı!

Burda şu sonuca varabiiriz, sanatın gerçeklik üstüne edindiği geniş bilgi, gerek tek tek her bireyin manen yetişmesi açısından, gerek tüm toplumun ileriye doğru gelişmesi açısından, son derece değer taşır. Bu bakımdan, sanatın aydınlatıcı etkisini en yükseğine çıkarmaya çalışan ilerici toplumsal güçler ile egemenliklerini halk kitlelerinin bilgisizliği ve eğitimsizliği üstüne kuran tutucu, gerici güçler arasında bir ayrım oluşuna şaşmamak gerek. 19. ve 20. yüzyıllarda, Rusya'da «sanat sanat

içindir» havarilerinin, sanatçıyı yaşamı aydınlatan bir kişi, bir «hayat öğretmeni» olarak görmeye yanaşmamış olmalarının nedeni budur. Bu kimseler, sanatın görevini, sanatın haz verme işlevine indirgerken; devrimci demokratik estetik, özellikle de Çernişevski ile Dobrolyubov'un yazıları, sanatın aydınlatıcı yapıcı işlevine büyük değer vermiştir. Çernişevski, edebiyatı olmayan bir halkın cahil bir halk olduğunu ve edebiyat ne denli verimli gelişirse, halkın da o denli bilgili, yetişmiş bir halk olacağını söylemiştir. Bu sözler ile Çernişevski, bu estetik sorunun toplumsal-siyasal önemini derinden göstermekteydi, nitekim bu güne kadar hiç değişmemiştir bu. Bu soruda da bilimsel maddeci estetik ile burjuva estetiği arasında derin ve aşılmaz bir uçurum vardır.

İnsanların eğitiminde ve yetişmesinde sanatın rolünü gösterebilmemiz için, sanatın bu işlevi ile bilimin aydınlatıcı-yapıcı işlevi arasındaki özlü ayrımı da her zaman için gözönünde bulundurmak zorundayız. Sanatın bu işlevini yerine getiriş biçimini ve tarzını çözümleyecek olursak, böyle bir ayrımı da anlamlı bir yolda ortaya koymuş oluruz. Antik Yunan filozofları, sanatın haz vererek öğrettiğini söyleyerek, bu soruna bir çözüm bulmaya çalışmışlardır. Safça özelliği bir yana, bu tanımlama, estetikte 18. yüzyıla kadar geçerliğini korumuştur. Sanatın bu özelliğini Çernişevski de gözönüne alarak, sanatın bir yaşam dersi olduğunu, herkesin bu «ders»ten hoşlanması gerektiğini, yoksa ders alamayacağını söyler. Gerçekten de, sanatın görüntü dili özelliği ve coşkusal etki yaratma gücü, sanat yapıtlarından bilgi edinme sürecini herkes için daha kolaylaştırdığı gibi; bu bilginin, insanın kendi «hayal belleği»nde, «gönül belleği»nde kalıp yerleşmesine de yol açmaktadır. Ayrıca insan, sanat yapıtıyla başbaşa kalıp, o sanat yapıtının hazzına varırken, hiç farkında olmadan, hiç zorlanmaksızın dünyayla ilgili yeni bilgiler de edinir. Onun için, insanın sanat yardımıyla birşeyler öğrenmesi ve kendini yetiştirmesi hep hoş, özlem duyulan bir şeyken; bilimsel yapıtlardan bir şeyler öğrenebilmesi için insanın «kafa patlatması» gerekmektedir.

Ama aradaki en önemli fark bu değildir. Daha az farkedilen asıl fark, sanatın insanlara ilettiği bilgisel bildirimin kendi türü'dür. Hiç kuşkusuz, sanat yapıtlarından aldığımız bilgiler, çoğu zaman, sanata özgü bilgiler olmayıp, bunları bilimsel yapıtlardan, gazete haberlerinden, anılardan, belgesel filmlerden de edinebiliriz. Friedrich Engels, Fransız toplumunun tarihini «ta ekonomik ayrıntılarına kadar», «o zamanın meslekten tarihçilerinden iktisatçılarından, istatiktikçilerinden»

çok, Balzac'ın romanlarında okuyup öğrenmiş olduğunu söylemiştir.[49] Ama, içinde insan psişesinde, bireyin manevi dünyasında yer alan en karmaşık süreçlerin açığa çıktığı bildirileri sanatın alıp yaygın hale getirmesi kıyaslanmayacak kadar daha önemlidir. Kişinin psişesinin, duygu, düşünce ve istemlerinin karşılıklı etkileşmesinin, Çernişevski'nin deyimiyle, insandaki karmaşık «ruhun diyalektiği»ni derinden, inceden inceye anlamayı, insanoğlu sanata, herşeyden önce sanata borçludur. Hiç kuşkusuz, insan psişesi üstüne bilim de bize bilgi verir; ama, insanın psişik etkinliğinin genel yasallıklarını anlatır yalnızca. Onun için, sanatın bilgi etkinliğinin başladığı yerde o biter. Çünkü, sanatsal çözümleme, her insanda bireysel olarak kendine özgü tarzda oluşup işleyen ve insanların gerçekten somut olarak kavranabilmesi için, yani insanın somut varoluşunu belirleyen **genelin, özelin ve tikelin diyalektiği'nin** kavranabilmesi için bilinmesi gerekli olan, psişenin en ince ve en ayrıntılı mekanizmalarının içine girilebilmesini sağlar.

Böylece sanat, herkes için yalnız öbür insanların bilgisini edinmenin bir aracı olmakla kalmamakta, kişinin **kendinin-bilgisi'ni** edinmesinin de bir aracı olmaktadır. Sanat, söz gelişi, bir Pierre Besukhov'un ya da bir Emma Bovary'nin bilincinde yer alan en gizli süreçleri bize açarak, kendi ruhsal devinimlerimizi tanımamıza, bu süreçleri görüp öğrenmemize olanak verir; nitekim sanatın «röntgen ışınları»nın yardımı olmaksızın, bunları hiçbir zaman farkedip bilincine varamayız. Sanat, aynı zamanda, büyülü bir aynadır; bu aynaya baktığında insan yalnızca **hayali bir başka** insanı görmez, o insanda, **somut olarak kendini de görür**; kendisiyle ilgili, kendi özüne ilişkin son derece önemli şeyler de öğrenir.

Daha ilerde sanatın bu özelliğinin nerden geldiği üstünde özel olarak duracağız. Burda yalnızca şunu belirtmek ve eklemek istiyoruz, sanatsal bilginin bir başka özelliği de, doğa bilimlerinin boş bıraktığı bir yeri doldurmasından, insandan çıkarak doğayı içine almasından gelir. Fizik ile kimya, botanik ile jeoloji, insana maddi dünyanın nesnel varoluşu ile nesnel gelişme yasalarını iletirken; Tiyutşev ile Yesenin'in, Bunin ile Prişvin'in, Levitan ile Rerich'in, Saryan ile Niski'nin yapıtları, doğanın insan için taşıdığı önemi üstüne bilgi verir, doğa ile insan arasındaki karşılıklı ilişkileri doğru anlamamızı sağlar. Burda, yalnızca ilginç olmakla kalmayıp sanatın aydınlatıcı-yapıcı işlevinin nasıl sanatın **eğitsel**

49 Friedrich Engels, Margaret Harkness'a, Nisa: başı, 1888; a.g.e., Cilt 37. s. 44.

işlevi haline geldiğini anlamamıza yardımcı olacak biçimde, sanatın özgül toplumsal değerinin bir başka yönü daha yer almaktadır.

SANATIN EĞİTSEL İŞLEVİ

Sanatın bu işlevi çoğu zaman ya tekyanlı olarak ya da basitleştirilerek yorumlanmaktadır. Sanatın eğitsel etkinliği, didaktik olarak, yani öğreti, vaaz, talimat olarak ortaya konduğu zaman, basitleştirilmekte; estetik eğitime, ya da insanın yeteneğini «temrinler»le geliştirmenin, yaratıcı hayalgücünün, duygu kültürünün bir «temrinini yapma» biçiminde bir bulgulama sürecine indirgendiği zaman, tekyanlı alınmaktadır.

Hiç kuşkusuz, fabl'da, meselde, konuşma sanatında, sanat, didaktik olana eğilim gösterir; ancak sanat için bu ne başlıca, ne de biricik yoldur. E. İlyenko'nun yazılarında, sanatın insan psişesi üstündeki etkisi, estetik-yorumlamacı açıdan çok inandırıcı bir biçimde çözümlenmiştir. Sanat, aslında, bilincin bütün mekanizmalarının «açılıp çalışması»nın en etkin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama, şunu da eklemek gerekir, sanatın, insan psişesini biçimlendirebilmesi yeteneği, olduğundan çok daha kapsamlı, çok daha somut ve çok daha toplumsal etkiye sahiptir.

Sanat, bize doğrudan doğruya olgular ile nesnel yasallıkların bilgisini ilettiği ölçüde değil, varlığın taşıdığı **anlam**'ın, varlığın **bilinişi**'nin ve **değer**'inin bilgisini, dünya ile insan arasındaki **gerçek ilişkiler**in bilinişini bize ilettiği ölçüde, bizim dünyaya belirli bir bakış açısından bakmayı isteyip istemeyişimize bir yön verir, yani bizim dünyayla olan estetik, ethik, siyasal değer ilintimizi yönlendirir. Okuyucu, izleyici, dinleyici, konsere giden ya da bir resme bakan, bir sergiyi gezen bir kimse, dünyaya sanatçı gözüyle bakmaya, sanatçının yaşama olan tavrı neyse o tavrı takınmaya başlar.

Bilim ile sanatın insan üstündeki etkisi arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman, insan değer-yönlendirici ilişkilerinin oluşması mekanizması da ortaya çıkacaktır, sanatın eğitsel etkisine özgü bir olaydır bu. Bir bilim adamının düşüncesinin bilgiye ilişkin etkinliğinin sonuçlarını ortaya koyan bilimsel çalışma, alınan bu sonuçlar içinde, o bilimadamının düşüncesine yöneliktir. Buna karşılık, bir sanat yapıtı, hem **düşünce**'ye, hem de **duygu**'ya yönelir; yalnız kendi anlayış gücümüzle değil, kendi

psişik güçlerimizin tüm canlı birliği içinde, bütün zihnimizle, gerçek yaşamı nasıl algılıyorsak öyle, hem bir **anlayış** gücü, hem de bir **yaşantı** bekler bizden. İnsanın gerçeklikle ilintisi, kendi dünya görüşü ve dünya tablosu, böylece sanatın işlerlik alanı için eğirerek, etkili ve amaçlı bir doğrultuda biçimlenmiş olur.

Sanatın eğitsel işlevi, doğrudan doğruya, insanlara **yaşantı** verişi üstüne kuruludur; yani sanatın eğitsel gücü, kişinin kendi yaşamı ile bir olay, bir oluntu, bir etkilenim arasında bir ilişki kurulmasına dayanır; sonunda, psikologların dediği gibi, bir **biyografik olgu** haline gelir bu. İnsanın pratik yaşam etkinliği içinde yer alan herhangi bir gözlemin, olayın etki gücü, bu oluntulardan her birinin içimizde uyandırdığı yaşantının ölçüsüyle, yani psişemizin coşkusal kesimini ne denli uyardığıyla ölçülür. Eğer ortada yaşantı yoksa, o zaman, gördüğümüz ya da işittiğimiz herhangi bir şey, şu ya da bu nedenden, **ancak** görülüp işitilmiş bir şey olarak, ancak anlaşılmış, bilincine varılmış, akıldan özümlenmiş bir şey olarak kalır ve ne ruhumuzda, ne kişiliğimizde, ne de dünya tablomuzda herhangi bir iz bırakır. Oysa, herhangi bir uyartı, bir oluntu, bir etki, gerçekten yaşanırsa, o zaman bilincin derinliklerine işler, yaşamla coşkusal, derinden kişisel bir ilişki oluşturur, bilincin etkinliğinde uzun zaman kendini koruyan bir uyarma haline gelir.

Demek, sanat, insan bilincini kendi bütünselliği içinde biçimlendirip dönüşüme uğratabilmektedir. Buysa, gözleme ile psikolojinin, dünyagörüşü ile dünyayı çizimin, kanılar ile kişiliğin birliği içinde olmaktadır. Böylece, sanat, yalnızca anlamanın bir yolu ve yetişmenin bir aracı olarak değil, aynı zamanda, toplumda öngörülmüş çıkarlar doğrultusunda insanın **yaşam deneyimlerini ilerletmesi ve zenginleşirmesi**'nin de bir biçimi ve tarzı olarak işlemektedir. Sanat, kişinin biyografisi çerçevesi içinde uzandığı sürece, yabancı bir deneyimi «o kişinin kendinin» deneyimi haline getirmekte, o deneyimi «benim kendimin» edinmesine yol açmaktadır. Ernest Hemingway, bunu o kendine özgü yalınlığı ve şaşmazlığı içinde şöyle dile getirir: «... sanırsınız, bütün bunların hepsi sizin başınızdan geçmiş, sizin içinizde hep öyle kalacak.»

Demek, insanları eğitmenin en etkin araçlarından biri olarak sanattan söz edildiği zaman, burda sözkonusu olan şey, ahlak ya da siyaset cümleleri kurulması; iyi şudur, kötü budur, şu gerekir, bu gerekmez diye bir tartışma yapılması değildir. Sanatın eğitsel işlevi, mantıksal kanıtlar, bakılacak örnekler getirme yoluyla değil, daha çok **insanların somut yaşam deneyimlerinin amaçlı bir doğrultuda ilerletilmesi** yoluyla

gerçekleşir; çünkü sanat, insanın somut yaşamı içinde duyup yaşayamayacağı şeyleri duyup yaşamasını sağlar.

Hiç kuşkusuz, kişinin toplumsal eğitimi içinde, somut yaşam deneyimleri baş rolü oynar, sanat onun yerini alamaz. Ama, insanın pratik yaşam etkinliği içinde edindiği deneyimler çok geniş ve bir yere sığmayacak «miktarda»dır. Kişisel deneyimler ise sonludur, zaman ve mekânla sınırlıdır. İşte sanat burda bizim yardımımıza koşar. Yaşamı kendinde imgesel olarak modellendirdiği için, bizim kendi deneyimlerimizin sınırlılığını aşmamızı sağlayacak, aslında yaşayamamış olduğumuz şeyleri, bizim kadar bütün çağdaşlarımız ile bizden sonrakilerin de yaşayabilmesine olanak verir. Sanat aracılığıyla Spartakus'la, Garibaldi'yle, Çapayev'le omuz omuza savaşırız; Kolomb ve Nansen'le yeni anakararlar buluruz; Roerich gibi, Himalayaların eşsiz güzelliğini tadarız; Natlaya Rostova ile Aksinya'yı severek acırız; Taras Bulba ve Soya Kosmodemyanskaya'yla birlikte kahramanca ölürüz.

Bir başka bakımdan da «sanattaki yaşam» deneyimi, somut yaşam deneyiminin yardımına koşar. İnsan yaşamı kişinin biyografisindeki birçok durumların salt rastlantısal olarak birbirine geçişine bağlıdır. Oysa sanat, garip rastlantıları ortadan kaldırarak, sanatçının öngördüğü, amaçlı olarak tasarladığı deneyimleri getirir doğrudan doğruya. Tolstoy, bizi Anna Karenina ve Katyoşka Maslova ile birlikte aynı yaşam yolundan yol aldırır; artık bu yoldan ne çıkabiliriz, ne de sapabiliriz. Fellini, **Tatlı Hayat** filminde, filmi izleyenlerin bu «tatlı hayat»a, filmdeki kahramanların adi «eğlenceleri»ne katılmalarına, böylece onbin kişilik bir yüksek azınlığın yaşadığı bu «tatlı hayat»ın getirdiği sırf fiziksel, öldürücü can sıkıntısını kendilerinde duymalarına yol açar. D. Sica da **Bisiklet Hırsızları** filminde bizi bir İtalyan işsizin kederli yaşamını paylaşmaya, onunla birlikte hırsızlık yapmaya ve filmin sonundaki o aldatıcı çözümü, kişisel olduğu kadar, toplumsal olarak da trajik olan çatışmayı birlikte duymaya götürür.

Genç Lenin Çehov'un **Altıncı Koğuş** hikâyesini okuduktan sonra, yaşantısını şu sözlerle dile getirir: «Sanki altıncı koğuşa tıkılmış gibi oldum.»[50]

Zaten Çehov da bizde bu etkiyi uyandırmaya, yani okuyucunun kendisini **Altıncı Koğuş'a** katılmış gibi duymasına ve bu deneyimden

50 A. I. Ulyanova-Yelisarova, **Lenin Üstüne Anılar; Lenin: Kültür ve Sanat Üstüne**,s. 607.

belirli sonuçlar çıkarmasına çalışmıştır. Çehov, sanat yaratımının şu en genel yasalarından birini çok iyi anlamıştır; şöyle der: «bizim ölümsüz, ya da iyi dediğimiz, bizi şaşırtan yazarların hepsinin ortak ve çok önemli bir özelliği vardır. Öyle bir yerlerden bize seslenirler ki, tıpkı görünmeyen, ama hayalen insanı rahatsız eden Hamlet'in Babası gibi, belirli bir amaçla seslendiklerini, yalnızca anlayış gücümüzle değil, tüm benliğimizle duyarız.»[51]

Bu amacın ne tür bir amaç olduğunu ve sanatçının bize nerden seslendiğini, sanatçının kendi bilincini oluşturan, kendi yaşamına ilişkin tasarılarını ona veren **toplum** belirler. Sanatçı, toplumsal düşüncelerin bir taşıyıcısı olduğunu, toplumsal çıkarların bir temsilcisi olduğunu bilsin bilmesin, ister istemez, insanları oraya, o kendi yardımıyla toplumun onları götüreceği yere doğru götürür. Bu bakımdan, sanat, insanların **toplumsal** eğitim'inin de bir aracı olmaktadır; çünkü sanatın, insan ruhu, bilinci ve istemi üstündeki etkisi, her zaman için **somut tarihsel,** sınıfsal bir doğrultu gösterir. Ünlü psikolog L. S. Vigotski, çok yerinde dile getirir bunu: «Sanat», der Vigotski, «toplumun kullandığı bir silahtır; sanatın yardımıyla toplum, bizim en gizli kalmış, en kişisel yanlarımızla toplumsal yaşam alanı arasında bir ilişki kurmuş olur. Sanat, bizim geleceğe karşı tavrımızın, ileriye ilişkin amaçlarımızın örgütlenişidir.»[52]

Bu sorunlar, mimarlık ve uygulamalı sanatlar gibi kendine özgü sanatsal yaratım biçimleri içinde de kendine göre bir çözüme ulaşır. Bu sanatların amacı da, insanların pratik gereksinimlerini karşılamak, insanın yaşamını güzelleştirmek değildir yalnızca; aynı zamanda, yaşamı **düşünsel-coşkusal** olarak da örgütlendirmektir. Kendilerinde insanlara yayılacak şiirsel bir kapsam taşıdıkları zaman da bu başarıya ulaşmış olurlar. Bu sanatlara ilişkin nesneler, belirli bir «şiirsel anlam» taşıyacak biçimde yaratılmışlarsa eğer, o zaman, bu nesneleri kullanan insanlarda da buna karşılık veren bir ruhsallık durumu uyandırırlar, o kimselerin psişeleriyle kendilerine göre bir uygunluk içine girerler. Çünkü, insanın her yaşamsal etkinlik «tarzı», bu etkinliğe katılan kişiden o etkinlikle ruhsal bir uygunluk içinde olmasını ister. İnsan evde, iş yerinde, tiyatroda, dükkânda, kültürevinde ya da konser salonunda, **farklı duyar** kendisini. Onun için, bir binanın mimarisinden, mobilyası, ışıklandırması, ev

51 A.Çehov, **A. S.Suvorin'e, 25 Kasım 1892;** Toplu Eserler, Mektuplar, Berlin,1968, s. 272-273.

52 L.G. Vygotski,**Sanat Psikolojisi,** 1968, s. 317, 322.

eşyası, alet edevatı, süs takımlarıyla bütün iç dekorasyonundan orda iş gören insanların giyim kuşamına kadar bütün nesnel ortam, hep insanın kendisini bütüncül olarak duyumsamasına, o ortamda doğal davranmasına yardım edecek, böyle bir duygu ve düşünce yapısını onda uyandıracak yolda belirlenir.

Richard Hamann'ın çok yerinde bir deyişine göre, «süslemeli sanat... insanın kendi görevlerini unutmaksızın, yaşamda rahatça vakit geçirmesine yarar.»[53] Bu kendine özgü sanat grubunun, insanların eğitimine; kişiliğinin dünya görüşünün ve dünya tablosunun oluşmasına katkısı şöyle olur. Mimarlık ile uygulamalı sanatlar, insanların tanrıya inancını pekiştirmek üzere, kiliseye katkıda bulunuyorsa; silahların, bayrak ve üniformaların gözalıcı, sanatsal tasarımı, askerlerin savaşı güzel ve yüce bir şey olarak görmelerine yol açıyorsa; feodal beylerin yaşadıkları yaşama alımlı çalımlı, sanatsal bir düzen verilişi, «yüksek kişi olarak doğmuş kişiler»le «aşağı kişi olarak doğmuş kişiler» arasındaki toplumsal eşitsizliği vurguladığı kadar, estetik olarak da bize açıklıyorsa; siyasal kurumların sanatsal olarak tasarımlanışı, devletin gücünü ve büyüklüğünü kutsallık katına çıkarıp ululaştırıyorsa, o zaman burda, yalnızca coşkusal değil, ama aynı zamanda ideolojik de bir etkinlik ve eğitsellik varolduğu gibi, böyle bir eğitsel etkinlik de her zaman belli bir toplumsal sav taşır kendi içinde.

Onun için her toplum sanata büyük bir ilgi gösterir. Her sınıf, her devlet, her din sanattan yardım bekler. O yüzden, tüm bir insanlık tarihi boyunca, sanatın insanları hangi doğrultuda, yani ilerici mi, gerici mi; insancıl mı, insana düşmanca mı bir doğrultuda eğiteceği, ne gibi nitel özellikler göstereceği, yaşama ilişkin ne gibi tasarımlar getireceği, ne gibi kanılar taşıyacağı, hangi bakımdan insanları yozlaştırıp baskı altında tutacağı üstüne sürekli bir savaş yer almıştır.

HAZ VERME İŞLEVİ

Demin yukarda değindiğimiz «gündelik yaşamı daha güzel kılma» sözü, özellikle gözönünde tutulması bir sözdür. Hiç kuşkusuz böyle bir şey yalnızca mimarlık ve uygulamalı sanatlar için söylenmiş bir söz olmayıp, tüm sanatları içine alır; çünkü tüm sanatsal yaratımlar, insanlara

53 Richard Hamann, Esteik, Leipzig, 1911, s. 55.

güzellik getirir, insanın yaşamını güzelleştirir, zengin estetiksel bir sevincin kaynağı olur.

Sanatın aydınlatıcı-yapıcı işlevini çözümlediğimiz zaman, bu sorunsaldan da söz etmiştik; sanatın bu işlevi, onun haz verici dediğimiz işlevi'nden, yani sanatın aydınlattığı ve eğittiği kişilerde aynı zamanda estetik bir haz duygusu da uyandırışından ayrılmaz, sımsıkı bağlıdır ona. Sanatın bu gücü, insandan sanata doğru çeken bir «mıknatıs»tır; ideolojik ve bilgince belirlenmiş nitelikleri ne olursa olsun, o olmaksızın sanat da insanlara boşmuş gibi gözükür. Ama, sanatın haz verici işlevinin anlamı, salt bu «hizmet özelliği»yle bitmez.

Daha önce insanların «güzelliğin yasalarına göre» etkinliği üstüne söylediklerimizden ve estetik etkinlik ile sanatsal yaratım arasındaki bağıntıdan yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: **Sanat bize haz verir, çünkü bir sanat yapıtının biçimi, bu biçimde anlatımını bulmuş içeriğin özelliklerini karşılayan, yüksek dereceden bir iç düzen, yetkin bir iç örgütlülük gösterir.** Dolayısıyla, sanatta güzellik, gerçekten varolan şeylerle, hem benzerlik, hem de benzemezlik gösteren, bir takım yeni «şeyler»i gerekliğin malzemesi içinden ortaya çıkaran «üretici», «emeksel» enerjinin yani sanatsal etkinlikteki yaratıcı enerjinin doğrudan doğruya bir sonucudur. Bu sanatsal yaratımlar, daha önce de belirttiğimiz gibi, hem bir iletişimsel, hem bir eğitsel, hem de bir bilgisel işlev görmekle birlikte, bunların yaratılış biçimi ve tarzı, bu yaratımlara estetik bir değer kazandırarak, buna ilişkin bir başka işlev görmesine, yani insanın estetik duygular'mın «jeneratör»ü işlevini görmesine de yol açar.

Somut yaşamda, insanların emeksel etkinliğinin temelinde yatan şey, hiç kuşkusuz, estetik olarak değil, yararsal olarak ölçülür; manevi hoşlanma duygusu yaratma derecesine göre değil, pratik yararlılık derecesine göre ölçülür. Ancak, yaşamın sanatsal olarak modellendirilişi, bu yararsal amaçlardan özgür olup, somut değil, imgesel nesneler ortaya koyduğu için, estetik bir duygunun uyandırılışı, insanın yaratıcılık gücü ile manevi olarak karşı karşıya gelmekten alman bir sevinç duygusu, sanatsal yaratıcı etkinliğin doğrudan doğruya bir işlevi olmaktadır.

Sanatın haz verici işlevi, sanatın yalnızca özgül bir sanatsal bildirişim değil, ama aynı zamanda, bu yüksek dereceden örgütlenmiş biçimi yaratmış olan, kendinde taşıyan ve başkalarına ileten, yaratıcı istidata ve ustalığa ilişkin, özgül bir estetik bildirişim oluşundan da gelir. Lenin, bu durumu çok iyi dile getirmiştir; Beethoven'in Appassiona-

ta'sını dinlerken kendi duyumsadığı şeyler üstüne şöyle demiştir: «Harika, insanüstü bir müzik! Belki saf bir gururlanma, ama hep içinden böyle gururlanarak derim ki, görün işte, ne harika eserler yaratabiliyor insanlar!»[54]

Gerçekten de, her gerçek sanat yapıtı bir «harika»dır, yaşamın yaratıcı yoldan yeniden yaratılması harikasıdır. Onun için, böylesine yapıtlarla karşılaşmatan duyulan sevinç, aynı anda izleyicinin, okuyucunun ya da dinleyicinin o yaratıcılığın, kendine özgü, coşkusal yoldan bilincine varışına, yaratıcılığın o büyük gizindeki fantazinin yanına yaklaşabilmesine yol açar.

Burda da, sanatın haz verici işlevinin görece bağımsızlığıyla olduğu kadar, yüksek dereceden toplumsal değeriyle de karşılaşmaktayız. Sanat, insanlara bir hoşnutluk ve bir haz verişiyle, insanları kendinde barındırdığı bilgi ve düşünce kapsamına doğru çekmekle kalmaz, insanların yaratıcı yeteneklerini de biçimlendirerek, yaratıcı potansiyellerini yükseltir, böylelikle de insanları yetkinleşmeye doğru götürür.

Onun için her büyük sanat, her zaman için, ölümsüzlüğe hak kazanır. Homeros'un şiirleriyle, Novgorod'un kiliseleriyle, Raffael'in resimleriyle aramızda ne denli tarihsel ve ideolojik bir uzaklık olursa olsun, bu yapıtların güçlü yaratıcı etkisi, bugün için de bizlere çarpmakta, herkesi imgesel düşünceye ve bu dahi sanatçıların ustalığına daha da yaklaştırmakta, herkesin kendi yaratıcılık gücünü daha da geliştirmektedir.

Kapitalist toplumlarda, ayrıcalıklı kesimler, yaşamdan alınacak haz kadar, sanattan alınacak estetiksel hazzı da kendi bir ayrıcalıkları haline getirmeye çalışırlar. Buysa, kuramsal olarak, sanattan haz almanın yalnızca seçkinlerin, aristokrasinin ya da yüksek bir aydın azınlığın harcı olduğunu söyleyen öğretilerde dile gelmektedir. Buna karşılık, maddeci estetik, herkesin böyle bir yeteneğe sahip olduğunu kanıtlar; yeter ki, kurulu bir düzende, sanat anlayışı ile sanat sevgisi herkese verilmiş, herkesde gelişmiş olsun, o insanın sanat sevgisi ile sanat anlayışını köstekleyip boğmasın.

Onun için, sanatın, hem insan yaşamını estetik bir hazla zenginleştirişine, hem de aynı zamanda geniş bir toplumsal değer taşıyışına büyük bir önem vermemiz gerekir. Kısacası, «milyonlarca insan için bir sevinç ve hayranlık kaynağı olmalıdır sanat.»

54 Maksim Gorki, V. I. Lenin; V. İ. Lenin: Kültür ve Sanat Üstüne, s. 632.

Sanatın, kişinin beşinci, yani sanatsal potansiyelini etkilediğini özel bir kanıtla göstermeye gerek yoktur herhalde. Bu, sanatın beşinci işlevi olup, insanın sanatsal olarak eğitilmesinin en önemli araçlarından biridir.

Sanatsal eğitimin, eğitsel etkinliğin en önemli ve özgül doğrultularından biri olduğunu söylemiştik daha önce. Burda, yalnızca, insanın sanatsal olarak eğitilmesinde sanatın rolünden söz edeceğiz. Burda da, emek, sanat çalışması karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir emek, geniş bir toplumsal önem taşıdığından, sanatın toplumsal temel işlevi sayılabilir rahatlıkla.

Hemen şunu da belirtelim, ister izleyici olarak, ister sanatçı olarak, kişinin sanatsal potansiyeli çeşitli yollardan biçimlenip gelişebilir. Çeşitli sanatların tarihi ve kuramı alanına ilişkin bilgi yoluyla, kişinin kendini sanatsal olarak yetiştirmesi ve sanatsal olarak yetişme, böyle bir amaca hizmet eder. Somut sanat yapıtlarını, sanatçıların yaratımlarını, çeşitli üslup, akım ve yaratım yöntemlerini kişinin değerendirmesine yardım ederek, sanat eleştirisi de böyle bir amacı üstlenebilir. Son olarak da, sanatın kendisi böyle bir amaca hizmet eder. Kendi çervesi içinde insan, ancak doğrudan doğruya bir deneyim sonucu, sanatın «madde»si ile karşı karşıya gelişiyle, böylesine bir bilgiyi özümleyebilme ve böylesine bir değer eleştirisinde bulunabilme olanağını elde eder.

Sanıyoruz, kişinin sanatsal potansiyelinin biçimlenebilmesinin başlıca yolu da budur. Bütün öbürleri, ya yardımcı yollardır ya da ek yollar. Ayrıca, doğrudan doğruya deneyimin, sanat algısının kendisi dışında, hiçbir bilimsel kitap, yazı, ders ya da vaaz, ne insanda sanata bir gereksinim uyandırabilir, ne de insanda sanatsal bir beğeni oluşturabilir. Marx'ın şu çok yerinde söylenmiş sözlerini anımsayalım, «...önce müzik insanda müzik duyusunu uyandırır...»[55]. Daha önce bir başka yere bağlı olarak değindiğimiz Marx'ın şu sözlerini de burda bir kez daha yineleyelim: «Sanatın nesnesi, bütün öbür ürünler gibi, sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitlesi doğurur. Dolayısıyla, üretim, yalnızca özne için bir nesne değil, ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır.»[56]

55 Karl Marx, **1844 Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları**;Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt, Birinci Bölüm, s. 541

56 Karl Marx **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş**; a.g.e., Cilt 13, s. 624.

Bu şu demektir, sanatsal olarak yetiştirmenin ve insanın kendisini yetiştirmesinin en iyi biricik yolu, insanın içinde bulunduğu kendi sanatsal çevresidir; müzelere, sergilere, konserlere, tiyatro gösterilerine, kitap konuşmalarına düzenli gitmesidir, vb.

Kişinin sanatsal potansiyelinin oluşması ve gelişmesi, yalnızca kendisi için değil, ama tüm bir toplum için de büyük bir önem taşır. Son olarak da, ancak sanat, yaşamın içinde merkezî bir yer alınca, insanlar kendi sanatsal deneyimlerini hep sürekli geliştirmek ve derinleştirmek üzere bütüncül bir gereksinim gösterdikleri zaman, toplumda insanların ethik, siyasal ve dinsel (ya da ateist) olarak yetişmesinde sanattan etkin bir biçimde yararlanılabilir. Ama, toplumda insanların böyle bir gereksinim duymalarına, bu gereksinimi karşılamalarına yine ancak sanat cevap verir. Onun için, kişinin sanatsal potansiyelinin gelişmesinde sanatın işlerliği, sanatın başlıca toplumsal işlevi haline gelmektedir.

SİSTEM OLARAK ÇOKİŞLEVSELLİK

Gördük ki, sanatın somut işlevlerinin çözümlenişi, genel kuramsal biçimde saptamış olduğumuz şu yasallığı olumlamaktadır bütünlükle: **Sanatın işlevsel yapısı ile insanların yaşam etkinliğinin işlevsel yapısının birbirine uygunluğu.** Şunu da belirtelim, bu her iki halde de yapıdan söz etmeye hakkımız vardır; çünkü, insan yaşamında olduğu gibi, sanat yaşamında da çeşitli işlevsel çabalar, bütüncül yoldan birbiriyle bağıntılı olup, bütünsel, bölünmez bir sistem oluştururlar. Nasıl insanın somut yaşamı, şu ya da bu ölçüde, emek, bilgi, değer-yönlendirimi ve iletişim doğrultusunda kendini belli ediyorsa, her sanat yapıtı da, her sanatsal biçimlenme, az ya da çok belirlenmişliği içinde, haz verici, aydınlatıcı-yapıcı, eğitsel ve iletişimsel bir işlev görür. Böylelikle sanat, insanlara, «ikinci bir yaşam» kazandırma, tıpkı aslı gibi bütünsel ve çokyönlü olan, yanılsal bir yaşam kazandırma olanağını verir. Dolayısıyla, sanatın çokişlevselliği, çeşitli toplumsal işlevlerin karmakarışık, kendinden rastlantısal biçimde bir yığışması olmayıp, tüm kendi karmaşık yapısı içinde, bütüncül bir sistemi oluşturur.

Bu açıdan bakıldığında, sanatın toplumsal belirlenişini tekyanlı yorumlayan anlayışların metafizik kısıtlılığı da ortaya çıkmaktadır. Bir takım estetikçiler, sanatta, bilgiyi genişletmenin, eğitimin ya da anlayış gücünün biricik yolu ve aracı olduğunu düşündükleri zaman, kaçınılmaz

olarak, yararsalcılığı gözeten bir kabalığa düşmekte; sanatı, bilimin, ethiğin, siyasetin ve dinin hizmetine koşmakta, bu arada sanatın estetik bir haz verebilme, «çekici» olabilme yeteneğini de unutmamaktadırlar. Buna karşılık, başka kuramcılar da, sanatın aydınlatıcı, eğitsel ve iletişimsel işlevini görmezlikten gelerek, sanatın biricik amacının estetiksel hoşlanma duygusu yaratma olduğunu söylemekte, böylelikle sanatı korkunç yoksullaştırarak, salt estetizme gömülmesine yol açmaktadırlar.

Bu konuda da, 20. yüzyıl burjuva sanat görüşündeki gelişmeler bize ilginç sonuçlar getirmektedir. 1909'da yayınlanmış olan **Estetikle İlgili Değinmeler** adlı kitabında, Roger Fry, sanatın coşkusal etkinliğinin taşıdığı estetik değeri bütün bütüne yadsımamakla birlikte sanatta coşkuların «sonuçtaki etkisine göre» değil, «kendinde ve kendisi için» değerlendirilebileceğini kanıtlamaya çalışmaktaydı. Burdan çıkarak da şu sonuca varıyordu, sanat yapıtları, «yaşam üzerindeki etkileri açısından» değerlendirilemezdi. Tolstoy'la giriştiği bir tartışmada da, sanatın yaşantıyı dile getirmesi ve yaşatı vermesi gerektiğini, ama bu yaşantının insan etkinliği üstünde bir etkisi olmamasını, insanların yalnızca «yaşantıyı tasarlamış olmaları»ndan[57] bir haz alabilmelerini sağlaması gerektiğini öne sürüyordu Fry.

Daha sonra da, Clive Bell, **Sanat** adlı yazısında, şöyle diyordu: «...Bir sanat yapıtını duyumsayabilmek için, yaşamdan herhangi bir şey almamız, yaşam düşüncesi ve yaşam olgusu üstüne herhangi bir bilgi edinmemiz, yaşamın uyandırdığı herhangi bir şeyle yakınlık kurmamız gerekmez. Sanat bizi yorucu bir uğraş içindeki dünyadan bir vecd dünyasına götürür.»[58] Sonra da şunları ekliyordu sözlerine Bell: «...belli biçimde biraraya getirilmiş, çizgi ve renkler ile belli biçim ve biçim bağıntıları bizde estetik bir duygu» uyandırabilir ancak. Birkaç yıl sonra da, **İnsanın Sanattan Kovuluşu** adlı, acıklı anlamda ünlenmiş çalışmasında Ortega y Gasset, Beethoven ile Wagner'in, Chateaubriand ile Zola'nın yaratımlarını kadar, geçmişin tüm klasik sanatının da aslında, «ancak yer yer sanat yapıtları, birer sanat eşyası» olduklarını öne sürüyordu. Bunlardan haz alabilmek için «insanın acıları ile sevinçleri karşısında duyarlı ve iyi niyetli olmak yeterli»ydi... Hans ile Gretel'in ya da Tristan ile Isolde'nin gözyaşı dolu kaderi ne olacak diye manevi bir duyarlık göstermek sanat yapıtının işi değildir. Ortega'nın niye 20. yüzyıl

57 Roger Fry, **Estetikle İlgili Değinmeler.**
58 Clive Bell, **Sanat**, s. 27.

modernist sanatına sanatsal olarak değerli ve nitelikli gözüyle baktığına hiç şaşmamak gerekir; çünkü Ortega, «... sanat yapıtında, insanı içeriğin hemen hemen ortadan silineceği bir noktaya ulaştırmaya» çalışıyordu. Ortega y Gasset, böylesine insansızlaştırılmış bir sanatın insanoğlu gözünde hiçbir işe yaramayacağını çok iyi biliyordu, onun için de, açık açık bir kynisizmle şunları söylüyordu: «Bu sanat, 'sanatçılar' için bir sanat olacaktır, kitleler için değil; bir kast sanatı, halk sanatı değil.»[59]

İşte burjuva estetik, bu yolla, insanoğlunun sanatsal-yaratıcı deneyimleriyle zenginleşmiş tüm sanatsal mirasını bir kalemde geçmekte, sanatı salt biçimden haz almaya indirgemektedir. Çok açıktır bunun nedeni: sanatın, deneyim gücü yoluyla insanın somut yaşam deneyimlerini ilerletip zenginleştirmesi, böylelikle de insanın pratik etkinliğindeki amacını etkilemesi korkusu. Bu eğilim, mantıksal sonucunu soyutçulukta bulmuştur.

Maddeci estetik kuramı, bütün bu biçimci, kaba, estetizmci, yararsalcı anlayışların karşısına, sanatın diyalektik ve sisteme yönelik çokişlevselliği yorumunu koyar. Bu yorum, aynı zamanda, bu sistemin **dinamik özelliği**'ni de ortaya koymalıdır. Sanatın çeşitli işlevleri arasındaki karşılıklı ilinti, hiçbir zaman aynı kalmaz. Tam tersine, morfolojik olarak değişim gösterdiği kadar, tarihçe de değişime uğrar. Böylece, bir takım sanat tarzlarında ve sanat cinslerinde, sanatın haz verici işlevi önplana çıkarken, öbürlerinde aydınlatıcı-yapıcı işlevi önplana çıkmaktadır, vb. Buna göre, bir sanat yapıtıyla ilişiklik, zaman zaman bizde en önce bir hoşlanma ve haz alma duygusu uyandırırken, zaman zaman da en önce ruhsal bir sarsıntı yaratmaktadır. Çoğu zaman, söz gelişi Gustav Mahler'in bir senfonisini dinlemek üzere bir konsere, ya da yeni bir varyete programını izlemeye, ya da sirke ya da tiyatroya gittiğimiz zaman, sanattan ne beklediğimizi önceden biliriz. Çünkü, deneyimler bize şunu söyler, Shakespeare'in tragedyaları ile komedyalarında ana amaç aynı değildir, Raffael'in **Sikstineli Madonna**'sı ile süslemeli boyama locaları insanda ayrı ayrı etkiler uyandırır.

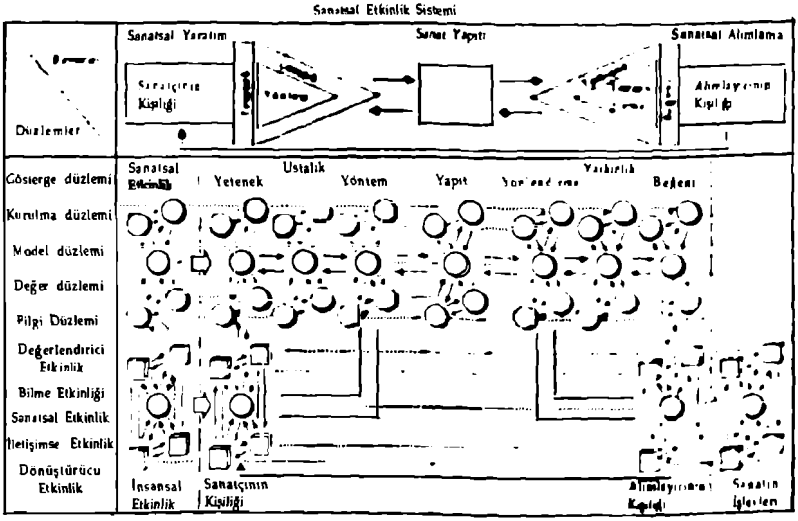
Öte yandan, sanatın işlevleri sistemi, oldukça esnek olup, çeşitli sanat akımlarının güttükleri programlı amaç uyarınca, kendi konumunda değişikliğe de uğrar. Klasikçiliğin eğitsel yönlendirimi, rokokonun apaçık haz verici yönlendirimiyle böyle bir çözüntüye uğramıştır. Romantik

59 José Ortega y Gasset, **İnsanın Sanattan Kovuluşu**: Toplu Eserler, CiltII, Stuttgart, 1956, s. 235-236.

sanatın kendine özgü bilgice özlemleriyle eleştirel gerçekçiliğin bilgice özlemleri arasında da böylesine bir fark vardır. Usta şarkıcılardan Gryphius'a, Hoffmannswaldau'dan Schiller e, Goethe'den Heine'ye, Rilke'den Becher'e kadar tüm şiirsel yaratımlarda, işlevsel olarak ağır basan yan hep böyle değişime uğramıştır.

Ama, sanasal kültürün tam vergimli gelişmesi için, tüm işlevlerini özgürce ve kısıtsızca görebilmesi; yani sanatın **işlevlerinin birbiriyle çatışması değil, birlikte uyum içinde iş görmesi** gerekmektedir. Gerçek sanatsal kültürün kurulmasının yolu bu olmalıdır.

Bildirişim sistemi olarak sanatsal iletişimin çözümlenişini, burda ele alınan yapısal yasallıkları veren şöyle bir çizelgeyle gösterebiliriz:



Dördüncü Bölüm

Sanatsal Gelişme Diyalektiği

TOPLUMDA SANATSAL GELİŞME

Dünyayı sarıp sarmalayan sanat tarihi süreci, bize neyi göstermektedir? Nesnel yasallıklarla mı belirlenmektedir bu süreç, yoksa rastlantının oyununa mı terkedilmiştir? Kim harekete geçirmektedir bu süreci, ender sayıda dehalar mı, yoksa sanatın günbegün hareketine damgasını vuran büyük ustalar mı? Bu hareket içinde değişime uğrayan şey ne, sanatsal etkinilğin kendi özü mü, yoksa yalnızca dış belirtileri mi? Nasıl olmaktadır bu değişim, üslup dediğimiz durumun döngüsel bir değişimi halinde mi, yoksa hiçbir zaman «kendi merkezi»ne dönmeksizin, geçmişle hiçbir benzerlik göstermeksizin, hep bir yenileşme halinde mi? Bu değişimlerin kendi taşıdığı değer nedir, yani sanat tarihi, daha aşağı biçimlerden, daha yukarı biçimlere doğru bir ilerleme halinde mi hareket etmektedir, yoksa acılı bir iniş, karşı koyulmaz büyük bir düşüş mü göstermektedir? Belki de hiçbir hareket yoktur sanat tarihinde, kendi bulunduğu basamakta olduğu gibi kalmaktadır hep, kendi döneminin sanatı olmaktadır yalnızca?

İşte bütün bu ve buna benzer sorular sanatın tarihsel olarak hareket halinde bulunuşunun ve değişime uğrayışının 18. yüzyılda ortaya çıkmasından bu yana, estetiği de harekete geçirmiş ve yoğun tartışma konusu olmuştur. Bu yüzden, bu soruların **kuramsal** olarak çözümlenişi, hep bu soruların **tarihsel olarak geleceğine** ilişkin düşüncelerle birlikte ele alınmıştır. Bu gibi düşüncelerden de yeni bir estetik bilimi dalı, yani **sanat tarihi felsefesi** doğmuş ve ilk kez Hegel estetiği çerçevesi içinde karşımıza çıkmıştır.

Diyalektik maddeci düşüncenin klasiklerinin, Hegel'in estetik kuramına ne denli yüksek değer biçtiklerini biliyoruz; ancak, Hegel'in bu

girişimlerini daha da ileriye götürerek, kendi içinde kapalı ve ayrıntılı bir sanat tarihi süreci anlayışını ortaya koyma olanağını bulamamışlardır. Aslında, sanatın tarihsel gelişmesine insanoğlunun sanatsal gelişmesi olarak bakmak, kitabımızın bu bölümünün hemen başında ortaya koyduğumuz bu soruların büyük bir bölümüne belli bir yanıt vermek olacaktır.

SANATSAL KÜLTÜR

Kendi somut varlığı, kendi işlevselliği ve kendi gelişmesi içinde sanat, «toplumun sanasal kültürü» olarak tanımayabileceğimiz bir sistemin ana öğesini oluşturur. Bu bakımdan, sanatın gelişme yasaları, ancak bu sistemin bütün öbür bileşkenlerle bir bağıntı içinde olan ve onlarla birlikte değişime uğrayan bir bileşkeni olarak kavrandığı zaman anlaşılabilir.Toplumun sanatsal kültürü nedir o halde?

İlk bakışta, sanat yapıtlarının yaratılması, korunması, yaygınlaştırılması, algılanması, incelenmesi ve değerlendirilmesi süreçleri içinde olmak üzere, toplumdaki tüm sanatsal yaşamı kuşatan kültür alanı olarak tanımlanabilir bu. Ancak, bu tanımlama, ne sanatsal kültürün temel bileşkenlerini, ne de kendi iç yapısını açığa kavuşturur. Tam bir tasarımda bulunabilmemiz için, insan etkinliğinin yapısına ilişkin, daha önce genelde formüllendirmiş ve ele almış olduğumuz şu beş temel etkinlik biçimi anlayışından yola çıkmamız gerekir: dönüştürücü etkinlik, bilgi etkinliği, değer-yönlendirme etkinliği, iletişimsel etkinlik ve sanatsal etkinlik. Buna göre, sanatsal kültürde bu her ekinliğin görünüş biçimini bulabiliriz.

Dönüştürücü etkinlik, sanatsal kültürde, sanatsal bir üretim olarak, yani sanatsal değerlerin yaratıldığı alan olarak girer. İnsanların iletişimsel etkinliği (karşılıklı manevi alışveriş), sanatsal kültürde, izleyici kitle ile sanatçı arasındaki alışverişi gerçekleştiren sanatsal tüketim olarak yer alır. Bilgi etkinliği, sanatsal kültüre, tüm kendine bağıntılı süreçlerle birlikte sanatın bilimsel olarak araştırılışı biçimini alır. Değer-yönlendirici etkinlik, sanatsal kültürde, sanat eleştirisi olarak yer alır. Son olarak da, sanatsal etkinlik, sanatsal kültürün bütün öbür öğelerini kendi içinde barındıran, kendi nesnel biçimi, yani sanat yapıtı olarak girer sanatsal kültüre[1].

1 M.S.Kagan, Sanatsal Faaliyet ve Sanatsal Kültür; Weimar Yazıları, 1972, sayı 11, s. 10-31.

Hiç kuşkusuz, toplumun somut sanatsal yaşamında, sanatsal kültürün bütün bu öğeleri, içiçe geçmiş, farklı bir birleşim içindedir. Böylece estetik, sanatta bilimsel yaklaşım ile eleştirel-ideolojik yaklaşımın bağıntısını kurup, yazar dernekleri ile yazarları, eleştirmenleri, edebiyat bilimcilerini biraraya getirirken, müzelerde de sanatın kendisinin algılanışı ile incelenişini biraraya getirir. Ama, bütün bu bileşimlerin temelinde, insanın sanata yönelik dört etkinlik biçimi yer aldığı gibi, toplumun sanatsal kültürünün varolması için gerekli olan bu etkinlik biçimleri de, işlevleri ve gelişmeleri açısından kendi içlerinde kapalı bir bütünlük oluştururlar. Ancak bu sistem içinde, bu sistemin ana öğesi olan sanatın somut varlığı ve tarihi doğru olarak kavranabilir.

SANATSAL GELİŞMEDE GEÇİCİ-OLAN İLE KALICI-OLAN

Toplumda sanatsal gelişmeden söz edildiği zaman, burda söylenmek istenen şey, herşeyden önce, sanatın ve bir sistemin tüm bileşkenlerinin **dinamik özelliği**'dir.

Yüzyıllar boyuncaki sanat tarihi sürecinin araştırılıp çözümlenişi bize şunu göstermektedir, gerek kendi öğelerindeki değişmeler yoluyla, gerek kendi ilişki ve bağıntılarının yapısındaki değişmeler yoluyla, bu sistem sürekli bir değişim içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla, sanatın içeriği ile biçimi, sanatsal üretim ile tüketimin niteliği, yaratım yöntemleri ile beğeni, sanatçı ile izleyici kitle arasındaki ilişkiler, sanat ile öbür kültür alanları arasındaki ilişkiler, çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzları arasındaki bağıntılar, bütün bunlar, hep sürekli bir değişim içindedir. Gerek ilkel toplumun, gerek antikçağın ya da ortaçağın sanatsal kültüründeki birçok temel özellikler, 20. yüzyıl insanına biraz garip, tuhaf görünmekte; bu tarihsel veriler ile koşullar, bugünkü sanatsal kültürün görünümünden bir farklılık göstermektedir. Hele geride bıraktığımız yüzyılların sanatsal kültürüne ilişkin öylesine ilginç ve çeşitli değişimler yer almaktadır ki, 19. yüzyılın klasik sanatına duyduğumuz büyük hayranlığa ve yakınlığa rağmen, bu sanatın ilkeleri, birçok bakımlardan, bugün, ne bizim zihince ilgimizi çekmekte, ne de beğenilerimize karşılık vermektedir. Bu arada şunu da belirtelim, sanatsal kültür tarihinde, eskiyi yaşatmak üzere birçok girişimlerde de bulunulmuştur; örneğin, klasikçiliğin antik mirasla olan ilintisi. Ancak, bütün bu gibi girişimler hep fiyaskoyla

sonuçlanmıştır; çünkü sanatsal kültürün hiçbir aşaması yinelenemez. Antik Yunan sanatının kendine özgü çekiciliği, diyor Karl Marx, «ayrılmaz bir biçimde», kendi ortaya çıktığı toplumsal koşullara «bağlıdır» ve bu sanatın «ortaya çıktığı ve ancak o zaman ortaya çıkabileceği, henüz olgunlaşmamış toplumsal koşullara bir daha geri dönülemeyeceği...»[2] için, o çağda ortaya konmuş sanatsal kültür sistemi de hiçbir zaman geriye gelmez.

Bu bakımdan, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile bilimsel ve teknik gelişmesi temelde birbirinden ayrılır. İnsanın bilimsel ve teknik etkinlik alanında, zorunluluk anında, geçmiş bir gelişme aşamasını yeniden yaratmak üzere, tarihsel anlamda daha yüksek yeni bir aşamaya geçilir. Günümüz insanı, hiç zorlanmadan, geçmiş zamanlara ilişkin bir bilimsel buluşu yeniden yapabileceği gibi, herhangi bir çağda bulunmuş bir aygıtı ya da bir makineyi de yeniden yaratabilir, ama, ne Pindaros gibi şiir yazabilir, ne de Phidias gibi heykel yapabilir. O yaratım sırları kaybolup gittiği için değil; sanatta o bilinç değiştiği için. Bu yüzden, günümüz insanı, istese de, dünyayı geçmişte olduğu gibi algılayamaz, duyamaz, düşünemez. Geçmiş sanatları ancak teknik deneyimlerle yeniden yaşatabilmeye çalışır; anıtları kopya edebilir, onarabilir, ya da taklit edebilir, vs. Ama böylesine deneyimler, sanatsal yaratıcı etkinliğin sınırları dışın-da kalır. Bir sanatçı, geçmişin yaratıcı etkinliğin sınırları dışında kalır. Bir sanatçı, geçmişin sanatına öykünmeye, geçmiş sanatı kendince «üsluplaştırma»ya kalkıştığı zaman, sanat değil zanaat yapmış, sanatı elişine dökmüş, teknik bir oyun haline getirmiş olur.

Hiç kuşkusuz, sanat tarihi süreçinde yer alan değişimler, derinlilik ve kapsamlık açısından temelde farklı olabilir. Örneğin, ortaçağ ile Rönesans arasında böyle bir değişim, 16. yüzyıldan, 17. yüzyıla geçiştekinden çok daha keskin ve temel bir değişim olmuştur. 20. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında yer alan değişimde, 19. yüzyıl ile Aydınlanma Çağı arasıdakinden çok daha keskindir. Ama, bu farklar bir yana, **sanatsal kültürün tüm alanlarının sürekli hareketi içinde sanat tarihinin genel, kaçınılmaz ve nesnel bir yasası** yer alır. Sanat tarihini, insanoğlunun **sanatsal gelişmesi** olarak görmemize olanak veren ilk çıkış noktası da budur.

Bununla birlikte, tam bu noktada, Karl Marx'ın dile getirmiş olduğu

2 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eletirilmesine Giriş**; Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 642.

şu soru karşımıza çıkar: «Zorluk, Yunan sanatının ve eposun belli bir toplumsal gelişme biçimine bağlı oluşunun anlaşılmasında değil. Zorluk, bunların bize hâlâ bir sanatsal haz verişinden, bir bakıma bir norm ve erişilmez bir örnek olmasından geliyor.»[3]

Gerçekten de, eğer sanatsal kültür sürekli bir değişim içindeyse, o zaman, sanat yapıtlarının kendilerinden sonraki çağlara kalışını, bambaşka dünya görüşü ve beğenisi olan ilerki kuşaktan insanlarca anlaşılıp beğenilişini nasıl açıklayacağız?

Bu sorunun yanıtı şudur; (sanatsal, toplumsal ve her türlü) gelişme, geçmişle hiçbir ortak bağ yokmuşçasına, bir durumun batıp bir başka durumun ortaya çıkışı biçiminde kavramaz. Eskinin bütünlükle göçüp gidişi, yerine yeninin gelişi olarak görülemez. Gelişme, **kalıcı olan ile kendini yenileyenin, zamanla geçen ile değişime uğrayanın çelişik birliği**'ni sürekli olarak kendi içinde taşır. Toplumcu düzen insanı, tüm kendi maddi ve manevi yaşam yapısı içinde, köleci toplum insanından, feodal toplum insanından ve burjuva toplum insanından ayrılır. Ama, bir takım asli bakımlardan, kendi geçmişleriyle bir benzerlik gösterir. Öte yandan, toplumsal varlık ve toplumsal varlığın kendine özgü toplum tarihsel yapısı, mutlak olmayıp, görecedir. Örneğin, dince kendini feda etme ideolojisi ve psikolojisi bize yabancıdır; ama, ortaçağ Hıristiyan sanatından örnekler, bizim için hem anlaşılır, hem de anlaşılmaz örneklerdir. Aslında, şövalyelikteki onur ahlakı, bugün bizler için korkunç, barbarca bir şeydir; ama biliriz ki, burda onur, yüreklilik ve kahramanlık, vatanın onurunu kurtarmak için yapılmıştır, onun için Prens İgor'un tragedyasını kendimizde duyar, bir Roland tipine hayranlık gösteririz. Eğer, bir sanat yapıtı ölmezliğe erişmişse, bunun nedeni, o yapıtta cisimleşmiş olan duygu ve düşüncelerin, **kendi değişimleri içinde kalıcı** oluşundan, hep yeniden aşılarak, daha sonraki kuşakların bilincinde yaşamaya devam edişinden gelir.

Sanatın tematik dağarcığında, her çağda ortaya çıkıp, sonra yitip giden temaların yanısıra, ebedi dediğimiz temaların oluşunun nedeni de budur. İlkel toplum sanatında bulgulanmış olan insanla doğanın birliği teması, bütün bir sanatsal kültür tarihi boyunca sürmüş olduğu gibi, hiç kuşkusuz, kendi yüksek manevi sanatsal kapsamını ilerde de koruyacaktır. Çeşitli çağlarda bu tema çeşitli tarzlarda ele alınmış olup, hiçbir zaman aynı kalmamış, sanat yaratımlarında «yaşamış»tır hep; çünkü,

3 a.g.e., s. 27.

insanın doğayla olan ilintilerinin uğradığı tüm toplumsal değişimlere rağmen, hem toplumsal, hem de kişisel olarak **insan varoluşunun çok önemli, somut bir sorunu** olarak kalmıştır. Aynı nedenden, aşk teması da sanat sahnesinde her zaman için boy göstermiştir; iki aşık insanın birbiriyle ilişkisi, insan yaşamının en karmaşık varoluş sorunlarından biri olarak kalmıştır hep. Bu temanın somut çözümü sonsuz çeşitli biçimler almıştır; Philemon ile Baucis, Leyla ile Mecnun, Tristan ile İsolde, Romeo ile Juliet, Othello ile Desdemona, Onegin ile Tatyana, Grigori ile Aksinya gibi unutulmaz adları anımsayalım, yeter. Her çağda sanat, toplumsal verileri içinde değişen insan duygularını verebilme gücünü göstermiştir. Çok çeşitli çıkarlar, özlemler ve gereksinimler uyarınca aşk psikolojisinin de nasıl hep değişime uğradığını, ama buna rağmen, **geçici-olan ile kalıcı-olanın çelişkin bağıntısını, kendi toplumsal varlığı içinde insanda geçici-olan ile kalıcı-olanın diyalektiğini yansıtan** «ebedi bir tema» olduğunu bizlere göstermiştir sanat. G. Gaçev, bu diyalektiği sanat tarihi süreçlerinde belirli bir değişmezlik gösterdiği kadar, değişen yaşamın içeriği ile toplumsal bilinçte belirli bir ölçüde hep yeniden yaratılan, cins ve tarz gibi, sanatsal yapılar içinde irdeleyerek ele alınmıştır.

Geçici-olan ile kalıcı-olanın canlı, somut diyalektiğini kendi manevi içeriği içinde tam olarak kavrayabilmek ve yoğun bir biçimde cisimlendirebilmek için, gerçekliğin imgesel olarak özümlenişi yöntemleri ile kendi içeriğinin maddileştiği sanatsal biçimleri sürekli değişime uğratmak zorunda kalmıştır sanat. Yine de, yaratım biçimleri ile yöntemleri alanındaki değişmeler mutlak değildir. Her çağda, daha önce ele alınmış olan sanatsal dil bir yana atılıp, yerine bütünlükle yeni bir dil konulmuş olsaydı, geçmiş çağların sanatı, ilerki kuşaklar için bilmeceli, anlaşılmaz bir şey haline gelirdi. Yine, her çağda, eğer daha önceden üstünde çalışılmış; dünyayı sanatsal olarak özümleme yöntemleri bütün bütüne yadsınıp, yerine yepyeni yöntemler uygulanmış olsaydı, sanatsal deneyimlerdeki başarılar, ustalık ile kültür, yitip giderdi. Dolayısıyla, burda, **geçici-olan ile kalıcı-olanın çelişkin birliği**'nden söz etmek gerekir, nitekim sanatsal içeriğin evrimini bize gösteren şey de budur.

YASAL-OLAN İLE RASTLANTISAL-OLAN

Sanatsal kültürün bütün bileşkenlerinin sürekli bir değişim içinde ol-

duğu söylendiği zaman, böylesine değişimlerin yasalara uygun değişimler mi olduğu, yoksa hiçbir iç zorunluğa bağlı olmadan, sırf rastlantılar sonucu mu olduğu üstüne herhangi bir şey söylenmemiştir daha. Ama ancak böyle bir iç zorunluluk verili olduktan sonradır ki, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin temellendirilişinden söz edilebilir; çünkü her gelişme, kendinden önceki değişimlerin zorunlu bir sonucu olup, kaçınılmaz biçimde, yasalara bağlı bir süreçtir, rastlantısallık karmaşasından nesnelde ayrılır.

Burjuva sanat bilimine egemen olan metafizik metodoloji, yasal-olan ile rastlantısal-olan'ın karşılıklı ilişkisindeki kutuplardan kâh birini, kâh ötekini mutlaklaştırır. Bu aşırı uçlardan biri, ampirik-pozitivist konumdaki sanat tarihçilerinin yazılarında savunulur. Bu tarihçiler, birbirinden kopuk, olsa olsa dıştan bir bağıntısı olan, sonsuz çeşitli olgu ve olayın, tam anlamıyla, yalnızca bir betimlenişini yapmaktadırlar (örneğin, bir sanatçının bir başka sanatçı üstündeki etkisinin ya da bir sanatçının bir başka sanatçıyla giriştiği tartışmanın anlatılışı gibi). Sanattarihinde olay ve süreçlerin açıklanışı, burda son kertede, hep sanatçının istemi ya da sezgisi, kendi bireysel psişik özü, kendi varlığının özellikleri, yani toplumla kültürün genel gelişme yasaları karşısına konan bir takım etkenler olmaktadır. Öbür aşırı uç ise, sanat tarihi süreçlerinin, maddi ya da manevi, psikolojik, teknoloik ya da ekonomik nitelikteki belirli soyut güçlerin bir etki alanı olarak verilişine dayanır. Burdaki bu soyut güçler, sanatçının kişiliğini, yazgısal olarak önceden belirlenmiş üslup değişmelerinin ve üslupların kendi iç evriminin, edilgin bir uygulayıcısı durumuna düşürür. Sanat tarihinin yasalara uygun hareketine ilişkin olarak bu sözünü ettiğimiz ilkeyle yakınlık gösteren, birçok başka yorumlar daha vardır; örneğin, Taine'nin, Semper'in, Worringer'in, Riegl'in, Cohn-Wiener'in, Hausebstein'in ve daha başkalarının sanat tarihi anlayışları.

Maddeci diyalektik yöntem, sanat tarihi süreçlerinin metafizik yoldan yorumlanışını bu nokta da aşar. Marx ve Engels'in genel tarihsel-felsefî anlayışları ile toplumsal gelişmenin yasalara uygun niteliği anlayışının bütüncül bir yönde şu sav içinde birbirine nasıl bağlandığını anımsayalım: «... ancak gerçek somut insandan ve onun gerçek yaşam sürecinden çıkarılarak, bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankıları ortaya konabilir.»[4] Diyalektik maddecilik, «... gerçek canlı bireyden» yola çıkar ve «onun bilincini bilinçten sayar.» Bu birey, ancak toplumsal

4 Karl Marx/FriedrichEngels,Alman İdeolojisi,; a.g.e., Cilt 3, s. 26

olarak somut ve somut toplumsal-tarihsel koşullar altında pratikte hareket eden insan olarak anlaşılabileceği için «... tarih, gerek soyut ampirikçilerin düşündüğü biçimde, ölü olguların bir toplamı olmaktan çıktığı gibi, idealistlerin düşündüğü biçimde de, yüksek kişilerin yüksek eylemleri olmaktan çıkar.»[5]

Bu temel düşünceler, diyalektik maddeci sanat felsefesi içinde aynı ölçüde geçerlidir. Diyalektik maddeci sanat felsefesi de, sanatsal etkinliğin tüm kişisel kendine özgü yapısı ve tüm kendi benzersizliği içinde, «gerçek canlı birey»in, «gerçek somut insan»ın yaratımı olduğu anlayışından yola çıkar. Daha önce de ortaya konduğu gibi, sanat algısının özelliklerini, kendi kişiliğinin yapısına göre, her somut insanın kendisinden yola çıkarak tanır. Ancak, bütün bunlarla birlikte, diyalektik maddeci estetik bireyin benzersiz yaratım ve algı ediminin sonsuz çeşitliliğinde kendini ortaya koyan sanat tarihi süreçlerinin nesnel yasallıklarını kendi içinde barındırır.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, dahi bir sanatçının ortaya çıkışı, tarihte bir rastlantı olup; bilincinin ve kişiliğinin bireysel yapısı, iniş çıkışlarla dolu yaratıcı yaşamı, birçok bakımlardan rastlantısaldır. Bununla birlikte, ki hesaba alınması gereken ilk noktadır bu, dahi bir sanatçı, her öbür insan gibi, kendi çağının bir üyesi olup, bilincinin tüm içeriği ve yapısıyla birlikte kendi çağına sımsıkı bağlıdır.

Örneğin, Kafka'nın kişiliği, yaşamının akışı, yapıtlarının yazgısı, hayretler verici bir rastlantı zinciri halinde görünür bize. Yine de, Kafka'nın yapıtlarında, 20. yüzyıl insanının toplumsal yaşama koşullarının fantasmagorik bir biçimde yapıtlarında yansıdığını anlamaları için, insanın «mutlaka estetik duyusu»na sahip olması gerekmez. Kafka'nın estetiği, E.T.A. Hoffmann'ın estetiğine, belki de en çok Gogol'ün **Burun** ya da **Nevski Manzaraları** adlı öykülerine benzer. Ama, Kafka'nın yaratımlarının bunlardan başlıca farkı, herşeyden önce, kendi sanatsal düşüncesinin bireysel özelliklerinden değil, kendi yaşamış ve yansıtmış olduğu **toplumsal gelişme evresi**'nin kendisinden gelir. İnsanın kaskatı anlamsız varlığının, toplumsal koşullar ile kişi arasında amansızca, düşmanca bir durumun böyle acımasızca çizilişi, kapitalist toplumdaki toplumsal organizmanın kendi bir özelliği olmak üzere, insanlar arasındaki ilişkilerde işleyen güçlerin bütün bütüne değerini yitirdiği bir çağda mümkün olabilirdi ancak. Onun için, Kafka'nın yazılarına bir

5 a.g.e., s. 27.

parçacık olsun, gülmece girmemiştir hiç; oysa, Gogol'de ve Hoffmann'da böyle bir gülmece okuyucunun, orda gözlemlenen varlığın anlamsızlığı üstüne çıkmasına ve özlenmeye değer yaşam biçimleri üstüne düş kurmasına olanak vermişitr. Ama Kafka, mutlak, trajik bir ciddiyet içindedir. Franz Kafka olarak kendisi ile kendi roman kahramanı Josef K. arasında hiçbir fark yoktur. Onun için **Dava** romanı, özyaşamsal bir roman olarak görülmelidir. Gelgelelim, Gogol ile Albay Kovalev'i özdeşleştirmek kimin aklına gelir ki!

Aslında, toplum, dahi sanatçıların ortaya çıkışını ayarlamaz; üretim etkinliği koşullarının elverişli olup olmamasıyla, onları etkiler. Doğuştan ne denli güçlü, çarpıcı ve belirgin bir imgesel düşünce yeteneği olursa olsun, kişinin yaratıcılığı, en sonunda, toplumun kendi tarihi içinde yaratılmış **toplumsal durum**'a bağlıdır. Sanatçının imgesel düşüncesi, toplumsal varlığın özüne ne denli derinden inerse, haksızlıkların sürdüğü bir yaşamın çekişmelerini o denli keskin bir biçimde görür, yaşamın genel insansal, demokratik içeriğini o denli kapsamlı ortaya koyar; buysa ayrıcalıklı kesimler için o denli benimsenebilir bir şey olmaz böyle bir içeriğin bu kesimlerin bencil çıkarları ve idealleriyle uzlaşması zorlaşır. Bu yüzden, birçok sanatçının yaşamı genellikle trajik geçer; tıpkı anlaşılmamış bir Beethoven'in, sürülmüş bir Rembrandt'ın, kovulmuş bir Chaplin'in, ya da nerdeyse toplum tarafından katledilmiş bir Puşkin'in yaşamı gibi.

Bir sanatçının yapıtının değerinin o yapıtta sanatçının kendi yaratıcı kişiliğini yaratmış oluşuna bağlı olduğu hallerde, unutulmaması gereken şey şudur, sanatçının o yapıtında **kendisini dile getirmesi**'nin ölçüsü, tüm zamanlar için geçerli, hiç değişmeyen, soyut bir büyüklük değildir. Bu büyüklük, sanat tarihi boyunca sürekli değişmiştir. Kültür gelişmesinin ilk aşamalarında ve folklorda, sanatsal yaratımın ortaklaşa, **kişisel-olmayan** bir niteliği vardı. Köleci toplumda ve feodal düzende ise, egemen üslup, bir takım ayrıklıklar dışında, sanatçının kendi estetik özgürlüğünü, **kişisellik-üstü** normların altına koyuyordu. Ancak 19. yüzyılda sanatçı, **özgün kişilik** olarak kendisini anlatabilme hakkını kazanmış, böyle bi ödevi üstlenebilmişitr. Çağımızda ise, **kişisel-olan ile genel-olanın** (halka yakınlık, sınıfsallık, ulusallık, genel insansal-olanın) **ilintisi**, burjuva kültür ile toplumcu kültürde bütünlükle birbirinden farklıdır. Kendinden de kolayca anlaşılacağı gibi, sanatçı kişinin kendini dile getirişinin, yaratım özgürlüğünün, buna bağlı olarak da sanatın gelişmesindeki rolünün taşıdığı estetik değerin sürekli değişkenliği,

kişinin toplumsal yaşam içindeki yerinin tarihsel dinamiğini yansıttığı kadar, birey ile ortak toplum arasındaki ilişkilerin, insanın dünyadaki özgürlüğünün gelişmesini de yansıtır.

Büyük bir sanatçının, insanoğlunun sanatsal gelişmesini kendinden sonra da sürekli olarak etkileyebilmesi hali, soyut bir gözle, bir olasılık olarak görülebilir ancak. Böyle bir şey gerçekleşse bile, örneğin, bir Caravaggio'nun, bir Stendhal'in ya da Wagner'in yaratımlarının, sanatın doğrultusunu hangi yönde ve ne yolda etkileyeceği, sanatçının kendisine değil, sanatçının önüne, kendisine tam uygun ya da tam karşıt düşen ideolojik-estetik tezler çıkaran toplumsal koşullar'a bağlıdır. Nitekim, birçok önemli sanatsal buluş vardır ki, hiçbirinin sanat tarihi süreci üstünde etkisi olmamıştır. Örneğin 17. yüzyılda, Hollanda'da toplumsal yaşam koşulları, «Küçük Hollandalı» denilen bir resim akımı için elverişli koşulları oluştururken, bu ülkenin resim sanatı üstünde Rembrant'ın bir etki bırakmasını önlemiştir. Shakespeare ile Stendhal'in de, Batı Avrupa edebiyatı üstünde ancak öldükten çok yıllar sonra etkileri olmuştur.

Bütün bu düşünceler bizi şu sonuca götürmektedir, sanatçı kişinin sanat tarihindeki rolüne ne denli yüksek bir değer biçersek biçelim, hiçbir zaman için, sanat tarihini, bir takım rastlantıdan sanatsal istemlerin karmakarışık biçimde, üstüste yığıştığı bir kendi başına buyrukluk dünyası olarak göremeyiz. Bir Raffael'in, Leonardo'nun, Tizian'ın, Mikelanj'ın, Boccaccio'nun, Petrark'ın kişilikleri ne denli yinelenemez biçimde kendine özgüyse, yani belli bir ölçüde, tarihsel olarak, aynı zamanda rastlantısal ise de, hepsi de Rönesans'a ilişkin'dir, yani, insanoğlunun sanatsal gelişmesi içindeki o evreyi kendinden öncekiler ile sonrakilerden ayıran o döneme ilişkin manevi içerik ile sanatça ustalık düzeyinin kendi bireysel çeşitlemeleri'ni temsil ederler.

Dahası, sanat tarihinde, ortaçağdan Rönesans'a, ordan da 17. yüzyıl sanatına geçiş, çeşitli durumların basit bir değişimi değil, bir durumun öbürüne dönüşmesi, evrilmesi sürecidir. Burda yer alan değişmeler, sanatsal kültürün daha önceki durumunun olumsuzlanarak ileriye doğru çevrilmesidir. Rönesans sanatına karşı klasikçiliğin, Barok ve manyerizmin, Gotik sanata karşı da Rönesans'ın yenilikçiliği, aynı zamada bir süreklilik, birikmiş deneyimlerin birbirine sürekli bağlanışı ve «aşılması», belli geleneklerin yeni bir doğrultuda ileriye doğru gelişmesi olmuştur. Klasikçiliğe karşı militan bir tavır almış olan Rus romantizmi de, aynı zamanda bu klasikçiliğin doğrudan ileriye doğru götürülüşü de

olmuştur. Dekabrist şairlerin yaratımlarında, Brüllov'un resimlerinde, Nadeşdin'in estetik anlayışında görülebilir bu. Öte yandan, romantikçiliğe karşıtlık oluşturan eleştirel gerçekçilik, doğrudan doğruya romantizmden ortaya çıkmıştır. Puşkin'in, Gogol'ün, Lermontov'un, Belinski'nin yaratımlarını belirleyen, ona damgasını basan şey budur.

Demek, insanoğlunun sanatsal gelişmesinden rahatlıkla söz edebiliriz. Bu gelişmenin temelinde yatan yasallıklar, **her yeni aşamanın bir öncekine diyalektik yoldan bağlanışı**'nda kendini belli eder. Sanatın tarihsel olarak hareket mantığını estetik düşüncesi tarihinde ilk kez Hegel bulgulamıştır. Sanat tarihsel süreçlerin temel aşamaları ile bu aşamaları belirleyen ve birbirine bağlayan yasallıklara ilişkin bugünkü modern tasarımlarımız, Hegel'in ide'lerinden asli bakımdan ne denli ayrılsa da, bizim estetiğimiz, tarihsel bir durumun bir ötekinden çatışma halinde çıkarak gelişmesi olarak bu süreç anlayışını bütünlükle benimsediği gibi, bunu uzlaşmaz üslupların döngüsel bir değişimi olduğunu ileri süren burjuva sanat tarihi anlayışlarındaki şematizm ile boş ampirisizmin de karşısına koyar. Maddeci sanat tarihi felsefesi anlayışı, sanat-tarihsel süreçlerin **toplumsal olarak koşullanmışlığı** ile **göreceli bağımsızlığı** arasındaki diyalektik bağıntıyı benimseyip olumlayışıyla da, tüm idealist ve pozitivist kuramların tam karşısında yer alır.

SANATIN GELİŞMESİNDE TOPLUMSAL BELİRLENME

20. yüzyıl burjuva edebiyat ve sanat biliminde elde edilmiş sonuçlar ve deneyimler bizlere açıkça şunu göstermektedir, sosyolojik bir kanıtlamaya gitmeksizin, sanat tarihi süreçlerindeki itici güçleri toplumsal alan dışında arayarak, bu süreçlerin aydınlatılmaya kalkışılması, sonuçsuz kalmaktadır. Bu bakımdan, son on yıllarda, Schücking ile Hausenstein'den Hauser'e, Read'e, Goldmanile Francastel'e kadar, burjuva bilimcilerin sosyolojik yöntemlere (hattâ, bu arada diyalektik maddeci yönteme de!) sık sık başvurmalarının nedeni, temel sanat tarihi süreçlerinin başka türlü açıklanamayacağını kavramış olmalarından gelir.

Gerçekten de, tüm toplumsal bilincin bütün gelişmesi ve manevi üretimin bütün alanlarında görülen gelişmeler ikincil olup, bunlar insanın toplumsal yaşamının kendi gelişmesinden türemişlerdir. Karl Marx ile Friedrich Engels, bu sorunsalı derinlemesine ele alıp, şöyle dile

getirmişlerdir: toplumda manevi etkinliğin «... kendi bir tarihi, kendi bir gelişmesi (yoktur); toplumdaki maddi üretim ve maddi ilişkilerle gelişen insanın kendisi kadar, kendi düşüncesi ile düşüncesinin ürünleri de bu maddi üretim ve maddi ilişkilerle birlikte değişime uğrar.»[6]

Diyalektik maddeci felsefenin bu çok önemli tezi, dünya sanat kültürü tarihinin araştırılışı için de bütünlükle geçerlidir. Bu tarihte atılan hiçbir adım, toplumsal yaşamın hareketinden ayrı tutulamayacağı gibi, son kertede de **ancak bu hareketle** açıklanabilir. Ayrıca, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişinin kendine özgü yanı da, **sanatın kendi yapısıyla, sanatsal yaratımın ve sanat algı özellikleriyle** belirlenir; çünkü:

a) Sanat, varlığın değer bilgisinin bir biçimi olduğundan, **sanatsal bilginin** nesnesi'nin, toplumsal praksiste oluşan değer sisteminin, toplumun gerçek tarihi içindeki değişimine bağlıdır.

b) Sanat, belli değer-yönlendirmelerinin olumlanması ve yerine yenilenenin gelmesinin bir biçimi ve tarzı olduğundan, doğrudan doğruya **toplumsal bilinç**'teki değişmelere, toplumun her gelişme aşaması içinde sanatçının ne tip bir dünya tablosunun bilincinde oluşuna bağlıdır.

c) Sanat, kendi sanatsal içeriğini, yaşamın imgesel modelleri halinde, maddi olarak cisimlendirmek zorunda olduğundan doğrudan doğruya **üretici güçlerin, tekniğin ve insanın pratik olanakları**'nın gelişmesinin, kendisine ne gibi üreticilik gücü kazandırdığına bağlıdır.

d) Sanatta biçim, özgül bir gösterge sistemi işlevi gördüğünden, kendi içinde barınan «kodlaştırılmış» bir sanatsal bildirimi topluma iletmek zorunda olduğundan, insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alışveriş koşullarının sürekli değişmesine, her gelişme evresi içinde toplumdaki **iletişim** araçlarının durumuna bağlıdır.

e) Sanatın kendi çerçevesinin dışına çıkıp, sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımızda görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tüketiminin somut özelliği, doğrudan doğruya, **ekonomik, toplumsal, siyasal ve dinsel** ilişkilerdeki değişimlerde, **toplumdaki manevi kültürün, ahlâkın ve geleksinimlerin** evrimiyle belirlenmektedir.

Toplum tarihi, insanoğlunun sanatsal gelişmesini işte böyle, yüksek dereceden **karmaşık, çokyanlı ve çokboyutlu bir** biçimde etkilemektedir. Bu çokboyutluluk iki türlü ele alınabilir: toplumsal yaşamdaki

6 a.g.e.

çeşitli alanların, ekonomi, teknik, siyaset ve dinin, vb., sanat üstündeki etkileri sistemi olarak; sanatsal kültürün değişik öğeleri yoluyla, sanatın eşitlik yanları yoluyla, bu etkilerin yansıması olarak. Her iki durumda da, birbirinin işlevini gören bir «güç parelelogramı» ile karşılaşmaktayız.

Bu arada şunu da gözönünde tutmalıyız, sanatın gelişmesini koşullandıran toplumsal etkilerin bütünselliği içinde, bileşkenler arasındaki karşılıklı ilintiler, her dinamik sistemde olduğu gibi, hareketli ve esnektir. Örneğin, bir dönemde, teknik ilerleme ya da ideolojik ilerleme çok etkili olabilir; bir başka dönemde ise, etkisi hiç farkedilmeyebilir. Bu nedenle, sanat tarihi sürecine bağlı etkenler arasındaki karşılıklı somut ilintiler, **sürekli değişim** içindedir. Bu ilintiler, 17. yüzyılda, ortaçağdakinden başkadır; çağımızda da, Aydınlanma Çağı'ndakinden nitel olarak farklıdır. Dolayısıyla, her etkenin işlevi ve öteki etkenlerle karşılıklı ilişkisi değişiktir; örneğin, sanatsal kültürün belirli bir alanının, edebiyat va da mimarlığın, resim ya da müziğin, sinema ya da uygulamalı sanatların belirlenişinde durum budur. Buna göre de, estetik kuramının, toplum toplumsal etkenlerin her sanatta nasıl bir araya geldiğini gözönünde tutması; söz gelişi, edebiyatın ya da mimarlığın toplumsal olarak belirlenişini gösteren özellikleri, bütün bir sanatsal kültüre aktarmaması gerekir.

Sanatsal kültür üstüne, son yüzyılda çok değerli şeyler ortaya oymuş olan bilimsel araştırmalar sanat tarihinin akışını, toplumdaki yalnızca dinsel ya da fiziksel ya da teknik ya da hattâ yalnızca siyasal evrimle açıklamaya çalışan bütün girişimlerin ne denli yetersiz kaldığını bizlere göstermiştir. Böylesine girişimler, olsa olsa, sanat tarihi süreçlerinin ancak bir takım yasallıklarını açığa çıkarabilirler. Öbür toplumsal etkenlerin etkisiyle ortaya çıkmış birçok olgu ve olay ise, burda hiç anlaşılmadan kalacağı gibi, önerilen şemanın da dışında kalırlar. Öte yandan, sanat tarihinin kaba sosyolojik yorumlarından edinilen deneyimler de, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişini, sırf ekonominin etkinliğine indirgemenin ne denli tekyanlı bir tehlike olduğunu bize yeterince kanıtlamış bulunmaktadır.

Burjuva bilimadamları, böylesine bir ekonomik belirlenimciliği, diyalektik maddeci metodoloji yerine koyarlar. Federal Alman bilim adamı Hans Sedlmayr, **Sanat ve Hakikat. Sanat Tarihi Kuram ve Yöntemi Üstüne** adlı yazısında (1958) «diyalektik maddeci görüşteki sanat tarihi kategorilerinin... üretim ilişkileri, malzeme ve

teknik...»[7] olduğunu öne sürer. Sorbonne profesörü Raymond Bayer de, **Estetik Tarihi** kitabına koyduğu özel bir bölümde, yani, «20. Yüzyılda SSCB'de Estetik» adlı bölümde şöyle der: «diyalektik maddeci estetikte, insanın duyguları, yaşam koşullarıyla belirlenir; duygular, ekonomik varoluşumuzun bir yansımasından başka bir şey değildir.»[8] Ayrıca, bu Parisli profesörün ne denli âlim bir kişi olduğu, toplumcu gerçekçilik kuramını, Jdanov'un 1. Yazarlar Kongresi'ndeki konuşmasına indirgeyişinde[9] ve 19. yüzyıl Rus slavcı estetiğinin başlıca temsilcisi olarak Çernişevski ile Venevidinov diye birini(!) gösterişinde kendini belli etmektedir[10].

Amerikan modern estetiğinin babası, Thomas Munro ise, Seldmayr ile Bayer'den daha çok güvenmektedir diyalektik maddeci literatüre. Bunu da **Sanatların Evrimi** adlı kitabından öğreniyoruz. Munro burda şöyle diyor: Engels, toplumdaki manevi gelişme üstünde ekonominin etkilerine ilişkin kaba ve tekyanlı yolları bir yana atarak, çeşitli üstyapı öğelerinin birbirleri üstündeki karşılıklı etkisinin araştırılması gerekitğini kabul etmiştir. Ancak, bundan sonra şunu öne sürüyor Munro: «Dar anlamda, "diyalektik maddeci" tanımı, ekonomik belirlenimciliğin en aşırı noktasına yaklaşmış olmayı gösterir.»[11] Munro'ya göre, diyalektik maddecilik, sanatta, insanın kendi doğasından ve kendi genel insanî eylemlerinden ve çıkarlarından gelen yanları olumsuzlamakta[12]; sanatçı kişinin rolünü, üslupların gelişmesindeki iç anları, sanatsal geleneklerin bir sonraki gelecekler üstündeki doğrudan etkisini boşlamaktadır. «Batılı bilim adamlarına göre diyalektik maddeci eleştirmenler, tarihi iyice basitleştirmekte, toplumsal mücadelenin sanatın gelişmesi üstündeki etkisini abartmaktadırlar.»[13]

Böylesine önermeler, diyalektik maddeci metodolojinin gerçekten de **kaba sosyolojik bir çarpıtılışı** olup, ne sanat tarihi sürecinde kişinin rolünü, ne üslupların gelişmesindeki iç mantığı, ne de geleneğin kendi etkileri içinde, sanatsal gelişmenin görece bir bağımsızlığı olduğunu yadsıyan gerçek bilimsel maddeci estetikle bir ilgisi vardır. Hele

7 Hans Sedlmayr, **Sanat ve Hakikat.Sanat Tarihi Kuramı ve Yöntemi Üstüne;** Hamburg, 1958, s. 78.
8 Raymond Bayer, **Histoire de l'esthétique,** (Estetik Tarihi), Paris, 1961, s. 377.
9 a.g.e.,s. 377-378.
10 a.g.e., s. 318.
11 Thomas Munro, **Sanatların Evrimi,** New York, s. 93.
12 a.g.e., s. 104.
13 a.g.e., s. 103.

bilimsel maddeci estetik metodolojisi ile bir Munro ya da Taine'nin metafizik plüralizmi arasında temel bir ayrım vardır. Munro, Taine'nin anlayışını, maddeci eleştiriye karşı savunarak, kendi metodolojik görüşlerini şöyle dile getirmektedir: «Taine'nin plüralizmi, nedenselliğin açıklanışında, tarihsel belirlenimciliğin dogmatik, tekyanlı biçimlerinden kaçtıkça zamana ayak uydurmakta, burda çok çeşitli değişken etkenleri, bu arada, fiziksel, biyolojik, psikolojik, toplumsal ve kültürel etkenleri açıklamaktadır bize... Diyalektik maddeci kuramcılar ise, plüralizm gerekçesiyle, Taine'yi eklektik ve yüzeysel sayarlar. Onların savına göre, Taine, toplumsal-ekonomik etkeni yeterince vurgulamamaktadır.»[14]

«Olgulara kapsamlı bir biçimde bakılması», hiç kuşkusuz, her türlü darkafalı tekyanlılığın ötesindedir; ama, sanatın gelişmesini rayına oturtan güçlerin çok çeşitli oluşu, bizi mutlaka plüralizme götürmez. Bu yüzden plüralizm metodolojisi hatalı ve yanlıştır, eklektiktir çünkü. Gerek Taine'nin, sanatsal gelişmenin başlıca belirtenleri olarak gösterdiği «çevre, iklim, ırk» üçlüsü, gerek Fransız estetikçi Marc Ickowicz'in, tarihsel-sanatsal süreçlerin hareketine ilişkin diyalektik maddeci görüşlerle Freud'un görüşlerini birleştirmeye çalıştığı tutum, biri «toplumun sesi», öbürüyse ondan bütünlükle bağımsız, salt bireysel «iç ses» olmak üzere, sanatçının «iki sesi» olduğu görüşüne dayanmaktadır. Herbert Read ile Arnold Hauser gibi bilimcilerin görüşleri ile Munro'nun demin anlattığımız tezlerinde de biyolojik ve psikolojik güçler, toplumsal etkilerle salt mekanik yoldan bütünleşecek bir takım toplumsallık dışı etkenler olarak aynı pozitivist tarzda yorumlanmaktadır. Bütün bu görüşlerde, üslupların kendi içinde gelişmesi, kendi kendine yeterli birşey olarak; biçimsel ve toplumsal bir belirlenmezlik taşıyan bir hareket olarak ortaya konmaktadır.

Diyalektik maddeci estetik, bütün bu etkenlerin birbirleri üstündeki karşılıklı etkinliği diyalektik biçimde kavrar. İlkin, sanatın gelişmesi üstündeki biyolojik ve psikolojik etkileri, ebedi, değişmez, toplumsallık dışı tepiler olarak değil, toplumsal-biyolojik ve toplumsal-psikolojik etkiler olarak görür. Sanatçının kişiliğinde, bireysel-olan ile toplumsal-olan'ın, benzersiz-olan ile toplumsallığı temsil-eden şeyin, rastlantısal-olan ile toplumsal yasal-olanın kendi diyalektik birliğini görür; toplumsal etkilere kapalı bir bilinçaltı ile toplumca bitimlendirilmiş bilincin

14 a.g.e., s. 106.

mekanik bir bağı olarak görmez bunu. İkincisi, diyalektik maddeci estetik, sanat tarihil süreçlerini belirleyen güçler bütününü, **içten çelişmeli ama kapalı** bir etkiler sistemi olarak, yasalar uyarınca örgütenmiş, yasalar uyarınca yapıca değişime uğrayan ve son kertede, tüm toplumsal yaşamın, maddi üretimin temel niteliği ve gelişmesiyle koşullanmış bir etkiler sistemi olarak kavrar. Üçüncüsü, diyalektik maddeci estetik, iç bütünlükten ve birlikten yoksun toplumsal organizmanın tüm kültür tarihi boyunca, sanatın çelişmeli tepiler gösterdiğini, çelişmeli gereksinimleri üstlendiğini böylelikle de çeşitli doğrultularda gelişmiş olduğunu saptar. Bu diyalektik gözönüne alınmadıkça; yani biri, tarihsel kordinatın kendisi, öbürüyse tarihsel evrimin her evresinde, kültürdeki ulusal ve sınıfsal ayrımlaşmaları gösteren kordinatların kendisi olmak üzere, toplumsal gelişmenin sanatsal gelişme üstündeki bu **iki boyutlu** etkisi, birlikte içiçe ele alınmadıkça, sanat tarihi süreçlerinin toplumsal olarak belirlenişinin araştırılabilmesi de olanaksızdır. Dördüncüsü, diyalektik maddecilik, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığının kendi anlarını tanırken, bunların mutlak değil, ama görece olduğunu kanıtlar. Bu anlar ile sanatın toplumsal olarak belirlenişinin arasındaki bağıntı, mekanik biçimde biraraya gelme olarak değil, ama **diyalektik bir kenetleşme ve karşılıklı etkileşme** olarak anlaşılmalıdır.

Ancak sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığı sorunu, estetik kuramımızda hemen hemen hiç araştırılmamıştır. En çoğu, ideolojinin gelişmesinin görece bağımsızlığı üstüne Friedrich Engels'in ünlü sözlerine[15] anıştırma yapılarak bu etkenin varlığından söz edilmiştir. Bu sorun, estetik kuramı içinde somut bir biçimde ortaya konarak ele alınmayı gerektirdiği kadar; bütün öbür ideolojik öğelerin gelişmesinden farklı olarak **sanatsal gelişmenin özgüllüğü** üstüne de yapılacak bir temellendirmeyi gerektirmektedir. Dolayısıyla, bu sorunun doğru olarak yanıtlanması, sanatsal yaratıcı etkinliğin özgül yapısını bizim nasıl tasarladığımıza bağlıdır.

Bu yapı üstüne bu kitabımızda ele aldığımız ve temellendirmeye çalıştığımız görüşlerden yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: sanat tarihi süreçlerinin görece bağımsızlığı, tıpkı bu süreçlerin toplumsal olarak belirlenişinde olduğu gibi, bir **etkenler sistemi'ni** oluşturur. Yaşam bilgisinin bir biçimi olarak sanat, **her bilgi etkinliğinin kendi ölçüsü içinde**

15 Friedich Engels, **Joseph Bloch'a, 21 Eylül 1890**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 463.

bir özerklik taşır. Bir değer-yönlendirme biçimi olarak sanat, bütün öbür ideoloji ürünlerile birlikte, **gelişme içinde özgün bir bağımsızlık** taşır. Öte yandan, yaratıcı bir etkinlik olarak sanat, **tıpkı teknik yaratım gibi, kendi sanatal «teknik» ve «teknoloji»sini yetkinleştirebilme, kendi içinde hareket edebilme gücüne** sahiptir. Kendine özgü gösterge sistemi olarak da sanatın, **tıpkı dil gibi, kendi** bir iç gelişme **mantığı** vardır, kendi içinde değişime uğrayan toplumsal durumların itkisinden görece bir bağımsızlık taşır. Bir sanat yapıtının sanatçı ile izleyici kitle arasında bir bağlaç işlevini gördüğü tüm iletişim sisteminin çözümlenişine baktığımız zaman da şu sonuca varırız: bu sistem, belli sınırlar içinde, kendi başına işleyen bir sistemdir (örneğin, sanatsal yetişim ve sanat eleştirisi mekanizmasında olduğu gibi). Demek, **görece** olarak **bağımsız bir** sistemdir bu.

Tüm bu etkenleri, önümüzdeki bölümlerde tek tek temelinden ele almamız gerekecektir. Yalnız burda şunu belirtelim, ancak sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişi ile görece bağımsızlığı arasındaki özgün karşılıklı etkileşimin doğru anlaşılmasıyla, bu gelişmedeki ilerleme ve gerilemenin yasallıklarının kendine özgü yansımaları kavranıp açıklanabilir.

SANATSAL GELİŞMEDE İLERLEME VE GERİLEME

Sanat tarihi süreci bir gelişme sürecidir. Dolayısıyla, «ilerleme» ve «gerileme» kavramlarını da bu süreç için uygulayabilir, her gelişmenin kendi doğrultusu ile etkililiğini belirleyebiliriz.

Çağımızda, burjuva felsefesi, sosyoloisi, tarih yazarlığı ve estetiği, insanoğlu toplumunda, kültür ve sanatın gelişmesindeki her türlü ilerlemeyi yadsıyışmda kendini belli eder. 18. ve 19. yüzyıl felsefi-estetik düşüncesinin klasikleri tarafından temelleri atılmış ilerleme düşüncesine karşı yürütülen savaş bugün farklı biçimler almış bulunmaktadır. Buysa, insanoğlu tarihinde her türlü yasallığın yadsınışmda; tarihi, «yerinde sayan», döngüler halinde kendini yineleyen birşey olarak açıklama çabasında, hattâ, toplumsal ve sanatsal gelişme yasasının ilerleme değil, gerileme olduğunun bildirilişinde anlatımını bulmaktadır.

Maddeci estetik bilimi, burjuva ideolojisinin çıkış noktalarını ve vardığı sonuçları temelinden reddeder; sanatsal kültür tarihini, bilimsel maddeci toplumsal ilerleme kuramı açısından, insanoğlu toplumunun

bu en önemli gelişme yasasının açısından çözümleyip tanımaya çalışır. Lev Tolstoy'un yapıtları dolayısıyla insanoğlunun tüm sanatsal gelişmesinin ileriye doğru bir adım atmış olduğundan söz ettği zaman Lenin, sanat tarihine de sanatsal ilerleme açısından bakmış oluyordu. Ne yazık, bu alanda bilim adamlarımızca hiçbir özlü araştırma yapılmamış bulunmaktadır; ama şunu olumlu bir nokta olarak rahatlıkla söyleyebiliriz, bugün için, bilimsel ve teknik ilerlemeye ilişkin yasallıkların sanat tarihine mekanik yoldan aktarılması işi aşılmıştır artık.

Hiç kuşkusuz, bu süreçler arasında belirli bir ortak yan vardır. Sanat eğer, dünyayı bilmenin bir biçimi ve tarzı ise, o zaman, bilimsel bilgi gibi, sanatın da, Lenin'in söylediği yolda birinci derece hakikatlerden ikinci, üçüncü vs. derecede olanlara doğru ilerlemesi ve tanımakta olduğu nesnenin çekirdeğine, özünün içine hep daha derinden inmesi gerekir. Dünya sanat tarihine bu açıdan bakıldığında şunu görürüz, sanatsal bilgi gerçekten kendisini böylesine derinleştirmektedir. Örneğin, antik sanatta, ne eposta ya da tragedyada, ne lirikte, ne de heykelde, kişinin manevi yaşamının karmaşıklığı ve iç çelişkenliği hesaba katılmıştır; oysa çağımızın sanatı çoktan bilmektedir bunu. Engels, insan ruhunun bilinişinin yeni bir evresinin Shakespeare adına bağlı olduğunu söyleyerek Lassalle'ın dikkatini çeker bu konuda: «Antik tarzda kişileştirmeler artık yetmiyor bugün için; sanıyorum, drama sanatının gelişmesinde Shakespeare'in önemini biraz daha hesaba katmakta yarar var.»[16]

Aynı türden bir yasallığa öbür cins sanatların tarihinde de rastlanabilir. Ortaçağ resim sanatında, insanın ruhsal durumu, daha önce hiç görülmedik yoğunlukta canlandırılmıştır; ama gerek bir Leonardo da Vinci'nin Jakond'unun o akıl sır ermez gülüşünde, gerek bir Rembrandt'ın ya da bir Velazquez'in dramatik derinlikteki portrelerinde görülen psikolojik özellikte bir inceliğe ve karmaşıklığa rastlamak olanak dışıdır burda. Bu tür bir özellik kazandırma, kişinin sanatsal bilgisi üstüne edinilmiş, çok büyük, ileriye doğru bir başarı demektir. 19. ve 20. yüzyıllarda, çeşitli sanat türleri, insan psişesinin daha önce bilinmedik yanlarına inmekte daha da yol almıştı.Bu çağlarda, sanat, yalnızca bilinç süreçlerini değil, bilinçaltı süreçlerini de modellendirmeye başlamıştır. Lev Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Hemingway ile Proust'un romanlarında,

16 Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle'a, 18 Mayıs 1959; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 29, s. 602

Çehov'un oyunlarında, Antonioni'nin filmlerinde, Mahler ile Şostakoviç'in senfonilerindeki derin psikoloik çözümlemeleri anımsarsak, sanatsal bilginin, insanın manevi dünyasının ne denli derinliklerine girmiş olduğunu görürüz.

Bilinçleşme süreçleri'nin, insanların kişilik ve davranışlarının kavranışı bakımından da sanat tarihinde ilerlemeler az değildir. Eleştirel gerçekçiliğin büyük bir buluşu, kişi ile toplumsal çevre arasındaki doğrudan ve tersine ilişkilerin modellendirilişi olmuştur. Stendhal'in **Kırmızı ve Siyah**'ında, Balzac'ın **Kaybolan Hayaller**'inde, Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza**'sında, Gorki'nin **Artamonov'un İşleri**'nde, Rolland'ın **Büyülenmiş Ruhlar**'ında, Steinbeck'in **Gazap Üzümleri**'nde rastladığımız türden bu gibi bir bağlantıya ilişkin bir bilgi düzeyine, ne antik sanatta, ne Rönesans'ta, ne Aydınlanma Çağı'nda, ne de 19. yüzyılın başlarındaki romantik sanatta rastlarız. Toplumcu gerçekçi sanat, toplumsal bilgi olanaklarının daha da uzayıp, derinleşmesini getirmiştir. **Toplumsal varlığın yeni yönleri**'ni, yani kitlelerin devrimci mücadelesini, yaratıcı emeğini ve toplumsal-örgütsel etkinliğini açığa koymuş; bu arada, toplumculuk çağında kişi ile toplum arasında oluşan **yeni ilişkiler** de sanatsal olarak ele alınmıştır.

İnsan ile doğa arasındaki karşılıklı ilişkilerin kavranışında da, sanatsal bilginin ileriye doğru gelişmesi yasası yer alır. Özellikle de resim sanatı tarihinde görülür bu. Kendi ilk gelişme evresinde, yani ilkel toplum kültürünün resim sanatında, manzara canlandırılışı yoktu. Manzara, daha sonra bir olayın geçtiği en yakın yeri belirtmek üzere (örneğin, Eski Doğu ve ortaçağ duvar resminde) arkaplan olarak, ya da (örneğin, Pompei fresklerinde) mimarî süsleme öğesi olarak girmiştir resim sanatına. Rönesans resminde bile, başlı başına bir tarz olarak manzara resmi bağımsız olarak varolmamıştır; daha çok, mitolojik temalı resimlerde ve portrelerde, doğanın canlandırılışı, vazgeçilmez bir öğe haline gelmiştir. Bu arada, Rönesans sanatı, daha önceki sanatlarda bilinmeyen bir biçimde, doğanın görsel varlığındaki **somutluğu**, güzelliği, büyüklüğü, insanlığı açığa çıkarmıştır. 17. yüzyılda, bu doğrultuda bir adım daha atılmıştır. Resim sanatında doğaya duyulan **ilgi** öylesine yoğunlaşmıştır ki, sonunda, güzel sanatlarda özel bir tarz olarak manzara resmi ortaya çıkmış ve «manzara sorunu», sanatsal bilginin en önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu gelişmenin doruk noktası, daha önceki sanat tarihinde ilk kez doğayı duyusal algı yönünden kavrayan izlenimci sanat olmuştur. Ama, toplumcu sanat, burda, daha da ileriye doğru bir adım

atmıştır; örneğin, Saryan'ın ve Niski'nin yapıtlarında büyük ölçüde görüldüğü gibi, sanatsal bilginin daha önce hiç el atılmadık bir alanına, yani **insan emeğiyle dönüşüme uğratılan doğa** alanına girmiştir.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuca varabiliriz, sanatın bir bilgi aracı haline gelişi **ölçüsünde**, ilerleme de, bilimsel gelişmenin olduğu kadar, sanatın tarihsel gelişmesinin de bir ölçütü olmuştur. Bu bakımdan sanatsal ilerlemenin kendine özgü yanı, ancak sanatsal bilginin nesnesinin özellikleriyle belirlenişinden gelir. Bunda kendini derinleştiren bilgi, kendinde varlığın nesnel yasalarının bilgisi olmayıp, dünya ile insan, **nesne ile özne arasındaki toplumsal-tarihsel ilişkilerin kendi yasası**'nın bilgisidir. Sanat tarihindeki ilerlemelerile bilim tarihindeki ilerlemelerin, her zaman birbirine koşut olarak gitmiş olmasının nedeni de budur.

Örneğin, insanoğlunun bilimsel gelişmesi içinde feodal ortaçağda, önce ilerici değil, gerici bir evre yer almıştır. Her şeye gücü yeten din, dinsel inancın, gizemci safsatanın uzlaşmaz düşmanı olan bilimsel bilginin boy atıp serpilmesini önlemiştir. Buna karşılık sanat, Hıristiyanlığın bir karşıtıyken, yandaşı ve desteği haline gelmiştir. Kilise ile teolojinin sanata ilişkin tasarımları, bütünlükle biçim değiştirmişti. Hiç kuşkusuz, sanattan hiçbir zaman gerçek dünyanın bilgisini istememiştir din; tanrının ve insanların tanrı özleminin imgesel olarak cisimlendirilmesini istemiştir. Ama, bu görevin yerine getirilebilmesi için de, sanatın, daha önce bilinmeyen insan psişesinin derinliklerine, iyi ya da kötü, inmesi gerekiyordu. Buysa, insanların sanatsal olarak kendinin bilgisinin tarihsel olarak gelişmesinde Gotik resim ile heykelin ilerici bir önem kazanmasına yol açmıştı.

Öte yandan, çağımızda burjuva dünyasında şaşırtıcı bilimsel ilerlemeler yer alırken, sanatsal bilgide, ondan aşağı kalmayacak derecede şaşırtıcı gerilemeler görülmektedir. Sanatsal bilgi, 20. yüzyıl burjuva ideolojisi eliyle gittikçe gerçeklikten koparılmış, gittikçe kararlı bir biçimde, toplumsal anlamda genel-olanın dışında sınırlandırılmış, gittikçe genel-olandan kopuk biçimde, bireysel-olanın üstüne gidilmiştir. Sanatçılar, kendilerini dile getirmeyi otomatik olarak, kendi yaratımlarının anlamı ve amacı olan görmeye başlayıp, **yasal-olan ile rastlantısal-olanı, genel-olan ile bireysel-olanı, asli-olan ile de asli-olmayanı** birbirinden ayırarak, vurgulamaya çalıştıkları ruhsal kapsamın içinde ele alınca, yaratımları da, gerek dünyanın bilgisi olmaktan, gerek kendi kendilerinin bilgisi olmaktan çıkmıştır. Böylesine bir «kendi kendini can-

landırma» biçiminin sanat yaratımı alanına girip girmeyeceği kuşku götürür.

Sanat tarihinde ilerleme sorunu, bir başka açıdan da bakmayı gerektirmektedir. Sanat yaratımları, yalnızca gerçeklik bilgisinin bir biçimi ve tarzı değil, ama aynı zamanda, özgün bir pratik etkinlik biçimi de olduğu için sanatsal gelişme, ilerlemenin ölçütü olarak, **sanatın teknik olanakları** açısı'ndan olduğu kadar; sanatın kendi dile getirilişi araçlarının çok çeşitliliği, hareketliliği, esnekliği ve zenginliği açısından da, sanatta ustalık düzeyine göre ölçülebilir. Böyle bir şey, özellikle, bilimsel-teknik ilerlemelerin her zaman yeni yaratım yolları ve yeni ufuklar açtığı, mimarlık ile uygulamalı sanatlarda açıkça görülebilir. Ahşap bina kuruluşunun yerini tarihte taş bina, sonra tuğla, daha sonra da çelik beton kuruluşun alışı, yakın bir gelecekte ise yapay malzemenin alacağı, tıpkı uygulamalı sanat dünyasında, elle üretimden endüstriyel üretime, doğal malzemeden yapay malzemeye geçiş gibi, sanatsal yaratım biçimlerinin itici gücü'nü bize gösterir. Bu açıdan bakıldığında, konstrüktivist mimari ya da modern tasarım hiç kuşkusuz, **insanoğlunun teknik gelişmesinde olduğu kadar sanatsal gelişmesinde de ileriye doğru bir adım** olmuştur.

Sanatın biçimsel-teknik yanındaki ileriye doğru ilerlemeler, öbür sanat yaratımı alanında da gözlemlenebilir. Her tür sanatta, yaşamın imgesel olarak modellendirilmesi, belirli malzemenin, belirli bir «teknoloji»nin yardımını gereksindirdiğinden, ne gibi bir içeriği cisimlendirdiğine bakılmaksızın, «teknoloji»deki yetkinleşmeler, ilerici bir süreci gösterir. Çoğu Hollywood filminin içeriği, hiç kuşkusuz, sıradan ve gericidir; ama böyle bir şey, kural olarak, bu filmlerin biçimsel-teknik ustalığını iyice değerlendirmemizi; son yıllarda, burjuva sinema sanatındaki anlatım araçlarının ileriye doğru gelişmesini görüp tanımamızı engellemez. Buna benzer çelişmeleri, 20. yüzyıl burjuva kültürünün, edebiyat, tiyatro, resim, müzik ya da dans alanındaki gelişmelerinde de görebilmekteyiz. Demek, sanatsal biçimin ve tarihsel gelişmesinin görece bağımsızlık içinde oluşu, sanatsal oluntuların biçimsel-teknik değeri ile ideolojik-içeriksel değerinin özdeşlik **içinde olmayabileceğini** de ortaya koymaktadır.

Sanat tarihinde ilerleme, bir başka çelişme daha taşır kendi içinde. Sanatta, gnoseolojiik an ile aksiyolojik an, dünyanın yeniden yaratılışı ile insanların dünyayla olan ilişkilerinin dile gelişi, birbiriyle kaynaşmıştır. İnsanlığın bilimsel ve teknik gelişmesinde olduğu gibi, sanatın tek çizgili

bir ilerleme mantığı izlememesinin nedenlerinden biri de budur.

Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş'te, bilimsel ve teknik açıdan, 19. yüzyıldaki gelişme düzeyinin, antik köleci düzendeki gelişme düzeyini fersah fersah geçtiğini; oysa, antik sanat yapıtlarının, 19. yüzyılda hâlâ, «bir bakıma bir norm ve erişilmez bir örnek oluşturduğu»nu[17] yazar.

Peki o zaman, Karl Marx'ın bu sözleriyle, antik yaratımlara karşıt, kişinin manevi dünyasına kıyaslanmayacak derinlikte inen Shakespeare'in daha önce değindiğimiz görüşleri arasında bir çelişme yok mudur burda? Yani, Marx'ın bu sözleri, önünde sonunda, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilerici değil, gerici bir süreç olduğunu bize göstermiyor mu burda?

Hiç kuşkusuz, böyle bir anlam taşımaz Marx'ın sözleri. Marx'a göre, sanat alanında ilerleme, mutlak değil, görece'dir; «... ilerleme kavramını, alışılageldik bir soyutlama içinde ele almamak» gerekmektedir. Aslında, sanatın tüm kendi gelişme süreci içinde, olanakları yalnızca genişlememiş, daralmıştır da. Sanat, hep bir şeyler bulup ortaya koymuş, bir şeyler kazanmış, ama kaçınılmaz olarak bir şeyler de yitirmiştir. İşte bu kaçınılmaz, üstesinden gelinmez çelişme nedeniyledir ki, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile bilimsel ve teknik gelişmesi birbirinden temelde ayrılır.

Antik Yunan bilim ve teknik düşüncesinin bugün bizler için «bir norm ve erişilmez bir örnek» olarak önemini koruduğuna ilişkin bir söz herhalde anlamsız kaçar. Ortaçağ, Rönesans, 17., 18. ve 19. yüzyılların bilimi bakımından da böyle bir sav yine bir anlamsızlık taşır. Ama, antik sanat bakımından Karl Marx'ın söylemiş olduğu sözler derin bir hakikat payı taşıyan sözlerdir; bunları bir anlamda ortaçağ sanatı, Rönesans sanatı, hatâ gentil toplum sanatı için de söyleyebiliriz. Çünkü, bütün çok çeşitli ideoloik-sanatsal başarı ve kazaçlarına rağmen, sanatın ileriye doğru gelişmesine baktığımız zaman şunu görürüz, artık ne Homeros şiirlerinin epik yüceliği, ne ortaçağ Kilise resminin anıtsal etkisi, ne ortaçağ karnavallarının dünyasal neşe ve sevinci; ne bir Leonardo'nun, Raffael'in, Giorgiona'nin, ya da Tizian'ın yapıtlarında olduğu gibi, gerçekolan ile ideal-olanın uyumlu yoldan bir araya gelişi; ne halk masallarında görüldüğü gibi, fantastik-olanın varlığına safça bir inanç; ne de ilkel toplum sanatının çok belirgin bir yanı olarak, ortak topluluğun pra-

17 Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş, a.g.e., Cilt 13, s. 641.

tik yaşam etkinliğinin kendi bütün görünüş biçimleri ile sanatsal yaratım arasında içiçe bir kaynaşma vardır; artık ortadan kalkmıştır bütün bunlar.

Sanatsal gelişmedeki çatışkı, daha doğrusu, gerçek diyalektik, sanatta «hiçbir şeyin karşılıksız» kalmamış oluşundan gelir. Nitekim, Bernini'nin, Houdon'un, Şubin'in, Rodin'in yapıtlarındaki psikolojik derinlik, heykel tarihinde ileriye doğru elde edilmiş korkunç başarılar demekti; ama, Doğu Adaları sanatının kendine özgü plastik işlerini ya da Eski Meksika sanatının minyatür biçimli, yüce ve anıtsal heykelini düşünecek olursak, heykel sanatının kendi ilk gelişme evrelerinde yer alan, plastik genellendirmedeki yücelikten çok şeyler yitirilmesi pahasına bu başarılara ulaşılmış olduğunu görürüz. Eski Mısır heykelleriyle kıyaslayacak olursak, klasik Yunan heykeli, yalnızca çok şeyler kazanmamış, ama çok şeyler de yitirmiştir. Klasik Yunan heykeli, canlı, soluk alan, kendi içinde hareket eden insan vücudunun güzelliğini bulgulamış, ama Doğu sanatında düşüncenin hareketsizliğinin ve mutlaklığının cisimlendirilişine hizmet eden plastik genellendirme ölçüsüne hiçbir zaman ulaşamamıştır. İzlenimcilik, doğanın kendi yaşamında akıllı, ansal ve canlı olanın güzelliği algısını zenginleştirmiş, ama karşılığında çok şeyler ödemiş, dünyanın imgesel görünüşündeki epik genişliği yitirmiştir; Gauguin'in, Derain'in, Roerich'in, Saryan'ın hep izlenimclikten kaçmaya çalışarak, resim sanatına yeniden sanatsal bir genellendirme kazandırma yollarını aramış olmalarının nedeni budur. Çehov'un oyunlarında izlediğimiz, kişinin manevi yaşamına ilişkin korkunç ince, kuyumcu gibi işlenmiş, psikoloik çözümlemeler; aynı zamanda, büyük, güçlü, kapalı karakterlerin, kahramansı anların, romantik dokunaklılığın yitirilmiş oluşuna diyalektik olarak bağlıdır.

Demek, sanat tarihi, yalnızca **başarı ve kazançlar**'ın bir tarihi değil, ama aynı zamanda, **kayıplar**'ın da bir tarihidir. Bu yasanın işleyişini aşmak ve sanatın daha önceki yeteneklerini korumak üzere yapılmış bütün girişimler sonuçsuz kalmıştır. Marx, yeni çağlarda, antik eposu yeniden yaşatmak üzere üstlenilmiş bütün girişimlerin verimsiz kalmaya mahkum olduğunu açıkça söylemiştir. Dünyayı sanatsal olarak bir tanım özümleme biçimlerinin, «ancak sanatın gelişmesinin henüz geri kalmış bir aşamasında mümkün olabileceği»ni[18] belirtmiştir; çünkü, antik Yunan fantazisinin, dolayısıyla, antik Yunan sanatının temelinde ya-

[18] a.g.e.

tan mitolojik dünyagörüşü, bilimsel bilginin boy atıp serpilişiyle ve teknik olarak yüksek düzeyde gelişmiş bir üretime geçişle, ortadan silinecektir. Onun için, «barut ve kurşun» çağında bir Akhilleus olanaksızdır; matbaanın ortaya çıkışıyla birlikte, «şarkı ve söz de kesilmiş, Musalar susmuş ... zorunlu olarak, epik şiir için gerekli koşullar ... kalkmıştır ortadan.»[19]

Bu türden yıkımlara sık sık rastlanmıştır sanat tarihinde. Ne ortaçağ resimindeki yüksek dinsel dokunaklılığa kapitalizm çağında yeniden dönülebilir, ne de Nasıralılar ile Aleksander İvanov, sanatta böylesine bir dokunaklılığı yeniden yaratabilir artık. Bir zamanlar feodal toplum kültüründe yaşamış halk sanatlarını yeniden yaşatmak ya da o zamanki kahramanlık türküleri biçimini çağımızın halk sanatlarında korumak için girişilmiş böylesine safyürekli çabalar boşa çıkmıştır hep.

Burda, sanat yaratımı alanında filojenetik süreçler ile ontojenetik süreçler arasındaki benzeşimle karşılaşmaktayız bir kez daha. Marx'ın, antik çağı «insanoğlunun tarihteki çocukluğu» olarak tanımlayıp, tıpkı bireyin yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de **çocukluğun yinelenmeyeceği**'ni vurguladığı zaman[20], böyle bir karşılaştırmaya başvurmuş olması nedensiz değildir. Bu benzeştirme şurda daha da doğrulamaktadır kendisini; yetişkinlerin yaratıcılık olanakları, çocuklarınkilere açıkça üstün olmakla birlikte, bir çocuğun sanatsal yaratımlarının, kimi ustaların yapıtlarından üstün olabildiği durumlar da ortaya çıkabilmektedir. Onun için, nesneleri, tıpkı çocuk gibi, o aynı tazelik ve kesinlikte görüp duyan bir sanatçının çalışmaları bir hayranlık uyandırır bizde, her zaman övgüye hak kazanır. Çocuğun dünyayı keşfederken ve bakarken algısında yaşattığı saflık ve tazeliğin, çocuksu duyumlardaki şiirselliğin,doğayı manevileştirme ve insanlaştırmadaki saflığın korunabilmesinin ölçüsü, yetişkinlerde daha az olduğu gibi, çok doğal olarak, daha da değişik ölçülerdedir. Bir çocuk yazarının sanatsal düşüncesi hiçbir zaman çocuğun düşüncesi ile özdeş değildir. Ancak çok ender hallerde, aklımıza Niko Pirosmani geliyor burda, buna benzer birşeye rastlanabilirse de, yine de olağanüstü bir durumdur bu; çünkü Pirosmani, hiçbir sanatsal eğitim görmemişti, kendi kendine öğrenmişti. Resimlerinin çekiciliği, o kadar mutlak bütüncül deyim yerindeyse, «folklorvari» dünya görüşünden geliyordu. Oysa bugün için, bir takım sa-

19 a.g.e., s.641.
20 a.g.e., s. 642.

natçılar, dünyayı çocuk gibi duymak ve düşünmek gibi yapay bir girişimde bulundukları zaman, yapıkları sırf bir üsluplaştırma olmanın ötesine geçememektedir.

Çocuksu yaratımlar, tıpkı retrospektiv, taklit halk sanatı gibi, tıpkı taklit antik epos, taklit romantik şiir ya da taklit Peredvişniki resmi gibi, gerçek sanatın çok uzağındadır. Yüksek gelişmiş bir kültürde geçmiş imgesel düşünce yaratım tiplerinin **yinelenmezliği**, her zaman için kabul edilen birşeydir; ne denli güzel olursa olsun, geçmişin arkeolojik yoldan yeniden onarımına kalkışmak olanaksız sonuçlar getirir.

Sanat tarihinin her aşamasının yinelenemez ve daha üstesine çıkılamaz oluşu bize şunu da gösterir, insanoğlunun sanatsal gelişmesi, **daha aşağı biçimlerden daha yüksek biçimlere doğru bir yükselme olmadığı gibi, bir zamanki yükseklikten bugünkü yoksunluğa doğru geriye bir iniş de değildir.** Sanat tarihinin her aşaması, bir öncekinden bir bakıma üstesinde olduğu gibi, bir bakıma da gerisindedir. Her bir aşama, kendi etkisini ileriye taşıdığı kadar, kendi zayıf olan noktasını, kendi sınırlılığını da ileriye taşır. Ortadaki bu güçlü durum kadar, bu güçsüz durumda, sanatsal yaratımın üstünde yükseldiği somut tarihsel toplumsal zemine dayanır. Burda Marx'ın sözlerini bir kez daha anımsayalım: antik sanatın çekiciliği, antik sanatın kendi tarihsel sınırlılığından gelen bir şey olup, «içinde boy atıp serpildiği o gelişmemiş toplum aşamasıyla kendisi arasında bir ... çelişme yaratmaz; onun kendi bir sonucudur daha çok.»[21] Demek, bu bakış açısından, yani ilerleme ve gerileme açısından, insanoğlunun sanatsal gelişmesi, bütün o kendi görece bağımsızlığına rağmen, son kertede, toplumsal gelişmenin yasalarıyla bağımlıdır.

Son olarak bu sorunla ilgili bir başka noktaya değinelim burda. Toplumda sanatsal yaşam, sanatsal değer üretimi ile sanatsal değer tüketimi arasında karşılıklı bir bağıntı oluşturur. Bu bakımdan, insanoğlunun sanatsal gelişme düzeyleri yalnızca o çağda yapılmış sanatın nitelikleriyle değil, ama aynı zamanda, **sanat tarihinde yoğalmış sanatsal değer hazinesinin o toplumda ne denli yoğun ve kapsamlı biçimde özümlenmiş oluşu**'yla da belirlenir. Bu yönüyle de, kültür tarihi, yine diyalektik olarak çelişmeli bir süreç gösterir.

Şunu kabul edelim, kültür tarihinin en erken gelişme aşamasında, sanatsal yaratım ürünleri herkesin manevi sahipliği altındaydı. Toplum-

21 **a.g.e.**

sal eşitsizliğin gelişmesiyle birlikte, profesyonel sanat üretimi alanında yaratılmış yapıtların büyük bir bölümü bütün bir halkın tüketimi dışında kalmıştır.

Ama öte yandan şunu da kabul edelim, sanat yaratımlarının tüketimi alanındaki ilerleme, salt nicel bir boyut taşımaz. İzleyici kitlenin genişliği, ilerlemenin bir çapıdır yalnızca; bir başka nitel bir çapla, yani okuyucunun, dinleyicinin, izleyicinin, sanat yapıtlarının kapsamına nüfuz edebilmesindeki derinlik'le çelişmeli bir ilişki içindedir. Bir başka deyişle, burda söz konusu olan şey, yalnızca her çağda sanatın alımlanışına katılanların yalnızca sayısı değil, ama aynı zamanda, içinde bulundukları estetik gelişme düzeyi'dir de.

Soruna bu açıdan bakıldığında, bugün kapitalizmin «kitle kültürü» aracılığıyla yoluna koyduğu, sanatın yaygınlaştırılması sürecindeki sözde ilerleme de kolayca görülür. Çünkü, sanatın «kitle sanatı» ve «seçkinler sanatı» olarak ikiye bölünüşü, bize halkın, genel beğeni düzeyini yükseltecek, geliştirecek ve yetkinleştirecek yerde, kitlelerin estetik geri kalmışlığını sürdürmeye yarayacak, sanat yerine konmuş düşük niteliketik işlerle beslendiğini göstermektedir.

Kapitalizmden ileriye doğru geçiş çağında, sanatsal kültürün demokratikleştirilmesiyle, sanatsal değerleri tüketecek genel yüksek düzeyde bir kitlenin estetik varlığının hemen kurulamayacağı arasında bir çelişme vardır; böyle bir şeye gözleri kapalı kalamayacağımız gibi, amaçlardan biri de bu çelişmeyi ortadan kaldırmaktır. Kafa ve kol işçiliği arasında kopukluk sürdükçe, toplumun bütün üyeleri aydın düzeyine ulaşmadıkça, sanat yapıtı tüketiminin nitel ve nicel yanları arasındaki ayrılıklar da kaçınılmazdır. Ama geçici niteliktedir bunlar. İlerde bu tür ayrılıklar da ortadan silinecektir. İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi, herkesin, bütün sanat hazinelerine özgürce el atabileceği, herkesin estetik kültürünün en yükseğinden gelişeceği bir aşamaya ulaşacaktır. O zaman, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilerici özelliği, bütün sonuçlarıyla ve doluluğuyla insanoğluna kucak açmış olacaktır.

Böylece, bütün iç çelişme ve çatışmalarıyla birlikte, toplumda sanatsal gelişme süreci olarak sanatsal kültür tarihinin genel özelliklerini kapamış bulunuyoruz. Şimdi toplumlarda sanatsal kültürün varlığı ile gelişmesini belirleyen sanat tarihsel süreçlerin temel mekanizmasının incelenişine geçebiliriz artık.

SANATSAL GELİŞMENİN TOPLUMSAL BELİRTENLERİ

Sanatsal kültür tarihinin toplumsal olarak belirlenişi, **çokyanlı, sisteme bağlı, dinamik** bir koşullanma olarak kavranmalıdır. Estetik kuramı, sanatsal kültürün toplumsal olarak koşullanmış gelişmesi içindeki tüm akışını izleyemez; izlerse eğer, o zaman bir başka bilim haline, yani dünya sanat kültür tarihinin bilimi haline gelir. Böyle bir bilim henüz yoksa da, hiç kuşkusuz, birgün ortaya çıkacak ve sanat bilimi dalları arasında önemli bir yer alacaktır[22]. Estetik kuramına burda düşen görevler şunlardır: a) sanatsal kültürün gelişmesi üstünde **toplumsal etkide bulunan** bütün **kaynaklar**'ın açığa çıkarılması; b) bunların **işlerlik alanları**'nın belirlenmesi, sanat tarihi süreçlerine girme olanakları arasında bağlar kurulup yönlendirilmesi; c) çeşitli sanat türleri ve cinsleri açısından olduğu kadar, sanatsal kültür tarihinin değişik aşamaları açısından da bu etkiler sisteminin açığa çıkarılıp açıklanması.

Bu işlere başlamak gerekiyorsa, o zaman, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilk, ana kaynağı olan **maddi üretim**'den başlamamız gerekir.

MADDİ ÜRETİM VE SANATSAL ÜRETİM

Bu bağımlılığın çözümlenişi, diyalektik maddeci sanat tarihi felsefesi anlayışının çıkış noktasıdır; çünkü, çok iyi bildiğimiz gibi, bu düşünce, maddi üretim tarzının, ekonomik altyapının, toplumsal işbölümü sis-

[22] Bu konudaki çalışmalar: I. Yofe, **Sanatın Bireşimsel Tarihi**, 1933; A. Hauser, **Sanat ve Edebiyatın Toplumsal Tarihi**, 1950.

teminin ve ürünlerin dağılımı sisteminin, tüm toplumsal manevi yaşamdan, üstyapıdan ve kültürden önceliği'ni kanıtlamış bulunmaktadır. Estetiğe düşen şey, tüm sanatsal kültürün üretici temelini oluşturan özgül manevi üretim alanı karşısında bu önceliğin nasıl işlediği sorusunu yanıtlandırmaktır.

Marx ve Engels, «manevi üretim» ve «sanatsal üretim» terimlerini, yalnızca bir iktisatçı olarak düşündükleri için değil, ama aynı zamanda, bütün özgüllüğüne rağmen, manevi değer yaratımının, insanın üretici etkinliğinin bir biçimi olduğunu, dolayısıyla, maddi üretimle olan ilişkisinin incelenmesi gerektiğini ortaya koymak için kullanmışlardır. Artı-Değer Üstüne Kuramlar'da şöyle yazar Marx: «Belirli bir maddi üretim biçiminden, belirli bir toplumsal ayrışma doğar, bu bir; ikincisi, insanlar ile doğa arasında bir ilişki kurulur; insanların gerek varlıkları, gerek manevi görüşleri, dolayısıyla kendi manevi üretim biçimlerini de, bu ilişkiyle belirlenir.»[23] «Manevi üretim ile maddi üretim arasındaki bağıntıyı görebilmek için, her şeyden önce, bu ikincisini, bir genel kategori olarak değil, belirli bir tarihsel biçim olarak almak gerekir. Yani, örneğin kapitalist üretim tarzı, ortaçağdaki üretim tarzından başka bir manevi üretim biçimine karşılık verir.»[24]

Bu söylenenlerin doğrudan doğruya sanatsal yaratımla da ilişkisi vardır; çünkü sanatsal yaratım, manevi üretimin bir dalıdır. Aslında ekonomi politiğe bağlı olan emeğin estetik sorunuyla Marx'ın sistematik bir biçimde niçin uğraşmış olduğu da burda açıklığa kavuşmaktadır; nitekim; maddeci estetik için çok önemlidir bu tema.

Sanatsal üretimin maddi üretimle bağımlılığını somut olarak nerde görebiliriz o halde? Bunu ilk önce, sanatsal yaratımın egemen ekonomik sistemle belirlenişinde, toplumsal işbölümünün ve dağılımının kendi niteliğinin belirlenişinde; ikinci olarak da, sanasal yaratımın, tekniğin gelişme durumu na bağımlı oluşunda görebiliriz. Sorunu bu iki yönüyle birlikte inceleyelim.

Dünya sanatsal kültür tarihi birçok önemli farklar gösteren, bir takım tiplere ayrımlanabilir. Ancak, bütün bu farklılıklar, yine o sanatsal kültür tipi'nin üstünde yükseldiği ekonomik altyapının özelliklerine dayanır.

23 Karl Marx, Artı-Değer Üstüne Kuramlar; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 26, s. 257.

24 a.g.e., s. 256-257.

Bu tiplerden **ilki**, ilkel toplum kültürüdür. Bu sanatın ana çizgil·ini folklor korumuştur. İlkel toplum sanatında, profesyonel olarak yürüt len, hemen hemen hiçbir sanatsal etkinlik olmamıştır; böyle bir şey kültürün kendiliğinden bir özelliği olup, üretim sürecine katılan herkes içine alıyordu. Av ve savaş dansı, iş türküleri ve dansları, herkesçe yapılıyordu. Mythos, efsane ve menkıbeler kadar, elişlerinin de söylenip yapılışına herkes katılıyor, onu devam ettiriyordu; sanatın, **toplumsal yaşam etkinliğinin en önemli biçimlerinden biri** haline gelmesini sağlayacak biçimde toplumun bütün üyelerinin yaratıcılık yeteneği bu yoldan gelişmiş bulunuyordu. Sanat, **geneli ilgilendiren ve toplumsal önemde** bir içerikle doluydu.

Sanat, pratik etkinlikle karşıtlık oluşturan özel bir «sanat dünyası», güzellik·alemi, bir iyileşme, eğlenme, düş dünyası olarak görülmüyordu; çalışma, dinsel tören, savaş, töresel-eğitsel etkinlik gibi birçok başka yanları da gerektirecek biçimde, somut yaşam **sürecinin bir yanı**'ydı. İş görmeye (ava ya da toplayıcılığa) hazırlık; (taş, kil, kemik, tahta, ağ, metal ya da benzer şeylerden yapılma) iş aletleri ile öbür gerekli şeylerin hazırlığı; savaş işi şeyler, dinsel törenler, gündelik törenler ve kutlama törenleri, bütün bunların hepsi, o çağda insanların toplumsal eylemlerinin randımanını artıracak, sanatsal-imgesel bir biçim taşıyordu. Tüm insanlık tarihi boyunca, sanatın toplumsal yaşam içinde bu denli önemli yer aldığı bir dönem olmamıştır bir daha.

Sanatsal öğenin işlevi ilkel toplum insanınca ne denli gizemsel yoldan çarpıklaştırılarak yorumlanmış da olsa, kendi deneyimleri dolayısıyla ona şunu göstermekteydi ki, böyle birşey, kendisi için verimli olduğu kadar, doğayla tarihsel olarak karşı karşıya kalışında ve toplumsal ilişkilerinin pekiştirilmesinde de kendisi için zorunluydu. İlkel toplumda sanatsal yaratımın kendine özgü özelliği burdan gelir işte. Bu sanat, «uygulamalı» sanattı; yani, çeşitli pratik etkinliklere bağlıydı, onların altında yer alıyordu, onlarla yürüyordu. Buysa, toplumdaki tüm pratik yaşamsal etkinliğin, sanatsal özümlemenin nesnesi haline gelmesine yol açmıştı.

Bu çok şaşırtıcı ve hayretler verici sanatsal kültür tipinin kendine özgü çizgileri ile ona bağlı bir sanat tipi nerden kaynaklanıyordu o halde? Böyle bir şeyin kaynağı, **toplumsal işbölümünde ve ona karşılık veren ürünlerin dağılımı sistemindeki gelişmemişlik**'ti. Manevi üretim, ki bunun bileşken bir yanını sanatsal etkinlik oluşturuyordu, Marx ve Engels'in belirtikleri gibi, maddi praksisle içiçe geçmişti, bu yüzden

burda «sanat üretimi diye birşey»den söz edilemezdi.[25]

Toplumsal işbölümünün ortaya çıkışıyla birlikte, toplumdaki sanatsal gelişme de altüst olmuştu. **İkinci tip sanatsal kültür** başlamıştı. Sanatsal yaratımın, toplumsal işbölümü çerçevesi içinde yer alışı; meslekî, özel bir insan etkinliği alanına dönüşmüş olması; bu arada, toplum üyelerinin büyük bir bölümünün, sanatsal değer tüketicileri durumuna düşmüş, «müstehlik haline gelmiş olması, bu sanatsal kültürün özelliklerindendi. Bu arada, Marx ve Engels'in belirttikleri gibi, «sanatsal yetinin tek tek ktişilerde yoğalımıyla birlikte, geniş kitlelerin ezilmesi»[26] olayı da ortaya çıkmıştı; bu kişiler, yaşamca gerekli malların üretimiyle uğraşmakta, gördükelri bu işle, profesyonel sanatçıların varoluşunu güvence altına almaktaydılar.

Maddi ve sanatsal üretimin kökenindeki birliğin böyle tarih içinde bozularak parçalanması, ki sanat tarihinin gelişmesindeki diyalektik mantığın bir başka yönüdür bu, sanatın gelişmesi üstünde **yalnızca olumsuz değil, ama aynı zamanda olumlu** bir etki de yapmıştır. Nitekim, sanatsal yaratımın meslekî yoldan yürütülüşü, sanatın ileriye doğru gelişmesinin itici bir gücü olmuştur. Doğal yatkınlığa sahip kişilerin, sanatsal etkinlikle başbaşa kalarak, maddi üretime katılmaktan kurtulmaları, sanatsal yaratımın gittikçe yetkinleşmesi için gerekli koşulları da birlikte getirmişti. Böylesine bir sanatsal yaratım, gittikçe meslekten usta sanatçı olmaya başlayan, tüm etkinliğini buna ayırabilen yetili insanların gücünü ve enerjisini soğurmuştur; kitlelere kapalı kalan uygarlığın başarılarını tanıyıp öğrenme olanağına sahip sanatçıların yüksek düzeyde kültürel ve düşüncesel bir gelişme göstermelerini sağlamıştı. Böylece, meslekî sanat, bir iki bin yıl içinde önemli bir yol almış; bu arada, dünyanın sanatsal olarak özümlenişine ilişkin amatör sanatça ve folklor yaratımlarınca bilinmedik yollar ve yöntemler ortaya konmuş, bu yöntem ve yollarla da yüksek manevi değerler yaratılmış; Goethe ile Brecht'in, Puşkin ile Mayakovski'nin, Bach ile Mussorgski'nin, Rembrandt ile Surikov'un, Stanislavski ile Ulanova'nın, Ayzenştayn ile de Fellini'nin yapıtları gibi, ancak «bilgece sanat»ın el atabileceği yöntem ve yollar olmuştur bunlar.

Sanatsal yaratımda profesyonellik, hiç değilse, üç yönden olumsuzluk taşımıştır. Birincisi, kitleler, sanatsal yaratımın dışında kendi çevre-

25 Karl Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş**; a.g.e., Cilt 13,s. 640.
26 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; a.g.e., Cilt 3, s. 378.

leri içinde kısılı kalmış; sanasal değerlerin sırf «tüketimi»yle yetinm zorunda bırakılmışlardır. Buysa, kitleler ile özel bir toplumsal mesle.. sanatçı grubu arasında bir uzaklığın, birbirini karşılıklı olarak anlam.. tmanın, daha sonra da, değişik biçimlerde, sürekli yer alan bir çatışmanın doğmasına yol açmıştır. İkincisi, bu özel toplumsal grubun kitleler den ayrışması, bu grup ile kitleler arasında, yalnızca yaratılmış olan sanat yapıtlarının, ister istemez «tüketim»i açısından bir ilişkinin yürümesine yol açmakla kalmamış, ama sanatçıların, **toplumsal kitleyle ortak topluluk'la** onun yaşamıyla, çıkar ve idealleriyle olan ilişkileri içinde hiçbir yönden yer almamalarını, ortak topluluğa içinden değil, dışından, kendi bulundukları yerden bakmalarını da getirmiştir. Böylelikle, sanatın içeriği ile toplumdaki somut yaşamsal etkinlik arasında, sanat için trajik bir uçurum açılmaya, sanatsal içerik ile toplum sorunsalı arasında derinleşen bir uzaklık yer almaya başlamıştı. Sanatsal etkinliğin **sınırlanışı**, sanatın kendi içinde profesyonel, «salt estetik» çıkarlar çemberi içinde kalışı, sanat için öldürücü bir estetik sav hazırlamıştır. Üçüncüsü, böyle bir durum, sanatçının aydınların, doğrudan doğruya, ayrıcalıklı kesimlere **bağlı kalma**'larını getirmiştir; çünkü, kendi dolayımsız varoluşu için gerekli maddi malları üretemeyen sanatçı, böyle bir şeyi, kendi yaratmış olduğu sanatsal değerleri mübadele yoluyla sağlamak zorunda kalmıştır.

Meta üretiminin düşük olduğu ilk uzlaşmaz sınıflı toplum aşamasında, sanatsal üretim de kendi alanında çok düşük olmuştur. Çoğunlukla, sanat yapıtları satın alınmamış, kişilerce ya da kurumlarca **el konulmuş**'tur; çünkü, bu kişi ve kurumlar, sanatçının geçimini üstlenebilecek durumda olanlardı: firavunlar, çarlar, prensler, asılzadeler, malikâne sahipleri, kiliseler. Hiç kuşkusuz, bu ilintiler içinde, **yaratım özgürlüğü** hiçbir zaman söz konusu olamazdı; köleler, serfler, papazlar gibi kapıkuluydu sanatçılar; **kendi** manevi-estetik beğeni ve isteklerini **değil**, efendilerinin beğeni ve isteklerini yerine getirmek durumundaydılar. Ancak, ender hallerde, sanatçılar kendilerine verilen görevi düşünsel olarak kendilerince dönüştürebiliyorlardı, tıpkı saray palyaçoları gibi, ya da Velazquez'in Papa X. Ennosans resminde, ya da Şubin'in, I. Pedro resminde yapmış olduğu gibi. **Özetlersek, sanatsal üretimin toplumsal işbölümü ve mübadele sistemi içindeki yeri, sanatı, ayrıcalıklı kesimlerin siyasal, dinsel, ethik ve estetik taleplerine bağlı kılıyordu.**

Sanatın kapitalizm çağında nasıl geliştiğini anlayabilmek için, yine

sanatın toplumsal üretim ve mübadele sistemi içindeki yerine bakmak gerekir. Kapitalizm, meta üretimini, toplumdaki ekonomik yaşamın **evrensel ve herşeyi içine alan** biçimi haline sokmuştur. Marx'ın da kanıtlamış olduğu gibi, meta üretimi ile meta dağılımı, kapitalist üretimden daha eski olmakla birlikte birbirinden farklıdırlar, çünkü kapitalist üretimde, «bütün ürünler ya da ürünlerin çoğu, meta haline gelirler...»[27] Manevi, özellikle de sanatsal üretim, **acımasızca, meta üretimi alanına girmiştir** artık. Böylece, sanatçı tarafından yaratılmış olan ürün, satışa çıkmış bir **meta**, sanatçı da meta üreticisi olmuştur; burda, sanatçının çalışması, tüm öbür işlerde olduğu gibi, aynı ölçülerle, yani **artı-değer üretme** yeteneğiyle ölçülüdür.

Dolayısıyla, sanatçının emeğinin verimliliği, kendi taşıdığı düşünsel-sanatsal niteliklere, ethik-estetik değere göre değil, pazar konjüktürüne bağlı **mübadele değeri**'ne göre ölçülmektedir artık. Kapitalizmde emek, «**doğrudan doğruya kapital ile mübadele edildiği**»[28] sürece üreticidir; «**üretici emek**, emeğin ortaya koyduğu kendi **belirli içeriği**'yle, özel yararıyla ya da kendine özgü kullanım değerleriyle hemen hemen hiçbir ilişiği olmayacak biçimde emeğin bir belirlenişidir.»[29] Sanatsal yaratımın tüm çatışkısı ve derin trajik sonuçları şöyle gösterilebilir: «meselâ **Yitik Cennet**'i 5 l'ye yapan Milton, **üretici-olmayan bir emekçi**'ydi... Milton **Yitik Cennet**'i, ipek böceğinden ipek üretir gibi üretmiştir. **Onun kendi** bir gereğiydi bu. Daha sonra, ürününü 5 l'ye satmıştır. Ama, basımevinin yönetimi altında kitap ... imal eden Leipzigli bir işçi, **üretici bir emekçi'dir**; çünkü onun ürünü, daha baştan kapitalizme, onun kullanım alanı içine girmiştir.»[30].

Dolayısıyla, kapitalist toplumda, «bir yazar, düşünce ürettiği sürece değil, yazılarını basıp yayınlayan kitapçıyr zengin ettiği sürece, ya da bir kapitalistin ücretli emekçisi olduğu sürece, üretici bir emekçidir.» Marx'ın kanıtladığı gibi, bu yasa, sanatsal yaratımın öbür alanlarında da, örneğin, oyuncunun soytarının ya da şarkıcının emeğinin geçtiği sahne sanatında da acımasızca işler. Nitekim, «kendi hesabına şarkı söyleyen bir şarkıcı, **üretici olmayan bir emekçi**'dir. Ama, para kazanmak için ona şarkı söyleten bir menajer tarafından tutulmuş olan aynı şarkıcı,

27 Karl Marx, Kapital, Birinci Cilt, a.g.e., Cilt 23, s. 183-184.
28 Karl Marx, Artı-Değer Üstüne Kuramlar; a.g.e., Cilt 26, s. 127.
29 Marl Marx, a.g.e.,s. 376.
30 a.g.e., s. 128.

üretici bir emekçi'dir artık; çünkü, kapital üretmektedir.»[31]

Daha 18. yüzyılın sonlarında, ince görüşlü düşünürler, burjuva düzeninin sanatsal yaratıma karşı düşmanca olduğunu açıkça duymaya başlamışlardı. Schiller ile Hegel, Proudhon ile Ruskin, Herzen ile Tolstoy, Kramskoy ile Stasov bu konuda birşeyler yazıyorlardı. Ama, burjuva yaşamının kendi temelinde, yani kapitalist üretim tarzı'nda yatar bu önlenmez çatışmanın nedenlerini bulup gösteren Marx olmuştur: «Kapitalist üretim, belli manevî üretim dallarına, meselâ sanata ve şiire düşmancadır.»[32]

Modern kapitalist dünyada sanatsal üretimin durumu, sanatın kapitalist meta üretimi yasalarına daha da sıkı, daha içli dışlı ve daha dallanmış budaklanmış olarak bağlı oluşunda kendini belli eder. Ressamlar, sanat tüccarları tarafından sömürülürler; onlar olmaksızın, sanat sergilerinin düzenlenmsi, sanat yapıtlarının satışı, reklâmı ve toplumda kabul görmesi olanaksızdır. Film yapımı, kapitalist üretimde genel geçer yasaların işlediği güçlü bir endüstri dalıdır. Televizyon ve yayıncılık endüstrileri kadar, kitle sanatına giren eğlence müziği ve dans gibi eğlence endüstrisi de, kapitalist çıkarlar uğruna, yalnızca estetik değil, her türlü ethik ölçütleri de zedelemekte, sanatsal kültürü, insan ruhunu erdemsizleştirmenin bir aracı haline getirmektedir. Hiç kuşkusuz, aşırı ahlakdışı şeylerin, suç işlemenin, sınırsız zorbalığın, bayağı açıksaçıklığa varan kaba erotiğin propaganda edilişi, burjuvazinin siyasal çıkarlarına olduğu kadar, ideolojisine de uygun düşmekteyse de, aslında burjuva sanatın bu yönde gidişinin temelinde yatan derin neden, kazançtan başka, artı-değer peşinde koşmaktan başka amaç tanımayan, sermaye artırımı için hiçbir engel ve yasak tanımayan kapitalist üretimdeki ekonomik yasalara sanatın bağlı kılınışı'dır. Bu yüzden kapitalizmin sanata karşı düşmanca oluşu, her şeyden önce, ekonomik ilişkiler alanında ve ancak ondan sonra siyasal, ideolojik ve psikolojik alanlarda kendini belli etmektedir.

Amerikalı sanat bilimcisi Lewis Mumford çok yerinde dile getirmiştir bu durumu: «Burjuva anlamda, beğeni, paralı şöhret demektir sadece.»[33]

Kapitalist toplumda sanatçı, kilisenin iktidarına ya da kilisedışı iktidara doğrudan doğruya bağımlı olmadığı için, feodal toplumda oldu-

31 a.g.e., s. 377.
32 a.g.e., s. 257.
33 Lewis Mumfod, Teknik ve Uygarlık, New York, 1957, s. 353.

ğundan daha özgür görünmesine rağmen, kapitalizm, sanatsal yaratım özgürlüğünü, köleci toplumda ya da feodalizmde olduğundan çok daha sert ve çok daha korkuç bir biçimde felce uğratır. «Burjuva yazarın, sanatçının, oyuncunun özgürlüğü, maskelenmiş (ya da ikiyüzlüce gizlenmiş) bir bağımlılıktan başka bir şey değildir.»[34]

Lenin'e göre, sanatın gelişmesinde toplumsal devrimin oynayacağı en büyük rol, hiç kuşkusuz, sanatsal yaratımın, meta üretiminden kurtuluşuydu. Clara Zetkin ile konuşmasında şöyle diyordu Lenin: «Özel mülkiyete dayalı bir toplumda sanatçı, piyasa için meta üretir; alıcı arar. Bizim devrimimiz, bu adi durumun baskısını sanatçının üstünden kaldırmıştır. Onun koruyucusu ve işvereni Sovyet devletidir artık. Her sanatçı ve kendini sanatçı gören herkes, bir şeye yarasın yaramasın, kendi idealine göre özgürce yaratma hakkını kendine kazanmıştır.»[35]

Toplumsal üretim sisteminin toplumcu düzende uğradığı değişim, sanatsal üretimin tarihsel yazgısı üstünde geniş bir etkide bulunmuştur. Böylece, yeni, üçüncü bir sanatsal kültür tipi oluşmaya başlamıştır. Bunu ana çizgileriyle şöylece gösterebiliriz.

Birincisi, toplumcu üretimde başlıca amaç, artı-değerin elde edilmesi değil, toplumun bütün üyelerinin maddi ve manevi gereksinilerinin karşılanması olduğu için, sanatsal üretim, nesnelde aynı başlıca amacı, yani tüm toplumun düşünsel-estetik gereksinimlerinin karşılanması amacını üstlenir. İkincisi, toplumcu düzende sanatçı, piyasadan bağımsız olup, sanatçının emeği kâr getirme ölçüsüne göre değil, yaratılan ürünün düşünsel sanatsal nitelikleri'ne, göre ölçülür. Üçüncüsü, emeğin yeni toplumsal örgütlenişinden doğan ideoloji, sanatçı aydınları, uzun yıllardır yitip gitmiş olan, toplumla birlik bilincini yeniden edinmeye; sanatta, toplumun somut olarak neyi harekete geçirdiğinden, neyin acısını çektiğinden ve ne gibi özlemler içinde olduğundan söz etmeye götürür. Dördüncüsü, halk sanatlarında ve amatörce yaratımlardaki atılımlar, meslekten sanat ile halk kitlesi arasında salt tüketim çıkarlarına dayanan ilişki düzeyini, ortak yaratıcı sanat algısı ve alımı ile kendinden etkin yaratım arasında yer alan bir ilişki düzeyine çıkaracak biçimde, meslekten sanat ile halk kitlesi arasında büyük bir yakınlaşmanın doğması'na yol açar. Böylece,

34 V. I. Lenin, Parti Organizasyonu ve Parti Edebiyatı; Toplu Eserler, Cilt 10, s. 33.

35 Clara Zetkin, Lenin Üstüne Anılar; V.I. Lenin: Kültür ve Sanat Üstüne, s. 135-162.

yüksek azınlık için, yüksekten anlayanlar için yapılan «yüksek», ince bir sanat ile beylik, sıradan «kitle kültürü» arasındaki burjuva toplumuna özgü düalizm etkili bir yoldan aşılır. **Sanatın halkçı özelliği** toplumsal üretimin kendi bir gelişme yasallığını yansıtacak biçimde, toplumcu sanatsal kültürün temel özelliklerinde biri haline gelir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatsal kültürün her somut alanında, sanatın gelişmesinin, maddi üetime bağımlı olup, onunla koşullanmış oluşu, çeşitli kendine özgü biçimlerde belli eder kendini. Böyle bir bağımlılığın, yararsal denilen sanatlar alanında özel olarak ele alınıp gösterilmesi, verimli sonuçlar getirecektir bizlere.

Kültür tarihinin erken aşamalarının bir özelliği olmak üzere, sanatsal biçimlenmiş aletlerinde devam ettirilişi, uzlaşmaz sınıflı toplumlarda kesilmiştir; çünkü bu toplumlarda mekanik olarak yürütülen, yiyip bitirici çalışma, insanları köleleştirmişti. Kırsal çalışma araçları, bir dereceye kadar sanatsal olarak biçimlendirilmekle birlikte, yani artık köylünün kendine kalmış biçimde, üretilen ürünün izlerini yer yer kendi üstünde taşıyacak yolda imâl edilirken (ki bu da köyde tarımın ölçüsüne bağlıdır); endüstriyel çalışma aletleri kadar, üretim takımları ile iş giysileri de, sanatsal olarak biçimlendirme alanının bütünlükle dışında, sırf **yararsallık ve teknik ereklilik** taşıyan birşey haline gelmiştir. «Sanat âlemi»nin sınırları gittikçe daralmış; (özel yaşam alanının biçimlendirilişi halinde) gündelik yaşam alanı içinde, (dinsel törenlerin biçimlendirilişi halinde) tapınsal alan içinde, (devlet kurumlarının biçimlendirilişi halinde) siyasal eylemlilik alanı içinde gittikçe sığışıp kalmaya başlamıştır. Ama sanat, bu alanda bile, teknikle olan ilintisinde «utanmış», bunu gizlemeye, üstünü örtmeye, kuruluşsal olarak anlamsız, «elle yapma» dekorlar içinde saklamaya çalışmıştır. 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında ,hiçbir güzellik taşımayan bir çalışma alanı ve çalışma ortamı ile öbür maddi-sanatsal üretim alanlarında görülen süsleyicilik ile gösterişlilik arasındaki çatışma doruk noktasına varmıştı; hapishaneye benzer, tuğla duvarlarla örülmüş, kirli fabrika yapıları ile yeni üslupta (**Jugendstil, art nouveau**) döşenmiş evlerle, içi dışı süsleyici plastik biçimlere, ayak ve sütunlara, fresk süsleme ve madalyonlara, mozaik biçimlere, vitraylara batmış burjuva binalarını gözümüzün önüne getirelim.

Mimari ile uygulamalı sanatların abartılmış, zevksiz dekorlar içinde, yanlış bir yolda gidişi kadar, çalışma çevresi ile çalışma araçlarının estetik olarak biçimlendirilişine bağlı öbür sanatsal yaratım dallarının

yıkıma uğrayışı, kapitalizm çağında çarpıklaşmış toplumsal varlığın kendi yapısından ileri gelen bir şeydi. 20. yüzyılların ortasında, endüstri tasarımı, kapitalizmde yeniden yaygın bir halde gelişmeye başlamışsa da, örneğin makineler ile iş araçlarının, aletlerin, vs. estetik biçimlendirilişi, gittikçe bir gelişme göstermişse, bunun nedeni, burjuva üretimin gelişmesine bağlıdır yine; yani bir yandan, işçilerin üreticiliğini arttırmak üzere hep yeni yeni araçların bulunması yoluna gidilirken, öte yandan makineler de içinde olmak üzere, her türlü metaya alıcıyı çekecek, rekabeti kızıştıracak bir dış görünüş verilmesine çalışılmaktadır.

Toplumcu düzende maddi üretimin bütün yapısı, **çalışma ile sanatsal yaratım arasında bulunan kopuk bağın yeniden kurulmasını ve üretici çalışmaya sanatsal bir öğenin katılmasını** gerekli kılar.

Şimdi de, sanatsal üretimin maddi üretime bir başka çizgideki bağımlılığına geçerek, sanat tarihinin, toplumsal üretici güçlerle, toplumsal emeğin **teknik donanımı**'ndaki değişimlerle ne gibi bir bağlantı içinde olduğunu açıklayalım.

TEKNİK VE SANAT

Şiirsel düşüncenin maddileştirilişinde, sanatsal yaratım, nesnel olarak, sanatın üretici güçlerinin gelişme düzeyinin kendisine sunduğu maddi teknik olanaklarla bağımlıdır. Belli bir cins sanatta bu bağımlılık bir başka sanatta olduğundan daha az ya da çok olmakla birlikte, tüm sanatsal gelişme içinde asli bir rol oynar.

Gerek mimarinin, gerekse uygulamalı sanatların, teknik gelişmelere ne denli bağlı olduğundan daha önce de sık sık söz etmiştik. Maddi üretimin teknik olanakları, **sanatsal biçimin biçimlendirilmesi**'ni bile koşullandırır. Bu açıdan, elle üretimden fabrika ölçüsünde üretime geçişin sanat için ne gibi bir önem taşıdığını rahatlıkla görebiliriz. Bu bağıntı içinde önemli olan şey, yüksek bir üretkenliğe ve seri üretime yol açan makine emeğinin, el emeğinin yerini alarak onu çözüntüye uğratışı değil; daha çok, toplumun sanatsal kültürünün o güne kadar görülmedik biçimde temelinden **altüst** olmasıydı.

Makine tekniği, herşeyden önce, el tekniğinin sınırlı biçim verme olanaklarını sonsuz genişletmişti. Nasıl çalgısal müzik titreşim, tempo, ritm ve iniş çıkışlar bakımından insan sesinin sınırlı olanaklarını asli

bakımdan aşıyorsa makine de öyle, insan eliyle mümkün olmayacak şeylerin biçimlendirilebilmesine izin veriyordu. Makineyle dokunmuş kumaş ile elörmesi ürünler, endüstriyel yöntemlerle yapılmış binalar ile el imalâtı olanlar, endüstriyel düzeyde yapılmış ulaşım araçları ile el imalâtı vagonlar, kızaklar ya da kayıklar arasında bir karşılaştırma yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar bu fark. Makine tekniği, el imalâtı için hiçbir zaman mümkün olamayacak biçimde, milyonlarca insanın kendi çevresini saran şeyleri, sanatsal olarak biçimlendirebilmesi gereksinimine karşılık veriyordu. Tekniğin, mimari ve uygulamalı sanatlar alanında yol açtığı en önemli sonuç ise, **sanatsal yaratım sürecinin kendi özelliğinin kökten bir değişime uğraması kadar, nesnelerin sanatsal yapısınında dönüşüme uğraması olmuştur.**

El imalâtçısının yaratımları, tıpkı bir ressamınki gibi bireysel bir edimdi; bir farkla, el imalâtçısı, kendi sanatsal önerisini, sanatsal kurulmayı, nesnelerin sanatsal yapımını hep kendisi yürütüyordu. Yapım süreci sanatsal bir önem taşımıyordu artık; tıpkı bir yazarın yazılarını elindeki malzemeyle saptayan dizgicinin etkinliği gibi, sanatsal düşüncenin mekanik yoldan yürütülmesi oluyordu bu. Sanatsal yaratım, bir binanın ya da uygulamalı bir sanatsal kurulmanın kağıt üstünde, taslak halinde kalmasıyla sınırlanmıştı. Yani, alanda değil, düşünce alanında, gerçek yaratım alanında değil, düşünsel alanda kalmıştı. Böyle bir sanat yapıtı, kendi gerçekliğini, kendi gerçek varlığını mekanik, hatta, otomatik üretim sürecine borçluydu artık.

Böylece, nesnenin bir biricikliği, canlı yaratım sürecinin dıştan izlenebilen çizgileri, yani sanatsal değerin, değişmez kaçınılmaz belirtileri, taşıdığı anlam, bütün bunlar ortadan kalkmış, nesnelerin estetik niteliklerinin bir göstergesi olmaktan çıkmıştı. Onun yerini, daha başka, estetik parametrenin tam karşıtı olan, makine üretiminin getirdiği nitelikler almış; yani yüzlerce ve binlerce aynı örnek, **ideal dakiklikte ürünler** çıkmıştı ortaya. İnsanoğlu, nesnelerin dış yüzünde artık **biricik, yinelenemez-olan**'ı, sanatçının **özgür** elini değil, makineler ile makine aksamının getirdiği **eldeğinemiş dakikliği, matematiksel şaşmazlığı** benimsemeye başlamıştı. Eski bir Rus kilesesinde, dış yüzeyi pürüzlü bir kil testi ya da bir tahta sıra, dizi dizi süslemelerin kendi içinde yaşayan bir takım eğrilikler, bizde estetik bir çekicilik uyandırırken, modern mimaride ya da endüstriyel sanat ürünlerinde böylesine özellikler, kusur olarak, dikkatsizlik ya da yetersizlik olarak görülüyordu artık.

Dolayısıyla, sanat yaratımı alanına makineli üretimin girişi, aynı sanatsal biçimler üstündeki yöntemlerde varolan yatkınlıklarında değişmesini de getirmiştir ve kolay olmamıştır bu. Hiç kuşkusuz, insan etkinliğinin her alanında olduğu gibi, burda da yeni olan bir şey, kendi özgün olanaklarını hemencecik ortaya koyamamış; uzun bir süre, eski olan şey karşısında «utandırılmış», taklit etmek zorunda bırakılmıştır. Böyle bir şey, zamanımızda, el işçiliği ürünü olan şeylerin makine işçiliğiyle taklitlerinin yapılması biçiminde; makineli üretimden çıkma sanatsal ürünlere elden çıkma biçimlerin verilmeye çalışılmasında görülmektedir. Bu gibi «yaratıcılık» ilkelerinin, estetik tutarsızlığı ve görüş yoksunluğu, açıkça ortada olduğu gibi; bu ilkeler modern sanat tasarımı alanından da hızla silinip gitmektedir.

Mimaride ve uygulamalı sanatlarda, **sanatsal yaratım süreci**'ndeki teknik ilerlemeler de bütünlükle değişmiştir; bu alanlardaki yaratımlar, artık bir ressamın ya da dekoratörünkü gibi bir yaratım biçimi olmaktan uzaklaşmış, bir yazarın yaratım biçimine yaklaşmıştır. Dizgi ve baskının gelişmesiyle, kitap da, el yazmasının taşıdığı özgül sanatsal özellikleri yitirmiştir. Ama baskı kitap **yeni**, tipografik teknik olanaklara dayanan, el yazmasında görülmedik estetik ayrıcalıklar kazanmıştır. Şimdi sanatçı, kendi kitabının estetik yapımını, kapak tasarımını, önsayfa düzenini, resimlenmesini kendi tasarımcısının örneksel bir baskı içinde teknik olarak çözümünü önerebilmektedir. Burdaki estetik değer, elyazması sayfaların **benzersizliği**'nden değil, sanatçının imgesel düşüncesinin **eksiksiz teknik olarak saptanışı**'ndan gelmektedir. **Tekniğin estetikleştirilmesi** vardır burda; çünkü burda teknik, yazarın ve kitap tasarımcısının sanatsal düşüncesinin bir taşıyıcısı haline gelmektedir.

Buna bağlı olarak, bir kitabın çok sayıda örneklerinin çoğaltılışı, **kültürün demokratikleştirilmesine**'ne katkıda bulunan, önemli bir etken olmaktadır. Azınlık için belirlenen yapıt, herkese açık bir değer haline gelebilmektedir. Dahası, kitabın bu baskılı biçimi, ağızdan söz sanatıyla anlatılamayacak içeriksel ayrıcalıkları da kendinde barındırabilmektedir. Sözlü yaratımın koşuksal bir özellik taşıyışı, oysa yazılı edebiyatın, düzyazı tarzına geniş olanaklar açışı rastlantı değildir; çünkü söz, yazı halinde saptanmaya başlayınca, müzikle olan eski bağıntısından kopmuş, şarkıya karşıt, sanatsal bir hikâye aracı haline gelmiştir. Roman eğer Avrupa edebiyatında bu denli dirençli bir gelişme göstermişse, bunun nedeni, matbaanın ona gerekli zemini hazırlamış olmasıdır.

Tekniğin gelişmesi, yalnızca mimarlık ile uygulamalı sanatlar üstün-

de değil, tüm öbür sanatsal yaratım biçimleri üstünde de büyük bir etki göstermiştir. Yağlı boya resim ve fresk, emaye mozaik, her türlü baskı grafiği, seramik, tunç heykel, bütün bunlar, teknik gelişmenin sonuçlarıdır.

Burda söz konusu olan şey, yalnızca **yeni sanatsal anlatım araçları**'nın ortaya çıkması değil, ama aynı zamanda, sanatın kendine **yeni içeriksel alanlar** bulmasıdır da, nitekim bu araçların ortaya çıkması dolayısıyla bu yeni alanlara girilebilmiştir. Örneğin, Callot'nun, Rembrandt'ın ya da Goya'nın gravürde elde ettikleri, dünyanın anlamına ilişkin bir anlatım, tahta oyma tekniğiyle elde edilemezdi. Tahta oymanın anlatım olanakları, Jacques Callot'un yaptığı gibi, telkari biçimlendirmeler için elverişli değildi, çok daha sert ve kaba kalıyordu. Rembrandt'ın uğraştığı gibi, ince ayrıntıların aktarılmasına da gelmiyordu. Modern muşabba baskı tekniği ise, ne gravürde ve akvatintte, ne de tahta oyma ya da taşbaskıda mümkün olabilecek bir soyutlamaya, lakonik bir anlatıma ve sert açıklı koyulu karşıtlıklara olanak vermektedir.

Müzik tarihinde bu yasallık çok daha belirgin olarak kendi anlatımını bulmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, en eski çalgılar, doğrudan doğruya iş görme aletlerinden ortaya çıkmıştı. Daha sonra, teknik ilerlemeler, çalgıların gittikçe yetkinleşip zenginleşmesine yol açmıştır. Nitekim, bir keman ya da bir piyanonun yapımı, yüksek bir teknik düzeyi gerektirir. Bu anlamda şöyle diyebiliriz, tüm klasik müzik, kendi varoluşunu teknik ilerlemelere borçludur; elektronik çalgıların yetkinleşmesi de, bugünden sanatsal değerini düşünemeyeceğimiz, yeni anlatım olanakları yaratacaktır ilerde. Teknik ilerlemeler sonucu film ortaya çıktığı zaman, bu buluşun sanat tarihinde ne gibi bir rol oynayacağını kimse kestiremezdi. Oysa, kısa bir zaman sonra, bu teknik temellere dayanan, çağımızın en güçlü sanat dallarından biri ortaya çıkmıştır. Bu arada, şurası da özellikle ilginçtir, bu elli yıl içindeki teknik ilerlemeler boyunca, sinema sanatı da adım adım ilerlemiş, yeni anlatım araçları kullanmaya başlamış; sesli, renkli, panaromik, streoskopik ve stereofonik filmler sırasıyla ortaya çıkmıştır. Her teknik zenginleşme, sinema sanatının sanatsal anlatım olanaklarını biraz daha genişletmiştir. Radyo ve televizyon gibi teknik başarılar da, modern sanatsal kültürün gelişmesi üstünde önemli bir etkide bulunmuştur. Sanatın içeriksel yönünün gelişmesi ile tekniğin gelişmesi arasında nasıl bir bağıntı varsa, örneğin, tekniğin sanat biçimleri üstündeki etkisi gibi; sanatın içeriğinin bilgi-yönlendirici tematik, ideolojik değer yönleri ile de

toplumsal bilincin gelişmesi arasında öyle bir bağıntı vardır. Bu etkenler, sanat tarihini belirlediği ölçüde, sanat algısını, sanat gereksinimini, sanat beğenisi ile sanat yargısını da tarihte yine aynı ölçüler içinde belirlemiştir.

TOPLUMSAL VARLIK VE SANATSAL KÜLTÜR

«Toplumsal varlık» kavramının içeriği bakımından farklı görüş noktaları hâlâ sürmekle birlikte şurası kesindir, bu kavram, maddi üretimden çok daha geniş bir yaşam görünüşleri çemberini kuşatmaktadır. Toplumsal varlık, siyasal ve hukuksal etkinlik alanında, çalışma alanında, günlük yaşam alanında, vs. **tüm çokkatmanlı ve dallanmış görünüş biçimleri içinde, insanın topluca pratik yaşam etkinliği'ni** kapsar. (Bu maddi pratik niteliği, maddi varlık alanını, toplumsal bilincin manevi alanından ayırır.) Toplumsal pratiğin tarihsel dinamiği, sanatın **canlı kapsam'ının, tematik'inin**, yaşamdan aldığı **sorunlar'ın** sürekli değişime uğramasına yol açmıştır. Burjuva praksisinin oluşması, örneğin, daha önce feodalizmde sanatın tanımadığı soruları sanatın önüne koymuştur. **İlâhi Komedya'nın** yerine, **İnsanlık Komedyası'nın**; **Nibelungen Menkıbeleri'nin** yerine, **Forsyte Menkıbesi'nin**; kutsal efsanelerin yerine de **Klim Samgin'in** gelişi böyle olmuştur. Kapitalizmin gerçek insan yaşamının en önemli sorunlarından biri haline getirdiği, insan ile para arasındaki ilişkiler teması sanata böyle girmiştir.

17. yüzyılda, Fransız gerçekçi yazar ve gerçekçi sanat kuramcısı Charles Sorel, paranın kişinin alınyazısı üstündeki rolünü yazarların o güne kadar gözönüne almamış olmalarına şaşıyordu. Bu tema ilk kez Shakespeare'in ve Moliere'in oyunları ile Sorel'in ve Furetiere'in romanlarında sanatsal olarak biçimlendirilmiştir. Ancak 19. ve 20. yüzyıllarda, hiçbir gerçekçi yazar, bu tematiğe bir daha dönmemiştir. Emeğin özgürleştiği ve insanın kendini olumlayışının başlıca aracı haline geldiği bir çağda, yeni bir toplumsal varlık tipinin **oluşması**, hiç kuşkusuz, aynı bir yasallık olarak, sanatsal kültür üstünde kökten bir etki gösterecekti. Yaşamın sanatsal olarak bilinişinin bir parçası olarak özgürce, kahramanca çalışma teması, ki o güne kadar dünya sanat tarihinde hiç bilinmeyen bir şeydi bu, sığ yaratım çemberini kırarak, sanatın Herakles ya da Mikula Selyaninoviç gibi masalcı-fantastik tiplerden kurtulmasını sağlamıştı. Öte yandan, pararın gücünün canlandırılışı, önplana alınan,

trajik bir tema olmaktan çıkıp, komik bir tema haline dönmüştür (örneğin, Ilf'in ve Petrov'un yergisel diyalogları). Çünkü, **toplumsal varlık** değişmiş, böylelikle sanatın **içeriği** de değişmişti.

Bu da bize sanat tarihinin, ancak toplumsal varlık tarihinin yansıması olarak kavranabileceğini göstermektedir; **imgenin yaşamı, insanın yaşam tarzı**'na bağlıdır çünkü. «İmgenin yaşamı» sözünden, burda, yalnızca imgenin yaratılması ve biçimlendirilmesini değil, ama aynı zamanda, imgenin gördüğü işlevi, yani sanatı algılayan kişilerin bilincinde yer edişini, yaratıcının kendi deneyim ve çıkarlarını olduğu kadar, sanatı algılayan kişilerinde deneyim ve çıkarlarını oluşturarak, onları değiştirişini anlıyoruz. Bu bakımdan görülüyor ki, toplumsal varlık, yer yer doğrudan, yer yer de **toplumsal bilinç**'in ara mekanizmaları aracılığıyla, sanatsal-iletişim sisteminin tüm öğelerini aynı ölçüde biçimlendirmektedir.

TOPLUMSAL BİLİNÇ VE SANATSAL YARATIM

Maddeci düşünce bize, toplumsal bilincin özniteliğini toplumsal varlığın belirlediğini öğretir. İnsanların yaşam tarzlarında yer alan değişmeler insanların düşünce tarzında da değişmelere yol açmaktadır. Sanatsal **yaratımda** bulunanlar kadar, sanatsal **alımda** bulunanlar için de geçerlidir bu.

Sanatçının kendi yaratımında yansıtmış olduğu kendi yaşam anlayışının ve değer-yönlendirme sisteminin, toplumsal bilincin bireysel kendine özgü bir anlatımı olduğunu saptamıştık daha önce. Sanatçı kendi yaratımında, yalnızca kendisini değil, ama aynı zamanda içinde yaşadığı, duygu ve düşüncelerini canlandırdığı toplumu da temsil eder(bunun farkında olsun olmasın). Böylece, toplumsal bilinçte yer alan büyük ya da küçük, kalıcı ya da geçici, devrimsel ya da evrimsel, bütün değişimler sanat yapıtında yansır. Nasıl toplumsal varlık, sanatın **gerçeklik kapsamı**'nı sürekli bir değişime uğratıyorsa, toplumsal bilincin evrimi de sanatın **düşüncel-coşkusal içeriği**'ne öylesine dinamik bir özellik kazandırır. Daha önceki çağlarda yaşamış insanların dünyagörüşleri ile dünya duyumlarını, çıkar ve ideallerini, düşünce ve duygularını, o insanların kendi sanatlarıyla yargılayabilmemizin nedeni budur. Geriye tezkere, anı ya da siyasal yazı gibi hiçbir belgenin kalmadığı durumlarda, erken çağların manevi yaşamını anıtlardan öğreniriz; bizler

için bir çeşit tarihsel belge, bitmez tükenmez bir kaynak oluşturur bu sanat anıtları. Yine de, bu gibi tanıtlar o çağın sanatsal yaratımlarının içerdiği bildirimin yerini alamazlar. Örneğin, eski Rusya'daki toplumsal yaşam, hiç kuşkusuz, «İgor türküleri»nde ya da kahramanlık türkülerinde olduğundan çok daha kesin biçimde tarih tezkerelerinde saptanmış bulunmaktadır; ancak bu çağın tüm toplumsal bilinç yapısını, söz sanatının sanatsal anıtlarında, mimaride ve uygulamalı sanatlarda, asli bakımdan çok daha somut, eksiksiz olarak görmek mümkündür.

Sanatın kendi çağıyla olan ilişkisi, ne genellikle sanıldığı gibi, yalnızca o günkü yaşamın canlandırılmış biçimiyle, ne de biçimsel yargılar yürüten sanat bilimcilerinin sandıkları gibi, o zamanlar kullanılan sanatsal araçların özgünlüğüyle belirlenir. İlerisi için çok uzak kalan bir tarihsel geçmişi yansıtan Tolstoy'un I. Petro'su ile Stanislav Lem'in fantastik öyküleri, toplumcu anlamda yorumlar getirmeyen, arkaik mızraklı burjuvaca yorumlar olmakla birlikte, 1930'lar ile 1950'lerdeki Sovyet halkının yaşamını anlatan birçok romandan, çok daha **çağdaş** yapıtlardır. Çağdaş motiflerin başlıcalıkla **geçmişteki temalar**'la canlandırıldığı tarihsel dönemler olmuştur; örneğin, 18. yüzyıl sonu Alman klasikçiliği, Walter Scott'un ya da Vasilikov'un yaratımları. Öte yandan, **çağdaş olan** şeyin, büyük bir özenle canlandırıldığı belirli toplumsal-tarihsel durumlar da vardır; örneğin, 17. yüzyıl Hollanda resmi, 19. yüzyıl Fransız, İngiliz ve Rus gerçekçi romanı, 1930-40'ların yeni-gerçekçi İtalyan sinema sanatı.

Bu örnekler de bize şunu göstermektedir, sorun herşeyden önce, sanattaki **düşünsel dokunaklılık**'ın kendi çağıyla ne ölçüde bağıntılı olduğudur. Sanatçının çağdaş yaşamı sürekli imgelendirişi anlamında değil, daha çok o çağdaki toplumsal bilinci ve insanların toplumsal psikolojisini sanatçının cisimlendirilişi anlamında toplumsal yaşamın bir aynasıdır sanat. Lenin, «Rus devriminin aynası» demiştir Tolstoy için. Onu böyle takdir edişinin nedeni, devrimin getirdiklerini canlandırdığı için değildir; böylesine görüntülere Tolstoy'un yaratımlarında rastlanmaz zaten; ama, «Rusya'da burjuva devriminin çıktığı sıralarda, milyonlarca Rus köylüsü arasında yer alan düşünceleri ve Rus köylülüğünün ruhsal durumunu dile getirdiği» için onu böylesine takdir ettiğini belirtmiştir. İşte bunun gibi, toplumun manevi yaşamındaki kaçınılmaz değişimler, sanatsal yaratımın manevi coşkusal içeriğini de dinamik bir hale getirmekte, sürekli bir değişim içine sokmaktadır. Böyle bir şeyi anlamak için, sanat tarihini özel olarak incelemek gerekmez; büykü bir

müzeye, örneğin Ermitage'a, Louvre'a ya da Dresdner Galeri'ye gidip, asılan resimlerin kronoloik akışına bakmak yeterlidir. Herakleitos'un ünlü özdeyişi, «herşey akar, herşey değişir; insan aynı ırmağa iki kez giremez» sözü, bu alanda da geçerlidir. Çünkü, sanat tarihi «ırmağı» da kendi manevi yatağını sürekli değiştirmekte, gözler önünde akıp gitmektedir, burda da insan aynı «ırmağa» iki kez giremez; müzelerin açılan her yeni bölümünde, dünyaya ilişkin yeni düşünceler, yeni duygular, yeni idealler keşfedilir hep.

Toplumsal bilincin gelişmesiyle sanatın manevi içeriğinin değişime uğraması, sanat tarihi süreçlerindeki yasaların işleyişinin genel bir anlatımıdır. Bunu daha derinden, daha somut biçimde kavrayabilmemiz için, toplumsal bilinci, yalnızca düşünsel kapsamıyla değil, ama aynı zamanda yapı'sıyla birlikte ele almamız gerekir. Çok iyi biliriz, kendi yapısı gereği, toplumsal bilinç, çokbiçimlidir; siyasal ve hukuksal görüşleri olduğu kadar, ethik, estetik, dinsel ve felsefî görüşleri de kapsar (ki genellikle, toplumsal bilinç biçimleri diye adlandırılır bunlar). Bu yüzden toplumdaki manevi yaşamın gelişmesi iki doğrultu'da yol alır, çiftboyutludur; toplumsal bilinç, kendi içeriğini, yani insanların doğayla ve tüm toplumsal kurumlarla olan ilintisini kuşattığı kadar, kendi yapısını da yani siyasal, dinsel, felsefi, vs. görüşler arasındaki bağıntı ilkesini de kuşatır. Ortaçağda, bütün öbür bilinç biçimleri üstünde alabildiğine ağır basan bilinç biçimi dinsel toplumsal bilinç olmuştur. Felsefe, ethik ve estetik, «teolojinin uşağı»ydı. Toplumun alt kesimlerinin siyasal hareketleri bile dinsel bir nitelik taşıyordu. Ama, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, insanların dinsel çıkarları da geri planda kalmaya başlamış, toplumculuk çağında ise iyiden iyiye yitip gitmiştir. Buna karşılık, son yüzyılda, toplumsal bilincin siyasal yanı güçlenmiştir.

Toplumsal bilincin bu ikili özelliği, sanatsal kültürün gelişmesine de belirli bir yönde kaymıştır. Sanat, özne ile nesnenin, dünya ile insanın, doğa ile toplumun karşılıklı bağıntısının tarihçe somut biçimini modellendirdiği için; yalnızca insan bilincinin şu ya da bu yanını değil, bütünselliği içinde insanın manevi yaşamını cisimlendirdği için, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, toplumsal bilinçte, gerek içerik olarak, gerek yapı olarak yer alan bütün değişimlere çok duyarlı biçimde yanıt vermektedir.

Örneğin, Giotto'dan Leonardo da Vinci'ye, ondan Rembrandt'a, ondan da Delacroix ile Daumier'ye, Repin ile Surikov'a kadar Avrupa resmindeki düşünce kapsamının kendi içinde geçirdiği evrimi anlamak

için, ilkin insanların bir çağdan öbür çağa, dünyaya, doğaya ve toplumsal yaşama ilişkin **görüşlerin**'in nasıl bir değişime uğradığını; sonra da dinsel, siyasal, ahlaksal ve estetiksel görüşlerle arasındaki **karşılıklı ilinti**'sinin nasıl bir değişimden geçtiğini açığa çıkarmak gerekir. Şunu da kabul etmeliyiz, Rembrandt'ın ethik idealleri, nasıl Rönesans'ın, hele ortaçağın çok uzağında kalıyorsa, Daumier'in resimleri ile taşbaskılarının toplumsal-eleştirel, devrimci-demokratik yanı da Giotto'nun, Leonardo da Vinci'nin ya da Rembrandt'ın çağı açısından o denli uzakta kalan bir şeydir, tıpkı Surikov'un yapıtlarındaki tarih anlayışına o zamanlar hiç akıl erdirileyemeyeceği gibi. Öte yandan da şu da var, nasıl Giotto'nun duvar resimlerinde ağır basan dinsellik, Leonardo da Vinci'nin yapıtlarındaki ethik-hümanist sorunsal karşısında güçsüz kalıyorsa, Rembrandt'ın resimlerinde de biçimsel konuya bağlı anlam, ethik-psikolojik temalar karşısında öylesine güçsüz kalmaktadır. 19. yüzyılın büyük sanatçılarında dinsel temalar, açıkça anakronik bir nitelik taşımaktaydı; ethiksel dokunaklılık, siyasal nitelikte, düşüncelerin üstüne çıkıyordu.

Bununla birlikte, çeşitli toplumsal (siyasal, dinsel, felsefî, ethik, estetik) görüşlerin birbirine içiçe geçişi olarak toplumsal bilinç anlayışı, bize toplumsal bilincin karmaşık yapısının ancak bir yönünü verir. Sanat tarihi süreçlerinin yasallıklarını anlamakta önemli bir başka yönü daha vardır. Bunu, toplumsal bilincin iki düzeyde uzanan, **iki katmanlılığı, iki anlamlılığı** diye tanımayabiliriz. Nitekim, böyle bir şey biçim açısından bakılınca olağan bilinç olarak, kuramsal- formüllendirici bilinç olarak belirlenebilir, ama içeriksel açıdan bakılınca, **toplumsal psişe** olarak, **ideoloji** olarak karşımıza çıkar.

Toplumun her üyesinin, kendi yaşamının akışı içinde, dünya görüşlerinden, kanılarından, coşkusal tepkilerinden, istemsel özlemlerinde ve ideallerinden oluşan belki bir tasarımı vardır kafasında. İnsanın bu **olağan bilinci,** toplumsal bilincin kökensel, alt tabakasını oluşturur; çünkü kişinin manevi yaşamı, toplumsal içeriğin bireysel yansısından başka birşey değildir. Olağan toplumsal bilinç, insanın gerçeklikle coşkusal ilintisini olduğu kadar düşüncesel ilintisini de kapsar; insanın dünya duyumu ile dünya görüşü bu bilincin içinde kaynaşmıştır. Marx'ın «manevi üretim» dediği her özgül insan etkinliği alanında, olağan bilinç, çeşitli türden kültürel değerler halinde kendini nesnelleştirir. Burda, toplumsal bilincin toplmudaki **kuramsal düşünce**'nin sonuçlarını ve **sanatsal yaratım**'ı temsil eden yüksek tabakası ile karşılaşırız.

Ama, olağan bilincin kuramsal düşünce ile sanat yaratımlarıyla olan ilintisi özdeş değildir. Olağan toplumsal bilinçteki ideolojik öğeler, gelişmemiş, sistemleşmemiş bir özellik taşıdığı için, burda onu toplumsal psişeden ayırmak olanaksızdır. Çünkü, kuramsal düşünce, mümkün olduğunca sağlam, sistemleşmiş, bilimsel temellere dayanan bir ideolojiye yönelerek, sistemleşmiş, kapalı, temellendiriliş bir öğreti oluşturmaya çalışır (ki burda gerici anlayışlar da bilimsel bir nitelik taşıyormuş gibi görünür). İnsanın toplumsal-pratik etkinliği ile olağan bilinci üstünde çok güçlü bir etkide bulunur bu.

Sanat da temelde aynı türden bir iş görür. İnsana dünyayı tanımasında, yaşamdaki yerini kavramasında, belirli toplumsal ideallerini gerçekleştirebilmesinde yardımcı olmak için, **olağan bilincin kapsamını tanımaya, irdelemeye ve mümkün olduğunca sağlam bir biçimde gelişmeye çalışır.** Bu anlamda sanata, toplumun «sanatsal ideoloji»si denebilir. Bu tanımlama, hiç kuşkusuz, mecazidir; çünkü sanat, insanın dünya görüşünü, soyut-mantıksal olarak değil, imgesel olarak canlandırır. Bu ayrım, sanat ile ideolojinin yalnız biçim özellikleriyle ve içeriğinin niteliğiyle değil, ama aynı zamanda, burda onlara karşılık veren olağan bilincin «ham malzemesi»nin ele alınışıyla da ilgilidir. Çünkü, ideolojiden farklı olarak, sanat, olağan bilincin düşüncesel katıyla *sınırlamaz kendisini; onun* içeriğinin **ayrımlaşmamış, psikolojik-ideolojik** doluluğunu da yüklenerek, zihnen içine girer, onu işler ve imgesel olarak modellendirir. Sanat, insanın dünyagörüşünü, salt biçim olarak değil; insanın olağan bilincinin bir özelliği olan, dünyagörüşü ile dünya duyumunun, kanıları ile düşünce biçiminin, tasarımları ile özlemlerinin topluca bir birliğini de cisimlendirir.

Bu yüzden, ideoloji tarihi, sanat tarihi gibi, toplumsal-psikolojik gelişmeye, doğrudan bağımlı değildir. 17. yüzyıl ile 18. yüzyıl da Fransa'daki mutlakiyet dönemleri arasında toplumsal kuramlar açısından bir karşılaştırma yapılacak olursa, Fransız soylusunun psişesindeki değişimlerden başka herşeyi bu kuramlarda görmek mümkündür. Oysa, böyle bir karşılaştırmayı, Poussin ile Boucher'nin yapıtları, ya da 17. yüzyıl klasikçiliği ile 18. yüzyıl Rokoko'su arasında yapacak olursak, o zaman böylesine bir psişik değişimi burda görebiliriz. Klasikçi sanat, gerek resimde, gerek dram sanatında, gerek mimaride çok güçlü ve bilinçli davranmıştır çünkü, böylesine bir düşünce biçimi, böylesine enerjik bir amaçlılık, mutlakiyet döneminin boy atıp serpilme döneminde, soylulara özgü bir şey olmuştur. Ama, mutlakiyetin derin bunalım döneminde,

soyluların toplumsal psişesi de değişmiştir. Mücadele istemini yitirmiş, zevk almaktan başka birşey düşünmeyen bir sınıfın bu yeni toplumsal özduygusu, yapay, manen yüzeyde, aşırı incelmiş rokoko sanatı içinde çok plastik yoldan kendi anlatımını bulmuştur.

Sanatsal gelişme ile toplumsal psişe arasındaki bu bağımlılık görülmediği sürece, burjuva sanat tarihinin asli yasallıklarını araştırmak da olanaksızdır. Bireyciliğin sanat yaratımları üstündei etki gücü, yalnızca ideolojik değil, ama ilk önce, toplumsal-psikolojik bir olaydır. Bu ideoloji kuramsal olarak da yerleşmekle birlikte, bu gibi bir toplumsal psişe tipi, en dolayımsız biçimiyle, sanat yaratımlarında görülür. Gerek sanatsal yaratımların kendi manevi kapsamında, gerek kendi estetik ilkelerinde burjuva insan, «herkesin herkesle savaşması» üstüne kurulmuş böyle bir toplumsal sistem içinde kendi hemcinsleriyle olan ilişkilerinin gevşekliğinin, anlamsızlığının farkına vardıkça; «insan insanın kurdudur» ilkesinin hüküm sürdüğü bir dünyada kişinin ne denli yalnız kalmış olduğunu, tüm resmi kabul görmüş toplumsal değerlerin ne denli yanıltıcı ve yanlış olduğunu anladıkça, kendi çıkarları ile ideallerini kendi varoluşuyla, kendi maddi ya da manevi yaşamıyla, kendi «ben»iyle o denli bencilce sınırlandırmak, kendi «ben»inin gelişmesini o denli mutlak, en yüksek değer olarak görüp kabul etmek zorunda kalmıştır. Erken burjuva ideolojisinin hümanist dokunaklılığı, kişiler üstü, genel insansal bir değer olarak insanların inancında daha yaşamakla birlikte, kendi küçük dünyası dışında başka hiçbir sahici ideal olasılığı görmeyen kişinin kendi bireyselliğiyle sınırlı kendinin duygusu, gittikçe yoksullaşmaktaydı.

Bu toplumsal psişe tipi, Albert Camus'nun Yabancı adlı romanında çok imgesel bir biçimde ortaya konmuştur. Romanın kahramanı, varoluşçu düşünceli olduğu anlaşılan, sıradan bir insandır bu, öylesine yalnız duymaktadır ki kendisini, ne annesinin ölümünde, ne sevdikleriyle olan ilişkilerinde, ne de hatta bir başka kimseyi öldürdüğünde, coşkusal herhangi bir tepki gösterebilmektedir. Kahvaltı eder gibi, ya da yoldan geçenleri izler gibi anlatmaktadır bütün bunları, arada hiçbir üslup farkı gözetmeden. Aklından bir takım şeyler geçirirken, düşünürken, mutlak bir ilgisizliğin tanıtı olan şöylesine sözler kendisine eşlik etmektedir: «aslında hiçbir şey farketmez benim için», «hiçbir anlamı yok», «ne anlamı var ki, sonunda öleceksin», (Çevresiyle olan ilişkisi bütünlükle kopmuş bir kişi için, ölümün kaçınılmaz oluşunun bilinişi, hem yaşama anlamsız bakmanın temelinde yatan psikolojik bir güç, hem de bir ter-

tedilmişlik olmaktadır burda).

Bireyci psikoloji, yalnızca burjuva sanatının ideolojik kapsamını etkilemekle kalmamış, yaratıcılık sisteminin özelliklerini de etkilemiştir. Sanatçı, tıpkı kendi kahramanı gibi, kendisini yabancı ve çaresizlik içinde yalnız hissettiği için, sanatta öbür insanlarla bir bağ kurulması gereğini, başka insanlarla arasında bir «dil» kurulması gereğini de duymaktadır. Toplumsal sorumluluk duygusundan kopmuş bir «yaratım özgürlüğü»nün, insanın aklına ne gelirse sanatta onu doğrulamaya kalktığı bir estetik başınabuyrukluk haline gelerek, soysuzlaşmasının nedeni budur.

Bu da bize şunu göstermektedir, toplumsal psişenin evrimi, yalnızca sanatın manevi içeriğinde değişimlere yol açmakla kalmamakta, ama aynı zamanda sanatsal biçimde, sanat dilinde, insanlarla ilintisi içindeki gerçekliğin yeniden yaratılış tarzı ve biçiminde de değişimlere yol açmaktadır. Çünkü sanatta biçim, sanatçının toplumsal psişesi tarafından koşullandırılmış olup, onu gösteren ve anlatan deneyimler ile duyumların yapısını, dünyayı kavrayış tarzını bize verir. Bu bakımdan, bir Rönesans resmi ile bir Barok resmin yapısı arasında, bir Barok ve Rokoko heykelin yapısı arasında, klasikçi bir şiir ile romantik bir şiirin yapısı arasıda romantik müzik ile izlenimci müziğin yapısı arasında bir imparatorluk binası ile bir konstrüktivist binanın yapısı arasındaki ayrım, son kertede, değişik çağların toplumsal psişesinin kendi özelliklerinden, o çağdaki dünya duyumunun kendine özgü yanından ileri gelir. Biçimde görkemlilik ya da küçüklük, durağanlık ya da dinamiklik, mantıksal duruluk ya da akıldışılık, lakonizm ya da ayrıntılılık, enerjik gerilim ya da gerilimsizlik, bütün bunların hepsi, yalnız sanatçı kişinin kendi özelliklerine, kendi bireysel dünya duyumunu değil, ama aynı zamanda, toplumsal düşünce tarzının özelliklerini de yansıtarak, onun **toplumsal-psikolojik belirtenleri**'ni de açığa çıkarır. «Küçük» Hollandalı sanatçıların üslubu ile Rembrandt'ın üslubu, Turgenyev'in üslubu ile Dostoyevski'nin üslubu, Mayakovski'nin üslubu ile Severyanin'in üslubu arasındaki ayrım da burda açıklığa kavuşmaktadır. Bu sanatçılardan her biri, o günkü toplumun çeşitli kesimlerinin varlıklarında ve özlemlerinde yatan bir başka toplumsal psişe tipini sanatsal olarak saptamışlardır.

Wölfflin'in, Fry'm ya da Riegl'in görüşlerindeki yanılgı, sanatsal gelişmeyi, «dünyayı görüş biçimi ve tarzı»nın, «tasarımlama biçimi ve tarzı»nın, ya da «sanatsal istem»in kendi bir evrimi olarak görmelerinden gelmemektedir; bu kategoriler, aslında toplumsal psişenin

görünüşlerindendir. Yanılgıları daha çok, «görüş», «tasarım» ya da «sanatsal istem görüş ve tarzı»nı, olağan toplumsal bilincin **somut, toplumsal içerikli, toplumsal olarak belirlenmiş**, içeriksel bileşkenleri olarak değil, **soyut psikolojik** yetenekleri olarak görmelerinden gelmektedir. Bu bakımdan, maddeci sanat bilimi, burjuva biliminin bu doğrultuda elde ettiklerini bir yana atıp bırakmamalı, ama bu bulguları, toplumun manevi yaşamının gelişmesine, sanat ile toplumsal-psikoloik evrim arasındaki bağıntıya ilişkin tarihsel maddeci anlayışa dayandırması gerekir. Bu bağıntı açıklanmadıkça, önünde sonunda, Freud'un ve Jung'un konumuna benzer bir konuma düşülmüş olur, o zaman da sanatın coşkusal içeriğinin toplumsal olarak belirlenimini kabul etmek yerine, «ortaklaşa bilinçsiz» olanı verdiği için, sanatçının cinsel enerjisini yüceltmek gerekir.

Hiç kuşkusuz, sanatçıların kendi yaratımlarında olsun, toplumsal psişede olsun, bilinçsiz tepilerin varlığı görmezlikten gelinemez. Olağan bilinç ile ideoloji arasındaki temel ayrım, olağan bilincin başa buyruk bilinçsiz bir niteliği oluşundan, bu yüzden de duyguların, ruhsal durumların, coşkusal eğilimlerin çerçevesi dışına çıkamayışından gelir. Bu nedenle, maddecilik, ortaklaşa psişenin aynı zamanda **toplumsal psişe** olduğunu belirtir ve onu **toplumsal** bilincin bir katı olarak görür; çünkü toplumsal olarak koşullanmışlığı dolayısıyla, insanın yalnızca dünyagörüşünü değil, ama aynı zamanda **dünya duyumu**'nu, yalnızca düşünce tarzı değil, ama aynı zamanda **duyumsama biçimi**'ni de gösterir Marx, bunu özellikle öne sürerek şöyle der: «Değişik mülkiyet biçimleri ve toplumsal varolma koşulları üzerinde duyumların, hayallerin, düşünce tarzlarıyla yaşam görüşlerinin değişik, kendine özgü yoldan biçimlendiği bütün bir üstyapı yükselir. Kendi maddi temelleri üzerinde ve ona karşılık veren toplumsal ilişkiler içinde, toplumsal kesimler ortaya çıkar ve biçimlenir.»[36]

Lenin de, Tolstoy üstüne yazarken, Tolstoy'un ele alıp ortaya koyduğu anlamda, Rus köylülüğünün içinde bulunduğu ruhsal durumun, bu durumdan gelen en yalın «karşı koyuş ve hoşnutsuzluk» biçiminin[37], «dağ gibi yığılmış bir nefret ve kin»in[38], kapitalizm öncesi «ataerkil köydeki korkunçluğun», kısacası, tüm yanlarıyla «köylü kitlelerinin düşünce tarzı»nın, o günkü somut tarihsel durumdan doğmuş olduğunu

36 Karl Marx, **Louis Bonaparte'ın 18.Brumaire'i**; Mar/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 328.
37 V.I. Lenin, **L. N. Tolstoy**; Toplu Eserler, Cilt 16, s. 328.
38 a.g.e.

ve birinci Rus devrimi sıralarında kökten bir değişime uğramaya başlamış bulunduğunu göstermiştir. Sanat ile toplumsal psişe arasındaki bağıntıya ilişkin böyle bir anlayış, Plehanov'ca şöyle dile getirilmiştir: «Her çağdaki sanatsal yaratımın özellikleri, her zaman kendi bir anlatımı olduğu toplum tasarısıyla sımsıkı, nedensel bir bağıntı için bulunur.»[39]

Böylelikle sanat, her zaman için, toplumsa psişenin tepkilerini üzerinde taşımış; sürekli ideolojinin etkisi altında kalmıştır.Bu etki, ideologların kuramsal olarak ele aldıkları (siyasal, dinsel, felsefi ya da daha başka içerikli) öğretilerden başka, olağan toplumsal bilinçte içerikli ideolojik öğelerden gelmektedir.

Bu iki ideolojik görünümün sanata işleyişi farklı yerlere dayanır. Fark şurdadır, sanat yaratımları, kuramsal olarak dile getirilmiş düşüncelerin bir görüntü diline aktarılması işi olmayıp; insanın olağan toplumsal bilinçte yansıyan dünyayla ilişkilerine **düşünsel-imgesel** olarak **manevi** yoldan işleyebilmesidir. Sanatçı, ideologların görüşlerini resmetmez, kendince değişime uğratır onları, hattâ ideologlar ile kuramcıların doğrudan etkisi altında sanatçı, onların düşüncelerini işleyerek, kendi yaşam deneyimleriyle olan bağıntısını kurar. Onun için, bir sanatçının yaratımı, hiçbir zaman, ideolojik öğretilerin basitinden popülerleştirilişine indirgenemez. Örneğin, Gogol'ün yaratımları, Slavcı ideolojinin propagandası olmadığı gibi, Kafka'nın yaratımları da Freud'un anlayışının bir göstergesi değildir. Sanatçı kişi ile ideolog kişinin aynı bir kişide birleşmesi halinde bile (örneğin, Lev Tolstoy'da ya da Sartre'da oldu gibi), bir sanat yapıtının düşünsel kapsamı, hiçbir zaman, o yapıtta içerikli kuramsal, yani felsefi, siyasal, dinsel ve ethik görüşlere indirilemez. Bir sanatçının kendi yaratımının o sanatçının dünya görüşünden «daha geniş» olduğunu söylediği zaman, bunu demek istemiştir Gorki. İmgesel biçimde dile getirilmiş bir «sanatsal ideoloji»nin bağımsızlığı, çoğu zaman, daha ideolojinin toplumdaki manevi çıkarları ve özlemleri tanımasına, herhangi bir düşünceye ulaşmasına fırsat vermeksizin, ideolojiyi geride bırakmasına, «havada dolaşmaya başlaması»na, ordanda kuramsal düşünceyi etkilemesine yol açar. Örneğin, hepimiz biliriz ki, 19. yüzyıl Rus gerçekçi edebiyatının, devrimci-demokrat ideolojinin oluşması üstünde çok büyük bir etkisi olmuştur; ayrıca, Gogol'ün **Ölü**

39 G. V. Plekhanov, **«Yir Yıl» Ciltlerinin üçüncü baskısına önsöz;** Sanat ve Edebiyat, Berlin, 1955, s. 226.

Canlar'ının kendi düşünsel gelişmesi üstünde ne denli bir rol oynamış olduğunu, Belinski'nin kendi ağzıyla söyleyişini de anımsayalım burda.

Sanatın gelişmesi üstünde ideolojinin etkisi, o çağda olağan bilinç ile kuramsal yoldan dile getirilmiş olan bilinç arasında ne gibi bir karşılıklı ilinti'nin olduğuna ve bunun somutluk derecesine bağlıdır genellikle. Bu karşılıklı ilişki esnektir çok. Sınıflı toplum öncesinde, toplumun manevi yaşamı, olağan bilincin çerçevesi dışına çıkamamıştı henüz. İdeoloji ilk kez, rahiplerin etkinliğiyle ortaya çıkmıştır (Marx bunlara, «ilk ideologlar»[40] der). Daha sonraları, ideolojinin anlamı ve etkisi gittikçe kılık değiştirerek biçimlene gelmiş; bu arada bilimsel-kuramsal bilginin oluşumu ve özümlenişi gittikçe daha geniş bir insan çevresi içinde yaygınlaşmaya başlamıştı. Böylece, ideolojinin etki alanı daha da genişlemiş, gelişme üstündeki etkisi gitgide artmıştı. Nitekim, toplumsal bilinç biçimi geliştikçe, toplumun manevi yaşamı içindeki rolü arttıkça, ideolojinin sanat yaratımı üstündeki etkisi de o denli artar. Toplumsal bilincin ideolojik yanı ne denli gelişmiş, toplumun manevi yaşamı içinde ne denli yoğun kökleşmişse, ideolojinin sanat yaratımı üstündeki etkisi de o denli kapsamlı ve önemli bir hale gelir. 20. yüzyılda felsefenin sanat üstünde böylesine, şimdiyek adar görülmedik biçimde büyük bir etkisi oluşu rastlantı değildir. Diyalektik maddecilik bilgisi ve gerçekliği bu açıdan kavrama çabası, toplumcu gerçekçi sanatın temel ilkelerinden biri olmuştur bugün. Öte yandan, burjuva sanatın temelinde de çeşitli felsefi öğretiler yatar; örneğin, sezgicilik, varoluşçuluk, Freudculuk gibi. Hiç kuşkusuz, daha önceleri de felsefenin sanat üstünde etkisi olmuştur; 17. ve 18. yüzyıllardaki ya da 19. yüzyılın başlarındaki en önemli felsefi öğretiler, Bacon ile Spinoza'nın, Leibniz ile Locke'un, Hegel ile Feuerbach'ın görüşleri, sanat üzerinde somut anlamda derin etkiler bırakmıştır. Kartezyenlik ile Fransız klasikçiliği ya da Fichte ve Schelling'in öğretileri ile Alman romantikçiliği arasında oluşmuş yakın bağlar bile, bu düşüncelerin sanatçılar tarafından doğrudan doğruya özümlenmiş olduğunu göstermez bize; daha çoksanat ve felsefe yoluyla, toplumsal bilincin genel çizgileri arasında birbirine koşut bir cisimlenme vardır burda.

Sanatın sınırlar dışına çıkıp da sanatın daha başka bileşkenlerine baktığımız zaman, sanatsal kültürün gelişmesini belirleyen tümel toplumsal-psikolojik ve ideolojik etkenler arasında bir ayrımlama yap-

40 Karl Marx/Friedrich Engels, Alman İdeolojisi; Toplu Eserler, Cilt 3, s. 31.

manın oldukça önem taşıdını görürüz. Beğeninin gelişmesi, yani sanat algısının somut süreçlerinin gelişmesi, ideolojk bir sorun değil, **toplumsal-psikolojik** bir sorundur; oysa sanat tarihi süreçleri içinde sanat eleştirisinin işlevi, aynı anlamda, toplumsal-psikolojik değil, **ideolojik** bir sorundur. Bu ayrım, hiç kuşkusuz, mutlak değil, görece bir özellik taşır. Halkın beğenisi, özellikle çağımızda, çeşitli ideoloji biçimlerinin etkisi altındadır. Öte yandan, eleştirel yargılar ideolojinin damgasını taşırken, eleştirel çözümlemeyle değerlendirmeler, beğenisel yargılara bağlı kalmaktadır. Bununla birlikte her iki durumda da, gerek toplumsal-psikolojik, gerek ideolojik etkinliğin varlığı kaçınılmazdır. Ancak bu etkiler gözönüne alındığı zaman, halkla profesyonel eleştiri arasında varolan karşılıklı ilişkiler içinde toplumun somut sanat yaşamındaki birçok çatışmalar açıklanabilir. Halkın istekleri ile eleştirmenin istekleri birbirinden çok farklı olabileceği gibi, her zaman eleştirmende haklı olmayabilir.

Böylece, sanatsal gelişmenin toplusal olarak belirleniş mekanizması ta ekonomik altyapıdan, manevi üstyapının en yukardaki katlarına kadar, tüm **çokkatlı toplumsal ilişkiler sisteminin tümel bir etkililiği** olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü, toplumsal yaşamda hiçbir düzey ve hiçbir etken yoktur ki, sanatsal kültürün kendi içinde yer alan harekette belli biçimde belirlenmemiş ve ondan bağımsız olsun. Sanat, toplumca, tarihsel olarak, insanın yaşam etkinliğini modellendirmekle, insanın yaşamsal etkinliğini ikinci bir etkinlik haline getirerek onu daha da ileriye doğru götürmekle yükümlü olup, kendi modellendirmiş olduğu gerçeklikte yer alan bütün değişimlere, en duyarlı yoldan tepki göstermek durumundadır. Onun için, sanatsal gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki bağ, bütün öbür kültür alanlarında olduğundan çok daha yoğun, çok daha içten ve çok daha çeşitlidir. Burada beliren toplumsal kordinatlar sistemi içinde, estetik, tüm sanatsal olayları ele alıp inceler. Bu önemli sorunu bir sonraki bölümde göreceğiz.

TOPLUMSAL YAŞAMIN YAPISI VE SANATSAL GELİŞMEDEKİ ÇELİŞMELER

SANAT VE SINIFSALLIK

İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi toplumsal gelişmenin yasallıklarına bağlı olup; doğrudan doğruya toplumsal yaşamın yapısıyla bağımlıdır. Bu sorunun başlıca üç yönü vardır: birincisi, toplumsal sınıfların, sınıflararası farklılaşmanın ortaya çıkışının ve ortadan silinişinin, sanat tarihi üstündeki etkisi; ikincisi, sanatsal gelişmenin, halkın durumuna bağımlılığı; üçüncüsü de, uluslar arasındaki ilişkilerin tarihsel olarak değişiminin ve insanın yaşamı içindeki ulusal özelliklerin sanat tarihi süreçlerinde yansıması.

• SANATTA SINIFSALLIK VE EVRENSELLİK

İnsanoğlu tarihinin başlangıcında toplumsal bölünme diye bir şey yoktu. Toplumun daha sonraki kendi gelişmesi içinde sınıflara ayrılışı, kölecilik, feodalizm ve kapitalizm çağlarında toplumun yapısını da belirlemiştir.

Bütün bu toplumsal-tarihsel dönüşümler, hiç kuşkusuz, sanatsal kültürde de yansımasını bulmuştur. Sınıfsal ayrılıkların varlığı ya da yokluğu, bunlar arasındaki çelişmelerin uzlaşan ya da uzlaşmaz nitelikte oluşu, insanların yaşam ve düşünce tarzında, kendi varlığında ve bilincinde yansıdığı gibi, toplumsal gelişmenin değişik evrelerinde görülen sanatsal yaratım özellikerini de, sanattaki düşünsel sav ile toplumdaki

sanatsal yaşamın yapısı olmak üzere , iki açıdan belirler.

Toplumsal farklılaşmanın henüz ortaya çıkmadığı ilkel toplumda birey, dünyayı sanatsal olarak özümlemeye kalktığı zaman, bütün işaretin bir temsilcisi olarak duyuyordu kendisini, gerçekten de böyleydi bu. Oysa, uzlaşmaz sınıfları bir arada barındıran toplumda sanatçı, **genel-olan'ı, genel insansal-olan'ı** dolayımsız yoldan cisimlendirebilme olanağını yitirmişti artık. Toplumsal bilince işleyen ve sonunda kültürün «iki kültür» halinde bölünmesine yol açan, toplumsal yaşamın ayrımlı yapısı, **tüm toplum'un** düşünce ve duygularını kendi yaratımında dile getirebilme olanağını sanatçının elinden almıştı. Sanatın içeriğinde genel insansal olan, önünde sonunda, kaçınılmaz biçimde, sınıfsal **olarak koşullanmış olan'a, tekyanlı olan'a** bırakmıştı yerini; çünrkü, sanatçının dünyagörüşü, dünya tablosu ister istemez, bilerek ya da bilmeyerek, sınıfsal olarak koşullanmış ve sınırlanmıştı. Gorki'nin de çok yerinde söylediği gibi, sanatçı, belirli bir kesimin «duyu organ»ı olmuş, belirli bir kesimin «gözü, kulağı, yüreği» haline gelmiş; böylelikle de, yapıtının düşünsel kapsamı **sınıfsal bir özellik** kazanmıştı.

Örneğin, şövalye romanı ile entrika romanı arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, bu roman yazarlarının yaşama tam karşıt bir toplusal konumdan bakıp değerlendirdikleri kolayca görülecektir. Bu romanların kahramanları (Arslan Yürekli Rişar ya da Lazarillo de Tormes) kadar, yazarın bu kahramanlara ilişkin tasarımları ile hikâyenin içinde vardığı sonuçlamalar da, bütün bunların somut, **sınıfsal** bir içeriği vardır.

Böyle bir içerik, krallar ile prensleri yükseklere çıkaran klasik tragedya ile onlara savaş açmış olan 18. yüzyıl burjuva oyununda açıkça görülebilir. Rönesans döneminin ünlü Flaman ressamı Pieter Bruegel'e o zamanlar «köylü Bruegel» adı takılmıştı; ister aşağılayıcı, isterse saygı gösterici bir tonda söylensin, bu söz, Bruegel'in yapıtlarının tam anlamıyla sınıfsal özelliğini gösterir bize. Kasatkin'e de biz emekçi sanatçı deriz; kendi yaratımlarında dağlı halkın yaşamını canlandırdığı için değil, ama herşeyden önce, emekçi insanların düşünce ve duygularını yansıttığı için, emekçilerin bir savunucusu ve sözcüsü olduğu için böyle deriz kendisine; ama, bir Aleksander Benois ile Konstantin Somov, gerek bilinç yapıları, gerek yapıtlarının özü bakımından soyluların dünyagörüşü ile dünya duyumuna bağlı kalmışlardır.

Hemingway, kendi bir özyaşamsal öyküsü olan **Paris Bir Şenliktir'de** şunları anlatır: Yazarın karısı ve çocuğuyla birlikte kaldığı otele

yeni müşteriler gelir. Gelen kadınlardan biri, karısıyla dostluğu iletrletir, hem de kendisiyle evlenebilmek için karısından onu ayıracak kadar; karısıysa, «hiçbir şeyin farkında olmaksızın, hiç günahı olmadan, ne yazık ki» bu dostluğu yürütür. Hemingway'in yaşamı zehir olmuştur, tertemiz mutluluğu bozulmuştur... Herşey kendi içinde olağan, ufak tefek bir olaymış gibi gelmektedir; oysa yazar, hiç beklenmedik bir yerden çıkmaktadır bu olaya. Kendisine göre, çok yoksul insanlar çok da mutlu insanlardır aslında, seviyorlardır çünkü birbirlerini, güzelce geçinip gidiyorlardır: zengindirler, çünkü zengin insan, «her günü şenlikli geçen insandır ve bu zengin insanlar, yiyip içtikten sonra, her yeri öyle bırakırlar ki, üstünden Attilâ'nın ordusu geçmiş gibi olur.»[41]

Hemingway'in çizdiği bu çarpıcı tablo kadar, Hemingway'in burda bir genellendirme yapan düşünce tarzı da, kendi bilinci ile psişesinin sınıfsal özelliğini, kendisinde derinden yer etmiş olan bir duyguyu, yani **yoksulların zenginlere karşı nefreti**'ni; bütün kötülüklerin zenginlerden geldiği inancını, zenginliğin insanları kötürüm bırakıp çarpıklaştırdığı inancını açığa sermektedir. Hemingway'in **Varlıklılar ile Varlıksızlar** romanını okuduğumuz zaman da bu kendi inancının, kendi psikolojisinin **tüm görüntü yapısı içinde**, romanda, hem romanın kişileri ile karakterlerinde, hem de romanın eyleminde, konusunda, düzenleyişinde dile geldiğini görürüz; çünkü bu roman da, Hemingway'in bütün öbür yapıtları gibi, «varlıklılar»a karşı savaş açmış bir «varlıksız» insan tarafından yazılmıştır.

Ancak çağımızın bu büyük sanatçısının sınıfsal durumu, emekçilerin yanında yer almaya yol açacak kararlılıkta siyasal bir yön göstermemişitr. Hemingway'in dostu, ünlü Amerikalı yazar Fitzgerald'sa «işsiz güçsüz takımına karşı her zaman bir güvensizlik ve düşmanlık» duyduğunu, ama bunun «bir ilericinin duyduğu inanç gibi değil, bir köylünün içinden duyduğu gizli bir nefret gibi» olduğunu öylemiştir. Kendi dünyagörüşü ile dünyayı duyuşu derinden demokratik, bu yüzden kesinlikle anti-burjuva olmuş, bütün yaşamı boyunca öyle kalmış ve yapıtlarının sınıfsal özelliği hep o yönde belirlenmiş olan Hemingway de kendisi için aynı buna benzer şeyler söyleyebilirdi.

Hiç kuşkusuz, sanatın sınıfsal özelliği, farklı biçimlerde açıklık kazanır. Örneğin, Puşkin'in Nekrassov'un, Mayakovski ya da Eluard'ın siyasal şiirlerinin sınıfsal özelliği apaçık, dupduru ortaya çıkar. Ama,

41. Ernest Hemingway, **Paris Bir Şenliktir**. Berlin ve Weimar, 1966, s. 188

Puşkin'in Anna Kern'e yazdığı şiiri okuyalım; içine psikolojik olarak girince, bu şiirin genel insansal bir içerik taşıdığını ve toplumsal yaşamın sınıflararası çelişmeleriyle hiçbir bağıntısı olmadığını sanırız:

«Kapatıyorum gözlerimi;
Ve işe sen karşımdasın,
Sonı bir güzellik ideali,
Bir mucize gibi ansızın.»[42]

Bu harika dizeler içinde dile getirilmiş olan duygu dünyası, ruhsal yaşantıdaki psikolojik belirtiler, coşkusal kültür, söz ve üslupsal anlatım, bütün bunlar, Puşkin'in çocukluğundan beri içinde büyüdüğü toplumsal çevrenin, o ince aristokratizmin damgasını taşımıyor mu acaba? Hiç kuşkusuz, **genel insansal** bir manevi içeriği var şiirin, ama bu genel insansal olan, burda, sınıfsallık **dışı**, ya da sınıflar **üstü** bir şey olarak değil, **Rus soylusunu** kendine özgü kılan toplumsal-psikoloik yapı içinde dile geliyor. Onun için bu gibi dizelere ne Kolzov'da, ne Şevçenko'da, ne de Nadson'da rastlarız. Köylülüğün ya da küçükburjuvanın toplumsal psikolojisinde, aşk duyguları başka çizgiler taşır, başka şiirsel araçlar içinde cisimleşir.

Ayrı sınıftan kişilerin yalnızca düşünce tarzı bakımından değil, ama duyuş bakımından, gizli psikolojik bilinç yapısı bakımından da bir farklılık göstermesi, gerçekçi sanatta insanların canlandırılışından belli olur. Bir yazar, bir oyun yazarı, bir ressam, bir besteci, bir yönetmen ya da bir oyuncu, bir kişiyi yarattığı zaman, onu tüm somutluğu ve benzersizliği içinde, belirli bir **toplumsal-psikolojik tip** olarak vermeye çalışır. Katya Maslova ile Nekhilyudov, birbirlerinden farklı düşünüp duydukları için, birbirlerini hem anlarlar, hem de anlamazlar. Ama, Tolstoy'un bu roman tiplerinde sanatsal olarak modellendirdiği toplumsal bilincin somut yapısı, kendi düşüncesine olduğu kadar, kendi psikolojisine de uygun düşer. Bir başka deyişle, Tolstoy, kahramanlarının bilincinde genel insansal olan ile sınıfsal olan arasındaki diyalektik bağıntıyı canlandırmış olmakla kalmıyor, kendi bilincini dile getirmiş kendine özgü kılması dolayısıyla, bu bağıntıyı, kendi yapıtında da dile getirmiş oluyor.

Demek, genel insansal olan ile sınıfsal-olan, zihnin **ne yanyana, ne de birbirinden ayrı** katlarıdır. Genel insansal olan, ancak sınıfsal ola-

42 A.S. Puşkin Toplu Eserler,altı cilt; Cilt 1, Berlin ve Weimar, 1971, s. 232.

rak koşullanmış olanda, onun yoluyla dile gelir; ondan bağımsız ve ayrışmış bir şey olarak onun karşısında yer almaz. Onun için aynı konumda sınıfların toplumsal bilinci, birbirini bağlayıcı çizgiler taşıdığı kadar, birbirini ayırıcı çizgiler de taşır; genel-olanı olduğu kadar, özel-olanı da içerir, nitekim sanat algısındaki diyalektiği açıklayan şey de budur. Bir sanat yapıtı, kendi sınıfsal özelliğin, ne denli belli ederse etsin, öbür sınıftan kişilerce anlayış görür, hattâ karşıt sınıftan kişilerde hayranlık bile uyandırabilir (Potemkin Zırhlısı'nın burjuva ülkelerdeki büyük başarısını anımsayalım burda). Ama öte yandan, bir sanat yapıtının sınıfsal olarak belirlenmiş olan içeriği ile biçiminin kendine özgü yanı öbür sınıftan olanlar için bir yere kadar anlaşılabilir ancak. Belinski, Puşkin'e hayrandır; ama Eugen Onegin'de Rus toprak sahibinin bakış açısını görür; hiç kuşkusuz, bir rasnoçinski'nin bilincine yabancı düşen bir bakış açısıdır bu. Pisarev ise, sınıfsal ayrılık yüzünden, bu büyük ozanın yaratımlarının değerini doğru dürüst anlayamamıştır bile.

Sanatta genel insansal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın bağıntısı üstüne diyalektik anlayış, yalnızca bu ikisinin birbirinden ayrılmazlık'ının kabulünü değil, ama aynı zamanda, bu ikisi arasındaki karşılıklı ilişkilerin, **değişebilirlik**'inin de bulunup ortaya konmasını öngörür. Sanatta dile getirilen içeriğin **genel insansal anlamının** ölçüsü değişebilir her zaman. Burdaki yasallığı, genel bir biçimde, şöyle gösterebiliriz. Bir sınıf, ne denli ilerici ise, o zaman, yalnızca kendi çıkarlarını değil, bütün toplumun çıkarlarını da o denli kapsamlı olarak temsil eder; o kesimin sanatında, genel insansal anlar, o denli derin ve zengin bir biçimde kendi anlatımını bulur. Bir sınıf, ne denli bencil, ne denli kendi çıkarları içine kapalıysa, o zaman, toplum kitleleri ile kendi konumundaki sınıfların idealleri arasındaki uçurum da o denli derin olduğu gibi, o kesimin sanatsal olarak kendini dile getirdiği işlerin taşıdığı genel insansal değer de o denli düşük olur. Onun için, bugün toplumcu sanat büyük bir kararlılıkla kendi genel insansal özelliğini vurgularken; burjuva sanatsal kültür azınlığın, seçkinlerin kültürü olduğunu açıkça dile getirmektedir.

Buna bağlı olarak, kendi gelişmesinin çeşitli aşamaları içinde, burjuva sanatı ile soylu sanatının taşıdığı genel insansal değerin niye bu denli değişime uğradığı da anlaşılacaktır. Ulusal devletlerin ortaya çıkışında soylular ilerici bir tarihsel görev yüklendikleri zaman, bu savaşın etkisi altında kalmış olan klasik sanat, o zamana kadar hiç görülmedik ölçüde genel insansal bir anlam kazanmıştı; ancak, aristokrasi toplumu

karşısına alınca, Rokoko üslubun sanatsal anlatımı içinde, kendi toplumsal yalıtılmışlığını aramak zorunda kalmıştır.

Genel insansal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın diyalektiği, bir başka açıdan da estetik kuramı için önem taşır. Sınıfsal olarak koşullanmış olan ile genel insansal olanın somut ilintisi, değişik toplumsal bilinç katlarında, dolayısıyla, sanatın manevi içeriğinin değişik katlarında, birbirinden farklı'dır. Dünya görüşü ve dünya tablosu düzeyinde, ideolojik ve psikolojik alanda değişiktir bu ilinti. Bir sanat yapıtının içeriğindeki dünyagörüşü öğeleri ne denli büyük bir rol oynuyorsa, ideolojiyle ne denli yakın bir bağlantı içindeyse, o sanat yapıtının sınıfsal özelliği de o denli kesinlik taşır. Bir sanat yapıtı, toplumun siyasal çıkarlarından ne denli uzaktaysa, içi psikolojik sorunsalla ne denli doluysa, içeriğinde coşkusal anlatım gücü düşüncesel anlatım gücüne ne denli ağır basıyorsa, o yapıtın sınıfsal özelliği o denli kesinsizlik taşır. Onun için, sınıfsal olarak koşullanmış olan ile genel insansal olanın diyalektiği, değişik cins sanatlarda (örneğin, edebiyat ile müzikte olduğu kadar, değişik sanat tarzlarında (örneğin, tarihsel tarzda, manzara ya da natürmort tarzında), hattâ aynı bir sanatçının değişik yapıtlarında bile farklılıklar gösterir (örneğin, Puşkin'in **Dekabristlere Yollanan** Elçi'si ile Anna Kern'e yazdıklarında, Serov'un **Arslan Askerler**'i ile **Şeftali Yiyen** Kız'ında, Levitan'ın **Vladimirka**'sı ile **Mart**'ında, Mayakovski'nin **İyi ve Güzel** şiiri ile **Mart** şiirinde, Şostakoviç'in **8. ve 11. Senfonileri**'nde).

Sanatın içeriğinin sınıfsal özelliği her zaman **belirgin, kesin** bir biçimde ortaya çıkmaz; onun için, şu sanatçı ya da şu sanat yapıtı burjuva bilincini dile getiriyor, ya da şu sanatçının yaratımı, kendi düşünsel özelliği gereği toplumcu bir yaratımdır, diyemeyiz hemen. Bir sanatçının yaratımındaki dünyagörüşünün rolünü çözümlediğimi zaman görürüz ki, bu ikisi çoğu zaman bir **iç çelişme** içindedir. Bu sorunu burda yeni baştan ele almamız gerekir; çünkü bu çelişme, toplumsal varlık ile toplumsal bilincin uzlaşmaz konumsal yapısına bağlıdır.

SANATÇININ BİLİNCİ İLE YARATIMI ARASINDAKİ ÇELİŞMELER VE SINIFSAL KOŞULLANMA

Balzac'ın yaratımlarının kendine özgü yanını gösterirken, Engels'in bu sorunu şöyle nasıl çözdğünü anımsayalım: sınıfça yakınlığı ve önyar-

gılar dolayısıyla, bu büyük Fransız yazarını aristokrasinin bir havarisi sayabiliriz; ama, Balzac, aynı zamanda, bayıldığı soyluların göçüp gitmeye mahkum olduğunu da (görmüş) ve onları öbür insanlarla aynı kaderi paylaşan insanlar olarak da (çizmiştir)»[43].

Burdaki çatışkı şurdan geliyor; romanlarında Balzac, «en keskin yergiyi, en acı alayı, o kendi çok yakınlık duyduğu soyluları, soylu kadın ve erkekleri ele aldığı zaman göstermiştir», oysa «en sert siyasal muhaliflerı»nden, yani halk kitlelerinin sözcüsü olan cumhuriyetçi devrimcilerden «her zaman açıktan açığa hayranlıkla söz etmiştir», çünkü onları Balzac, «geleceğin has insanları olarak»[44] görüyordu.

Burdan da şu sonuç çıkıyor, Balzac'ın yaratımlarının sınıfsal özelliğini belirleyen şey, Engels'in yukardaki mektubunu sırf üstünkörü okumuş bir takım insanların öne sürdükleri gibi, hiçbir zaman feodal-aristokratik bir bilinç olmamış; hiçbir zaman bilinçsiz bir biçimde Balzac'ta yerleşmiş gerçekçi yöntemin sınırları içinde kalan, onu çürüten birşey olmamıştır. Engels'in düşünceleri, herşeyden önce, yazarın bilincindeki **iç çelişme**'yi açığa çıkarmakta; ikincisi, yazarın kendi dünyagörüşünde olduğu **kadar**, kendi ruhsal durumundaki (yakınlık ve soğukluk duyduğu şeylerdeki) çelişmeleri **de** açığa sermekte; üçüncüsü, **aristokratik** tezlerle **demokratik** tezlerin çarpıması olarak yazarın bilincindeki çelişkenliği **toplumsal** düzlemde kendine özgü kılmaktadır. Bu gibi ve buna benzer daha başka tezlerin tüm karşıtlığı içinde yazarın bilincinde kesişmesinin nedeni, bunların **anti-burjuva** oluşundan gelmektedir.

Böylesine yüksek dereceden karmaşık durumlara, sanat tarihinde, özellikle de modern burjuva toplumu sanatsal kültüründe sık sık rastlanabilir. Bir sanatçının yaratımlarındaki sınıfsallığı, yazarın «toplumda geldiği yer» ve «toplumdaki durumu» gibi klişeleşmiş sorulara göre, ya da sanatçının ağzından çıkmış olan sözlere göre belirlemeye çalışan yöntemler ilkel yöntemlerdir. Bir Steinbeck'in, bir Ionesco'nun, bir Godard'ın siyasal temalar üstüne düşündükleri ne olursa olsun, bu kişilerin yaratımlarının sınıfsal gerçek özelliği ancak bu yapıtların düşünsel içeriği iyice incelendikten sonra belirlenebilir; bu özelliğin, tıpkı Balzac ya da Tolstoy'un yapıtlarında olduğu gibi, çelişmeli olduğu da açıktır.

43 Friedrich Engels, Margaret Harness'e, Nisan başı, 1888; Marx / Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 44.

44 a.g.e.

Bunun gibi, bir sanatçının yaratımının sınıfsal özelliğini, sözgelişi, Molière ile Watteau'nun, Bunin ile Stravinski'nin bıraktıkları mirasın sınıfsal özelliğini hemen bir çırpıda belirlemek olanaksızdır; çünkü bu sanatçıların bilincinde ve yapıtlarında birbiriyle çarpışan karşıt düşünsel yönelimler, birbirinden sınıfça farklı bir toplumsal içerik taşırlar. Bu açıdan, Lunaçarski, Gerhart Hauptmann için tam denk düşen şu sözleri söyler: «Burjuvazi o okşayıcı sözlerle... Hauptmann'a istediği kadar övgüler yağdırsın; biz, ne yazık ki, "O bizimdir!" diyemiyoruz, ama, vargücümüzle onlara şöyle seslenebiliriz: "Yalan söylüyorsunuz, o sizlerin değildir!»[45]

Sanatçının bilincindeki iç çelişmeler, başka bir biçimde de ortaya çıkabilir. Sanatta içeriğin diyalektiğinden söz ettiğimiz zaman, bir yanda, besledikleri **kanılar** ile duydukları **yakınlıklar** arasında, öte yanda da, ge çeklikle olan **akılcı** ilişkileri ile **coşkusal** ilişkileri arasında farklar bulunan sanatçılara değinmiştik. Sanatçının sınıfsal konumunda bu gibi aykırılaşmalar, bize şunu göstermektedir, toplumsal bilincin toplumsal-psikoloik katı, kendi ideolojik katından daha kalıcı olup; kişinin psişesinde kökleşmiş biçimde yatan yatkınlıklar alışkanlıklar, ahlaksal normlar ve ruhsal tepkilerle arasında daha sıkı bir bağıntı vardır. Dolayısıyla, sanatçının bilincinde ve yaratımındaki bu tip çelimeler de, sınıfsal uzlaşmazlıklarla koşullanmış olup, **sınıfsal** bir **içerik** taşırlar.

Ama ister istemez şu soru çıkmaktadır burda karşımıza: Sanatçının kendi bilincinde çatışmalı bir durumun ortaya çıkışını nasıl açıklayabiliriz o halde? Niye sanatçının dünya görüşü kendi içinde çelişmeli olabiliyor? Niye sanatçının toplumsal olarak yakınlık duyduğu şeyler ile siyasal idealleri arasında bir çelişme var olabiliyor?

İnsan bilincinin sınıfsal özelliği, kaba sosyologların sandıkları gibi, kişinin toplmum içinde geldiği yerle, kişinin yetişme ve yaşam tarzıyla, körükörüne koşullanmış değildir. Aslında, manevi üretime etkin bir biçimde katılan insanın bilinci, olağanüstü dinamiktir. Dış etkilere korkunç duyarlı olduğu gibi, **sınıfsal yön değişimleri**'ne de yer yer, hatta bütün bütüne açıktır. Maddeci felsefenin ideologlarından hiçbiri, bilindiği gibi, ne toplum içinde geldikleri yer bakımından, ne de yetişme ve yaşama tarzları bakımından emekçi kesimdendiler. Dahası, Ne Yapmalı?'da Lenin, bilimsel kuramın, işçi hareketine dıştan, kökence bur-

45 Anatoli Lunaçarski, Güneş Doğup Batmadan; İhtilâl ve Sanat, Dresden, 1962, s. 136-137.

juva ya da soylu çevrelerden gelme ideologlarca getirileceğinin a ını çizer. Niekim, 18. yüzyılda, burjuvazinin birçok ideologunun soylu çevı lerin içinden gelen kişiler oluşu bir rastlantı değildir.

Aynı şeyi, sanat alanında da görebiliriz Lev Tolstoy gibi, Radişçev ile Nekrassov, Mussorgski ile Saltikov-Şçedrin de , toplum içinde geldikleri yer ve bulundukları sınıfsal konum bakımından soyluydular, ama köylülüğün çıkar ve ideallerinin sözcüsü olmuşlardır; buna karşılık, bir köylü çocuğu olan Mikhayl Lomonosov, aydınlanmacı monarşiye bağlı bir kişi ve onun sözcüsü olmuştur.

Onun için, bir ideolog ya da bir sanatçının zihince hangi kesime bağlı olduğu sorusu, biyografik olguların bir toplamıyla bitmez; o ideologun ya da sanatçının yaratımlarındaki **düşünsel kapsam ile doğrultu**'nun iyice incelenmesini gerektirir. Marx, «bir toplumsal sınıfı **siyasi ve edebi alanda temsil eden kişi**'nin, temsil ettiği sınıfla» ilişkisini gösterirken, örneğin küçükburjuvazinin düşünce temsilcisi olan kişilerin, toplum içindeki yerleri bakımından, mutlaka dükkân sahibi kişiler olmaları gerekmediğini söyler. «Kendi yetişimleri ve kendi bireysel konumlarıyla kendileri arasında dağlar kadar fark bulunabilir. Bu kişileri küçükburjuvanın temsilcisi yapan şey, kafalarındaki engelleri hayat boyu aşıp çıkamayışları, bu yüzden, maddi çıkarları ile toplumsal konumları olan pratikte nereye sürüklerse sürüklesin, kuramsal olarak hep o aynı sorunlara ve çözümlere sürüklenmeleridir.»[46] Manevi yaşamın bu yasallığı gözönüne alınmadıkça, **burjuva** toplumda **toplumcu sanat**'ın ortaya çıkması ve gelişmesi de açıklanamaz. Halk kitlelerinin sanatsal yaratım tarihinde, köy folkloru ile işçi folkloru arasında bir ayrım yapılamaz; çünkü işçi kesimleri, kendi yaşam koşulları içinde, köylülüğün sahip olduğu dolayımsız sanatsal anlatımdan yoksundu. Gerçi köylü bilinci, yalnız köylülüğün kendi sanatsal yaratımlarında değil, meslekî sanatta da, Nekrassov, Mussorgski, Repin ve Tolstoy gibi sanatçıların yaratımlarında da kendi yansımasını bulmuştur. İşçi sanatının oluşmasında da, Georg Weerth, ya da Maksim Gorki, Henri Barbusse ya da Louis Aragon, Wladimir Mayakovski ya da Pablo Neruda, Aleksi Tolstoy ya da Andersen Nexö, Bert Brecht ya da Hans Eisler gibi, işçilerin düşünce ve ideallerini dile getirmiş; eleştirel gerçekçilikten ya da romantikçilikten, rütürizmden ya da gerçeküstücülükten, izlenimcilikten ya da dışavu-

46 Karl Marx, **Louis Bonaparte'nin 18. Brumaire'i**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 142.

rumculuktan toplumcu gerçekçiliğe yükselmiş; soyluların, burjuvazinin ve küçükburjuvazinin «kayıp evlâtlar»ı yerine geçen yazarlar ortaya çıkmıştır.

Farklı sınıfları barındıran toplumların sanatsal kültüründeki bu düşünsel-estetik «kaymalar»ın nedeni şuna bağlıdır; her sınıf kendi düşünsel etkisini, toplum içinde mümkün olduğu kadar yaymaya, öbür kesimden kişileri kendi saflarına çekmeye, bu kişileri kendi safları içinde eğitmeye ve onları kendi çıkarlarını savunacak kendi ideallerini yayacak kişiler haline getirmeye çalışır. Hiç kuşkusuz, bütün siyasal ve manevi baskı araçlarını elinde tutan egemen sınıf, bu amaca, ezilen sınıflardan çok daha kolaylıkla erişir. Üstelik, bu mücadele boyunca, egemen sınıf, kendi saflarını ideolojik olarak pekiştirmekle kalmaz, karşı saflarda da uyumsuzluk yaratarak, o safların en iyi temsilcilerini, bu arada, siyasal önderlerini, ideolog ve sanatçıların kandırma yollarını arar.

Uzlaşmaz toplumsal oluşumlarda manevi yaşam, karşıt düşünce ve çabaların acımasızca savaşa tutuştuğu böyle bir arenadır işte, her sanatçının bilinci böyle bir atmosferde oluşup gelişir. Sonuçlar çok farklı olabilir. Bir sanatçı, içinde yetişmiş olduğu toplumsal çevrenin düşünsel, psikoloji konumuna bağlı kalıp, düşmanca etkilere karşı bir çeşit bağışıklık kazanabileceği gibi; bir başka sanatçı, bu kendi konumundan sıyrılıp, kendi bağlı olduğu sınıftan manevi bağlarını koparark, öbür sınıfın dünyagörüşü ve dünya duyumu içinde yer alablir. Çok yaygın üçüncü bir durum daha vardır bir sanatçının, kendi toplumsal çevresinden yer yer kopup, öbür toplumsal çevrenin tasarım ve düşüncelerini yer yer özümleyişi. Bu durumda, toplumsal çatışma birden toplumsal bilincin makro dünyasından çıkıp sanatçının bireysel bilincinin mikro dünyasına girer ve sanatçının bilinci, az ya da çok, keskin **iç çelişmeler**'le dolar.

Bireysel bilincin toplumsal dinamiklerinin incelenişi, bizi yine, sınıfsal olarak koşullanmış olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntı sorununa getirmektedir. *Metafizik düşünce, (örneğin, kabe* sosyologların düşüncesi), her sınıfın bilincine, kendi içine kapalı bir alanmış gibi, sanki öbür kesimlerin bilincinden **bütünlükle kopuk**muş, dolayısıyla onunla hiç bir ilgisi yokmuş gibi bakar. Bu yüzden, bir kişinin düşünsel ve psikolojik düzlemde bir sınıfsal konumdan ötekine geçebileceği düşünülemez. Aslında, toplumsal bilincin değişik tipler arasında kesinkes bir ayrılık yoktur. Mutlak değil, görece bir karşıtlık içindedirler. İkisi de, **genel insansal** tasarımların, duyguların, an-

layışların, özlemlerin **sınıfsal olarak koşullanmış** kendine özgü [1] ir **değişken**'idir; onun için, kişinin manevi dünyasında, özellikle de a- natçının dünyagörüşü ve dünya duyumu içinde, birbirilerini karşılıklı e- kilerler, birbirleriyle kesişerek, çelişkin biçimde birbirine geçişirler.

Bir sınıf, sanatı manevi olarak ne denli destekliyorsa, sanatı kendi mücadelesinde bir silah olarak kullanmak için ne denli çaba gösteriyorsa, sanatçının bilincinin bütün kendi iç çelişmelerinden kurtulup, yaratımlarını **kendi içinde bütünsel, tutarlı, çelişmelerden arınmış** bir sınıf bilinci ve duygusu temelleri üzerinde geliştirmesiyle o denli ilgileniyor demektir.

DEĞİŞİK TOPLUM YAPILARINDA SANATSAL GELİŞME EĞİLİMİ

Sanatın sınıfsal özelliği yalnızca sanatta hangi düşüncelerin ortaya konup toplum içinde yaygınlaşmış oluşuyla belli etmez kendini. Ortada sınıfsal ayrılıklarının olması ya da olmaması ile sınıflar arasındaki ilişkilerin özelliği, sanatsal yaratımın **estetik doğrultusunu** da etkiler.

Bütün dünya sanat tarihine bu açıdan bakıldığı zaman görülecektir ki, sanatsal gelişmenin her aşamasında, **sanatsal yaşamın yapısını toplumsal ilişkilerin yapısı** belirlemektedir. İlkel toplum sanatını alalım. Temelde yer alan bütün değişimlere rağmen, her kendi aşamasında, örneğin eski taş devrinde, vs., ilkel toplum sanatı, kendi düşünsel-estetik eğilimini bir bütün halinde korumuştur. Hiçbir karşı takım, hiçbir birbiriyle çelişen sanat ilkesi görülmez bu sanatta. Bunun nedeni, ilkel toplumun **gens** ve aşiret topluluğu içinde, hiçbir sınıfsal katmanlaşma olmamasıyla açıklayabiliriz. İnsanların yaşam tarzındaki başlıca farklar, cinsiyete ve yaşa bakıyordu; aşiretin bütün üyelerinin varlığında ve bilincinde yatan **ortaklaşalık**, dolayısıyla, sanatsal çabalardaki **ortaklaşalık**, henüz bozulmamıştı.

Toplumsal organizmanın birbiri karşısında yer alan iki cepheye bölünüşüyle durum da değişmiştir. O zamandan bu yana, uzlaşmaz toplumda sanat, **farklı** ve birbirine **karşıt** düşünsel-estetik eğilimler almıştır çünkü, ayrı sınıfların toplumsal varlığı ve kendi toplumsal bilinci doğrultusunda, sanat, iki ayrı yana çekilmiştir. 17. yüzyıl Alman edebiyatında, ince aristokratik edebiyat (örneğin, Hoffman von Hofmannswaldau) ile kaba demokratik gerçekliğin nasıl bir arada geçinmek zorun-

da kaldıklarını, ya da 1920-30'larda, toplumcu sanat ile burjuva sanat arasında açığa çıkan ideolojik karşıtlığı anımsayalım burda.

Sınıfsallığın sanat üstündeki etkisine iki açıdan bakılabilir; birincisi, her sınıfın ideologları ile liderlerinin, sanatın gelişmesini, kendi sınıflarının çıkarları doğrultusuna sokmaya çalışması; ikincisi, ideolojinin yardımı olmaksızın, her sınıfın varlığı ile bilincinin, kafaca belirli bir kesime bağlı olan sanatçının yaratımı içinde yer alması (sanatçı böyle bir şeyin ister bilincinde olsun, ister olmasın). Böylece sanat, toplumsal mücadelenin güç alanı içine girmiş, kendi içinde gruplaşmış; **tek bir bütünlük** oluşturan bir yaratım metodolojisi ve bir sanatsal gelişme eğilimi olanağı ortadan kalkmıştır.

Hiç kuşkusuz, ayrı düşünsel-estetik eğilimler arasındaki çatışma, uzlaşmaz toplum yaşamında, hep yüzeyde kalmamıştır. Zaman zaman, açık seçik gün ışığına çıkmış, zaman zaman da üstü örtülü kalmış, ancak temelinden incelendiğinde açık etmiştir kendisini. 18. yüzyılda Fransa'daki aristokratik rokoko sanatı ile burjuva demokratik gerçekçilik arasındaki karşıtlık, ya da 19. yüzyıl Rus resmindeki akademizm ile gezici ressamlar hareketi arasındaki kavga, ya da 20. yüzyılda bütün Avrupa sanatındaki burjuvaca çöküşme ile toplumcu gerçekçilik arasındaki uzlaşmaz çatışma, bütün bunlar, toplumun çelişmeli yapısının sanatsal kültür üstündeki etkisini bize gösterir. Örneğin, 17. yüzyılda, böylesine keskin çatışmalara, ne Rus, ne Fransız ne de Hollanda sanatında rastlanır. Onun için, birtakım bilim adamları, 17. yüzyılı, Fransız sanat tarihinin «klasik çağı» olarak; genel Avrupa ölçeğinde ise, «Barok çağ» diye tanımlayabilmişlerdir.

Ama, inclendiği zaman görülecektir ki, Barok, 17. yüzyıl Avrupa sanat yaşamı içinde yer alan **birçok doğrultudan yalnızca biri** olduğu gibi; bütün güçlülüğüne rağmen, klasikçilik de o çağdaki Fransız kültürünün **tek ve her şeyi belirleyen** sanat üslubu değildir. Edebiyatta olduğu kadar tiyatroda, resimde olduğu kadar da grafik sanatlarda, klasikçilikten kesinlikle ayrılan, birçok bakımlardan onunla karşıtlık oluşturan ve kendine özgü toplumsal temellere yaslanan gerçekçi sanat doğrultusu, bu çağda, klasikçiliğe koşut bir gelişme göstermiştir. Sorel'in, Scarron'ın ve Furetière'nin, 19. üzyıl eleştirel gerçekçiliğini andıran romanları; Le Nain Kardeşler'in ve birçok taşra ressamının, toplumun aşağı kesimlerini, hepsinden önce de, köylülüğü büyük bir dikkat ve paylaşma duygusuyla canlandıran resimleri; Jacques Callot'nun, varolan toplumsal düzene karşı alay dolu grafikleri, bütün bunlar, klasikçiliğe

karşı çıkan sanatın en önemli görünüş biçimlerini oluşturmaktaydı. Hiç kuşkusuz, böyle bir sanat, o zamanlar için klasikçiliğin ciddi bir rakibi sayılamazdı; çünkü klasikçilik, herşeye gücü yeten devletin, egemen sınıfın siyaset ve ideolojisinin desteğini görmekteydi. Ancak yüzyıl sonra, Aydınlanma çağında, burjuva-demokratik devrime el atıldığı zaman, gerçekçilik klasikçiliği yakalamış ve Fransa'da sanatsal gelişmenin itici gücü haline gelmiştir. Ama, daha 17. yüzyılda gerçekçilik kendi doğrultusunda ilk adımlarını atmaya başlamış, hattâ kendi toplumsal, düşünsel ve sanatsal temel ilkelerini işlemeye koyulmuştu. Bu anlamda, Charles Sorel ile Abraham Bosse'un estetik çalışmaları oldukça ilginçtir. Daha sonra Diderot estetiğinin temellerini oluşturacak ve klasikçiliğin estetik programını sert bir biçimde eleştirecek olan birtakım düşüncelerin dile getirilmiş olduğu bu yapıtlar, 17. yüzyıl Fransız sanatının, ne praksiste, ne de kuramda, tek bir üslup taşımadığını göstermektedir bize. Molière'in yaratımlarındaki iç çelişmelerde bunun bir tanıtı değil midir? Moliere'in yaratımları klasikçiliğin çerçevesi dışına da taştığı için, hem soylular, hem Kral, hem de o dönemin estetik yasalar koyucusu Boileau tarafından ikircikli duygularla karşılanmıştır.

17. yüzyılda, Fransa'da, değişik sanat doğrultuları arasındaki mücadelenin, 18 yüzyıldaki kadar açık seçik, etkili bir biçim almamış olmasının nedeni, mutlakiyetçiliğin boy atıp serpilme dönemi ile bunalım döneminde toplumsal güçlerin farklı ilintiler içinde oluşuyla açıklanabilir. Ama her iki dönemde de, tıpkı insanlık tarihinde olduğu gibi, toplumsal sınıflararası çelişmeler, toplumun sanatsal yaşamının yapısında kendi bir yansımasını bulduğu gibi, kendi doğrultuları içinde farklı düşünsel ve sanatsal eğilimlrin birbiriyle çatışmasına da yol açmıştır. Uzlaşmaz toplum tarihinin sanatsal gelişmesind tek bir üslup'un tek bir bütünsel doğrultu nun olduğu hiçbir ülke ve hiçbir dönem olmamıştır. Onun için, burjuva sanat ve bilim adamlarının yaptığı gibi, herbiri belirli bir dönemi gösterecek biçimde (örneğin, antik-klasik-romantik-Gotik-Rönesans-Barok, vs., diye, ya da klasikçilik-romantikçilik-gerçekçilik diye), dünya sanat kültürünü, üslupların kendi içinde bir değişmesi olarak ortaya koyma çabası, sanatsal gelişmenin kendi gerçek yasallıklarını kabaca çarpıtmaktan başka birşey değildir. Bir başka, daha da büyük bir çarpıtma, «kendi içinde bir birlik oluşturan akım» kuramının, çağımızın sanatsal kültürü için de uygulanmaya çalışılması; örneğin, sanatta birlik gösteren bir «modern üslup»un, hem kapitalist, hem de toplumcu ülkeler için ya da yalnızca burjuva sanat

dünyası için tanıtlanmaya kalkışılmasıdır. Aslında, yaşadığımız dönemde, değişik doğrultular, yöntemler ve üsluplar arasında geçen mücadele, şimdiye kadar görülmedik biçimde öylesine sivrileşmiştir ki, «tek bir üslup» kuramının gizemselliğini hiç şimdiye kadar olmadık biçimde ortaya çıkarmıştır.

Yalnız şunu da belirtelim, toplumcu bilim adamlarından kimileri, «birlik oluşturan akım» ve «üslup şubeleri» kuramına karşı verdikleri kavgada, bir başka aşırılığa düşmekte; 19. ve 20. yüzyıllardaki sanatsal yaşamın yapısını özgül kılan birtakım özellikleri, bütün bir sanat tarihine uzandırmaktadırlar. Dünya sanat tarihini, gerçekçilik ile anti-realizm arasındaki sürekli bir çatışma biçiminde gören anlayış son yıllarda gerçekten eleştirilmekle birlikte, etkisini henüz yitirmiş değildir. Burda yalnızca şunu belirtelim, sanatlararası çelişmelerin yansıması, mutlaka gerçekçilik ile anti-realizm ilkeleri arasındaki bir çatışma biçiminde dile gelmeyebilir, ya da çatışma biçimi, sanat doğrultularının kendi başına gelişmesi biçiminde olmayabilir.

Eski Mısır'da, Eski Yunanistan'da ve Eski Roma'da, hiç kuşkusuz, kölelerin de kendi duygularını, kendi ruhunu, kendi acı ve umutlarını doğrudan doğruya dile getirdikleri bir köle sanatı olmuştur. Ama, köleci toplumun sanatsal kültüründeki bu doğrultu, çok sınırlı olmuş; «kendi içinde kalmış» ve egemen sınıfa hizmet eden sanat üstünde hiçbir etki gösterememiştir. Üstelik, kölelerin kendi başına yaratımlarının somut yaşam koşulları, anlaşıldığı kadarınca, salt şarkı ve dansla sınırlı kalmıştır. Bu sanatın bugün niye izine bile rastlanmadığını anlıyoruz; nitekim bu yüzden, köleci toplumun sanatsal kültürü, tarihçilerin gözünde, kendi içinde kapalı bir bütün oluşturan bir doğrultu ve üslup olarak görünmektedir. Oysa, bu sanatsal kültür aşırı derecede «iki-katlı» olup, her birinin sınıfsal bir niteliği vardır. Ayrıca, Doğu'da, Afrika'da ve Avrupa'daki köleci devletlerde, egemen sınıfın kendi içinde de, gerici ve demokratik güçlerin kavgasını yansıtan, çok sert çatışmalar patlak vermiştir; örneğin, Eski Yunan polis'inde durum böyleydi. Sanat da bu kavganın içinde yer almış ve önemli bir rol oynamıştır. Platon'un, Helenistik sanatın kendiliğinden gerçekçi eğilimine karşı öylesine öfkeli davranışı, bu sanatın demokratik köklerini açıkça görüp, bunun karşısına Doğu köleci devlet despotizmi sanatının düşünsel-estetik ilkelerini çıkarması; buna karşılık, Aristoteles'in, Atina demokrasisinin toplumsal düşüncelerine uygun düşen kendi öğretisinin siyasal ve estetik programını öne sürmesi boşuna değildir.

Erken feodalizmin sanatsal kültürü de genellikle kendi içinde kapalı; bütünsel bir düşünsel-estetiksel eğilim olarak görülür. Oysa, bu da, tarihsel malzemenin yetersizliğinden böyledir. Aslında, o zaman da, Kilise nin feodal şatoların ve prens saraylarının koruyuculuğu altında gelişmiş, resmi, «yüksek» sanatın yanısıra, bir de **halk** sanatı, yani köy folkloru var olmuştur. Ortaçağdaki sanatsal yaşamın genel kendine özgü özelliklerinin gözönüne alınmaması bağışlanmayacak birşeydir. Şunu görmemiz gerekir, ortaçağda folklor, sanatsal kültürün dar sınırları içinde kalmış, öncelikle de amatör bir sanatsal katı olmakla birlikte, feodal toplumda emekçi kesimin sanatsal yaratım olanakları, kölelere oranla çok daha elverişli olmuş, bu yüzden de sanat tarihinde çok daha önemli bir rol oynamıştır. Buysa, ortaçağ sanatsal kültürüne, estetik **bir bütünlük oluşturan** bir kültür gözüyle bakamayacağımız demektir. Gotik heykelin, şövalye romanının ya da saz şairi liriğinin kendine özgü özelliklerini, bu çağın bütün bir sanatsal özellikleriyle, yöntem ve üslup çizgileriyle bir tutamayız.

Ancak zamanla, toplumsal kesimlerin birbirinde faklılık gösterişinin feodalizm sanatında yansıyışı bir başka görünüm kazanmıştır. Şehirlerin gelişmesi ve «şehirli kesim»in ortaya çıkışı, ki Engels hemşehrilik der buna, gittikçe «yüksek» bir sanatın oluşması üstünde etkide bulunmuş ve onu soylular ile ruhanilerin eline vermeye başlamıştır. İşte bu karmaşık ve çok çelişmeli temel üzerinde Rönesans'ın sanatsal kültürü boy atıp serpilmiştir. Rönesans'ın düşünsel-estetiksel **birlik**'i ardında farklı, hattâ **karşıt** eğilimlerin gizliden gizliye var oluşuna şaşmamak gerekir bu yüzden. Biri gerçekçi, öteki idealleştirici; biri duyumsalcı, öteki akılsalcı; biri dünyasal, öteki dinsel; biri demokratik, öteki aristokratik; biri iyimser, öteki kötümser eğilimlerdir bunlar. Ama, Rönesans sanatında, birbirine karşıt, birbiriyle çatışan **bağımsız sanatsal doğrultular** yoktu henüz. Bu doğrultular ilk kez 18. yüzyılda billurlaşmış; burjuvaca ilişkilerin hızla gelişip, her türlü toplumsal çelişmenin keskinleşmesi sonunda, feodal güçler ile kapitalist güçler arasında bir çatışmanın kopmasıyla, birbiriyle kapışmaya başlamıştır. Rönesans sanatında, her birinin belirli bir toplumsal kökeni olan, **farklı** düşünsel-estetiksel çabaları açık seçik görmek için, Boccaccio ile Petrark'ın, Raffael ile Mikelanj'ın, Rabelais ile Ronsard'ın yaratımlarını karşılaştırmak yeterlidir. Yani, Rönesans'ın sanatsal kültürü, bütün kendi yapısı gereği, ortaçağın sanatsal kültüründen olduğu kadar, 17. yüzyılın sanatsal kültüründen de farklıdır; çünkü, bu dönemdeki sınıflararası çelişmeler ile toplumsal mücadele,

özel bir tarzda biçimlenmiş olduğu gibi, her sınıfın sanatsal gelişmenin düşünsel-estetik eğilimin üstünde etkide bulunabilme olanağı da birbirinden farklı idi.

Belirli bir smun kendisini etkin bir yoldan sanatsal olarak ortaya koyup doğrulamaya çalışması, belirli maddi ve manevi koşulları gerektirir. Bu koşullara ise herşeyden önce egemen sınıflar sahiptir; onun için egemen düşüncelerin her zaman için egemen sınıfların düşünceler olduğu üstüne tezler bütünlükle sanat tarihi için de geçerlidir. Çünkü sanat, ancak toplumun sanatsal kültür sistemi içinde somut olarak varolabilir. Böyle bir şeyse, herşeyden önce, çeşitli **sanatsal düzenlemeleri** içine aldığı kadar; yeni sanat yaratımcısı kuşakların yetiştirileceği yerler (yüksek okulları, atölyeleri, meslek okullarını, konservatuvarları, akademileri); yaratıcı süreçlerin geçtiği yerleri (tiyatroları, film stüdyolarını televizyon stüdyolarını, klüpleri); sanat ile halkın karşı karşıya alışverişte bulunduğu yerleri (konser salonlarını, flarmonileri, tiyatroları, sinemaları, müzeleri); sanatın incelendiği ve gelişme doğrultusunun programlandığı yerleri (bilimsel araştırma kurumları ile akademileri); sanat yaşamının gidişine doğrudan doğruya bağlı olan yerleri (bakanlıkları devlet kurumlarını, yerel sanat yönetim organlarını) içine alır.

Bu düzenlemeler, estetik biliminin nesnesi ile dosdoğru hiçbir ilişkisi olmayacak, estetik alanı dışında kalacak biçimde, dümdüz işleyebilir. Ama, toplumdaki sanat yaşamının örgütlendirilmesi içinde bu dümdüz işleyen düzenlemeleri göz önüne almazsak, o zaman, söz gelişi 17. yüzyıl Fransa'sı ile 18. yüzyıl Rusya'sında klasikçiliğin hızla gelişmesi, ya da bugünkü burjuvazinin sanasal kültür içindeki gücü ve onu kendi etkisi altında alışı gibi, yeniçağların sanat tarihinde yatan, son derece önemli ve derin süreçleri de kavrayamayız.

Şunu da eklemek gerekir, egemen sınıflar, sanatçının yaratımların çok çeşitli yollardan teşvik edecek, çok geniş maddi ödüllendirme olanaklarına da sahiptir (armağanlar, ödüller, sanat eleştirisi aracılığıyla «kamuoyu»nu örgütlendirme, sanat yaratımlarının reklamı, vs.). Öte yandan, egemen sınıf, siyasal, hukuksal, dinsel ve ekonomik baskı yoluyla, sanatsal olarak kendinden başka türlü düşünenlere karşı kullanabileceği olanaklara da sahiptir. Eğer, idealist estetiğin yaptığı gibi, sanata soyut bir gözle değil de, sanatsal kültürün somut sosyolojik bağlamı içinde bakarsak, o zaman, egemen sınıfların sanat tarihi süreci içindeki rolünün ne denli büyük olduğunu görürüz. Nitekim, toplumun sanatsal gelişmesi içinde emekçi sınıfların rolünün çeşitli dönemlerde farklı

oluşu da çok doğaldır.

Maddeci estetik, toplumsal uzlaşmazlıkların tarihsel-sanatsal süreçler üstündeki etkisini görmezlikten gelen burjuva bilim metodolojisini olduğu kadar, kaba sosyolojinin toplumun sınıfsal yapısı ile sanatsal kültürüne ilişkin ilkel tasarımını da reddeder. Maddeci literatürde yaygınlık kazanmış bu gibi tasarımlar, örneğin modern kapitalist dünyada iki uzlaşmaz sınıf olduğu, buna göre de iki ideoloji, iki kültür olduğu ve biri burjuva, ötekiyse toplumcu olmak üzere, **yalnızca iki** sanat doğrultusunun var olduğu savına yol açmaktadır.

Böyle bir gerekçeyle de, toplumcu gerçekçiliğin dışında kalan ve emekçi kesimlerin dünya görüşüne doğrudan bağlı olmayan tüm sanatsal olaylar, örneğin, izlenimcilik ile yeni-gerçekçilik, Böll'ün ve Faulkner'in, Carné ile Fellini'nin yaratımları, vs., «burjuvaca» olarak, yani toplumcu sanata düşmanca olarak, çöküşmüş, biçimci sanat olarak ortaya konulmaktadır. Bu gibi vargılar, aslında, bu sanatsal olayların **gerçek** düşünsel ve estetik özelliğiyle çelişmekle birlikte kapitalist toplumda iki kültür ve iki ideoloji olduğuna ilikin öğreti açısından biricik olası görüş olarak ortaya sürülmektedir. Burda, bu öğreti çok basitleştirilmekte, dolayısıyla yanlış yorumlanmaktadır. Aslında, her ulusal kültürde iki ideoloji ve iki kültür bulunduğundan söz edildiği zaman, bu onun sınıfsal özelliğini, **hiçbir biçimde, kendi içinde bir birlik oluşturuyor** anlamında söylenmemiştir. Bu kültürlerden biri, salt bir burjuva kültürü değil, ama örneğin, «toprak sahiplerinin, papazların, burjuvazinin kültürü», bir burjuva (ve ayrıca çoğu zaman koyu gerici ve klerikal) kültür, bir «Purişkeviç, Guçkov ve Struve kültürü»dür; öbür kültür ise, «Çerniçevski ile Plehanov adlarıyla gösterilebilecek» salt işçi kültürü anlamında değil, ama «demokratik ve toplumcu kültürler» arasında, toplumsal temeli «emekçi kitleler»e dayanan «demokratik ve toplumcu görüş» arasında çok daha geniş bir birliği oluşturan bir kültür anlamındadır.

Demek, bu görüş aslında, 19. ve 20. yüzyıllardaki burjuva toplumunun kültüründe, toplumcu sanatla burjuva-çöküşmüş sanat **karşısında ver alan,** çok sayıda ve çok çeşitli sanatsal görünüşlerin gerçek toplumsal kökenleri ile sınıfsal gerçek özelliğinin belirlenebilmesine olanak vermektedir. Burda söz konusu olan, **küçükburjuva ara-katları**'n, örneğin zanaatkârların, küçük tüccarın, memurun, aydınların, hattâ köleliğin kendine özgü yaşam koşulları ile bilincinde ortaya çıkan sanatsal hareketlerdir. Marx, «küçükburjuvazinin, karşıt sınıfların çıkarları-

nın aynı anda uç verdiği bir geçiş tabakası...» olduğunu söylemiştir. Gerçekten de, küçük burjuvazinin toplumsal varlığı iki-uçlu, iç çelişmeli'dir. Bir yandan, maddi ve manevi değerlerin yaratılmasına doğrudan doğruya katılan ve burjuvazi tarafından baskıda tutulan emekçi kitle tabanı içinde yer alır; öte yandan, küçük mülkiyet sahipleri çoğunluğu olarak, emekçi kitleden farklı bir biçimde, az ya da çok burjuva toplum yaşam tarzı içinde yer alır. Küçükburjuvazinin bu toplumsal varlığının, kendine özgü ve temelinden derin çelişmeli bir toplumsal bilinç tipi doğurmasına şaşmamak gerekir; bu bilinç tipinde, hakiki olan ile sahte olan, gerçek olan ile yanılsal olan, ilerici olan ile de gerici olan birbirine karışmıştır. 19. yüzyılın çeşitli ütopik toplumculuk biçimleri ile 20. yüzyılın sosyal-demokrasi anlayışı, ya da ne kapitalist, ne de toplumcu bir «üçüncü yol» bulma çabası hep bunun sonuçlarıdır.

Bu «geçiş-sınıfı»nın varlığı kadar, toplumun manevi ve toplumsal gelişmesi içinde oynadığı büyük rol de, hiç kuşkusuz, sanatsal kültür tarihi üstünde kendi etkisini göstermiştir. Çeşitli tarihsel ve ulusal koşullar altında, küçükburjuvalık, sanatsal gelişmeyi çeşitli biçimlerde etkilemiş olup; ancak somut bir çözümleme, niye küçükburjuvalığın kendini düşünsel-estetik olarak, kâh romantikçilik, kâh eleştirel gerçekçilik, kâh izlenimcilik, kâh da dışavurumculuk içinde kendini doğrulamaya kalkıştığını bize gösterebiilr. Ancak, bütün bu durumların, son iki yüzyılın sanat tarihi içindeki toplumsal gücü ve rolü göz önüne alınmadığı takdirde, o zaman, kapitalist toplumdaki sanatsal kültürün karmaşık yapısı da doğru dürüst anlaşılamaz. Bu yapı içinde, gerçekçilik ile yalnızca emekçi kitlelerin toplumcu bilinci arasında değil, ama aynı zamanda, küçükburjuvalık ile köylülük bilinci arasında da bir bağıntı yer almış olduğu gibi; dışavurumculuk da yalnızca burjuvazinin hasta dünya duyumu ile değil, ama aynı zamanda, küçükburjuva demokrasisinin devrimci çabaları ile de bağıntılı olarak yer almıştır.

Böylece, sanasal yaratımın sınıfsal koşullanmışlığının çözümlenişi, bizi, ona diyalektik bir biçimde bağıntılı olan, sanatta halka bağlılık sorununa getirmiş bulunmaktadır.

SANATIN SINIFSAL ÖZELLİĞİ VE HALKA BAĞLILIK

«Sanat ve toplumsal sınıflar» sorunu ile «sanat ve halk» sorunu arasındaki bağıntı, yalnızca toplumcu sanatsal kültürün gelişme yasalarının incelenişinde göstermez kendini. Sanatın sınıfsal özelliği ile sanatta **halka bağlılık,** geçmiş tarihle de diyalektik bir biçimde bağıntılıdır.

Maddeci felsefeye göre, halk, tüm maddi ve manevi değerlerini yarattığı ulusun bir bölüğüdür. Halkın yalnızca **maddi** ürünlerin doğrudan yaratıcısı olan bölüğe girdiğini söyleyen kaba ve ilkel görüşlere katılmak olanaksızdır. Homeros ile Fidyas, Andrey Rubliyov ile Dürer, Kopernikus ile Newton, en azından köleler, zanaatkârlar, köylüler ve işçiler kadar **halktandırlar ve halkı temsil ederler.** Dolayısıyla, «halk» kavramı, **emekçi kitleler**i ve manevi üretime katılan teknik, bilimsel ve sanatsal aydın kesimini de kapsar.

«Halk» kavramının, her zaman, **sınıfsal somut bir içeriği** vardır. İnsanlık tarihinde, halkın toplumsal bileşimi kadar, halkın karşısına dikilen toplumsal güçlerin sınıfsal özelliği ile halkın oluşturduğu toplumsal bileşkenler arası ilişkilerde değişir.

O halde, maddeci felsefe, sosyoloji ve estetiği «toplumsal sınıf» kavramı yanısıra bir de «halk» kavramıyla işlem görmeye iten zorunluluk nedir? Maddi ve manevi değerlerin yaratılmasına katılan ve birçok bakımlardan farklılıklar taşıyan sınıflar ile toplumsal kesimler arasında

aynı zamanda çok asli bir ortaklaşalık da vardır. Ama, uzlaşmaz toplumlarda, sınıfsal ortaklaşalık; kafa ve kol emeğiyle yaşayan **bütün** insanların etkinlik, çıkar ve ideallerindeki ortaklaşalık, büyük bir önem taşır. Bu insanların birleşik çabaları, üretici güçlerin, teknik ve kültürün ileriyle doğru gelişmesini sağlar; kendi **ortak** çıkarları, onları mücadeleye sokar; toplumsal varlıklarındaki **benzerlik**, kendi ortamları içinde ortak ideallerin oluşmasına, özgürlük, insanlık ve kardeşlik idealinin doğmasına yol açar. Onun için, tarihteki ilerici hareketler hiçbir zaman bir sınıfın kendi çerçevesi içinde kalmamış, onun dışına çıkarak, **daha geniş bir toplumsal cephe** içinde gelişmiş; köleler ile plepleri, köylüler ile alt kesimden kentli halkı, «**tiers état**»nın bütün kesimlerini, kentli ve kırsal emekçiler ile demokratik küçükburjuvalığı içine almıştır. Buna bağlı olarak, egemen sınıfların kültürü karşısında yer alan halk kültürünün karmaşık, sınıfsal koşullanmışlığı sorusu üstüne maddeci yaklaşımı burda anımsayalım. Burda söz konusu olan şey, her ulusta, içinde bulundukları yaşam koşullarının önünde sonunda demokratik ve toplumcu bir dünya görüşüne yol açacağı bir emekçi kitlenin varlığıdır.

Sanatsal yaratımın ve sanatsal gelişmenin yalnızca sınıfsal varlığın ve onun bilincinin **özellikleri**'ne değil, ama aynı zamanda, **birden çok kesimlerin** ortak çıkar ve ideallerini içine alan, ondan daha kapsamlı bir toplumsal etkene de bağlı olduğunu estetik biliminin görmüş olması çok önemlidir hiç kuşkusuz. Böyle bir ortaklaşalık, insanlık tarihinde, emekçi kesimlerin toplumsal konumlarında, psikoloji ve ideolojilerindeki temel benzerliklerin bir anlatımı olarak bütünlükle nesnel bir biçimde ortaya çıkar. Gerek köylülüğün, gerek işçi sınıfının kendine özgülüğü, kendini ne denli belli ederse etsin, aralarındaki farklılıklar, **emekçi** kesimler olarak kendi toplumsal varlıkları ile bilinçlerinde yatan derin birliği, uyuşmayı, benzerliği ortadan kaldırma.Bu benzer nedenlerdendir ki, burjuvazi ile soylular arasındaki tarihsel çatışma da bazı hallerde barışçıl çözümlere uğramıştır; örneğin, «görkemli devrim»iyle adı geçen bu iki sınıf arasındaki tavize klasik örnek oluşturan İngiltere'de. Ama 18. yüzyılda, Fransa'da, burjuvazi ile aristokrasi arasında «ortak bir dil» kurulamayınca, burjuvazi ile «**tiers etat**»kesimleri arasında genel bir antifeodal cephe oluşturacak yolda, bir devrimin patlayışı kaçınılmaz bir hal alınca, bilindiği gibi, aristokrasi ile burjuvazi arasındaki böyle bir ittifak uzun sürmemiş; halk kitleleri ile onu ezenler arasındaki kaçınılmaz toplumsal uzlaşmazlık karşısında, sömürücü kesimler arasındaki gelişmeler, 19. yüzyıldaki devrimcilik mücadelesiyle geri planda kalmıştır.

Demek, maddi ve manevi üretim alanında olduğu gibi, toplumsal mücadele alanında da, toplumun ileriye doğru gelişmesi, tarihsel gelişmenin her aşamasında, tarihsel süreklilik ve birlikte çalışma yoluyla birbirine bağlı, **çeşitli** kesimlerin **birleşik** çabalarının bir sonucu olmuştur. Onun için, maddeci sosyolojide «toplumsal sınıflar ve toplumsal mücadele» sorunu, «insanoğlu tarihinde halk kitlelerinin rolü» sorununa dönüşmüş; bu aynı nedenden dolayı, bilimsel maddeci estetik, sanatta halka bağlılık sorununu, sanatsal yaratımın sınıfsal özelliği sorunuyla **diyalektik bağıntısı** içinde ele almıştır.

Kaba sosyolojinin ciddi yanılgılarından biri de, bu diyalektiği görmezlikten gelip bütün sanat sosyolojisi sorunsalını, sanatın sınıfsal koşullanmışlığına indirgemeye kalkışmasıdır. Bir sanat yapıtının geçmeyen değeri, genel insansal önemi, doğrudan doğruya, o yapıtın **halka bağlılık**'ına bağlıdır. O halde, bir estetik kategorisi olarak «sanatta halka bağlılık» nedir? Ne tür bir somut içeriği vardır bu kavramın?

Maddeci kuramsal ve eleştirel literatürde, çoğu zaman, sanatta halka bağlılığın tekyanlı bir yorumuna rastlanır. Zaman zaman, halkın yaşamından elde edilen şeylerin canlandırılışına; zaman zaman, profesyonel sanat ile folklorun bağıntısına; sanat yapıtlarının emekçi kitleler için açık oluşuna, sanatın genelce anlaşılırlığına ve halkça sevilişine indirgenir. Hiç kuşkusuz, bütün bu anlar, incelenen bu kategorinin anlaşılmasında büyük bir önem taşımaktadır; ancak, **kendi başına alındığında**, bunlardan hiçbiri bu kategorinin kendi özünü yaratıcı biçimde açıklayamamaktadır.

Sanatta halka bağlılık, sanatın, halk kitlelerinin varlığı ve bilinciyle olan ilintisi'ni dile getiren niteliğidir.

Bu ilinti çokkatlı olduğu için, «sanatta halka bağlılık» kavramının da karmaşık ve çokyanlı bir içeriği vardır. Halk ile sanat arasındaki karşılıklı ilişkiyi kavrayabilmek için, ilkin, **toplumun sanatsal gelişmesinde halk kitlelerinin rolü**'nü açığa çıkarmak; ikinci olarak, **halkın düşünsel-estetik gelişmesinde sanatın rolü**'nü incelemek; üçüncü olarak da, **halkın yaşamının sanatta nasıl yansıdığını ve halkın bilincinin sanatta naslı cisimlendirildiği**'ni belirlemek gerekir. Hiç kuşkusuz, halk ile sanat arasındaki bütün bu bağıntı biçimleri, **tarihte değişime uğrar**; çünkü, halkın toplumsal varlık koşulları ile sanatın toplum yaşamı içindeki yeriyle bağımlıdırlar.

Kökeninde, sanatsal kültür, her bakımdan **bütün halkın** kültürü idi. Daha önce de gördüğümüz gibi, ilkel toplum sanatının kendi niteliklerinden doğmaktadır bu sonuç. Aşiret topluluğunun her üyesinin sanatsal değerlerin yaratılmasına doğrudan doğruya katılışını ve o çağda yaratımın, kural olarak bireysel değil, ama ortaklaşa oluşunu anımsayalım. İlkel toplum sanatı, tam anlamıyla, bir **halk yaratımı** idi; nitekim burda da, Gorki gibi şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatı tarihte yaratan **halk**'tır.

Bundan başka, kültür tarihinin ilk aşamalarında, sanatsal değer tüketimi de bütün halkın işiydi. Sanat, **herkesce herkes için** yapılıyordu; onun için, toplumun her üyesinin anladığı ve içeriğine herkesin ulaştığı bir dili konuşuyordu sanat. Bu nedenle de, bütün ortaklaşa topluluğun düşünsel-estetik gelişmesinde büyük bir rol oynuyordu. Demek, bu bakımdan da, en eskilerdeki sanat, **gerçekten halka bağlı** olmuş bir sanat olarak tanımlanabilir.

Kitlelerin pratikteki yaşam etkinliğinin ana içeriğini imgesel olarak biçimlendiren ilkel toplum sanatının içeriği de bunu bize kanıtlar: doğayla mücadele; soy sop ve aşiret ilişkilerini ayarlayan sağlamlaştıran toplumsal-örgütsel etkinlik; aşiretler arası düşmanca ayrılıklar gibi.

Ama, bütün bunlarla sınırlı kalmak, en eski sanatın halkın yaşamıyla olan ilişkisini idealleştirmek demektir; çünkü, daha en başından bu ilişkiler kendi özünden dinsel bilinçle ve dinsel törenle sınırlıdır. İlkel toplum insanının gizemsi-fantastik tasarımları, kendi yaratımlarının ürünleri karşısında bir çeşit «dinsel yabancılaşma»ya yol açıyordu. Çok çeşitli biçimlerde kendini belli ediyordu bu: mythoslarda ve masallarda, gerçek yaşamın yerini tanrılarla hayvan totemlerinin yaşamının alışında, do-ğanın *«mana»laştırılmasında*; sanat yapıtlarında gerçek insana değil, büyüye, yakarıya, ritüel eylemlere yönelik gizli güçlere yer verilişinde; birçok sanat yapıtının bütün halkın estetik tüketim alanından alınarak, ordaki geçici mağara kovuklarına gizlenişinde; hattâ, ölülerle birlikte mezarlara ebediyen gömülüşünde olduğu gibi.

Din, böylece, sanatı halka yabancılaştırmış, bu yüzden de sanatsal yaratımın tarihte, «halka bağlılık» özelliğini kazanışı, daha ilk anlarından başlayarak iç çelişmelerle yüklü olmuştur.

Bu çelişmeler, sanatsal kültürün uzlaşmaz topluma doğru gelişmesi içinde daha da keskinleşip derinleşmiştir. Ama, bu aşamada da, yeni

çelişmeler ortaya çıkmış, sanatsal yaratımı halkın yaşamına yabancılaştıran yeni biçimler gelişmiştir.

Bu türden ilk çelişme, sanatın, **halk sanatı ve profesyonel sanat** diye ikiye bölünüşünde yatar. Böylece, sanasal kültürün yaratıcısının eskisi gibi halk oluşu görünüşte kalmıştır; çünkü, daha önce de söylediğimiz gibi, halk, maddi olduğu kadar manevi değerlerin de yaratıcısıdır. Üstelik, sanatçı aydınların, çoğunluğu, egemen sınıfa ekonomik ve düşünsel-psikolojik bakımdan bağımlı olduğu için, ister istemez, yaratımları da onların çıkarlarına hizmet etmiştir. Bu çıkarların, geniş halk kitlelerinin çıkarlarıyla bağdaştığı hallerde, örneğin, soyluların ya da burjuvazinin, toplumun ileriye doğru gelişmesine önderlik ettiği hallerde, aristokrat sanat ya da burjuva sanatı, halka karşıt düşmemiş, tam tersine, demokratik bir özellik kazanmıştır. Örneğin, kendi içinde **burjuvaca sınırlı** olmayan Rönesans sanatında, ya da 17. yüzyıl Hollanda burjuva gerçekçiliğinde durum buydu. Öte yandan, «yüksektekiler» ile «aşağıdakiler» arasında keskinleşen çatışmanın, egemen kesimlerin ikiye bölünmesine yol açtığı dönemlerde, sanatçı aydınlar da ikiye bölünmüştür. En iyi kesimi, ilerici güçlerin yanında yer alarak, dar bir kastın çıkarlarını değil, büdtün halkın çıkarlarını savunmuştur. Platon'un nefret ettiği bir gerçekçi akım olan demokratizmin antik sanattaki etkisinin, ya da mutlakiyete ve mutlakiyet ideolojisine düşmanca olan devrimci romantikçiliğin demokratik kapsamı dolayısıyla, 1920-30'larda, Rusya'daki etkisinin nedeni budur. Şunu da aklımızdan çıkarmayalım, birçok büyük sanatçı, egemen sınıflara manen bağımlı olmanın üstesinden gelerek, az ya da çok, ama kararlı bir biçimde, ezilen halk kitlelerinin yanında yer almışlardır; Valezquez ile Goya, Nekrasov ile Tolstoy, Brecht ile Aragon gibi.

Ama, profesyonel sanatın elde ettiği büyük demokratik başarıları, halka yakınlaşmaya çalışmış ilerici sanatçıların büyük soylu çabalarını gözönüne alsak bile, şunu saptamamız gerekir, uzlaşmaz toplum tarihinde, profesyonel sanatın geniş halk kitlelerine yabancılaşması **gittikçe artmıştır.** Kapitalizm döneminde, profesyonel sanat, öncelikle eğitimli insanlar için yapılan, halkın büyük bir bölümünce anlaşılmayan bir sanat olmuştur. Toplumun altkesimleri, Rembrandt'ın resimlerini, Stendhal'in romanlarını, Puşkin'in şiirlerini, Çaykovski'nin operalarını, Petipa'nın balelerini, Çehov'un oyunlarını, hele tuval resmini, senfonik müziği, tiyatro sanatını, haliyle anlayamazdı. Geçen yüzyılın ortalarında, Çernişevski, Rus köylülüğünün kendi estetik gereksinimini yine kendi

yaratımlarıyla karşılayabileceğini söylemiş; 20. yüzyılın başlarında da Lenin, Tolstoy'un yapıtlarının «Rusya'da bile ancak gözle görülmeyecek bir azınlık tarafından bilindiği»ni vurgulamıştır. Puşkin, halkın kendisini bir gün benimseyeceğini düşlemişse de, «... soycak onurlu Slavların, Finlilerin, Sibirya Mogollarının, ve bozkırdaki Kalmukların» kendisini ancak çok ilerde tanıyıp, değer verebileceğini çok iyi biliyordu. Kendi yapıtlarının içeriği gereği, köylülüğün yaşamı ile bilincine yakın düşmesi gereken, devrimci demokrat şair Nekresov bile, Rus köylüsünün, Belinski ile Gogol'ü ve kendisini «pazarda bulacağı» günleri düşlemiştir. Gorki de 20. yüzyılın başlarında, «Okuyucu Sorunu»nu çok acı ve sert birbiçimde ortaya koymuştur. Çünkü, ilk Rus devrimci sanatçısı olarak yapıtlarına konu edindiği işçiler, ya hiç ya da yarı okuryazar olduğu için, kendi yapıtlarının gerçek okuyucusu, başlıcalıkla, eğitimli ya da yarı eğitimli küçükburjuvaydı, oysa Gorki'nin en çok aşağıladığı ve yapıtlarında acımasızca açığa serdiği kitle de buydu.

Bugün de, kapitalist dünyadaki egemen kesim, yüksek sanatı halktan her türlü biçimde uzaklaştırma uğraşı içindedir. Bomboş müzelere, mostralık klasik yayınlara, birçok tiyatro ve müzik topluluğunun trajik sonuna bakacak olursak, burjuvazinin bu amacına ulaşmış olduğunu görürüz. Sanatın insanları manen etkileme gücünü çok iyi bildiği için burjuvazi, özellikle «plebler» için geçerli olacak bir başka sanat dalı istemektedir. Kapitalist kentlerdeki emekçi ve yarı-emekçi nüfusun artışı oranında «kitle kültürü», sanatsal «kitle metaı» da artmaktadır; köylülükten farklı olarak, bu nüfusun kendi estetik gereksinimlerini kendi sanat yaratımlarıyla karşılaması olanağı yoktur. Bu bulvar edebiyatı, müziği ve sinema sanatında, aşırı derecede yüzeyde ve gerici bir içerik, ilkel anti-sanatsal bir biçimde biraraya gelmiştir; kendinden de anlaşılacağı gibi, bu gibi yapıtların halkça sevilmesi, hiçbir zaman halka bağlılığın bir tanıtı olamaz.

Burjuva sanat üretimindeki bu ayrımlaşmadan, modern Batı Avrupa ve Amerika kültürünün ilerici temsilcileri, derin bir kaygıyla söz etmektedirler. Örneğin, Avusturyalı besteci Marcel Rubin şöyle yazmaktadır bu konuda: «Bugünkü gelişme aşaması içinde burjuvazi, kendi egemenliğine karşı ayağa kalkacak insanların direnme gücünü ve istemini felce uğratmak için, beyinleri yıkayacak iki yöntem kullanmaktadır. Birincisi, anlatılmaz ahmaklıkta sözleri ve vıcı vıcık müziği olan, seri plak üretimi. Pikap ve radyolarda milyon kere çalınacak bu plaklarla kitlelere işlenecektir. Öbür yöntemse, saçma, modern sanat üretmek, ki bunun da

amacı, küçük ama etkili bir aydın ya da insan çevresinin, böyle olmaya can atan bir çevrenin beynini yumuşatmak.» Sahici sanat ise, halkın yaşamını yansıtabilmek için, aşılması çok zor engellerle karşılaşmaktadır sömürücü toplumlarda. Dünyanın sanatsal olarak özümlenişi, aslında yaşamsal etkinliğin tüm alanlarına girmiş olmasına rağmen; toplumsal yaşamın temelleri, halkın emeği, toplumsal gelişmenin itici gücü, yani kitlelerin ilerici mücadelesi, bir ölçüde «estetik tabu» olarak ilan edilmiştir çünkü. Uzlaşmaz toplumun sanatsal kültür tarihine göz atılacak olursa, rahatlıkla görülecektir ki, büyük bir hevesle ve vazgeçilmez bir ilgiyle, kadın ve erkek, anababa ile çocuklar, kişi ile devlet, insan ile de tanrı arasındaki ilişkiler incelenmiştir hep; sanatsal yaratımın «ebedi temaları» olmuştur bu sorunlar.Sanat, ayrıca, hep doğaya dönmüş; ama doğaya çoğunlukla estetik görüşün bir nesnesi olarak bakmış, emeğin bir nesnesi olarak görmemiştir doğayı. Emek teması ile ileriye mücadele teması ancak enden hallerde girebilmiştir sanata; demokratik akımların öbür Avrupa ülkelerinden daha da güçlü olduğu 19. yüzyıl Rus sanatı için de geçerlidir bu. Nitekim Belinski, niye o günkü ilerici Rus edebiyatının, öncelikle *toplumun yüksek kesimine yöneldiğini halkın yaşamını* canlandırmadığını, böyle birşeyin edebiyatta kendini doğruladığını ve yasallaştığını özellikle açıklamaya çalışmış; halkın yaşamına yönelmeleri ve edebiyat dünyasına köylü tiplerini sokmaları için Rus yazarlarına çağrıda bulunmuştur.[47]

Bu çağrı yankısını bulmakta gecikmemiştir. Turgenyev'in **Bir Avcının Notları**'yla birlikte, Rus edebiyatında da halkın yaşamında görüntüler yer almaya başlamıştır gittikçe. «Aşağılananlar ile horlananlar», kentli «yoksul halk»ın yanısıra «köylü», daha sonra ayak takımı, en sonunda da işçi edebiyata girmiştir. Egemen sınıfların çıkar ve isteklerine karşıt, sanatçı aydınların en iyi temsilcileri, halkın yaşamının çeşitli yanlarını canlandırmışlardır. Bu çerçevedeki temaların, insanlığın «estetik kullanımı»na girişi, çok büyük bir anlam taşımış; Radişçev'in **Petersburg'dan Moskova'ya Seyahat**'ı, Gogol'ün **Taras Bulba**'sı, Glinka'nın **İvan Susanin**'i, Repin'in **Volga Mahkumları**, Nekrasov'un **Kim Mutlu Yaşıyor Rusya'da**'sı, Tolstoy'un **Savaş ve Barış**'ı gibi büyük sanat yapıtlarını insanlığa armağan etmiştir. Bu anılan yapıtların düşünce anlayışındaki bütün sınırlılıklara ve çelişmelere rağmen, bu yapıtlar,

47 V. G. Belinski, **1847 Yılı Rus Edebiyatı Üstüne Düşünceler**; Seçilmiş Felsefi Yazılar, Moskova, 1950, s. 473-476.

halkın büyüklüğü ve yoksulluğu karşısında insanlığın gözünü açmış; halkın gücüne dikkati çekmiş, halka yakınlık duymayı ve ona inanmayı getirmiştir. Bu yeni şeylerin yalnızca toplumsal-siyasal değil, ama aynı zamanda, özgül estetik bir önemi de vardı. Sanat, halkın yaşamındaki kahramanlığı ve trajikliği kavradıkça, o güne kadar erişilmemiş yüksekliklere ulaşmıştır. İvan Sussanin ile Taras Bulba tiplerinin estetiksel büyüklüğü, bu ikisinin de **sonsuz halk kitlesi**'ni cisimlendirmelerinde; düşünceleriyle ve yaptıklarıyla, **halkın vatanseverliği**'ndeki özveriyi billurlaştırmalarından gelmektedir. Mussorgski'nin **Savaş ve Barış** adlı operası ile Surikov'un resimlerinde, genelleştirilmiş halk tipleri de böylesine ilk estetik bulgulardandır. Yalnızca Rus sanatı değil, bütün Avrupa sanatı da böylesine toplumsal uzantıda görüntülere tanık olmamıştı daha.

Bu Rus sanatındaki düşünsel-tematik demokratikleşme sürecine ne denli yüksek bi değer verirsek verelim, şu iki durumu gözden kaçırmamamız gerekir.

Birincisi, önceden olduğu gibi, roman ve şiirlerin, resim ve oyunların çoğunluğunda, toplumun yüksek kesiminin, yani mülkiyet sahipleri ile memurların, burjuvazinin, subay ve ruhbanların yaşamı canlandırılmaktaydı yine.

İkincisi, sanatsal olarak canlandırmanın nesnesi olsa bile, halkın yaşamı, çoğunlukla, kitlelerin emeği ve toplumsal-ilerici etkinliği açısından değil, gündelik yaşamı açısından veriliyordu. Hiç kuşkusuz emek, o günkü koşullar içinde edebiyatın baş «kahraman»ı olamazdı; ama, edebiyatta, halkın çok zengin kurtuluş mücadelesi tarihi de ele alınmamıştı. Bolotnikov, Rasin, Pugaçov ayaklanması, ülkeyi saran 19. yüzyıl köylü ayaklanmaları, «Narodnaya Volya» adlı gizli dernek üyelerinin eylemleri üstüne bu gibi temalar, Rus edebiyatında, **Eugen Onegin**'in **Ölü Canlar**'ın, **Savaş ve Barış**'ın, **Fırtına**'nın ve **Martı**'nın sanatsal gücüne kıyasla hiçbir iz bırakmamıştır. Bütün ülkeyi sarsan, 1905'teki devrimci mücadele bile, kendine yakışır bir şekilde cisimlendirilmemiştir sanatta.

Öbür cins sanatlarda da buna benzer bir görüntüyle karşılaşırız. Rus resmine Venezianov yoluyla köylü temasının girişi, hiç kuşkusuz, büyük bir önem taşımaktaydı; ama gezici ressamların ortaya çıkışına kadar, tematik **temel eğilim** hep aynı kalmıştır. Gerçi gezici ressamlar, köylülüğün yaşamını, Venezianov'a özgü bir biçimde canlandırmayı reddetmişlerse de, yaptıkları işler, başlıcalıkla, kırsal **yaşam tarzının eleştirel bir çizimi** olmuş; ancak ender hallerde, yaşam tarzının üstündeki per-

deyi aralayarak bakmışlar, köleliğin tragedyasını, Rus halkının kurtuluş mücadelesindeki kahramanlığı aydınlatmışlardır; örneğin, Repin'in **Volga Mahkumları**, Surikov'un **Stepan Rasin**, Yaroşenko'nun **Ateşçi**, Kasatkin'in **Dağ İşçileri**'nde olduğu gibi. Hele heykel tiyatro ve müzik sanatında bu soruna hiç değinilmemiştir bile.

Sert sansür koşullarıyla açıklanamaz bu. Rus sansürünün despotizmini yaşamamış, Fransa, Almanya ve İngiltere'de de, aslına bakıldığında, durum değişik değildi. Bu ülkelerde, emek temasını işleyen yapıtlar enderdi çok; bu ülkelerde yer alan büyük kitle eylemleri, örneğin ortaçağ köylü savaşları, 18. ve 19. yüzyıl burjuva-demokratik devrimleri, son olarak da Paris Komünü, kendi Shakespeare ile Rembrandt'ını, Balzac ile Verdi'sini bulamamıştı.

Ancak, bu yukarda söylediklerimize bakarak, bir sanat yapıtının içeriğinde halka bağlılığın ancak halk kitlelerinin yaşam etkinliğinin canlandırılmasıyla belirleneceği sonucuna varmak yanlıştır. Şurdan yanlıştır, çünkü herşeyden önce, sanatçı, halkın yaşamının herhangi bir yanını verdiği zaman, herhangi bir tema içinde, karşı bir açıdan da bakabilir. Sanat tarihinde, halkın yaşamının güzelleştirilidiği ya da nefretle aşağılandığı örnekler az değildir. Öte yandan, bir sanatçı, halkın yaşamını değil, efendilerin yaşamını canlandırdığı zamanda halk kitlelerinin düşünce ve duygularını dile getirebilir. Uzlaşmaz toplumda ilerici sanatın kendi bir belirgin özelliği bu olmuştur. Shakespeare ile Rembrandt, bir insanın büyüklüğü ile güzelliğinin kendi toplum içindeki yerinin bir sonucu olmadığını göstermişlerse; David ile Beethoven, insanların özverisinin ve dayanışmasını, insani erdemleri ve özgürlüğü işlemişlerse eğer, o zaman bu yaratımlar, bütün halkın çıkarları ile özlemlerine **nesnel** olarak karşılık verdiği gibi, toplumun sömürücü yüksek tabakasının ideolojisiyle de çelişme yaratır.

Demek sanat, Venüs'ü ya da İsa'yı, Danimarkalı Prens Hamlet'i ya da Kral Lear'ı ya da soyut ideal insanı bile canlandırsa, kendi **düşünsel kapsamı gereği, halka bağlı** olmaktadır. Egemen sınıfların anlamsız ve doğal olmayan yaşam tarzından ne denli çoksöz etmişse, eleştirel gerçekçi sanatın içeriğinin demokratik ruhu o denli kesin ve açık seçik kendi anlatımını bulmuştur. Gogol'ün **Ölü Canlar**'ı ya da Fellini'nin **Tatlı Hayat**'ı anti-aristokratik ve **anti-burjuva** yapıtlar oluşları ölçüsünde, bu yapıtlardaki düşünce kapsamı, **halka bağlılık** niteliğini elde etmiştir; halka karşı olanlarla mücadelenin manevi bir silahı haline gelmişlerdir çünkü. Öte yandan, uzlaşmaz toplumda sanatın dramatik bir

durumda oluşu, egemen sınıfların sanata demokratik düşünceler sızmasına karşı etkili bir biçimde mücadele edişinden gelir; bu yüzden, feodal ya da kapitalist toplum kültüründe ancak ilerici sanatçıların, yani çok önemsiz bir azınlığın yaratımları içerikçe halka bağlı olabilmektedir.

PROFESYONEL SANAT VE HALK YARATIMLARI

Uzlaşmaz toplumdaki profesyonel sanatta halka bağlılığın sınırlı oluşu, yalnız sanatsal içerik alanında değil, sanatsal biçim alanında da kendini belli eder. Profesyonel sanat, teknik ve estetik bakımdan kendini geliştirecek, kendini zenginleştirip yetkinleştirecek geniş olanaklar bulmuştur. Emekçi kitlelerin katı ve ezici yaşam koşulları ile aşağı kültür düzeyiyle çok dar sınırlı kalmış olan halk yaratımlarının durumundan başka bir durumu vardı profeyonel sanatın. Bu yüzden, folklorda, eski çağların sanatsal yaratım biçimleri değişmeden kendini korurken, örneğin sözlü şiir, türkü, halk dansları, ritüel danslar, el işleri; profesyonel sanat, hızla gelişmiş, dünyayı sanatsal olarak özümlenişine ilişkin yeni yeni deneyimler ve araçlar elde etmiştir. Roman ve öykü, tuval resmi ve portre heykel, senfonik müzik ile oda müziği; dramatik, müzik ile koreografik oyun, endüstri tasarımı ve endüstriye dayanan mimari bina, bütün bu profesyonel sanat yaratım ürünlerinden hiçbiri halk yaratımında kendi karşılığını bulmamıştır. Buysa, profesyonel sanat «dili»nin folklor «dili»nden gittikçe uzaklaşmasına yol açmıştır. Bunun sonunda, örneğin, Goethe'nin şiirini, Cézanne'ın resmini, Skriyabin'in müziğini anlamak, özel bir estetik yetişim'i gerektirmiş, böylelikle de sanatsal olarak eğitimli insanların bir ayrıcalığı haline gelmiştir.

Uzlaşmaz toplumda, profesyonel sanatsal kültürün etkinlik alanı, böylece, olağanüstü daralmıştır. Her dürüst sanatçı bunu sanatın büyük bir tragedyası olarak alır. İşin özü de şurdadır, ezilenlerin manen geri kalmışlığı ezenlere bir üstünlük sağladığı için, toplumsal eşitsizliğe dayanan bir toplumda bu tragedya aşılamaz.

«Yüksek» sanat ile geniş halk kitleleri arasındaki uçurum, tarihsel olarak ortaya çıkmış olup, burda suç, burjuva toplumda seçkin sanatı savunanların boşuna kanıtlamaya çabaladıkları gibi, insan bilincinin kendi «doğa»sında değil, uzlaşmaz toplumun kendi yasasındadır. Onun için, maddi ve manevi eşitliği ortadan kaldıracak yolda, toplumun dönüşüme uğratılması, bu uçurumun aşılması yolunu açmıştır.

Şu da var, sanatı halktan ayıran uçurum ne denli derin olursa olsun, egemen kesimler, kitlelerin etkisi sanatsal kültüre bütün bütüne girip yerleşsin istemezler. Her şeyden önce halkın amatörce yaratımları bunun tanıtıdır. Elverişsiz koşullar altında, profeyonel sanatın deneyim ve kazançlarından kopuk gelişmek zorunda kalmış olan halk yaratımları, doğrudan doğruya, emekçi kesimlerin bilincinin, psişesinin ve ideallerinin cisimlendirilişi olmuştur. Bu yaratımlarda, kitlelerin dünya görüşünün güçlü olduğu kadar, güçsüz yanları da yansımıştır; yaşam sevgileri ile dinsel önyargıları, özgürlük özlemleri ile yanılsamaları, kendi erdem duyguları ile kendi efsanevi kahramanlarına kurtarıcı gözüyle bakmaları gibi. Burda bile derin bir iç çelişme yatmaktadır. Folklorun içeriği, emekçilerin gerçek çıkarlarına karşılık veren düşünceler ile güdüleri olduğu kadar; yalnız bırakılmışlıklarını, umutsuzluklarını, siyasal kayıtsızlıklarını güçlendirecek yolda, halkın çıkarlarıyla nesnel olarak çelişen güdüleri de barındırır.

Bir başka çelişme de, halk yaratımlarının estetik değer biçiminde içerilidir. Yüzyıllanmış katı, inatçı gelenekselcilik ve tutuculukları, şöyle diyelim, olumsuz estetik sonuçlar getirmiştir; profesyonel sanatta her zaman için durum böyle olmuştur. Bununla birlikte, halk yaratımları alanında, sanatsal biçimin bu özelliklerinin tam karşıtı, olumlu bir işlerliği de olmuştur. Bu çatışkılı durumun nedeni şurdadır, folklorik yaratımın kendi ortaklaşa özelliği dolayısıyla, birçok kuşakların estetik deneyimleri yoluyla, biçimde noksan, çirkin ve anlatımı olmayan ne varsa hepsi elenip gitmiş; sanatsal biçimde süzülüp kalan her öğe, her görüntü yapısı, her deneyim kendi içinde derlenerek, yetkinleşebilme olanağını bulmuştur. Aynı zamanda, her anlatıcının, türkücünün, dans yapanın, el sanatlarıyla uğraşanın yapı ustasının yaratımındaki ortaklaşalık, kuşakta kuşağa iletilerek billurlaşan sanatsal çözümlerin çeşitlenebilmesine, bireysel olarak bir kerelik olan yaratıcı edimdeki canlı soluğu içine çekebilmesine yol açmıştır. Bu nedenle, folklorda estetiksel değerde yapıtların payı, meslekî sanattakinden çok daha yüksektir.

Estetik yetkinliği dolayısıyla, halk kitlelerinin sanatsal yaratımlarının, profesyonel sanatın gelişmesi üstünde verimli bir etkisi de olmuştur. Folklora yönelme, folklordaki deneyimlerin, sanat ilkelerinin ve «dili»nin özümlenmesi, halka bağlılık niteliğini kazanabilmenin bir yolu olarak gözükmüştür profesyonel sanata. Özellikle de müzik tarihinde açık seçik görülür bu. Türkü folkloru, halk ezgilerindeki tonlama, burda

büyük bir rol oynamıştır. Glinka'nın şu ünlü sözlerini anımsayalım: «Müziği yaratan halktır, biz müzikciler onu düzenliyoruz yalnızca». Ancak şunu da göz önünde tutmak gerekir, halk sanatı yaratımlarının meslekî sanat üstündeki etkisinin ölçüsü şu iki etkenle belirlenir:

Birincisi, «eğitimli» sanatın herhangi bir doğrultusunda görülen **demokratik** ya da **anti-demokratik** eğilimle. Örneğin, klasikçilikte, folklorik sanatsal deneyimlerin hiçbir değeri yoktu; kaba saba **«avam»** yaratıları olarak görülüyordu bunlar. Boileau, Molière'in birkaç oyununda, halk tiyatrosunun «sokak» geleneği etkileri olduğunu farkettiği zaman, bu büyük komedya yazarında gördüğü bu gibi sapmaları, «yüksek» sanat ilkeleri açısından, çok sert bir dille yargılamıştır. Ama 18. yüzyılda, Aydınlanmacılar, klasikçiliğin aristokratik tutumuna karşı tavır alınca, çok doğal olarak, folklorun estetik saygınlığı da yeniden tanınmıştır. Herder'in bu alandaki çalışmaları, sanatsal kültür tarihine büyük hizmetler olarak geçmiştir. Birkaç onyıl sonra buna benzer bir süreçde, Rusya'da; Puşkin ile Glinka'nın, Gogol ile Kolzov'un, resmi estetik doktrine karşı çıkışlarında ve müzik ile şiire Rus, Ukranya ve Sırp folklor geleneklerinin alınışı için mücadele edişlerinde görülmüştür.

Halk sanatı yaratımlarının profesyonel sanat üstündeki etkisinin ölçüsünü belirleyen ikinci etken ise, bunun, **ayrı sanat cinsleri ile sanat tarzlarında çok farklı** biçimlerde oluşudur. Nitekim, demokratik anlayıştaki profesyonel sanatçıların bilinçli yoldan folkloru destekleme çabaları, ancak kendi seçtikleri sanat cinsinin halk sanatı yaratımlarıyla ortak bir nokta oluşturması ölçüsünde başarıya ulaşabilmiştir. Onun için şiir sanatı ile müziğin, her zaman için, halk masalları, halk türküleri ve folklor ezgilerinin tonlama yapısıyla doğrudan doğruya bir bağıntısı olmuş; oysa bir romancının, oyun yazarının ya da ressamın yaratımları, folklorda bunlarla benzerlik gösteren yaratım biçimlerine, kural olarak, rastlanmadığı için, böylesine bir olanağı edinememiştir. Hiç kuşkusuz, burda da dolaylı etkiler olmuştur; Rabelais'nin romanları ile Gogol'ün öykülerini, Gozzi'nin pericelik oyunlarını, Vasnezov ile Vrubel'in resimlerini, Konyonkov'un tahta heykellerini anımsayalım, yeter. Ancak, folklorun bu cins sanatlara etkisi ile şiir sanatı, müzik, dans ve uygulamalı sanat tarihinde etkisi kıyas bile edilmemez. Bu bakımdan, Glinka'nın buraya aldığımız sözlerinin bir bestecenin ağzından çıkmış olmasına şaşmamak gerekir; ne bir romancı, ne bir ressam, öyle bir şey söyleyebilirdi.

Burda bir durumu daha ortaya koymak gerekiyor. Halk sanatı ya-

ratımları ile profesyonel sanat yaratımları en sonunda öylesine uzaklaşmışlardır ki birbirlerinden, «eğitimli» sanatın folklor deneyim ve geleneğiyle estetiksel olarak verimli bir biçimde buluşabilmesi, ancak halkın **sanat düşüncesindeki temel ilkeler**'i özümleyerek dile getirişiyle mümkündür. Böyle bir şey özümlenmeden, halk sanatı biçimleri, deneyimleri ve «dili»yle buluşabilme çabası, estetiksel açıdan bütüncül olmayan sonuçlar getirdiği gibi, önünde sonunda, halk sanatının üsluplaştırılışına, dıştan taklidine de yol açar. Rus mimarlık tarihinde bu tür yeterinden çok örnek vardır. Yalnızca 19. yüzyıl sonundaki sahte-Pedro üslubu değil, nitekim Petersburg Başkilisesi'ni gözümüzün önüne getirelim burda; ama, büyük Başenov'un Çalık Külliyesi bile yanlış bir sanatsal çözümdür, tıpkı kahramanlık türküleri, ağıtlar, elişi tahta oymalar, oymalı ya da kakma bezekli uygulamalı sanat işlerindeki sanatsal biçimler ile 20. yüzyıl sanatsal kültürü arasında bir ilişki kurma çabalarında olduğu gibi.

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürüyor, halk sanatı yaratımlarının profesyonel sanatın gelişmesi üstündeki etkisi sorunu çok dikkatli, çok somut bir incelenmeyi gerektirdiği gibi, profesyonel sanatta halka bağlılık da folklorik öğelerin içerili oluşuyla **sınırlanamaz.** Puşkin'in masallarına karşı Belinski'nin kuşkucu tutumunun haklı olup olmadığını bir yana bırakalım, şurası kesindir, böyle birşey, bu büyük ulusal şairin yaratımlarındaki halka bağlılığın başlıca kanıtı değildir. Yine şurası da kesindir, Puşkin, o büyük yapıtlarında, **Eugen Onegin**'de, **Boris Godunov**'da, **Byelkin Hikâyeleri**'nde, kısa tragedyalarında, siyasal ve içli liriğinde, geleneksel folklor biçimlerini haliyle kullanamazdı: Mayakovskide, o görkemli sanatsal işlerinde böyle bir çözüme varamamıştır, ama örneğin, Demyan Bedni'nin şiirleriyle bile kıyaslasak, Mayakovski'nin yaratımlarındaki halka bağlılığın ölçüsünden hiçbir şey azaltmaz böyle bir şey.

Uzlaşmaz toplumda, sanatta halka bağlılık, önünde sonunda, şu ya da bu bakımdan, **sınırlı, güdük ve tekyanlı**'dır; çünkü, sanat ile halk arasındaki ilişkiler, **aşılmaz iç çelişmeler** barındırır. Bu çelişmelerin ortadan kalkması, ancak halk kitlelerinin toplumsal konumu ile toplumda sanatçının yerinin temelinden değişmesiyle mümkündür.

SANAT VE ULUS

Sanatsal yaratım ile toplumsal yaşamdaki çok çeşitli ulusal biçimler arasındaki bağlantı sorusu, estetik kuramı tarihinde daha geç ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın sonuna kadar, estetik, yalnızca çeşitli ülkelerin sanatında ortak olan sanatsal yaratımların yasallıklarıyla ilgilenmiştir. Her halkın kendi sanatsal kültür özelliklerini, insanoğlunun bütünsel, uluslarüstü sanat yasalarından sapmalar olarak görmüştür. Ulusların ve ulusal bilincin daha tam gelişmemiş oluşuyla, ayrıca felsefe ile estetiğe metafizik metodolojinin egemen oluşuyla açıklanabilir böyle bir şey.

En önemli Avrupa ülkelerinde kapitalist ilişkilerin zaferini yansıtan, burjuva ulusların oluşumu kadar, halkların ulusallık bilincinin gelişmesi, felsefe ile estetikte diyalektik yöntemin ortaya çıkışı, estetik kuramının sanatta ulusallık sorununa bakışını temelinden değişime uğratmıştır. Böylece, 19. yüzyılın başlarında Almanya, Fransa ve Rusya'daki romantik estetik, bu soruyu ortaya atarak, sanatta ulusal olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntıyı izlemeye koyulmuştur. Sanatta ulusal özgünlük sorununa öğretileri içinde önemli bir yer veren Rus devrimci demokratlar, bu doğrultuda daha da ileriye doğru yol almışlardır.

Toplumsal gelişmenin gerçek yasalarını bilemeyecek durumda olan bilimsel maddecilik öncesi estetiğin burdaki olanaklarının da sınırlı olacağı doğaldır çok. Maddeci ulus öğretisi, bu sınırlılığın aşılmasını; sanatta yalnızca ulusal olan ile genel insansal olan'ın diyalektiği'ni değil, ama aynı zamanda, ulusal olan ile sınıfsal-olanın diyalektiği yanısıra ulusal olan ile halka bağlı olanın diyalektiği ni ve insanoğlu toplumun sanatsal gelişmesinde bu bağıntıların tarihçe değişime

uğrayışı nın ortaya koyup gösterebilmesini olanaklı kılmıştır.

Uluslar ile toplumsal sınıflar arasındaki karşılıklı ilişkiler üstüne olsun kültürde ulusal öğeler ile genel insansal öğeler arasındaki ilişkiler üstüne olsun, sanatta içerik ile biçim arasındaki ilişkiler üstüne olsun, daha önce kaba, metafizik tasarımlar içinde çözüm yolları aranmışsa da, son yıllarda, maddeci estetik bilimi, bu gibi tasarımların yükünden kesinlikle kurtularak, ilgili sorun üstüne gerçek diyalektik bir anlayışa kavuşmuştur.

SANATTA ULUSAL BİÇİMLER

Burda, gerek ulusların tarihsel oluşumu koşullarıyla, gerek ulusal-olan ile ethik olan arasındaki ilişkilerle, vs. bağıntılı karmaşık sosyolojik sorulara derinlemesine girmemiz, hiç kuşkusuz olanaksız; ayrıca, bu sorular, estetik biliminin uzmanlık alanı dışında da kalmaktadır. Ancak, estetik için yeterli gördüğümüz birtakım temel tezleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Yaşamın ve toplumun gelişmesinin temel bütünsel süreci içinde, çeşitli **ulusal özgün** biçimler kendini gösterir.

2. Bütün insanoğlu için ortak olan yaşam sürecinde ulusal bir kendine özgü yansıma, insanın varlığının ve bilincinin şu gibi **değişik yan**lar'ında görülür: çalışmanın somut ulusal koşulları ile ekonomik gelişmenin özellikleriyle bağıntılı olduğu kadarınca, toplumsal üretim yapısında; devlet kuruluşu tipi ile öbür toplumsal kurum tiplerinde; yaşam tarzının aldığı biçimlerde; tolumsal bilinç alanında; herşeyden önce de, genellikle ulusal özellik diye, ya da ulusun «psişik varlık biçimi» diye tanımlanabilecek, ulusal kültürde kendi tortulaşmasını bulacak ve değişik yapı biçimleri gösterecek yolda, toplumsal psişede.

3. Her ulusun tarihi, bütün bu yukarda anılan görünüş biçimleri içinde, **kalıcılık** ile **değişebilirlik** arasındaki çelişmeli birlik yoluyla kendine özgüleşir; bu yüzden, gözle görülür bütün açıklığına ve öylece sürüp gitmesine rağmen, ulusal özgünlük, hiçbir zaman, kendi özelliklerinin ve belirtilerinin baştan bir kere verili, değişmez bir toplamı olarak görülemez.

4. Ulusal ortaklığın kendi tarihsel dinamiğindeki en önemli açılarından biri de, toplumsal varlığın belirlenişidir, ki **başlıcalıkla iki farklı ulus tipi**'nin varlığını doğrular bu. Biri, iç çelişmelere bölüp parçalan-

mış ulus tipi; ikincisiyse, yaşam tarzı, çıkarları ve idealleriyle bir birlik gösteren ulus tipi.

5. Tarihte yalnız ulusal yaşam koşulları, dil ve psişik varlık tarzı değil, ama aynı zamanda uluslar arasındaki karşılıklı ilişkiler de değişime uğrar. Bu değişimin genel yasallığı, ulusal olarak yalıtılmışlıktan, kapalılıktan çokyönlü etkili karşılıklı bağıntılara, karşılıklı alışveriş ve yardımlaşmaya doğru bir gelişmede; bir ulus ile öbür ulus arasında sürekli savaş çıkaran, öbür ulusu boyunduruk altına almaya götüren düşmanlıktan eşit haklara sahip toplumcu uluslar arasında dostça bağlılığa doğru bir gelişmede kendini gösterir.

Dünya ile insan, doğa ile toplum arasındaki tarihçe somut karşılıklı bağıntıların imgesel olarak biçimlendirilişi ve yaşamın bir yansıması olduğu için, yaşamın ulusal özgüllüğünü yansıtması ve halkların ulusal özelliğinin değişime uğramasıyla birlikte sanatın da değişime uğraması gerekir. «Toplumcu düzenin kültürü biçimde ulusal, içerikte toplumcudur» ünlü formülünün oldum olası dogmatik bir yoldan yorumlanışı ve sanatsal yaratıma mekanik bir biçimde uygulanması, ulusal yaşamla ilişkinin sanata yalnızca biçimde kendi anlatımını bulduğu, ama sınıfsallık öğesinin içerikte sınırsız egemenliğini sürdürdüğü sonuca varılmasına yol açmıştır. 1957 ile 1959 tarihleri arasında yer alan tartışmalar, ulusal olan ile sınıfsal olanın, sanatta biçim ile içerik arasında böyle «ikiye ayrılışı»nın metafizik niteliğini de açığa çıkarmış; sanatta ulusal özgüllüğün, yalnızca biçimde değil, ama en önce içerikte kendi anlatımını bulduğunu öne süren Belinski ile Çernişevski öğretisinin «yeniden saygınlık kazanması»na olanak vermiştir. Sanatsal içerik, hele sanatsal içeriğin tematik olduğu kadar, coşkusal yanı da çözümlendiği zaman, bu görüşün doğruluğuna kanaat getirilecektir.

Bir sanatçının kendi yapıtında ele aldığı sorunlarda, her zaman kendi halkının yaşamına, kendi ülkesinin o dönemdeki toplumsal gelişmesinin özelliklerine eğilir. Hiç kuşkusuz, bu sorular, başka halkların yaşamlarına da uygun düşen, genel insansal ve ebedi sorular olabilirler; ama genel insansal anlamda her sorun, yu şa da bu halkın yaşamında, özel bir biçim alır, her ülkenin yaşamında farklı bir anlam taşır. Peçorin'i ya da Rudin' yıpratan çelişmeler, Rus aydınlarının bir temsilcisi olan bu kişilere özgü çelişmeler değildi yanhızca. İnsanın kendi yetenekleri ile yaptığı şeyler arasında, yüce düşünceler ile ufak işler arasında, manen güçlülük ile pratikte güçsüzlük arasında trajik kopukluğa her yerde rastlanabilir; onun için birçok ülkedeki yazarlar bu çatışmayı ele

alarak imgesel olarak biçimlendirirler. Ama ancak, 19. yüzyıl Rus edebiyatında bu çatışma, «fuzulî kahraman» teması içinde ele alınmış, ancak Rusya'da Puşkin'den Gonçarov'a kadar, hemen hemen bütün büyük yazarlar tarafından inatla işlenmiştir; çünkü, bu sorunun Rus gerçekçi edebiyatı içindeki somut yansıması, bütün ağırlığıyla, bir önceki yüzyıldaki **Rusya'nın toplumsal gelişmesinin kendi özgüllüğü**'yle belirlenmişti. Çoktan söylemiş, vurgulamıştır bunu Çernişevski ile Dobrolyubov.

Günümüz Polonya sinema sanatının kendine özgü özelliklerinden biri de savaş dönemine gösterilen yoğun ilgidir. Böyle bir şey yalnız savaşla doğrudan doğruya ilgili (örneğin, **Kanal, Küller ve Elmas, Tezkere, Yolcu** gibi) bir dolu filmleri değil, ama aynı zamanda, savaş sonrası yaşamı anlatan, bugün **ile geçmişi karşılaştıran** filmlerde de görülür. Hele birinin başlığı çok ilginçtir: **Geçmişi Arayış.** Böyle bir arayışa, **Anma Günü**'nde, **Büyük Savaşın Gerçek Sonu**'da rastlarız; Stawinski'nin **Adam Avı** adlı film öyküsü ise gerçekten **geçmiş**'in bir «avı»dır. Bu arayışın özünde, geçmişe bakmadan bugünün anlaşılmayacağı yatar. Ama acı gerçek de şu ki, burda söz konusu olan şey, Polonya halkının ekonomiyi yeniden kuruşunda karşılaştığı zorluklar ile daha başka pratik sorunlar değil, daha büyük, psikolojik zorluklardır. Polonya filmlerindeki ağır psikolojik dramatiğin nedeni, sinema sanatçılarının soyut estetik uğraşları ya da Batı burjuva sanatına bir öykünme olmayıp, faşist yıkımın ve bunun Polonya halkı üstündeki sonuçlarının getirdiği derin ruhî ve ahlakî bunalımdır. İşte bu bakımdan «geçmişi arayış», bugünkü Polonya sanatının aynı zamanda bir **ulusal tema**'sı olmaktadır.

Bu örneklerden de görüldüğü üzere, ulusal yaşam süreçlerindeki özgünlüğün sanatsal olarak yansıması sanatın **içerik**'ine ulusal bir özellik katmaktadır. Bu bakımdan, Friedrich Engels'in ele aldığı gibi İbsen'in oyunların çözümlenişi oldukça ayrıntıcıdır. «Norveçli köylü», diye yazar Engels Paul Ernst'e, «hiçbir zaman serf olmamıştır buysa, tıpkı Kastılya'da olduğu gibi, bütün gelişmenin bambaşka bir zemin üzerinde gitmesine yol açmıştır. Norveçli küçükburjuva, özgün köylü soyundan gelmedir, bu bakımdan da, aşağılık Alman mızraklı burjuvasına kıyasla **adam**'dır... Söz gelişi, İbsen'in oyunlarındaki eksiklikler ne olursa olsun, bu oyunlar bize, Alman mızraklı burjuvanın dünyasından dağlar kadar farklı, hakıkaten bir küçük ve ortaburjuva dünyasını, hâlâ kişilik ve girişim sahibi ahalinin yaşadığı bir dünyayı

yansıtır.»[48]

Şurası da çok doğaldır, yaşamın ulusal özgünlüğü en kararlı biçimde, **gerçekçi** sanat tarafından yansıtılabilir ancak; çünkü gerçekçilik, insanın toplumsal varlığındaki **somutluk**'u vermeye çalışır. Bu nedenle, bütün Avrupa ülkeleri edebiyat ve sanatında, gerçekçiliğin tarihi, değişik idealist estetik okullarının kozmopolit buyrultularına rağmen, **kendi** halklarının gerçek yaşamını yansıtabilmiş sanatçıların çabalarına bağlıdır. Böyle bir çabaya, İtalyan Rönesans romancılığında, İspanyol entrika romanında, Fransız «güldürü» romanında olduğu kadar, 17. yüzyıl Hollanda resminde, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında ve bütün Avrupa ülkelerindeki 19. yüzyıl gerçekçi edebiyat, dram resim ve müzik sanatında açıkça rastlarız.

Sanatın **ulusal özellik**'i ile **gerçekçilik** arasındaki ayrılmaz bağlantıyı sık sık yinelemiştir Belinski. **Bir Halkın Yaşamı'nda**, o kendine özgü biçimde şunu dile getirir Belinski: yaşamın canlandırılışı, eğer gerçek ise, aynı zamanda **ulusal**'dır (şunu da belirtelim, burda «ulusallık», doğrudan doğruya, edebiyatta **ulusal özgünlük** anlamına gelmektedir). «Ulusallığımız» der Belinski, «**Rusya yaşamından görüntüleri, onlara bağlı kalarak vermekten gelir.**»[49] Çernişevski'ye göre de , «ulusallığın etkisi», edebiyatta herşeyden önce, edebiyatın halkın yaşamında yeri olan nesnelere gösterdiği ilginin ölçüsünde, bu nesnelere verdiği önemin derecesinde görülür; onun için edebiyat öncelikle ülkedeki yaşam tarzının incelenişini ele alır.[50]

Çernişevski burda, «öncelikle» demektedir; çünkü, sanatçı yalnızca kendi halkının gerçek yaşamını canlandırdığı zaman değil, ama **uydurma, mitolojik**, hattâ **yabancı** konulara et attığı zaman da, sanatın içeriği ulusal bir özellik taşıyabilir. Örneğin Gogol, Krylov'un **fabl**'ları için çok yerinde şunları yazmıştır: «Krylov'un fabl'larında hayvanlar tıpkı Rus gibi düşünüp davranırlar; âdetleri, huyları, taşra Rusya'sında görülen âdetleri, huyları anımsatır. Tam bir hayvana benzedikleri gibi, çok güçlü biçimde verilmişlerdir, yalnızca bir tilki, ayı ya da kurt değil, ama bir çanak bile canlıdır, bir Rus havası vardır hepsinde. Hattâ, eşek bile... Krylov'da, Rus insanıdır. Birkaç yıl yabancı bir bostandan hırsızlık yaptıktan sonra, birdenbire burnu büyür, madalya ister, kurumlanmaya

48 Friedrich Engels, Paul Ernst'e, 5 Ocak 1890; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 413.
49 V.G. Belinski, Edebî Düşler, Seçilmiş Felsefi Yazılar, s. 97.
50 N. G. Çernişevski, Toplu Eserler, Cilt III, 1947, s. 655.

başlar, ama efendisi boynuna bir çıngırak takınca, artık yapacağı her hırsızlığın, her adiliğin herkesce görülebileceğini ve bir güzel sopa yiyeceğini aklına bile getirmez. Kısacası, Krylov'da herşey Rusya'dır, herşey Rusya kokar.»[51] Ulusal rengi Krylov'un **fabl**'larından hiç de aşağı kalmayan La Fontaine'in **fabl**'ları ile Andersen'in masallarına da bu gözle bakılabilir.

Hiç kuşkusuz, bu sorunun yanıtını bulmak her zaman kolay olmaz. Örneğin, K. Brüllov, **Pompei'nin Son Günleri**'ndeki kahramanları «Ruslaştırmamış»tır, ama yine de Herzen, bu resmin trajik «Petersburg havası»yla arasındaki bağıntıyı çok inceden farketmiştir. Bu görüşü dümdüz bir çizgide almamak gerekir. Brüllov'un tablosu, Nikola'nın gericiliği dönemindeki Rus yaşamının saf alegorik bir görüntüsü değildir kesinlikle. Burda söz konusu olan şey, açıkça bilincinde olmasa bile, Brüllov'un tabloda cisimlendirmiş olduğu o temel düşüncede ortaya çıkan Rus **gerçekliği**'nin ezici havasıdır. **İvanov'un İsa'nın Görünüşü** ile Krasol'un **İsa Çölde** adlı resminde de, **Rus yaşamı**'nı, bu yaşamın çelişmeler ile özelliklerini, bu yaşamdaki siyasal, düşünsel gelişmeleri ortaya koyan sorunlar ele alınmıştır; ayrıca, Kramskoy'un tablosunun, Perov'un yaptığı Dostoyevski portresine ruhen çok benzeyişi de bir rastlantı değildir.

Şu soruyu yanıtlamak gerekir aslında: bir sanatçı, ulusal yaşamdan görüntüleri yansıtmayıp, birtakım alegorik soyut ya da fantastik ideal görüntüler canlandırdığı zaman, o sanat yapıtının içeriğine ulusal rengini veren şey nedir?

Bunun yanıtını Puşkin çoktan vermiş bulunuyor. Puşkin, edebiyatta ulusallığı, ya konuların ulusal tarihten alınmış olunuşunda ya da ulusa sözcüklerin kullanılışında, yani Rusça anlaşılması için Rusça sözcüklerin alınmış olunuşunda gören o zamanki eleştirmenlerle kararlı biçimde tartışmıştır. Bu tartışmalar sırasında Puşkin, çoğu zaman başka halkların yaşamını canlandırmış oldukları halde, Shakespeare'de, Lope de Vega'da, Calderon'da, Aristo'da ve Racine'de ulusallık niteliğinin çok ağır basışından söz edilebileceğini, oysa **Rossiada ile Pitreada**'da, kendi adlarından başka hiçbir şeyin ulusal olmadığını belirtmiştir.[52] Puşkin hiç kuşkusuz, Rus edebiyatı için Rus dilinin gerektiğini ve Rus yaşamını canlandırmanın önemli olduğunu yadsımamıştır. Puşkin'in düşüncesine

51 N. Gogol, **Toplu Eserler**, Cilt VIII, 1952, s. 393.
52 A. S. Puşkin, **Toplu Eserler**, alti cilt, Cilt 5, s. 35.

göre, ulusal özgünlüğün **kaynağı,** şiirin aynasında yansıyan ulusal özgül düşünce ve duyma tarzıdır; Rus halkın olduğu gibi, başka halkların da kendine özgü, halkın o özel veçhesini oluşturan düşünce ve duyma tarzıdır. Puşkin'in bu düşünelerini daha sonra Gogol yinelemiş, Belinski de formüllendirmiştir.

Bir ulusun özel manevi varlık tarzı, yalnızca sanatta kendi anlatımını bulmaz, ama sanatta özellikle güçlü, açık seçik belli eder kendini; çünkü sanat yaratımı, daha önce de söylediğimiz gibi, kendi içeriğinde, zorunlu olarak, toplumsal bilincin psikoloik katını taşır, ulusal özellik ise doğrudan doğruya **psikolojik** bir kategoridir. Bu bakımdan sanat, ideolojiden, kuramsal düşünceden özünden ayrılır; çünkü bunlar, ulusal-psikoloik özelliklerin **üzerine** çıkarlar, ondan arınmışlardır, genel insansal düşünsel bir içerikteki soyutluğa ulaşmışlardır. Buna karşılık sanat, kendi şiirsel içeriğinde, ulusal olarak kendine özgü psikolojik yapıyı yansıtır; çünkü sanatçı, somut bir kişi olarak kendini yapıta koyar. Bu aynı zamanda, sanatçı, belirli bir ulusun bir sözcüsü, **kendi ulusal özeliiğinin canlı bir temsilcisi** olarak da duyar kendini demektir. Çok haklı olarak şöyle belirtir Kramskoy: «Sanat, hiç kuşkusuz, bilim değildir; onun için, ancak ulusal olduğu zaman güçlüdür.»

Sanatsal yaratımdaki bu yasallığın en gözle görülür biçimi, güldürü tarzıdır; çünkü gülmece kendi yapısı içinde, ulusaldır. Zekâ fışkıran, ince, zehir gibi bir gülmecenin benzersiz çekiciliğini görmek için, örneğin Çehov'un, France'ın, Dickens'in, Heine'nin, Hasek'in, Hughes'ün, Lassila'nın, Marx Twain'in ve Şolem Aleyhem'in yapıtlarını karşılaştıracak olursak, en açık saçık temalardan hiç çekinmeyen, zekâ dolu, zarif Gal gülmecesini, genellikle ağırbaşlılık ve kayıtsızlık perdesi ardına gizlenen ince İngiliz gülmecesini, bütün o açıkgöz iyiyürekliliğiyle Çek gülmecesindeki şirinliği, zenci gülmecesindeki hüzünlü sıcaklığı, Yahudi gülmecesindeki alaycı içtenliği, Alman gülmecesindeki ağırlığı, vs. benzersiz çekiciliği açıkça farkederiz hemen.

Gogol, ayrı ayrı halkların danslarında o halkların manevi varlık tarzının kendi bir anlatımını bulduğunu çok yerinde bir biçimde göstermiştir. «Bakın», diye yazar Gogol, «halk dansları, dünyanın her bucağında değişiktir; İspanyollar, ne İsviçreliler gibi dansederler, ne de İskoçlar ya da Almanlar gibi, Ruslar da Fransızlar ya da Asyalılar gibi dansetmezler. Aynı bir devletin yörelerinde bile değişiktir danslar. Kuzey Ruslar, Güney Ruslar gibi, Güney Slavlar gibi, Polonyalılar gibi, Finliler gibi dansetmezler. Biri anlatı dolu, öbürü ruhsuz; biri dizginlerinden

boşanmış, öbürü dingin; biri tumturaklı ve ağır, öbürü tüy gibi hafif danseder. Nerden geliyor bu dansların çeşitliliği? Halkın kendi özelliğinden, halkın yaşamından, uğraş biçiminden. Onurlu, savaşçı bir yaşam sürdürmüş bir halk, bu onuru yaptığı dansa da getiriyor; tasasız, özgür yaşamış bir halk, bu sınırsız özgürlüğü, şiirsel olarak kendinden geçişi, kendi dansında da dile getiriyor; sıcak iklimde yaşayan bir halk kendi ulusal dansında, bu sıcaklığı, acıyı, coşkuyu anlatıyor»[53].

İşte, gerek nesnel, gerek öznel yanıyla, sanatta ulusal özgünlük **her şeyden önce içerikte** birikiyor. İçerikteki ulusal anları gösterme, saptamak, yeniden vermek için de sanatta **biçim**'in ulusal özellikleri olması gerekir.

Belli bir «ulusal hâle», bütün sanat türlerinin birçok biçim öğesinde görülebilmekle birlikte, bunun **yoğunluğu ve kesinliği** her zaman aynı olmaz. Örneğin, Rus şarkıları ile İtalyan şarkılarının tonlama kuruluşu arasındaki farkı, Ukranya motifleri lie Özbek süslemeleri arasındaki farkı, plastik Ermeni yapıları ile Çin bina sanatı arasındaki farkı, çok iyi biliriz; gelgelelim, bir «Rus çizimi», bir «Alman rengi», bir «İspanyol perspektivi», bir «İngiliz orantıları», bir «İtalyan mimarisi», bir «Gürcü düzenlemesi», bir «Ukranya uyumu» nedir bilemeyiz; sanatsal biçimin bu yanları, ancak ender hallerde bir ulusal özgünlük taşır.

Öte yandan, şunu da belirtmemiz gerekir, her cins sanatta biçim, ulusal olarak özerk olana, ulusal olarak kendine özgü olana, **özel bir duyarlılık** gösterir. Söz sanatında, bu duyarlık en yüksek dereceye ulaşır, çünkü malzemenin kendisi, yani dil, ulusal olarak özgül olanı doğrudan doğruya kendinde taşır. Onun için, edebiyatın «biçimde ulusal» olduğu tasarımı ortaya atılmış birtakım kuramcılar, edebiyatın bu özelliğini mutlaklaştırarak, sanatın toptan «biçimde ulusal» olduğunu açıklamışlardır. Ama edebiyatta bile, **biçim ile dil** aynı şey değildir; onun için, burda «ulusal biçim»den değil, ancak, **biçimdeki ulusal** an'dan söz edilebilir.

Böyle bir şey, öbür sanatsal yaratım alanlarında daha da çok geçerlidir. Dram sanatında ve halk müziğinde dil çok önemlidir, ama biricik anlatım aracı değildir. Burda, içerik aynı zamanda oyuncunun fiziksel hareketlerinin «dili»nde, türkünün ezgisel «dilin»de de cisimleşir, ama bu «diller», söz gibi, ulusal bir kesinlik taşımazlar. Onun için, yabancı bir edebiyat yapıtının anlaşılabilmesi için o yapıtın kendi bil-

53 N. Gogol, Petersburg Notları; Toplu Eserler, Cilt VIII, s. 184-185, Rusça.

diğimiz dile çevrilmesi gerekirken, bir piyesi ya da bir operayı anlamamız için onun metnini anlamamız gerekmez, genel konusunu bilsek yeterlidir bu bizim için.

Hele çalgısal müzik, dans, güzel sanatlar, mimari ve uygulamalı sanat alanına bakacak olursak, görürüz ki, burda bir yapıtın algılanabilmesi için «çevrilmeyi» gerektirecek, yani ulusal olarak benzersizlik gösteren aracın yerine o anlama karşılık verecek bir başkasının konmasını gerektirecek hiçbir öğe yoktur biçimde. Bu sanatların yapıtları, tüm doluluğuyla, her ulustan insanca anlaşılabilir, hele kendi «dilleri»nin ulusal rengi yakınsa bir halkın.

Demek ulusal özgürlük, **gerek** içerikte, **gerek** biçimde aynıdır ve her zaman olduğu gibi, burda da öncelikle kesinlikle **içerik**'tedir. Her halkın kendi maddi ve manevi yaşamındaki ulusal özelliklerin etkisi altında, sanatın içeriği kadar, biçimi de değişime uğrayacağından, o halkın sanasal gelişmesi de özel bir çizgi izler ve bu sanattaki ulusal özellikler, dünyadaki sanat tarihsel süreçlerin somut birimleri olarak, **ulusal okullar**'dan söz edilebilmesine olanak verir.

Gerçekten, şunu da görmemiz gerekir, her ülkenin kendi sanatsal kültüründe, değişik akımlar arasında bir mücadele olmakla birlikte, bu kültürlerin, başka ulusal sanatsal okullardan farklı, ulusal kendine özgülük taşıyan bir takım **ortak** çizgileri vardır. Böyle bir ortaklaşalık, örneğin 1860'larda, aralarındaki bütün siyasal ve estetik görüş farklılıklarına rağmen, Turgenyev, Gonçarov, Çernişevski ve Dostoyevski ile daha başka Rus yazarlarının aynı bir sorunla, yani o günkü Rus yaşamının zoru altında, özellikle «yeni insan» sorunuyla uğraşmış olmalarında kendini belli etmez yalnızca. Bu yazarlar, böyle bir sorunu, değişik yollardan çözmüş de olsalar, aslında bu soruna baktıkları **açı ile ethik-psikolojik ufuk bakımıdan** birbirlerine yakın düşerler. Rus sanatındaki şu bir takım ulusal özellikleri, yani derin bir insancıllık ile açıkyürekliliğin bir arada oluşunu; insanın iç dünyasına, insan psişesine, insan ilşikilerinin felsefi-ahlaksal yönden çözümlenişe gösterilen derin ilgiyi burda birlikte dile getirirler. Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Çaykovski ile Mussorgski'nin, Repin ile de İvanov'un yapıtlarının bireysel özgünlükleri ne olursa olsun, bütün bu yapıtlarda insanın belirlenişi üstüne; dünyada, toplumda ve bireyin bilincinde iyilik ile kötülük arasında yer alan mücadele üstüne yoğun, çoğu zaman da ıstırap dolu düşüncelere rastlanır. Küçük, basit bir insanın, örneğin Gogol'ün **Palto**'sundaki kahramanın, yaşamda edindiği en basit, önemsiz görünen bir başarıyı bile Rus sanatçıları her

zaman için büyük bir ethik ve felsefi sorun olarak almışlar, en yüce ve insanüstü görünen karakterlere, örneğin Lermontov ile Vrubel'in Şeytanlar'ına, en insansal, ruhsal ve psikolojik bir içerik katmışlardır. Bütün Avrupa'yı şaşkınlık ve hayranlık içinde bırakan, Turgenyev'i, Tolstoy'u, Dostoyevski'yi, Çehov'u, Çaykovski'yi, Rahmaninov'u dünyaca ünlü kılan şey de Rus sanatındaki bu özellikler değil midir?

Hiç kuşkusuz, bu demek değildir ki, Rus sanatı, öbür ülkelerin sanatından «daha iyi», «daha yüksek», «daha yüce»dir. Fransız edebiyatı ve sanatı da incelendiği zaman, görülecektir ki, bu edebiyat ve sanatta da kendi ulusal özgünlüğünü belirleyen, hiç de başkalarından aşağı kalmayacak değerde, bir dizi özellikleri içermektedir. Fransız halkının sanatında, başka halkların sanatında rastlanmayacak biçimde, açık düşünce coşku gücü ile özel bir arınmışlık ve yumuşaklık, benzersiz bir incelik ve pürüzsüzlük bir arada kaynaşmışıtr.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, her okulun kendine özgü içerik ve biçim özelliklerinin altında değişimler yatar, çünkü yansıttıkları ulusal yaşamın koşulları ile ulusal özelliğin çizgileri sürekli bir değişime uğrar. Ancak, bu gelişim sınırlıdır. Tıpkı ulusal yaşamın ve ulusal psişenin başlıca belirtileri gibi, ulusal geleneğin temellerini oluşturan sanatın kendi özellikleri de, belli bir kalıcılık gösterir ve tarihsel gelişme boyunca, bir ulusun ve sanatının, her dönemde edindiği yeni çizgileri yeniden kalıcı kılar.

ULUSALLIK VE SINIFSALLIK

Sanatın yalnızca biçimde değil, ama içerikte de ulusal olduğunu saptadıktan sonra, bu vargımızı, «sanat içerikçe sınıfsal olanla koşullanmıştır» tezinin karşısına koyamayız, yanlış olur. Böyle bir şey, aslında, insanın pratik yaşamında, toplumsal bilincinde ve sanatsal yaratımında diyalektik biçimde birbiriyle bağıntılı olan bir şeyi çok kaba metafizik biçimde ikiye ayırmak olur. Sanatta düşünce kapsamı, aynı zamanda, hem ulusaldır, hem de sınıfsal olarak koşullanmıştır; çünkü her toplumsal sınıfın varlığı ile bilinci, ulusal yaşamın ve ulusal psişenin özellikleri içinde kendine göre değişir. Örneğin, Tolstoy'un yaratımları köylülük'ün özlemlerini ve ruhsal durumunu dile getirdiği için, Rusluğunu derininden yitirmez; Gorki'nin yaratımları da, tıpkı Tolstoy'unkiler gibi, bu gibi ulusal bir özerklik gösterdiği için, emekçiliğin'den hiçbir şey

yitirmez. Sanatın içeriği, **ulusal olan ile sınıfsal-olan'ın** çelişkin bir **kaynaşması** olarak kavrandığı zaman, Puşkin'in şiirleri ile Mickiewicz ve Byron'ın şiirlerinin niye birbirine yakın düşmekle birlikte aynı zamanda farklı da olduğunu, öte yandan, Kolzov'un dizeleriyle bunlar arasında hem bir fark, hem de bir yakınlık olduğu anlaşılabilir ancak.

Demek, sanat tarihide, ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın birbirine düğümlenişi iki açıdan sonuçlar getirmektedir; böyle bir şey, dünya sanat kültürünün her ulusal dalında bir ayrımlaşmaya yol açtığı kadar, her ulusal kültürde, sınıfsal olarak düşünsel bir temele oturan doğrultular arasında da bir **uluslararası yakınlaşma**'ya yol açmaktadır.

Ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın birliği, sanatsal içeriğin yapısını belirliyorsa eğer, o zaman biçim alanında da kendini göstermesi gerekir. Puşkin ile Kolzov'un şiirlerini bir kez daha karşılaştıracak olursak, şunu kolayca görürüz, bu ikisinin de söz dağarcıkları, üslupları, kullandıkları şiirsel araçlar hem köylü kültürüne, hem de feodal kültüre özgüdür. Ama, asıl egemen kesimlerin, kendilerini geride kalan kitlelerden ayırıp, kendi manevi üstünlüklerini öne sürmek için giriştikleri çabalar çoğunlukla kendi sanatlarının biçimce kendine özgü bir «estetik kod» kazanmasına yol açmışsa (örneğin, saz şairi şarkılarının kendi sanatsal «dili», 17. yüzyıl ince Fransız salon edebiyatı, rokoko resmi), demokratik sanat da bu gibi biçimleri öylece reddetmiş ve toplumsal kesimlere bağlı, dar bir sanat dili yerine, **genel ulusal** bir sanat dili bulmaya çalışmıştır. Biçimlendirme bakımından onun için Puşkin ile Tolstoy'un, Glinka ile Çaykovski'nin, Venezinov ile Repin'in, Griboyedov ile Ostrovski'nin çabaları çok önemlidir.

Ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın diyalektiği, sanatın içeriğine işlediği kadar, biçime de girer. Böylece, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin en önemli yasallıklarından biri haline gelir. Böyle bir gelişme ancak, her burjuva ulusta ve her ulusal kapitalist toplum kültüründe iki kültür olduğu öğretisinde yola çıkan bir metodolojik konum içinde incelenebilir.

Ama eğer, toplumsal sınıflararası çelişmelerin ve toplumsal mücadelenin etkisi altında, ulusun içindeki değişik sınıflar, aynı anda, iki değişik ulusal kültürü ortaya çıkaracak biçimde birbirine yabancılaşmışsa, o zaman, toplumcu uluslar ile burjuva ulsular arasında, dolayısıyla kapitalist toplumdaki ulusal sanat okulları ile toplumcu düzendekiler arasındaki uzaklık o denli artar. Bu birincisinde, sanatın içeriğinde **tümel**

ulusal bir birlik düşünülemezken, ikincisinde sanatsal kültürün temel öğesini bu birlik oluşturur. Örneğin, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, Rusya'da, «iki ulusal kültür» vardı, biri demokratik, öbürü çöküşmüş, iki kültür; yani, Tolstoy ile Çehov, Korolenko ile Gorki, Serov ile Leitan, Arkhipov ile Kasatkin adlarıyla kendine özgüleşen bir Rus kültürü; bir de, Sologup ile Merehkovski'nin, Sinaida Gippius ile İgor Severyanin'in, Benois ile Somov'un, Kandiski ile Larionov'un burjuva-aristokrat sanatı (bu arada, çok sayıda eklektik, iç çelişmeli geçiş görünüşleri de vardı). Buna karşılık, Sovyet Rus sanatı, estetik olarak çok çeşitli, ama aynı zamanda, içeriksel temelleriyle ve metodolojik eğilimleriyle, birlik içinde olan bir toplumcu sanat olarak karşımıza çıkar.

Hiç kuşkusuz, ulusal sanatsal kültürlerin gelişmesinin, başlıca iki aşama halinde kendi içinde ayrışması ve sanatta ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olan arasında tarihte iki tip ilişkinin doğması, yalnızca genel bir şemadır. Somut bir çözümleme yapılarak, gerek burjuva kültürde, gerekse toplumcu kültürde, ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olan arasındaki karşılıklı ilişkinin kendi içindeki gelişmesi'nin gözönüne alınması gerekir.

Her ulusal sanat okulunda, kapitalizm döneminde, birbirine karşıt, merkezcil ve merkezkaç güçler yer alır; sanatsal gelişmenin değişik aşamalarında bu güçler arasındaki ilintiler farklıdır. Ulusal okulu pekiştiren düşünsel-estetik itilimler, kendi gücünde kararlı bir rol oynar; çünkü uluslararı ve ulusal bilincin oluşması, ulusal sanatın estetik olarak kendini belirlemesini ister. Burjuva toplumdaki iç çelişmelerin derinleşip sivrilmesi ölçüsünde, sanatsal kültürün içindeki ayrışıcı öğe etkinleşir ve merkezcil güçler, değişik doğrultudaki sanatsal gelişme eğilimlerinin gittikçe birbirinden ayrılmasına yol açar. Onun için ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın diyalektiği, Rus sanatı kültüründe, örneğin, 20. yüzyılın başlarında neyse, 17. yüzyılın başlarında da öyle olmayışında, günümüz İtalyan sanatının Rönesans İtalyan sanatı gibi olmayışında kendini belli eder. Rönesans sanatında, değişik düşünsel-estetik konumlar, henüz «iki kültür»e ayrılmaya yol açmamıştı; oysa, emperyalizm döneminde, İtalya'nın ya da herhangi bir burjuva ülkesinin sanatsal yaşamında, uzlaşmaz «iki kültür» yattığını görmemek için insanın kör olması gerekir.

Toplumcu düzende ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olan arasındaki çelişkin bağıntınında tarihsel yönde somut olarak incelenmesi gerekir.

Ulusal özgünlüğün tartışılması sırasında Puşkin ile Gogol'ün, Belinski ile de Çernişevski'nin, bu niteliği, halktan yanalık (ulusallık) olarak tanımladıklarını görmüştük. Böyle birşey, yalnızca o çağda, «halk» ile «ulus» terimlerinin eşanlamlı olarak kullanılışından değil, ama aynı zamanda, ulusal özelliklerin gerçekten halk kitlelerinin yaşamı ve bilinci ile çok yakın bağıntılı oluşunda da kendini belli etmektedir. Ulusal özerkliğin kökleri, halkın emeğine, halkın yaşam tarzına, özgürlük ve bağımsızlık mücadelesine uzandığı gibi, ulusun özgül manevi özgünlüğü, benzersiz ulusal özelliği de, doğrudan doğruya, bu pratik zemin üzerinde oluşur. Ulusal öğeyi başlıcalıkla taşıyan halk'tır ve kişi, kendi yaşamınca, kendi dünya görüşüyle, kendi özlemleri ve idealleriyle, halkın yanında yer aldığı ölçüde, bu öğeden kendine düşen payı alır. Aynı şey bütün sınıflar için de söylenebilir; burjuvazinin, ulus ve ulusal kültür tarihindeki rolünün nasıl değişimlerden geçmiş olduğunu anımsamamız yeterlidir. Bir ulusun kendisini belirlemeye götüren bir güçten, nasıl burjuvazi ile emekçi halk arasında bir zamanlar varolan anti-feodal ittifak parçalanarak bu kez kendi aralarındaki çatışma derinleşmişse, o ölçüde bir değişim gösterecek biçimde, ulusal gelişmeye düşmanca olan bir güç doğmuştur.

Bu da şu demektir, bir sanatçının ulusal kapsamlı yapıt yaratabilmesi, doğrudan doğruya, o sanatçının halkla kendi ilintisi'ne bağlıdır. Sanatçı, doğuştan ya da biyoloik kalıtım yoluyla, şu ya da bu ulusun psişik varlık tarzını kendinde taşımaz; belirli, somut toplumsal-tarihsel ve ulusal koşullar için de aldığı toplumsal eğitimin sonuçlarını taşır. Bu nedenle, kendi ulusun tamanen yabancı düşmüş sanatçı örnekleri, sanat tarihinde az değildir. Ama, bir ülkeden başka bir ülkeye göç etmiş ve uyarlandığı halkın ulusal özellik çizgilerini kendine bütüncül olarak almış, onları benimsemiş ve o halkın ulusal okulu içinde yer alan yapıtlar yaratmış sanatçı örnekleri de vardır. Rus mimarlık tarihine İtalyan Quarenghi ve Fransız resim tarihine Hollanda'lı Van Gogh ile İspanyol Picasso'nun yaratımları böyle geçmiştir.

Ama bir başka İspanyol, Salvador Dali, kendi halkından ayrıldıktan sonra, göç ettiği ülke halkının yaşamını benimsememiş; ama, yaratımları kendi ulusal kesinliğini yitirmiştir. Ne İspanyol olmuştur, ne de Amerikan. Gerçeküstücü ya da soyutçu sanatçılar için, «kozmopolit hafiflik»e düşmek, yalnızca bir tragedya değil, ama daha çok, sanatsal ya-

ratımın varacağı bir sondur. Gerçekçi sanatçılar için böyle bir durum her zaman için derininden trajiktir; Bunin'in, Kuprin'in, Repin'in ya da Şalyapin'in dışarıya gidişleri böyle olmuştur. 1911'de Gorki'ye şunları yazar Şalyapin: «Kuşkusuz, orda burda şarkı söylüyorum Avrupa'da, ama aslında, bir İtalyan ya da bir Fransız sanatçısı gibi. Rusya'dan gittim gideli, sanatım da bitti çünkü.»[54] Şalyapin'in acıklı öngörüsü ne yazık ki gerçekleşmiştir; şaşmamak gerekir buna, çünkü gerçekçi sanat, halkın yaşamından yabancı çevrenin havasızlığı içinde boğulup gider. Soyutçuluk ile gerçeküstücülükte ise, sılaya karşı bir bağışıklık vardır, halkın yaşamına ve alınyazısına kayıtsızlıktan gelen bir bağışıklık; gerçekçilikte yoktur bu, çünkü ulusal olanın dışında genel insansal olan bir başka şey, halka bağlı olanın dışında da ulusal olan bir başka şey tanımaz gerçekçilik.

Bir sanatçının yaratımının ulusal özelliği, demek, «kan bağı»yla ve özel ustalık yöntemlerinin egemen oluşuyla değil; o sanatçının kendi halkıyla sürekli sımsıkı bağıntısı yoluyla belirlenir. Halka aynı yaşamı yaşadığı zaman, kendini halka yakın duyduğu zaman, bir vatansever ve bir vatandaş haline gelidği zaman, Belinski'nin sözleriyle, halkına yalnızca yakınlık duymakla kalmayıp, aynı zamanda, kendi halkının yaşamına katıldığı, onunla sırdaş olduğu zaman işte ancak o zaman, bir sanatçı ulusal özelliğinin bir taşıyıcısı ve temsilcisi olabilir.

Burda kendine özgü de bir orantı kurulmaktadır; sanat yaratımı ne denli demokratik ise, o denli derin ve çarpıcı bir **ulusal özellik** taşır. Tam tersine, bir sanatçı, halkın yaşamından, çıkarlarından, ideallerinden ne denli uzakta kalırsa, ulusal olabilmek için o denli az gereksinim duyar, o denli az olanağı olur böyle bir şey için, kendi yaratımında kozmopolit eğilimler o denli kararlı yoldan bir gelişme gösterir. Gerçekçilik ile klasikçilik arasında, 17. yüzyıl Fransız sanatında uçveren ve 19. yüzyıl Rus sanatında keskinleşen çatışma, insanların ulusal varlığı ile biinçlerinin somutluğuna ilişkin farklı ilintilerde kendini belli etmiştir. Bu farkın ardında, gerçekçi yaratımların demokratik niteliği ile klasikçilik ile akademizmin aristokratik konumu arasındaki temel fark yatar.

Gerçekçi yaratım, klasikçiliğe karşıt yoldan, daha sanat tarihindeki ilk adımlarından bu yana, ancak insanların gerçek varlıkları ile bilinçlerindeki ulusal özelliklerin kapsamlı, geniş ve derin bir biçimde yansıtılışının sanatça verimli olabilecveği anlayışını sürdürmüş, herşeyden

54 F.İ. Şalyapin, **Günlükler**, 1957, s. 381.

önce de bu özellikleri halkın yaşamı'nda bulmuştur. Bu ilke, daha 17. yüzyılda, Fransız yazar ve tiyatro eleştirmeni Charles Sorel tarafından ilân edilmiş; 18. yüzyılda, böyle bir yönlendirmenin verimliliği, büyük Alman Aydınlatmacıları, Lessing ile Herder tarafından kanıtlanmış; 19. yüzyılda da, Rus devrimci demokrat estetiğinin, en önce de, Belinski estetiğinin temellerini oluşturmuştur. Estetik kuramı, bu arada, bir önceki yüzyılda Rusya'nın sanatsal kültüründe özel bir önem taşıyan demokratik sanatın çabalarını ve kazançlarını desteklemekten geri kalmamıştır. Puşkin ile Gogol, Griboyedov ile Ostrovski, Fedotov ile Gezici Ressamlar, Glinka ile de Mussorgski, aristokratik klasikçi estetiğin **ulusal** öğeyi, **halkın** yaşamını sanatsal olarak cisimlendirilebilmesinin önüne aristokratik klasikçi estetiğin çıkardığı bütün engelleri kararlı yoldan ortadan kaldırmışlardır. Bu sanatçılar, kozmopolit olana dönüşeceği için, genel insansal olanı, ulusal olanın **dışında**, ulusal olan **olmaksızın** dile getirmeye yanaşmamışlar; tam tersine, onu ulusal olanın **içinde**, ulusal olan **yoluyla vermeye çalışmışlar, onun için de**, halkın yaşamını ve kendi özelliğini sanatsal çözümlemenin zorunlu nesnesi haline getirmişlerdir. Başka ülkelerin gerçekçi sanatı da aynı yolu izlemiş ve hiç kuşkusuz, toplumcu gerçekçilik de bu geleneği sürdürmüştür.

Her şeye rağmen, gerici ideoloji, 19. ve 20. yüzyıllarda, ister istemez, kozmopolit çabalardan çözülerek, varlığın ve düşüncenin ulusal özelliklerinden dem vurmaya başlamıştır. Ancak, ulusal özgüllük kültü, kaba milliyetçiliğe, şovenizme, hatâ ırkçılığa kadar gitmişti; çünkü burda, bir yandan, halkın yaşamı ile bilincinin özü **çok kötü bir biçimde çarpıklığa uğratılmış** (ki, Alman halkının çıkarlarının nasıl faşistçe oyunlara alet edildiğini anımsayalım burda) öte yandan, ulusal özgünlüğün belirlenişi, toplumsal-tarihsel düzeyden alınarak, **ırkçı-biyolojik** düzeye taşınmıştır. Böylece, bu gibi bir «demokratizm»le beslenen sanat da, kendi gerçek halka bağlılığını, kendi gerçek ulusal özelliğini yitirmiştir. Ulusal olan ile genel insansal olanın diyalektiği bölünüp parçalanmış; içeriği, ırkçı ve milliyetçi ayrıcalıkta düşüncelere yol açmış, biçimde ise ortaçağ, hattâ, ilkel toplum kültür ve ritüelindeki öğeler korunmuştur. Böylesine bir milliyetçi üsluplaştırma, gerici romantik yaratımların bir özelliği olarak görülmüş olduğu gibi, 19. yüzyıl Rus mimarisinin o Rus üslubu denilen üslubu ile Alman faşizminin yaydığı «kültür»ün ne kendi bir özelliği olarak görülmüştür.

Bu örneklerde bize şunu göstermektedir, profesyonel sanatta, halk kitlelerinin doğrudan doğruya kendi bir sanatsal anlatımı da olsa, folklo-

run kullanılışı, **sahici demokratik ruh**'un bir kanıtı olarak gözükmediği gibi, **gerçek** ulusal özelliğin de bir güvencesi olmamaktadır. Köylü kitlelerinin amatör yaratımlarına diyalektik bir gözle bakmak gerekir; yani halkın hem anlayış gücünün, hem de önyargılarının, halkın güçlülüğü ile güçsüzlüğünün, ölümsüzlüğü ile ölümlülüğünün, kendi düşünce biçiminin cılızlığı ile tutuculuğunun bir aynası olarak bakmak gerekir. Onun için, folklorik öğelerin kullanılışının, **ikili** estetik anlamı olabileceği gibi, yine **ikili** estetik sonuçları vardır. Demokratik ve gerçekçi sanat, halk yaratımlarının insancıl ruhundan, halkın özgürlük ve çalışma aşkından, halkın bilgeliğinden ve estetik yetkinliğinden, ulusal yaşam ruhuna bağlılığından esinlenir; folklor geleneğini geliştirdiği kadar, en yüksek düşüncel ve sanatsal başarı düzeyine çıkarır. Sahte demokratik ve milliyetçi şovenist sanat ise, folklora, taklit kalıbı olarak bakar; folklordaki doğrudan doğruya tutucu, arkaik olananları idealleştirerek, halk kitlelerinin tarihsel yanılgı ve önyargılarını ebedileştirmeye uğraşır.

Bütün bunlarda bizi şu sonuca götürmektedir, ulusal ya da ırksal ayrıcalıklar adına genel insansal olanın yadsınması kadar, soyut genel insansal olan adına da ulusal olandan vazgeçilmesi metafizik, gerici, estetiksel olarak zarar verici birşeydir. Sanatsal yaratımda ulusal özgürlük halka bağlılıktan ayrılamayacağı gibi; sanatta, genel insanatsal olan da ulusal özellikten ayrılamaz. Bütün temel ilişkilerde, yani sanatın içeriğinin yapısında, sanatın biçiminin kuruluşunda, sanatın somut işlevlerinde ve tarihsel olarak gelişmesi içinde, bütün çelişkenliğiyle birlikte ulusal olan ile genel insansal olan arasındaki **diyalektik bağıntı**, gerçek sanatsal etkinliğin kendi bir yasasıdır.

ULUSALLIK VE EVRENSELLİK

Gerçekten de, genel insansal olan, sanatta ulusal olan «kat»ın **yanında, altında** ya da **üstünde** yer alan, özel bir «kat» değildir. Genel insansal olan, ulusal olanın **içinde** yer aldığı kadar, onu öbüründen ayırmak, gerçek yaşamda ve insanın bilincinde bu öğeleri birbirinden ayırmak nasıl olanaksızsa, o denli zordur.

Çehov'un yaratımları, ulusal özgünlüğü taşıyan, en göze çarpıcı sanat olgularından biridir. Rus yaşamı, Rus karakteri, Rus doğası, Rus dili, hepsi, hayranlık yaratan bir plastiklik ve derinlikte orda cisimlenmiştir. Ama aynı zamanda, Çehov, **bütün dünya**'nın en çok sevilen yazar-

larında da biridir. Nasıl açıklayabiliriz bunu? Çehov'un öyküleri ile oyunları, İngiltere ya da Japonya gibi kendisinin daha az tanınabileceği, halkın kendisini daha az anlayabileceği bi ülkede tanınmış oluşuyla mı? Hiç kuşkusuz, yalnızca bununla, hattâ en önce bununla açıkla-namaz böyle birşey. Hangi ülkede yaşayan insan olursa olsun, Çehov'un o insanlara **yakın** düşmüş ve o insanlarca **anlaşılmış** oluşuyla açıklanabilir. Her ulus, Çehov'un yapıtlarından yalnızca **Rus yaşamı**'na ilişkin değil, ama aynı zamanda **kendi yaşamları**'na ilişkin, bir takım asli şeyler aldığı için mümkün olabilmiştir bu.

Kendi ulusallığından bağımsız olarak, her büyük sanat için geçerlidir böyle birşey. Bu nedenle, örneğin Rabindranath Tagore'un ya da Hintli sinema sanatçılarının canlandırmış oldukları yaşam, bizim kendi yaşamımızla çok az bir benzerlik gösterdiği halde, **ilgilendirmektedir** bizi. Ama, bu öyküleri ve filmleri, sanat yapıtı olarak **yaşayabilmek** için, bu yapıtların bizi önümüzdeki duran hiç bilmediğimiz bir dünyaya «götürmesi», bizim yaşadığımız dünya ile benzerliklerini bize duyurması gerekir. Eğer, ulusal benzersiz olan, genel insansal olanı kendi içinde barındırmıyor olsaydı, o zaman sanatın işlerlik alanı da, ulusal dilin işlerlik alanının kendi sınırları içinde kalırdı. Ama, deneyimler göstermiştir ki, büyük sanat yapıtları, devletler arasındaki sınırları rahatlıkla aşabilmekte, bütün dil zorluklarını yenmekte ve yeryüzünü kuşatmakta, böylelikle de, kendi içeriğinin ve kendi işlerlik gücünün **uluslararası** olduğunu bize kanıtlamaktadır.

Ulusal olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntı, yalnızca belli bir sanatçının değil, ama koca bir ulusal okulun da, bütün dünyada tanınıp ünlenebileceğini bize açıklar. Genel ile tikel arasındaki ilinti üstüne şunları anımsayalım burda; genel olan, bir yandan, tikel olanla birlikte varolurken, öte yandan, her tikel olan şey, **daha zengin**'dir genel olandan, **daha içerik dolu, daha somut**'tur. Bu şu demektir, ulusal özerklikte olan şey, hem genelin sanatsal olanda kendini açık eder, hem de bir takım özel yanlarıyla, bsenzersiz yalnızca kendine özgü yanlarıyla, **zenginleşir.** Genel insansal sorunlar ortaya atarak çözen her ulusal kültür, öylece aynı zamanda, bütün insanlık kültürüne, **kendine özgü olan** bir takım şeyler de getirir ve bu «kendine özgü olan» şey, **bütün** halkların ilgisi içine girer. Lenin'in açıklamış olduğu gibi, Tolstoy'un yaratımlarının dünyaca önemi, Tolstoy'un kendi yapıtlarında, Rus devrimini yansıtmış oluşundan gelir. Bir başka deyişle, Tolstoy, Rusya'daki özel koşullar altında gelişen toplumsal çelişmelerin

nasıl genel insansal bir anlam taşıdığını göstererek, dünya kültüründe uluslararası kurtuluş hareketlerinden edinilmiş deneyimleri zenginleştirmiştir. Değişik Asya ve Afrika ülkelerinin sanatsal kültürünün dünyada hızla bir önem kazanmasının nedeni çok açıktır. Sartre, bu diyalektiği çok yerinde kavramıştır; Siyah *Orfe* adlı, *günümüz Zenci* ozanlarının bir şiir antolojiside, önsöz olarak şunlar yazar Sartre: ilk bakışta, «Siyahların Siyahlara dönük olduğu, Siyahların kendi aralarında konuştuğu sanılmaktadır... Ancak, ilkin ırkçıymış gibi görünen bu şiirler, sonradan bir bakıyorsunuz, herkesin türküsü haline gelmiş.»[55].

İşte, dünyada sanatsal gelişmenin, niye birbirine koşut bir dizi ulusal çizgiler halinde gitmeyip, bu gibi çizgilerden karşılıklı kesişen, etkileşen, birbiriyle alıp veren, yakınlaşan ve başkalaşan, karmaşık bir ağ oluşturduğunu, bize ulusal olan ile genel insansal olanın bu diyalektiği açıklar. Her ulusal sanatsal kültürün kendi genelin sanatsal anlamı, bütün kültürlerin, bütün kültürlerdeki ulusal geleneğin, öbür ulusal okulların edindiği deneyimler yoluyla zenginleşmesine olanak verir.

Hiç kuşkusuz, bu süreçlerin yoğunluğu, toplumsal olarak koşullanmış olduğu gibi, tarihte değişime de uğrar. Böyle bir yoğunluk, feodalizm döneminde çok az, kapitalizmde ise çok güçlü bir etki kazanmıştır. Marx ve Engels'in de belirttikleri gibi, «eski yerel ve ulusal kendine yeterliliğin ve kapalılığın yerini», burjuva ilişkilerin gelişmesiyle birlikte, «her yönden bir karşılıklı alışveriş, ulusların her yönden birbirlerine bağımlı oluşları» almıştır. Bu kuramcılar, şunu da vurgulamışlardır, böyle birşey, «*maddi üretim* alanında olduğu kadar, manevi üretim alanında da» yer almış, kapitalizm döneminde, «tek tek ulusların manevi ürünleri ... herkesin malı» haline gelmiştir. «Ulusal tekyanlılık ve sınırlılık gittikçe olanaksızlaşmaya başlamış, birçok ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı oluşmuştur.»

Ulusların pratik yaşam etkinliği, ekonomi, siyaset, vs., alanlarında yakınlaşmaları, sanatın içerik'inde, genel insansal anların sağlamlaşmasına yol açtığı zaman, ulusal sanatsal kültürler arasındaki karşılıklı ilişkiler de doğrudan doğruya bu kültürlerin biçim'inde etkisini gösterecektir. Kültürel alışverişlerin yoğunlaşması, sanatsal yaratımdaki yöntem, araç ve deneylerin uluslararası hale gelmesi'ne yol açacaktır; nitekim böyle bir şey, daha önce, tek tek ulusal okulların kendi ara-

55 J. P. Sartre, Durumlar, Cilt III. Paris, 1949, s. 230.

larında varolmuştu. Bunun sonunda, sanatın biçiminde, başlı başına ulusal olan öğenin özgül ağırlığı gittikçe azalmaya başlamış; uluslararası, örneğin, bütün Avrupa'da olan öğenin, daha sonra ise, genel insansal olan öğenin özgül ağırlığı artmıştır. İtalyan Rönesansı'nın resim ve mimari alanında geliştiği sanatsal «dil», 17. ve 18. yüzyılda tünü Avrupa'nın ortak malı haline gelmiş, kökende yatan ulusal rengi yitirmiştir. Yine, klasik Fransız balesinin, Alman senfonik müziğinin, İngiliz romanının, Rus tiyatro yönetmenliği ile koreografisinin ve Amerikan mimarisinin «dili»de hızla bütün uluslar tarafından özümlenmiş, hiçbir kendi ulusal çıkışlı «patenti»ni koruyamamıştır. Onun için, ne Whitman'ın şiiri «Amerikan», ne de Mayakovski'nin şiiri «Rus» diye tanımlanabilir; bu sanatsal sistemler, kendi ulusal sanatsal edebiyatları içinde ortaya çıktıkları güne yapışık değillerdir.

Böyle bir şeyi, özellikle, 20. yüzyılda doğmuş ve kendi ulusal geleneğini yitirmiş sanat cinslerinin gelişmesinde açıkça görürüz. Sinema sanatında «ulusal bir biçim» yakalamak oldukça zordur; çünkü Amerika'da Griffith ile Chaplin, Rusya'da Ayzenştayn ile Pudovkin, Fransa'da Renoir, Clair ile Carnee'nin, Ukrayna'da Dovşenko'nun, İtalya'da Sica, Fellini ve Antonioni'nin, İsveç'te Bergman'ın, Polonya'da Kavalerowicz ile Wajda'nın yapmış oldukları sanatsal buluşlar, hemen bütün dünyanın ortak malı haline gelmiş ve bütün ülkelerde sinema sanatıyla uğraşanların kullandıkları sanatsal araçlar alanı içine girmiştir. Günümüzde, endüstri tasarımı alanına da, uluslararası genel sanatsal biçim yaratım ilkeleri girmiş bulunmaktadır. Tasarımdan özgür, değişik ulusal geleneklerin her zaman burda belli bir rol oynamasına rağmen, bugün mimari ile uygulamalı sanatlarda da aynı doğrultuda bir gelişme vardır.

Sanat «dili»nin uluslararası hale geldiği uzun tarihsel süreçler boyunca, sanat da ulusal olarak kendine özgü olan içeriği, ulusal özgül çizgilerin az çok kaybolduğu bir biçimde dile getirmeyi öğrenmek durumunda kalmıştır. Sanatta böyle bir bir şeye ulaşılabileceği de görülmüştür; Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Çehov'un yapıtları, öbür dillere çevrilmekle kendi ulusal ruhundan hiçbir şey kaybetmemiştir. Öbür sanatlarda da bu böyledir. 18. yüzyılda bütün Avrupa'nın ortak malı haline gelmiş olan klasik mimari «dil»i Başenov'un, Vronikhin'in ve Sakharov'un, kendi şiirsel içeriğinin yapısı gereğince, derininden ulusallık taşıyan yapıtlar yaratmalarını önleyememiştir. Degas ile Rodin'in sahici Fransız sanatı kadar, Golubkina ile Plastov'un sahici Rus sanatı da aynı başarıyı izlenimcilik «dili» içinde gösterebilmektedirler. Gerek Rus bale-

rini Ulanova, gerek Fransız balerini Çerina, klasik dansın genel insansal «dili» içinde, değişik ulusal özellıği büyüleyici bir biçimde bize duyurabilmektedirler.

Ancak, sanat «dili»nin uluslararası hale getirlişii, ulusal benzersiz çizgilerin sanat biçimi alanında mutlak silinip atılması demek değildir. Modern mimaride bile, ki burda bütün insanlık için bir olan bina tekniğinin gelişme düzeyi, uluslararası «dil» için güçlü bir uyarıcıdır, belli sınırlar içinde, geleneksel ulusal biçim oluşturma ilkelerini işler; bunun altında, değişik halkların yaşam tarzlarının bir takım yanlarındaki kalıcılık vardır. Modern uygulamalı sanatlarda, yalnız el sanatlarında değil, endüstriyel sanat işlerinde de, büyük ölçüde karşımıza çıkar böyle bir şey. Estonya ile Litvanya ya da Gürcü ve Ermeni sanatlar arasında, maddi sanatsal kültür açısından bir karşılaştırma yapacak olursak, bugün bile bu yaratım alanlarında, sanatsal biçimin kendi ulusal «hâle»sini hâlâ çarpıcı bir biçimde koruduğu görülecektir. Sovyet, İtalyan ya da Fransız sinemasının «dili»yle tartışmasız birçok yakın yanları olmakla birlikte, Polonya sinemasının o anlatım dolu dilinde de belli ulusal belirtilere rastlarız; bunlar, Polonya sinema sanatının kendine özgü ulusal özgül içeğini cisimlendiren, yukarda sözünü etmiş olduğumuz zorunluktan doğmuştur. Bu ulusal biçim belirtileri arasında, hayretler verici sahicilikte bir canlandırma ile derin felsefi ethik bir altmetnin çelişmeli bağıntısını sayabiliriz, nitekim burda, günlük yaşamın çok dakik sahneler, durumlar ve görüntüler içinde çizilişi çoğu zaman simgesel bir ağırlık kazanır. Bir başka böyle çelişmeli bağlantı da, **fabl**'ın gelişmesi ile ritmin uzaması arasında vardır; izleyici, bu uzama dolayısıyla, filmin hikâyesindeki salt olaylara ilişkin nedenleri değil, ama psikolojik nedenleri de algılar.

Şu sonuca varılabilir, uluslararası sanatsal ilişkiler geliştikçe, sanatta biçimin ulusal özgünlüğü taşıyan şey, şu ya da bu **öge**'nin bileşiminin, rengin, uyumun, ritmin, vs. benzersizliği olarak değil, ama kendi **özel yapısal bağıntı**'sı olarak ortaya çıkmakta; biçim öğeleri, soyut olarak alınmakta, belirli bir ulusal okula özgül olmamaktadır.

Yine de, sanat tarihinde, sanatsal «dili»n uluslararası hale gelmesi sürecini sınırlayan, belirli bir halkın sanatını başka halkların sanatsal kültür başarılarından ayıran, ulusal sanatsal gelişmeyi kendi sanatsal geleneği sınırları içinde tutmaya kalkan girişimlere az rastlanmamaktadır. Bu gibi girişimler gerici, milliyetçi sınırlamalar taşıyan ve sanatsal ilerlemeyi boğan olaylar biçiminde kendini göstermektedir. Hiç kuş-

kusuz, sanatsal gelişmede ergeç, neye malolacaksa da, bütün bu engeller ortadan kalkacak, özgür ve yoğun uluslararası alışveriş yolu açılacaktır.

SANATSAL GELİŞMENİN GÖRECE BAĞIMSIZLIĞI

İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi ile toplumsal gelişme arasında çok çeşitli ilişkilerin var oluşu, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat tarihi sürecinin bütün bütüne, tümüyle belirlenmiş olduğu; bu koşullanmanın, kaçınılmaz biçimde tekçizgili, kategorik olduğu sanata hiçbir hareket özgürlüğü tanımadığı anlamına gelmez. Sanat, belli bir ölçüde, bu özgürlüğe sahiptir; yani sanatsal gelişmenin toplumsal-tarihsel gelişmenin altında yer alışı, **mutlak** değil, ama **görece**'dir. Sorun, sanatın «kendinden hareketi»nin somut olarak kendini nerde belli ettiğinin, hangi ilişkiler içinde insanoğlunun sanatsal gelişmesinin kendi iç yasallıklarını ortaya koyduğunun saptanmasındadır.

Maddeci estetik biliminde hemen hemen hiç araştırılmamış bulunan bu çok karmaşık sorunun çözümü, olayların özgül yanını nasıl kavradığımıza bağlıdır; çünkü her yerde oludğu gibi, burda da, gelişmenin kendi görece bağımsızlığı, gelişmekte olan nesnenin kendi özgül yanının doğrudan doğruya kendi bir işlevidir.

Sanatın çokboyutlu yapıda oluşuna ve sanatın «toplumun sanatsal kültürü» gibi bir karmaşık sistemin başlıca bir öğesi oluşuna ilişkin daha önce ortaya koyduğumuz düşüncelerden yola çıkarak, sanatsal gelişmenin yasaları bakımından bunların ne gibi sonuçlar getirdiğini burda araştırmamız gerekiyor.

SANATSAL BİLGİNİN GELİŞİM MANTIĞI

Her tarihsel dönemde, diye belirtir Engels, felsefe, bir önceki felse-

fede kendisine aktarılmış bulunan ve bunu kendisine çıkış noktası yaptığı öngörüşlere ilişkin belirli bir düşünce malzemesini kendinde barındırır.[56] Felsefi düşünenin bu birbirini izleyen tarihsel durum ya da düzeylerinin birbirlerine zincirlenişi, en sonunda, felsefi düşüncenin **kendi gelişmesindeki mantığı** da oluşturur. Kanıtlamaya gerek yok, öyle bir şey, yalnız felsefenin gelişmesi için değil, ama topluca insanın bilgi etkinliğinin gelişmesi için de geçerlidir.

Her bilim tarihi bize bunu açıkça gösterir. Bu arada söz konusu olan şey, yalnızca birbirinden çözülüp ayrılan bilim düzeyleri arasında dolayımsız, kesintisiz bir bağlantı oluşu değil, ama aynı zamanda, bilimsel düşüncenin her gelişme aşamasında, bir ilerki aşamada gerçekleşeceği bir programı da kendinde taşıdığıdır. Demek, yeni ile eski arasında burda iki yanlı bir ilişki vardır; eskiye dayanan yeni, eskiden çözülüp ayrılmakta, ama, eski, yeniye yolunu hazırlamakta, yeninin çözmesi gereken ödevleri önüne koymaktadır.

Sanatsal bilginin gelişme tarihine bu yönden bakacak olursak, burda benzeyen yasallıkların işlediği sonucuna varabiliriz. Dünyanın sanat yoluyla bilinişinde atılan her yeni adım, birikmiş sanatsal deneyimlere **basmakta,** ortadaki geleneği ileriye doğru geliştirmekte, geçmiştekiyle kendi arasında kesintisiz bir bağıntı kurmaktadır. Ayrıca, atılan her yeni adım, geçmiştekiyle **önceden belirlenmekte,** belli bir ölçüde «programlanmak»ta, koşullanarak ortaya çıkmaktadır. İşte, yeni ile eski arasındaki bu ileri geri bağıntıların birbiriyle zincirleşmesine biz, «gelişmenin mantığı» diyoruz.

Örneğin Rönesans resmi, «insan-doğa» sistemini bilginin ana nesnesi haline getirmekle, birçok bakımdan, resim sanatının ileriye doğru tarihsel gelişmesini, daha öncesinden belirlemiş oluyordu; çünkü, resim sanatında, gözle görülen dünyanın bilgisine doğru bir yönelme, böyle birşeyin ,kendi mantıksal sonuçları içinde sonuna kadar götürülmesini de gerektiriyordu.

Bu mantıksal sonuçlar, Rönesans sanatının daha kendi oluşması içinde bile görebiliriz. Rönesans sanatında, anlatısal ve optik-dışı ayrıntılar kalkmış; canlı görsel gözlemleme somutluğu, çizgi, renk ve boşluk perspektifi gelmiştir. 17. yüzyılda, bu konuda daha da ileriye gidlimiş; Rönesans resmine özgü, mekânın birden çok kesime bölünüşünden, resimde iki ya da ikiden çok kaçış-noktasının biraraya getirilişinden, biçi-

56 Friedrich Engel, **Conrad Schmidt'e, 27 Ekim 1890;** Marx/Engels, Cilt 37, s. 493.

min çevresel çizgileri altında boyaya yer verildiğinden, ışık ile boyanın farklı farklı algılanılışından kurtulunmuştur. Bu yolda gelişme, uzun bir süre, resimde **ideal**'i araması dolayısıyla, **gerçek olan**'ın görsel bir somutluk içinde verilişini önleyen, klasikçi dogmatik estetik ilkeleri doğrultusunda gitmek zorunda kalmış da olsa, resimsel anlatım araçlarının kendi bir gelişme mantığı yerine geçmiştir. Klasikçilik, toplumsal gelişmedeki karşı koyulmaz güçlerin baskısı altında kalınca, bu kez, resim sanatında, en yüksekten bir incelme içinde modellendirilmeye başlanmış ve bu yolda, izlenimciliğe özgü görüntü sistemine varılmıştır. Üstelik daha ne Claude Monet, ne Renoir, ne Degas, ne de van Gogh son sözlerini söylemişlerdir. İzlenimcilik sistemi içindeki sürekli gelişme mantığı, daha da ileriye, Seurat ile Signac'ın benekçiliğine doğru gidilmesine yol açmış, hattâ bu yolu zorlamıştır.

Sanat olarak resmin olanaklarını daraltacak, bu arada resmin bütün öbür olanaklarını alıp götürecek yolda, Fransız okulunun resim sanatına, canlandırmada optik somutluk ilkesini getirmekle birlikte, şu sonuçları da getirdiği görülmüştür: yalnızca gözden kaçıcı, anlık olanın iletilmesi değil, ama dünyada, gözle görülenin, **kalıcı ve durucu olan**'ın da **genellendirilmesi'si**; yalnızca açık havadaki renk titreşimlerinin değil, ama nesnelerdeki **maddilik**'in, **denge ve somluk**'un da verilmesi; yalnızca rastlantısal izlenimleri saptayan çizimlere bağlı kalınmayıp, insan yaşamı üstüne derin bir düşünceyi de dile getirecek bir resimin **kurulması**; yalnızca görsel duyumların değil, ama **sanatçının yaşantısı**'nın, **iç kıpırdanışları**'nın, **ıstırapları**'nın da verilmesi.

Ortaya çıkan ve sonuçlar derinden kendi yasalarına bağlı sonuçlar olduğu gibi, bir tepkiyi de birlikte getirmesi gereken sonuçlardı; çünkü, o yolda daha ileri gidilemezdi artık. Böylesine bir tepkiye, Gauguin ile Cezanne'ın, daha sonra, Matisse ile Picasso'nun, daha sonra da Kandinski ile Klee'nin yapıtlarında rastlarız; bu sanatçılardan her biri, kendine göre yeni bir yol arayarak, gerçekliğe optik yönden bağlı kalmayı aşmaya çalışmışlar; bu arada, ya maddi değil, ama manevi (zihinsel) bir nesneyi, bilginin nesnesi olarak almışlar, ya maddi dünya içinde somut olmayanın, soyut olanın bilgisine yönelmişler, ya da resim sanatının bilme olanağı olmadığından söz etmişlerdir. Yani, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar, Avrupa resim tarihinde, toplumsal olarak belirlenen güçler ile iç güçler arasında, kendine göre, karşılıklı bir etkileşme yer almış, ancak bu eşgüdümlü sistem içinde, resim sanatının sürekli hareketi, izlenimciliğe olduğu kadar, izlenimciliğe karşı da bir çıkışa, en sonunda

ise, soyut sanata yol açmıştır, ki «pop-art» ve «pop-art»la optik temellere yeniden özgün bir dönüş yapılması bize bunu daha da iyi açıklamaktadır.

Buna bağlı olarak izlenimciliğin, Rönesans'da ilân edilmiş bulunan gerçekçi yönelimler üstüne resim sanatında «sonsözü» mü söylemiş olduğu, yoksa gerçekçiliğe karşı hareketin, yani «modernist» sanatın başı mı olduğu üstüne uzun zamandır sürdürülen tartışmaların ne denli boşuna olduğu da açık seçik ortaya çıkmaktadır. Bu iki anlayış birbirini açıkça dışarlamamakta, tam tersine, birbirini **tamamlamakta**'dır; çünkü, birinci işlev, ikinci işlevinin varlığın önkoşulu olmaktadır.

Aynı iç gelişme mantığına, daha 17. yüzyılda, «insan-toplum» sistemini sanatsal olarak araştırmaya başlamış bulunan gerçekçi romanda da tanık oluruz. Burda da, bilgisel yönlendirmenin kararlı biçimde izlenmesi çabasına; her adımın bir öncekiyle koşullanmış oluşuna, bir önceki tarafından hazırlanmış belki bir ölçüde planlanmış oluşuna rastlarız. Başlarda, kişi ile toplumsal çevre arasındaki bağıntının çizilişi, romanda **fabl**'la sınırlıydı; sonsuz bir serüven zinciri idi Sorel'in, Lesage'ın, hattâ Cervantes'in kahramanlarının toplum içinde hareket etmelerine, toplumun değişik yanlarından bakılarak gösterilmelerine olanak veren şey. Anlatının yapısı ise bütün bütüne ortaçağlara ilişkindi, entrika ve şövalye romanlarının yapısına giriyordu; ancak sanatsal ağırlık, serüvenden, törelerin ve göreneklerin bilgisine, insan yaşamının toplumsal durumuna doğru çevrilmişti. 18. yüzyılda, özellikle İngiltere'de, Rousseau'nun İtirafları'nı sayarsak, yer yer de Fransa'da, bu doğrultuda bir adım daha atılmıştır ileriye doğru; burda, kahramanların çevreleriyle bir çatışmaya girmesi, yalnızca fiziksel değil, ama aynı zamanda, piskolojik sonuçlar da doğurmaktaydı, toplumsal deneyim, kişinin kendisince bütünleştirilmekte, biçimlendirilmekte kişinin görüşlerini, karakterini, daha sonraki davranışlarını değiştirmekteydi. 19. yüzyıl romanı İngiltere, Fransa ve Rusya'da bu yolda daha da ileri gitmiş ve kahramanların manevi dünyasının ne ölçüde toplumsal dünya tarafından koşullanmış olduğunu kavrayabilmek için, daha önceki çağlarda sanatsal bilgi için kapalı kalmış olan kahramanın manevi yaşamının sırları içinde, canlandırılan kişinin «ruhunun diyalektiği»ne derinlemesine girmiştir.

Roman bu doğrultuda geliştikçe,«insan-toplum» sistemi bilgisinin mantığı da kendini o denli açık etmeye başlamış, roman kahramanı sadar, kahramanın içinde bulunduğu toplumsal çevre de (Engels'in deyişiyle, «kişiler» ile «durumlar» da) gittikçe daha somut «ele alınarak

resimde izlenimciliğin o çağda ulaşmış olduğu «sınırlar»a, yani daha önce de ortaya koyduğumuz biçimde, **tikel olan**ın, **olgusal olan**'ın, **belgesel saptanmış olan**'ın **canlandırılışı**'na gelip dayanmıştır. Hiç kuşkusuz, en azından Zola'nın sanasal gelişmesinden de bildiğimiz gibi, burda pozitivizmin güçlü bir etkisi olmuşsa da, hiç kuşku yok ki roman, **kendi bilgi edinme çabalarının gelişmesindeki mantık** yoluyla bu çizgiye varmıştır; çünkü, Zola'dan çok önce, daha 1840'larda, Rus edebiyat tarihinde aynı türden yönlendirmeler, «psikolojik çizimler»in ortaya çıkmasına yol açmıştı. Eğer, ne Batı Avrupa romanında, ne Rus romanında çizimsel ya da natüralistçe şeylere bir eğilim olmasaydı, o zaman, gerçekçi romanda fantastik ve masalsı şeylerle mithosun kullanılışına hiç rastlanamazdı; kurgusal ve hayali olan hesaba katılmaz genelleyici bir tipikleştirme söz konusu bile olmazdı.

Bu bakımdan, 20. yüzyıl gerçekçi sanatında, değişik tarzlar içinde, somut olguların belgesel bir incelikte canlandırılışı ile sanatsal bilgi arasında bir bağıntı kurulmasına çalışılırken, öte yandan, yaşamın belgeselolmayan bir yoldan bilinişine de gidilerek, salt fantastik olanın ve masalsı kurgunun yardımı ile mithosun kullanılması sonucu, yüksek bir sanatsal genellendirme düzeyine ulaşılmış olması bizleri şaşırtmamalıdır. 20. yüzyılda, yalnız simgecilik ile gerçeküstücülüğün, yalnız Kafka ile Dali'nin değil, ama Thomas Mann, Anouilh ve Viscotti gibi gerçekçilerin de yer alması oldukça ilginçtir. Mikhail Bulgakov'un **Usta ile Margarita** adlı yapıtında, yergisel gerçekçilik ile mitolojik gerçekçiliği bir arada kaynaştırışı, ya da John Updike'in **Kanton'da**, bugünkü bayağı gündelik yaşamı antik mythosa aktarışı, yaşamın sanatsal olarak bilinişinin kendi içinde mantıksal olarak gelişmesinde yeni bir adım demektir; ampirik toplumsal gerçekliğin **somut** canlandırılışı ile **ethik felsefî** düzende daha ileri **genellendirmeler**'in bir bileşimini yapma çabasını oluşturmaktadır böyle bir şey. Sanatta bu iki düzey arasında bütüncül bir bağıntı kurulup kurulamayacağını bize ilerisi gösterecektir, ama hiç kuşkusuz, bu doğrultuda yoğun ve ciddi arayışlar olacaktır.

Şunu bir kez daha vurgulayalım, bütün bu söylediklerimiz hiçbir zaman, bu anlattığımız süreçlerin **yalnızca ve yalnızca** sanatın iç gelişme mantığını dile getiriyor biçiminde anlaşılmamalıdır. Tam tersine, bu süreçler, toplumsal-psikolojik, ideolojik, felsefi ve hattâ teknik, birbirinden değişik **dış etkiler**'le de zorlanır (zaman zaman da) frenlenir; örneğin, fotoğrafın bulunup yetkinleştirilmesi, bütün sanatlara, belgesel sanatsal bilgi araçlarının girrmesinde ve resim sanatının bu görevinden

kurtulmasında büyük bir rol oynamıştır). Burda aslında sözkonusu olan şey, tüm dış etkiler ile sanatsal bilginin gelişmesindeki iç mantığın birbirine **düğümlenmiş olması** gereğidir; yoksa sanat tarihi sürelerinin birçok önemli anları ve dönüşümleri hiçbir zaman anlaşılamaz.

Bu aynı şey, sanatsal gelişmedeki dış dürtüler ile sanatsal düşüncenin kendi çerçevesi içinde işleyen süreklilik arasındaki ilişkiler için olduğu kadar, bugünkü sanatsal olaylar arasındaki düşünsel etkiler için de geçerlidir.

SANATSAL GELİŞMEDE DÜŞÜNCELERİN SÜREKLİLİĞİ VE ETKİLERİ

«Her ideoloji», diye yazar Friedrich Engels, «...eldeki tasarımsal malzemenin bağrında geliştikten sonra oluşur.»[57] Sanat da böyle gelişir işte. Yeni sanatsal düşünceler, boş bir mekân içinde değil, **elde var olanın işlenmesi** yle ortaya çıkar. Sanat tarihindeki gelenek ilişkilerini, salt bir bilgi ilişkisi ya da salt biçimsel bir ilişki olarak görmemek gerekir; böyle bir şey, aynı zamanda bir **düşünce ilişkisi**'dir de, (örneğin, Lermontov'un Puşkin'le olan ilişkisi gibi) bir sanatçının bir başka sanatçıyla ilişkisi, ya da (eleştirel gerçekliğin romantikçilikle olan ilişkisi gibi), bir sanat çizgisinin bir başka sanat çizgisiyle ilişkisidir de aynı zamanda. Genç bir sanatçı, daha yetişkin, yalnız profesyonel beceri, teknik ve ustalık değil, ama aynı zamanda, belirli bir yaşam tasarısı, sahici ve aldatıcı değerlere ilişkin bir tasarım, belirli kanılar ve idealler de edinir. Ancak, yeni ile eski arasında bir çatışma yer aldıktan ve eski bir yana atıldıktan sonra, bu tartışma **kendine özgü bir sürekli ilişki biçimi** alır. Oscar Wilde, varolan değerler sisteminde kökten bir değişimi üstlendiği zaman, böyle birşey, bütün kendi çatışkılarının **zorunlu bir koşulu** olmuştur, nitekim bu değişim olmaksızın bu çatışkılar ortaya çıkamazdı. Dadacılık için de aynı ölçüde geçerlidir bu, ancak dadacılığın bir yana attığı sanatsal bilinç sistemi ile kendisi **karşı karşıya konduğu** zaman anlaşılabilir dadacılığın anlamı.

Demek, (bütün öbür manevi ve maddi üretim biçimlerinde de olduğu gibi), sanatta süreklilik, kişinin istem ve bilincinden bağımsız, nesnel

57 Friedrich engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu**, a.g.e., Cilt 21, s. 303.

bir gelişme yasasıdır. Şurası da ilginçtir, «mutlak» yenilikçi olmak isteyen ve anarşist yıkıcı başkaldırılarıyla bütün bir geçmişin mirasına bir darbe indirmeye çalışan metafizik düşünceli, 20. yüzyıl burjuva sanatçıları bile, en sonunda kendi yaratımları içinde belirli bir süreklilik ilişkisi olduğunu kabul etmek zorunda kalmışlardır. Örneğin, ilerleme ve gelişmeye ilişkin olarak kendi geleneklerinin «ilkel» sanat olduğunu kabul etmektedirler, **gentil** topluluktaki sanatsal kültüründe en eski anlatımlarından biridir bu sanat. O halde, nasıl açıklayabiliriz bu çelişmeyi? Niye böyle bir sanatla ilgili sanatçılar ya da bu çizgide bir sanat, geçmişten kalan **başka bir sanat mirasına değil de, ona** dayanmak istenmektedir?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için, sanat tarihinin kendi iç yasallıklarının dışına çıkmak gerekir; çünkü burda, geçmişten kalan sanat mirasındaki çelimşeli malzemeyle arada kurulacak ilinti, olumlu olarak değerlendirilecek geleneğin seçiminde kullanılan ölçüt **dıştan,** yani toplumun sanattan beklediklerivle belirlenmiştir. Bu açıdan, Rönesans ile kendi sanat mirası arasındaki ilinti de bizler için öğreticidir çok. Burchardt'tan bu yana bu ilinti, ortaçağ kültüründen kesin bir kopuş ve antik kültürün yeniden doğuşu olarak yorumlanmaktadır. 20. yüzyıl burjuva sanat tarihçiliği, bu geleneksel anlayışa karşı sık sık bir başka anlayışla çıkmakta ve Rönesans'ın ortaçağın bir olumsuzlanışı değil, doğrudan bir devamı olduğunu öne sürmektedir. Aslında, Rönesans yenilikçiliğinin oluşumu, tek çizgide düşünen burjuva tarihçilerinin tasarladıklarında çok daha karmaşık, çok daha çelişmelidir. Hiç kuşkusuz, Rönesans sanatsal kültürü, ortaçağ dinsel-ruhiyatçı kültürü bir yadsımadan doğmuştur. Ama Rönesans kültürü, ilkin geçmişten kalan bu mirası yadsırken, kendine **bir başka doğrultuda** bir süreklilik ilişkisi olarak antik kültürü bulmuştur; ikincisi, ne ortaçağdan kopuş, ne de antikçağın yüceltilişi, mutlak bir kopuş ya da yücelme olmuştur. Ortaçağ sanatının bir takım geleneklerini Rönesans üstlenerek, **ileriye doğru** geliştirmiştir; örneğin Boccaccio'nun, Rabelais'nin ya da Cervantes'in yaratımları olmaksızın gerçekçi romantik geleneği düşünülemeyeceği gibi, resim ve mimari bileşim ilkeleri de, Leonardo da Vinci nin, Mikelanj'ın ya da Raffael'in anıtsal sanatının çı ış noktası olmuştur. Öte yandan, Rönesans hümanistlerinin antik kül ir mirasına tavırları seçmeci olmuştur; çünkü antik kültürün bir takım yanları, kendi ilgilerine yabancı kalmıştır; örneğin, antik mimarinin doğal çevreyle olan ilişkisi, antik heykelin mimari ya da resmin uygulamalı sanatla ilişkisi, antik Yunan

dramının yapısı, vb.

«İnsanoğlunun o güne kadar yaşadığı en büyük, ilerici devrim»[58] olan Rönesans, demek, kendi **gerçek yeni konumu'nu**, kendi seçtiği **gelenekler'in** durucu temeli üzerine oturtmuştur. Eskinin yerini yeni almış, eskiyi «açarak», o dönemdeki kültür tarihinin gerektirdiği doğrultuda ve anlamda eskiyi işlemiştir.

İşte Puşkin'in şiir sanatı da, o günkü Rusya'nın toplumsal gelişme gereklerine karşılık verecek biçimde; Derşavin ile Karamsin'in, Radişçev ile Şukovski'nin, Byorn ile Schiller'in, Voltaire ile Shakespeare'in, yöresel ve Batı Slav folklorunun hazırladığı zemin üzerinde ortaya çıkmıştır. Ama bu, Puşkin'in **kendi seçtiği,** kendi düşünsel-estetik gereklerince **saptamış olduğu** süreklilik ilişkileriydi.

Böylesine etkilerin rolünü mutlaklaştıran pozitivist psikolojizmin metodoljisi, burjuva edebiyat ve sanat biliminde, daha 19. yüzyıllarda yayılmaya başlamıştı. Bu anlayışa göre, incelemenin başlıca amaç, hangi sanatçının kimi ne zaman ve nasıl etkilemiş olduğu idi. Her türlü etkinin açıklanışında, bakılan sanatsal olayın benzersiz özgüllüğü gözden kaybediliyor, daha da önemlisi, sanatsal çizginin kendi içinde oluşan bağıntılar, **sanatın yaşamla olan bağlantısı'nın** incelenişinde geri plana itiliyor, hattâ çoğu zaman, onun yerine geçiyordu.

Sanatsal iç bağıntıların rolünü görmezlikten gelen Taine'nin belirlenimci anlayışına karşı çıkan, Fransız edebiyat bilimcisi Brunetiere, genel kabul görmüş bir sanat yapıtının, her türlü ırk, zaman ve çevre etkilerinden daha önem taşıdığını yazar. Hiç kuşkusuz, bu anlayış da tekyanlı ve kıt bir anlayıştır. Çünkü aslında söz konusu olan şey, ne sanat üstündeki toplumsal etkilerin sanatın kendi içindeki etkilerle karşı karşıya getirilmesi, ne de tam tersine, bu ikincisine bir öncelik tanınması olup, bu iki etki düzeyini, her zaman için, **yanyana bir arada bulunan** ve **birbirlerini belli yoldan etkileyen** etkiler olarak görmek gerekir. Onun için, Byron'ın Puşkin üstündeki etkisini yadsımak ne denli anlamsızsa, Puşkin'in romantik dönemdeki yaratımlarını salt böyle bir etkiyle açıklamak da o denli anlamsızdır. Bir sanatçının bir başka sanatçının yaratıları üstünde etkisinin olması her zaman için olağandır, ama bu yaratımlar, somut toplumsal bir zemin üstünde yükselirler, ancak onunla açıklanabilirler. Söz gelişi Deyneka, Hodler'in yaratımlarını tanımamış olsaydı, sanatsal gelişmesi belki de başka türlü olurdu,

58 Friedrich Engels, **Doğanın Diyalektiği;** a.g.e., Cilt 20, s. 312.

üstelik bu tanışıklık da az çok bir rastlantıdır. Ama, hiç kuşku yok, Deyneka'nın yaratıcı gelişmesinin ana çizgisi hiç değişmemiştir; çünkü, o yıllarda birçok genç sanatçı, bu arada Dyeneka da, Sovyet ülkesindeki manevi gelişme mantığındca, anıtsal-anlatımcı, yeni bir sanata yönelmişti.

Rus kültürünün, 17. yüzyılda, Batı Avrupa'daki manevi gelişmeden yalıtılmışlığı, o zamanlar Rusya'da, kendi özü gereği, daha önce Batı'da Rönesans'a yol açmış olan aynı süreçlerin başlı başına kendine özgü yoldan yürümesini engellememiştir; örneğin, sanatsal yaratımı Kilise'nin etkisinde kurtarmak için yer alan kavga; edebiyat, tiyatro, resim, müzik ve estetik kuramında gerçekçi çabaların ve hümanist düşünceli eğilimlerin ortaya çıkışı (ki haklı olarak, kimi sanat tarihçileri bundan bir «Rus Rönesansı» diye söz eder). 19. yüzyılda, Rusya'da sanatsal kültür, doğrudan Batı'nın etkisi altında ortaya çıkmamışsa eğer, 17. yüzyılın ikinci yarısındaki çizgi üstünde geliştiği için böyle olmuştur bu. Ancak (I. Petro ile II. Katarina'nın reform hareketlerinin elverişli zemin hazırladığı) böyle bir etki, 17. yüzyılın ikinci yarısında vardı zaten. Bu etki, sanatsal gelişmenin bütüncül akışını önemli ölçüde hızlandırmış; Fransa'nın, Hollanda'nın ya da İtalya'nın sanat yaşamında değişik zamanlar içinde iki yüz yıldır var olan düşünce, yöntem ve üslupların sanatsal gelişme içinde yer almasına yol açmıştır. Onun için, yabancı etkilerin rolü ne olumsuzlandığı, ama ne de **mutlaklaştırıldığı** ve gelişme sürecinin biricik ya da en belirleyici etkeni olarak görüldüğü zaman, 18. yüzyıl Rus sanatının gelişmesindeki özellikler anlaşılabilir; örneğin, mimari üsluplarının değişmesi, klasik dram sanatının oluşması ve gelişmesi, sanat akademisinin kurulması ve etkinliği gibi.

Belirli sanatsal düşüncelerin yaygınlaşabilmesi olanağını ve başka düşüncelerin değil ama o **düşüncelerin zorunluluğunu**, toplumsal gereksinme belirler. **Bu olanağın gerçekliğe dönüştürülmesi**, o zorunluğun somut gerçekleştirilmesi, herşeyden önce, o anki durum içinde var olan ideolojik-estetik geleneğe ve o anki durumda işlerliği olan ideolojik-estetik etkiler içinde yürümesine bağlıdır. Bu arada, sanatsal iç etkileşmelerin burdaki önemi, tarihsel sürekliliğin sanatta bilim ya da tekniktekinden farklı oluşundan, sanatsal gelişmenin herhangi bir evresinin doğrudan doğruya bir önceki evreye değil, sanatsal kültürün tarihçe kendisine daha uzak düşen evrelerine de dayanacağından gelir, yeter ki estetik olarak eksiksiz bir anlatım bulunmuş olsun. Böylesine sanat yapıtları yüzyıllarca ayakta kalmakta, b çok kuşaklardan insanın bi-

lincini, beğenisini ve idealini biçimlendirmekte, sanatsal kültürün ileriye doğru gelişmesi üstünde etkin bir işlerilği olmaktadır. Bu anlamda, şunu öne sürebiliriz, Puşkin olmasaydı, ne Lermontov, ne Nekrassov, ne Block ne de Mayakovski olurdu; daha doğrusu, Lermontov'un, Nekrassov'un, Block'un ve Mayakvski'nin yaratımlarının birtakım nitelikleri vardır ki, bunu Puşkin'in yaratımlarıyla olan ilişkileri dolayısıyla elde etmişlerdir.

Sanatların tarihinde, sanatsal miras, hiçbir zaman sanatın o günkü gelişme düzeyiyle sınırlı tutulamaz; böyle birşey, **birikmiş bütün değerleri kuşatır.** Bu arada, verdiğimiz örnekte olduğu gibi, birikmiş sanatsal miras, bir sonraki sanatçı kuşağını, yalnızca kendi **manevi kapsamı**'yla, yani insancıl ruhuyla, demokratik düşünce kapsamıyla, yaşamı olumlama gücüyle etkilemez. Sanatsal miras, geçmişte olduğu gibi bugün de, sanatçılar için **en büyük ustalık** örneği olup, bütün başka üslup çabalarıyla birlikte, sanat için öğreti doludur. Raffael'in resimlerini ya da Racine'nin oyunlarını bir üslup normu ya da örnek olarak almak için zaman geçmiştir artık; ama, bu büyük sanatçıların ustalıklarının sırrını kavramak, toplumcu sanatlar için aynı zamanda zorunlu olan bir şeydir.

SANATSAL USTALIĞIN GELİŞİM MANTIĞI

Sanatsal kültürde birbirinden süzülüp ayrılan gelişme düzeyleri ile bu açıdan bir çizgi çizen sanatsal gelişme arasındaki sürekli bağlantı, sanatın yalnızca içeriksel yanını değil, ama doğrudan doğruya **biçimsel yönü**'nü de kuşatır. Nasıl maddi üretimde teknik ve teknolojinin gelişmesi, bir düzenden öbürüne doğru mantıksal bir hareketi oluşturuyorsa, sanat tarihinde, özgül «teknik» ve «teknoloji»lerin gelişmesinin de, yani yaşamı imgesel olarak modellendirme ve sanatsal biçimi biçimlendirme tarzlarının gelişmesinin de öylesine **kendi bir iç nantığı** olması gerekir; ustalık, hiçbir zaman, sanatçının bireysel emeğinin bir ürünü değildir çünkü. Ustalık, sanatta, bütün öbür insanın praksis alanlarında olduğu gibi, **birçok kuşağın ortaklaşa uğraşları**'nın bir sonucudur.

Her ciddi sanatçı, kendinden önceki ya da kendi çağdaşlarının deneyimlerine, alıp kullanabileceği ve kullanılması gereken, daha da geliştirip yetkinleştirebileceği bir ürün olarak bakar. «Kullanabileceğim

şeyi nerde görsem alırım» diye karşılık verir Molière kendini suçlayanlara; nitekim Molière, dramatik miras içinden birçok şeyi reddetmiş, reddetmeye de hakkı olduğunu söylemiş, çünkü kendisinin bir düşünce kopyacısı ya da eser hırsızı olmadığını, bir usta olduğunu, kendi geliştirdiği sanatsal araçları yeni ve özgün bir sanatsal sistem içinde kurduğunu ve bu sistem için gerekli doğrultuda ele alıp işlediğini açıklamıştır.

Her sanatsal olayın özgünlüğü iki temel güç arasındaki karşılıklı etkileşmeyle belirlenir: biri, toplumsal «yükleme», yani o dönemde dışardan toplumsal varlık ile toplumsal bilinçten gelen itkiler; öbürü, seçilen sanat geleneği. Bu konuda Sovyet ozanı Marşhak çok yerinde der ki, her sanatçı gibi bir şair de, iki kaynaktan beslenir; biri yaşamın, öbürü sanatın kendisi. Bu nedenle, şiir sanatı, yaşamdan koparak kendi şiirsel yağıyla kavrulduğu zaman, kansız, biçimsel ve yaşama yabancı kaldığı gibi; sanatsal mirasla süreklilik ilişisini yitirdiği zaman da, düşünce, duygu ve şiirsel araçlar bakımından bayağı ve yoksul kalmaktadır.

İşte bu iki «beslenme kaynağı» arasındaki bağıntı, niye aynı bir sanatsal geleneğin çoğu zaman değişik doğrultular içinde bir gelişme gösterdiğini ve niye benzer toplumsal koşullar içinde oluşmuş bir sanatın farklılıklar gösterebildiğini bize açıklar. Örneğin İtalya'daki, Fransa'daki, Almanya'daki, İspanya'daki Rönesans sanatının özgünlüğü, o ülkedeki sanatçıların hangi sanatsal mirasın özgül katına dayandığı'nın açıklanışıyla doğru olarak anlaşılabilir ancak. Bu arada, sözgelişi, Güney ve Kuzey Avrupa'da, Latin ve Cermen ülkelerindeki ulusal ortaçağ geleneklerindeki özellikler arasında değil, ama İtalya, İspanya ve Fransa'daki Latin kültürü içindeki özellikler arasındaki farklar da burda asli bir rol oynadığı gibi; antik sanat mirasını kendilerinde özümlemiş İtalyan, Alman, Fransız ve İspanyol sanatçıları arasındaki eşitsiz olanaklarda burda asli bir rol oynar. Aynı türden bir yasallık, Sovyet sanatında toplumcu gerçekçiliğin oluşumunda da görülür. Sovyetler Birliği'ndeki sanatsal yaratımların o yoldan gelişmesini zorunlu bir biçimde koşullandırmış olan ortak toplumsal uyarımlar, her Sovyet Cumhuriyeti'nde, sanatsal gelişmenin özel bir basamağı olmuş, özgül ulusal gelenekler doğurmuştur. Onun için, Azerbeycan'da toplumcu sanatın oluşumu Ermenistan'dakinden, Gürcistan'ınkinden, hele Rusya'dakinden ve Ukranya'dakinden çok başka olmuştur. Bu aynı sürecin Polonya'da başka, Bulgaristan'da, Romanya'da ya da Macaristan'da başka oluşunun nedeni de budur.

İki sanatçı ya da iki sanat üslubu, içerikçe birbirine bütünlükle yabancı olsa bile, birinden biri öbürünün biçim sistemine dayanarak, onu geliştirip inceltebilir. 18. yüzyılın sonlarındaki ilerici burjuva klasikçiliinin, 17. yüzyıl saray klasikçiliği mirasından yararlanışı böyle olmuştur; 1920-30 yıllarındaki Alman dışavurumculuğunun devrimci-demokrat kanadının erken burjuva dışavurumculuğundan böyle yararlanılmıştır; Hlebnikov'un biçim denemelerini Maykovski'nin ele alışı böyledir; toplumcu gerçekçi bir konumdayken, Eluard ile Nezval'in, daha önceki kendi gerçeküstücü yaratımlarınan birtakım biçimlendirme araçlarını alıp işleyişleri böyle olmuştur; önemli Polonyalı ressam Linke'nin savaşa karşı sarsıcı çizimlerinde, gerçeküstücü resmin sanasal araçlarından yararlanarak, bunları insana düşmanca düşünceler yerine, insanıl düşüncelerin hizmetinde kullanışı da yine böyledir.

Sanatsal araçların böylesine anlam değiştirebilmesi, sanatta **biçimin görece bağımsızlığı**'nı bizlere açıklar. Sanatta belirli bir içeriğin damgasını taşıyan anlatım olanakları, bir kez kullanılmakla tükenmez. Onun için, sanat tarihinde uzun bir süre korunur bu anlatım olanakları, değişik yanlarından yararlanılır, derlenir ve **bütün potansiyeli** tükeninceye kadar onlardan en çoğundan birşeyler elde etmeye çalışılır. Böylece, biçim bakımından, sanatsal gelişme, her sanat tarzına özgü, belirli bir iç mantığa ulaşır.

Kendi içinde belirli bir güzel sanatsal sistem barındırabilecek bütün olanakların kararlı bir biçimde elden geçirilmeye çalışılması, sanatsal gelişmeye içkin olup, şu ya da bu yolda ama mutlaka kendi anlatımını bulur. Puşkin, Lermontov, Nekrassov, Fet, Tiyutçev, Briyussov ve Block yoluyla klasik Rus dize yapısının uzun bir süre geçirerek yetkinleşebilmesi için, bütün bu şairlerin bu dize yapısının potansiyel gücünden en çoğunu «sağabilme»si gerekiyordu; ancak bundan sora, şiir sanatında, artık geleneksel şiir yapısı içinde anlatılamayacak yeni bir içeriğe geçildiği zaman bu dize yapısının olanakları bitmiş olacaktı. Böylece, Mayakovski ile kendinden sonraki kuşakların üstünde çalışmaya başlayacakları yeni bir sistem çıkmış ve gideceği yere kadar bu sistemden en çoğundan yararlanılmaya çalışılmıştır.

Bu açıdan bakarak, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla, Mozart'tan Stravinski'ye kadarki Avrupa senfonik müzik tarihini, ya da Puşkin'den Dostoyevski'ye kadarki 19. yüzyıl Rus roman tarihini, ya da yeni üsluptan konstrüktivizm ile işlevselciliğe kadarki 20. yüzyıl mimari tarihini, ya da bütün bir sinema sanatı tarihini çözümleyecek olursak göreceğizdir ki, her

keresinde belli bir sanat cinsinde ya da tarzında, **kendi mantıksal sonuçları içinde, sanatsal biçimlendirme araçları yasalara uygun bir evrim geçirmiştir.**

Hiç kuşkusuz sanatsal biçimin gelişmesindeki görece bağımsızlık, sanata içeriksel dinamiğin özerkliğinden kıyaslanmayacak denli çoktur.

Sanatsal biçimin gelişmesi, hiç kuşkusuz, sanatın içeriksel dinamiğindeki özerkliğe kıyasla, görece olarak çok daha bağımsızdır. Bunu şöyle açıklayabiliriz, sanatsal gelişmenin dış belirtenlerinden ancak teknik, yer yer de toplumsal psişe, sanatın biçimsel yanının evrimi üstünde **dolayımsız** bir etkide bulunurken; topluca bakıldığında, toplumsal gereksinimler ile sanatsal biçim arasında **hiçbir doğrudan bağlantı** bulunmamaktadır. Toplum sanatta **biçimler değil, düşünceler** istemekte ve sanatsal düşünceleri upuygun cisimlendirebildiği sürece herhangi bir biçimi kabul edip sınamaktadır. Onun için, sanatta toplumsal belirlenirlik, biçime dolayımsız olarak değil, içerikle **dolayımlaşmış** olarak yaklaşmaktadır. Yani, toplumsal olarak koşullanmış olan ile özerk olan arasındaki ilinti, içerik düzeyinde ve biçim düzeyinde, tam karşıtlık göstermese bile, **farklıdır.** Sanatta iç biçim öğelerinden dış biçim öğelerine doğru gidildikçe, o biçim sürecinin gelişmesinde **mantığın ağır basan anlamı** gittikçe daha çok açığa çıkar.

Şu da var, bu yasallık, en kararlı biçimde, sanatsal biçimin semiotik parametresi'nin bir çözümüyle, yani sanatta kullanılan **gösterge sistemleri**nin nasıl geliştiğinin incelenişiyle ortaya konabilir.

SANAT «DİL»İNİN GELİŞİM SÜRECİ

Bu açıdan çözümlenen sanat tarihi süreçleri, yalnızca bilim, ideoloji ve teknikteki gelişme süreçlerine değil, ama aynı zamanda da dilin, yer yer de sanatsal gösterge sistemleri (kodları) tarihine karşılık verir.

Her gösterge sistemi, kendi özgül «söz dağarcığı»nı, «dilbilgisi»ni ve «sözdizimi»ni zenginleştirmek, incoltmek ve yetkinleştirmek zorunda olan bir iç gelişme mantığına sahiptir. Aynı zorundalık, sanatın gelişmesinin, sanatın «dili»nin, her gösterge sisteminden daha zengin, daha kapsamlı ve daha ince olmasını da getirir; çünkü, sanat dilinin yardımıyla iletilen bildirim, başka gösterge sistemlerinin bildirim kapsamından çok daha karmaşıktır.

Oyunculuk sanatı «dili»nin yüzlerce yıllık gelişmesi «zaman şeridi»

halinde gösterilebilseydi, bütün bu birbiri ardına ve sürekli süreçleri çok iyi görebilirdik. Çünkü, oyunculuk sanatının kökenlerinde, metnin şarkılı yoldan verilişini, konuşmadaki tonlamanın somutluğunu «örtecek» ve pantomimsel jestleri, doğal hareketleri dile getirmeyi kapsayacak biçimde, yüzü bir maskenin gizlediği, kaba, ilkel bir oyunculuk «dili»ne rastlarız. Bugünse, incelmişliği, dakikliği ve doluluğuyla hayretler verici anlatım olanaklarına ulaşmış ve Stanislavski'nin reformlarıyla olduğu kadar, sinema sanatında yakın çekimin bulunuşuyla da, oyuncuların fiziksel, dilsel ve mimiksel hareketlerinin verilebileceği öylesine yüksek düzeyde bir «dil»e ulaşılmıştır ki, bu gösterge sistemi içinde insanın anlatılamayacak bir ruhsal durumu hemen hemen hiç yok gibidir.

Sinema sanatında, sanatsal «dil»in yetkinleşmesiyle ilgili böyle bir gelişme yarım yüzyıl sürmüş olup, burda da olup bitenlerin ne olduğunu görüp anlamak hiç de zor olmayacaktır. Bir yanda, 1920'lerde, sinema «dili» açıkça ne denli ilkel, şematik, kopuk ve bağımlı iken, kurgu ilkelerinin, yakın çekim bağıntılarının, yarım ya da tam kamera hareketlerinin, değişik görüntü ve ses bağlama ilkelerinin ve daha birçok şeylerin geliştirilmesiyle, yalnızca teknik değil, ama doğrudan doğruya, «dilsel», sanatsal anlamda şaşırtıcı dönüşümler yer alırken; öte yanda, sinema sanatı «dili»nin gelişme mantığı, bu arada edindiği çok değişik toplumsal yükümlere bağlı olmayarak, kendi bağımsız gelişmesi içinde bir olay halinde görünmüş ve yalnızca sinema «dili»nin yetkinleşebilmesi için zorunlu olanakları sağlayan teknik gelişmelerle koşullu olmuştur.

Bununla birlikte, sanatsal «dil»in kendi gelişmesi içindeki bağımsızlığa, mutlak olarak değil, görece olarak bakmak gerekir; çünkü, sözlü dilden ve bütün öbür gösterge sistemlerinden farklı olarak sanat, özgül bir «dil» olduğu kadar, bu dilin yardımıyla dile getirdiği özgül bir bildirimdir de. Bu yüzden, sanat «dili»nin gelişmesi, içeriksel ödevlerin çözümünden ayrı tutulamaz. Ancak çizim ve taslaklar halinde sanatçı deneyler yaparak yeni anlatım yolları deneyebilir. Sanat yaratımında, bu gibi deneyler ve denemeler, ancak içeriğin gereklerinden doğduğu zaman anlamlı, değerli ve kendi içinde tutarlı olabilir.

Toplumcu düzende sanatsal kültürün oluşumu içinde yer alan yasallıkların belirlenişinde, maddeci estetiği her türlü tekyanlılığa düşmekten koruyan şey, bu diyalektik anlayış olmuştur işte. Dünyayı sanatsal olarak özümlemenin yeni yollarına karşı düşmanca tavır alan ya da en azından kuşkucu bir biçimde karşısına dikilen ve toplumcu gerçekçiliğin 19. yüzyıl gerekçiliği «dili»yle konuşmasını isteyen tekyanlı

gelenekçilik ile bağnazca **tutuculuk** kadar; bütün sanat mirasını unutan, kendini bütün geleneklerden çözüp ayıran, geçmişle hiçbir benzerliği olmayan ve geçmişle bütün bağlarını koparmış, modern bir sanat «dili» bulmaya çalışan, **tek yanlı yenilikçilik** ile **modernist** biçim oyunculuğu da bie yabancıdır. Tarihten edinilen deneyimler bize şunu açıkça göstermektedir, eskiden kopuk bir yeni; kaskatı, yenilenmemiş bir eski kadar boş, içeriksiz ve çarpıktır. «Niye gerçekten güzel olan şeyden sırf "eski" diye yüz çevrilsin, bir sonraki gelişmeler için çıkış noktası olarak alınmasın?», diye sorar Lenin. «Niye "yeni" olan herşeye sırf "yeni" diye boyun eğip, Tanrı gibi saygı gösterilsin? Saçma, düpedüz saçma.» Yeni sanatla uğraşanlardan da kategorik olarak şunları ister Lenin: «"Eski" bile olsa, insan, güzeli korumalı, örnek almalı, ona bağlanmalı.»[59]

Sanat «dili»nin gelişmesinin kendi iç mantığı, belirli, toplumsal olarak belirlenmiş bir içeriğin hep daha dolu ve daha tam cisimlendirilmesine yardım ettiği sürece etkili olur. Bu mantık, içeriğin çıkarlarıyla çatışmaya düştüğü zaman, daha büyük bir yasallık tarafından felce uğratılacak biçimde, gücünü yitirir; bu yasallık, ne denli yetkin olursa olsun, belli bir sanatsal araç sistemini, değişime uğrayan içeriğe uydurmak üzere, temelinden değiştirmek zorundalığıdır.

Şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatın gelişmesinin kendi görece bağımsızlığı, sanatın gelişmesinin toplumsal olarak belirlenişi kadar uzantılı ve çokkatlı olup; sanat tarihi felsefesi de kendi çizdiği yoldan gider, ama bunun nedenini basit formüllerle açıklayamayız. Yalnızca topluca sanat değil, yalnızca sanatın kendi biçimsel ve içeriksel yanı değil, ama sanatın içeriği ile biçiminin her düzeyi **toplumsal olarak belirleyici etkenler ile içkin etkenlerin birbirine dolaşık etkileri** yoluyla tarihte değişime uğrar. Ayrıca, bu etkenler arasındaki ilişki durum olmayıp, son derece hareketli, değişken ve oynaktır. Sanatın hangi düzeyinde oluşlarına, hangi tarihsel durumu belirttiklerine, hangi sanatsal doğrultuda çözümlendiklerine, sanat tarihi süreçlerine hangi yönden bakıldığına göre, bu etkenlerden birinin önemi üst sıraya çıkar ya da alt sıraya düşer. Çünkü, sanat tarihini yalnızca sanatsal üretimle olan ilişkisi içinde, yani daha önce de gördüğümüz gibi, belirli bir çerçeve içinde kendi kendini ayarlayan bir sistem olan, dolayısıyla çok daha görece **bir bağımsızlık** ı olması gereken sanatsal kültür tarihi bağ-

[59] Clara Zetkin, **Lenin Üstüne Anılar**; V.İ. Lenin, Kültür ve Sanat Üstüne, s. 636.

lamında ele alıp bakmak bir başka şeydir.

BÜTÜNCÜL BİR BİRLİK: SANATSAL KÜLTÜR

Sanatsal kültürün bütün bileşkenleri, yani sanatsal yaratı, sanat algısı, sanatsal yetişim, sanat eleştirisi ve sanatsal kurumların çalışması, bütün bunların hepsi, toplumsal olarak belirlenmiştir. Ayrıca, somut işlev görme süreci içinde, nasıl herhangi bir sistemin bir öğesi ile bir başka öğesi arasında bir bağıntı varsa, burda da bu bileşkenler arasında, öğelerin karşılıklı bir bağımlılığı vardır. Bir film yapımının normal işlev görmesi için, bir yanda senaryo yazarları, oyuncular, yönetmenler gerekirken, öte yandan, sinemaya gitmek isteyen izleyiciler, bu sinemanın kendisi, duyuru, yarışma, ödüllendirme, vs. de gerekir. Burda Marx'ın, sanatsal üretimin yalnızca sanat yapıtları yaratmadığı, ama aynı zamanda, belirli bir beğenisi ve belirli gereksinimleri olan bir izleyici kitlesi de yarattığına[60] ilişik sözlerini bir kez daha anımsayalım.

Bu izleyici kitlesi, yer yer sanat eleştirisi üstünde de olmak üzere, sanatsal üretimin gelişmesinde doğrudan doğruya etkide bulunur, genel talep ve kabul görecek ürünlerin yaratılmasına yol açar.

Demek, sanatsal kültürün tarihsel gelişmesi, yalnızca dış değil, ama **iç** tepilere de, yani **kendi bütün bileşken yanlarının karşılıklı etkileşmesi, karşılıklı dolayımlaşması ve karşılıklı birbirini ayarlamasına** bağlıdır.

Sanatsal değer sorunu doğrudan doğruya sanatsal kültür sistemi içinde ortaya çıkar ve bu sistemin **başlıca özgül** ölçütü haline gelir. Çünkü, kültür tarihinin de bize tanıtladığı gibi, bütün öbür değerler, yani yararsal, bilgiyle koşullanmış, ideolojik, vs. değerler, otomatik olarak sanatsal değere dönüşmedikleri için, kendi bütün iç mekanizmasının yardımıyla, sanatsal kültürün gelişmesi içinde, **bu iki değer-yönlendirme düzeyinin toplumda gereken eşgüdümlü** hale gelmesiyle uyumluluk kazanır.

Sanatsal kültürün gelişmesi, ilkin, mümkün olduğu kadarınca, yaratılan (ya da yorumlanan) yapıtların sanat dışı ve sanatsal değerlerinin **bütüncül bir birliği**'ni koruması gerekir. Bu amaca ulaşılabilmesi, bir

60 Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Giriş; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 624.

topluma gerekli dünya tablosunu büyük bir istidatla birleştirmek durumunda olan sanatçının, sanatsal üretimde bulunabilmesi için kotarıp önüne konmuş bir sanatsal altsisteminden geçer. Yetişmiş sanatçılarla uğraşan bütün öbür sanat kurumları bu amaca ulaşmaya çalışır. Burda ölçüt aynıdır, seçilmiş bir romanın yayımı, kabul edilmiş bir oyunun temsili ya da bir müzeye bir resmin alınışında rol oynayan ideolojik ve sanatsal etkenler üstünde en üst bir uzlaşmaya varılmış olmaz.

İkincisi, bütün sanat kurumlarının kendilerine düşen görevi yapıp yapmadığı, sanat yapıtları üstüne izleyici kitlenin değerlendirmelerinin doğru olup olmadığı ve eğer şu ya ad bu nedenle, sanat dışı değerle sanatsal değer arasında bir uzlaşma yoksa bunun sağlanmasına yardımcı olma biçiminde yapılacak eleştirinin yardımıyla sanatsal kültürün sürekli denetlenmesi gerekir.

Üçüncüsü, sanatsal kültürün gelimesi kendi yüksek amacına, yani sanatı algılayan insanların beğenisinin yetkinleştirilmesi, böylelikle de kendilerine sunulan yapıtların gerçek sanatsal değerini yerli yerine görebilecek bir düzeye gelebilmeleri amacına doğru yol alır.

Demek, sanatsal kültürün kendi gelişmesindeki görece bağımsızlığı belirleyen bir şey de, yüksek bir sanatsal yaratım düzeyine olduğu kadar, yüksek bir sanat algısı ve sanat yapıtlarını değerlendirme düzeyine de ulaşılması gereği dolayısıyla, bu söz konusu olan şeylerin, kendi içinde görece bir bütünlük taşıyan, kendi kendini düzenleyen ve **bütün toplumsal değerleri sanatsal değerlere dönüştürecek** özgül bir programı olan bir sistem haline getirilmesidir.

Bu sorunun çözümü, sanatsal kültürün önemli bir bileşken parçası olan sanat eleştirisi yoluyla ele alınır. Sanat eleştirisinin burdaki işlevi, sanatsal iletişim sistemindeki «tersine bağlantı»yı kurmaktır, bu bütün sistemi kendi kendini düzenleyen bir sistem haline getiren şey de budur.

Sanatsal yaratımın henüz yorumlamadan ayrı olmadığı ve sanat yapıtı algısının, dinleyici ya da izleyici ile masa anlatıcısı, şarkıcı, dansçı, oyuncu, müzikçi, vs. arasında doğrudan bir ilişki kurduğu, sanatsal kültür tarihinin ilk evrelerinde çok basit bir tarzda, örneğin ortaya hoşgörülü ya da hoşgörüsüz seslenme biçiminde dile getirilen, yaratıcı-yorumsal edim üstüne yapılmış bir değerlendirme, o sanatçı-yorumcuya, kendi yaptıklarını izleyici tarafından onay görüp görmediğini o anda kendisine bildiriyordu. Böylesine bir sanat eleştirisi, ne denli basit olmakla birlikte, tiyatroda, sirkte, konser ya da varyete gösteri-

sinde, sanatçı ile izleyici kitle arasında doğrudan doğruya kurulan bir alışveriş olarak kalmıştır. Mekânsal sanatlarda da buna benzer bir «tersine bağlantı» vardır; resim, heykel, mimari yapıt, uygulamalı sanat eşyası ya da el sanatı işleri alıcı'sının eleştirel yargısında, daha sonra da yapıtın kendi değerini maddi olarak dile getirecek yolda, o yapıtın satın alınışı'nda dile gelir bu.

Kültürün ve sanat bilincinin genel tarihsel gelişmesi içinde, sanat yapıtlarının basit özet halinde değerlendirilişi yetersiz bir hal almış, giderek bu yapıtların dost ya da aile çevresinde, vs., tartışılmasına ve enine boyuna çözümlenişine geçilmiştir. Böylece, gündelik yaşama gittikçe daha çok giren ve sanat algısı gereksinimi uyandıran; yalnızca sanatçıya değil, okuyucu, dinleyici ya da izleyiciye de yönelen, böylelikle, en sonunda sanatçıya ulaşacak ve izleyici kitlesince sanatçı üstünde gerekli etkiler bırakacak bir sanat «kamuoyu» oluşturacak biçimde, bir çeşit amatör sanat eleştirisi ortaya çıkmıştır (Ayrıca bugün şunu da görüyoruz, «amatör eleştiri», gittikçe sanatçıya doğrudan doğruya yönelmektedir, örneğin, sanat severlerin yayınevlerine, dergi ve gazete yayımcılarına, radyo ve televizyona yolladıkları *mektuplar yoluyla* olduğu kadar; özel söyleşilerde, açık oturumlarda, sergi, tiyatro ve film tartışmalarında, vs., okuyucu, dinleyici ve izleyicilerin düşüncelerini kendi ağızlarından dile getirmeleri yoluyla gerçekleştirilmektedir böyle bir şey).

Ama, sanatsal kültürün gelişmesi içinde zorunlu bir hal alır almaz, «folkloristik» eleştirinin, «amatör eleştiri»nin üzerinde, bir de profesyonel eleştiri kurulmuştur. Böyle bir şey ilk kez, matbaanın bulunması ve basının ortaya çıkmasıyla mümkün olabileceği gibi, bilimde özel bir edebiyat ve sanat bilimi dalının ortaya çıkışıyla da mümkün olabilmiştir. Böyle bir özel etkinliğe duyulan gereksinme, toplumda yeni yöntemlerle çalışma zorunluluğundan doğmuştur çünkü, burjuva toplumda, daha önceden sanatçının Kilise ve devlete, soylu koruyucu kişilere, alıcılara ve mesenlere bağımlı oluşu ortadan kalkmıştı. Değişik toplumsal grupların ideolojik çıkarları, herbirinin sanatın gelişmesi üstünde etkide bulunmaya götürüyordu; bununsa, zorlamayla değil, ikna gücüyle demokratik yoldan olması gerekiyordu

İşte eleştirmenler, kamunun «yetkili temsilileri», gittikçe bu rolü oynamaya başlamışlardı. Meslekten eleştirmenler aynı zamanda, yalnızca kendi adlarına değil, ana belli sanatsever grupların da adına söz söyleme hakkını kendi uzmanlıklarından alan, en nitelikli, sağduyulu ve

estetik eğitili okuyucu, dinleyici ya da izleyici olan bir kişiydiler aynı zamanda. Dolayısıyla, eleştirmenlerin yorumlayıcı-eleştirel etkinlikleri değişik kesimlerin ve değişik toplumsal konumların sanatın önüne koyduğu **düşünsel ve estetik taleplerin ideoloik olarak yorumlanması** düzeyine yükselmiş bulunuyordu. Profesyonel sanat eleştirisi, Belinski'nin sözleriyle, «hareket halinde estetik» durumuna gelmiş, böylelikle de, **sanat üretimi ve sanat alımı doğrultusunda**, ikili bir eğilim içine girmişti. Sanat eleştirisi, hem **sanatçıların yaratımları**'na bir yönlendirmede bulunacak, hem de kendi temsil ettiği ve ona dönük olduğu **izleyici kitlenin beğenisi**'si yönlendirecekti. Şurası da çok açıktır, eleştiri, daha başından beri, yalnızca salt estetik mücadelenin değil, ama aynı zamanda genel ideolojik mücadelenin de etkin bir silahı olmuştur. Bodmer ile Breitinger'in, Lessing ile Diderot'nun, Belinski ile Dobrolyubov'un, Plehanov ile de Lunaçerski'nin eleştirel etkinliklerinin büyük toplumsal önemini burda anımsamamız yeter.

Sanatsal-yaratıcı etkinliği, mesleksel-sanatsal üretimle sınırlı tutmayıp, amatör sanat ile folkloru da içine alacak biçimde, kendi somut varoluş biçimini bütün zenginliğiyle kuşatacak olursak, o zaman sanat eleştirisini de, yalnızca sanat bilimi mesleki eleştiri içinde ele almamamız gerekecektir. Daha çok, bu ikincisini, sanat eleştirisi etkinliğinin özgül bir biçimi olarak, belirli bir dönemde değişik nedenlerden ortaya çıkan ve bu tarihsel somutluğu içinde, gerek kendinden önceki ve eşzamanlı görünüş biçimleriyle arasındaki diyalektik bağıntı içinde, gerek daha sonraki gelişme prespektifi içinde bakılması gereken bir sanat eleştirisi etkinliği olarak görmemiz gerekir. Bununla birlikte, **bütün sanat eleştirisi etkinlik biçimlerini birbirine bağlayan** şeyin ne olduğunu ve sanatsal iletişim sistemi içindeki yerini estetiğin belirlemesi gerekir.

Bu bakış tarzından da anlaşılıyor ki, sanat eleştirisinin genel işlevi, hangi somut biçim içinde yer alırsa alsın, şudur: sanat yapıtının yaratıcısına kendi yaratımının ne denli etkili olduğu ve yapıtının uyandırdığı eğilim ile kendi amacı arasında ne denli bir uyum olduğu üstüne bir bildirimde bulunmak. Böylece, sanat eleştirmeni, sanatçının daha sonraki yaratıcı etkinliğini etkileyerek, temsilcisi olduğu toplum kesiminin çıkarları ve beğenisiyle bu etkinlik arasında en yüksekliğinden bir uyum sağlamaya çalışır. Dolayısıyla, sanat eleştirisi, sanat «tüketimi» ile sanatsal üretim arasında **ilişkinin düzenleyicisi** olup, toplumun sanat yaşamındaki «tersine bağlantı» mekanizması olarak işlev görür. Sanat

yapıtının eleştirel bir çözümü ve değerlendirilişiyle, sanat yapıtının sanasal kültür içindeki somut yaşama «tamamlanır», daha doğrusu, uzun tarihsel yaşam boyu içindeki yaşam döngüsü tamamlanmış olur.

Sanatsal kültürünün özerkliği, değişik tarihsel koşullarda birbirinden çok farklıdır. Doğu köleci despotizmlerinde, bu özerklik, antik Yunan demokratik kent devletlerinde olduğundan daha azdır; Feodal Avrupa devletlerinde ise, kapitalist ülkelerde olduğundan çok daha azdır; hattâ, kapitalist ülkelerde, sanatsal kültürün bağımsızlık ölçüsü o denli yüksektir ki, sanatsal kültürün bütün toplumsal taleplerden ve uyarımlardan bütün bütüne bağımsız olduğu sanılır, toplumsal yaşamdaki kabasabalıkların içinde yer alamayacağı, kendi içinde kapalı bir sanatsal rüya âlemi, bir «sanat dünyası» aldatmacası oluşmuştur burda. Bu aldatmaca, kolaylıkla açığa serilir, geçmiş yüzyılın ikinci yarısından bu yana da sayısız kereler açığa serilmiştir. Ama ilginçtir, her keresinde, tıpkı Phonix gibi, küllerinden yeniden doğup, yeni kuramsal gerekçeler uydurmuştur kendine.

Böyle bir şey, yalnız, sanatçı aydınların bilincinde derin bir «fildişi kule» hülyasının yerleşmiş oluşunda değil, ama aynı zamanda, kapitalist toplumda, sanatsal kültür ile toplumsal yaşamı birbirine bağlayan iplerin şimdiye kadar hiç olmadık biçimde incelmiş oluşunda da görülmektedir. Bu ipler öylesine incelmiştir ki, ufacık bir ideolojik sığ görüş, bunları hiç farketmemek için yeterlidir. 20. yüzyıl burjuva toplumdaki sanat yaşamının kendi bir özelliği olan ve sanat dünyasında **tek bir** yasanın, yani mutlak özgürlük yasasının egemen olduğu; gerek yaratan, gerek algılayan, gerek eleştiren, gerek reklam eden ve örgütlendiren bireye «herşeyin mubah» olduğu genel kanısına dayanan kargaşa, işte bu kargaşa sanat yaşamının hiçbir toplumsal etkiye bağlı olmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Oysa, işin aslı, böyle bir kargaşa atmosferinin, burjuva toplumun yaşamsal çıkarlarına karşılık verdiğidir. Buysa, sanatın bir daha şiirsel olarak aydınlık kazanamamasına yol açacak, böyle bir şeyi mümkün olduğu kadarınca engellemeye çalışacak; sanatın değil, devrimin burjuvazinin biricik düşmanı olduğunu tutturacak ve estetik eleştirisi yoluyla burjuva yaşam tarzında bu korkuyu yaratacak kadarki bir yozlaşmadır. İşte bu amaca ulaşabilmek için yapılacak en iyi şey, toplumun pratik yaşamı ile sanatsal kültürün karşı karşıya getirileceği, **özgürlük** âleminin **zorunluluk** dünyası karşısında konacağı böyle bir durumun yaratılmasıdır.

Hiç kuşkusuz, sanat yaşamının toplumsal yaşamdan mutlak bağım-

sız olması özlemi kadar, sanat yaşamı ile toplumsal yaşam arasındaki gerçek bağıntının demagojik yoldan üstü örtülmeye çalışılması da, toplumculuğa derininden yabancıdır.

Ama sanatta hıçbir özgül sanatsal değer aramayan; sanatın niteliğini, onun siyasal günlük çözümler ve buyruklar getirebilme yeteneğiyle ölçen, bunun için de, sanatsal kültürde herhangi bir bağımsız gelişmeyi bastırmaya kalkışan kaba-yararcı tutumlar da toplumculuğa aynı biçimde yabancıdır.

Toplumcu bir kültürün kuruluşu, **sanatsal gelişmenin toplumsal olarak koşullanmışlığı ile özerkliği arasında diyalektik bir bağıntı** olmasını ister. Ancak o zaman, toplumcu eğitim, sanat eğitimi ile bütuncul olarak birleşebilir. Ancak o zaman, kuramcıların önceden söylemeye çalıştıkları doğrultıda insanoğlunun sanatsal gelişmesinde şu iki aşırı sonuca varmaktan kurtulunabilir. Bunlardan biri, insanın sanat yaşamı ile pratik yaşamı arasında ebedi ve aşılamaz bir uzlaşmazlığın oluşu; ikincisi ise, sanatın kendini yoketmesi, ölmesi, estetik olarak kendi kendini örgütleyen bir yaşam içinde çözülüp gitmesi pahasına sanatın pratik yaşamla bir arada kaynaşmasıdır.

Görülüyor ki, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığı sorunu, salt kuramsal bir sorun değildir. Bu soruna getirilecek bir çözüm, **toplumsal yaşam ile sanatsal kültür hareketi arasındaki ilişkileri düzenleyecek somut bir etkinliğin kuramsal olarak temellendirilmesine** hizmet edecektir.

SANAT TÜRLERİ, CİNSLERİ VE TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Sanat tarihinin gerek toplumsal olarak belirlenimi, gerek aynı zamanda görece bağımsızlığı için en ilginç tanıtlardan biri de, değişik sanatsal yaratım alanlarındaki **eşitsiz gelişme**'dir. Gerçekten de, her dönemde, bütün sanat cinsleri ile tarzları, kendi içinde birlik oluşturan bir «toplumsal yüküm» altına girerler ve bütün kaynaklarını bunun yerine getirilebilmesi için harekete geçirirler; ama bu kaynaklar, değişik sanatsal yaratım alanlarında **farklı**'dır. Bu yüzden, dünyayı sanatsal olarak özümlemenin değişik biçimleri, toplumun bütün düşünsel-estetik taleplerine aynı ölçüde duyarlılıkla yanıt verip, «toplumsal yükümleri» aynı ölçüde etkililikte yerine getirmezler.

Sonunda, aynı bir sanat cinsinin ya da aynı bir sanat tarzının, kendi tarihsel çigisi içinde sahip olduğu gelişme koşulları ötekinden az ya da çok daha elverişli olup, taşıdığı toplumsal değer, kendi sanatsal olanakları ile toplumsal yaşam gereksinimleri arasındaki uygunluğa göre, **sürekli bir değişim gösterir.**

Öte yandan, sanatsal yaratım, uzlaşmaz toplumda, aynı bir çağda, **değişik**, hatta birbirine tam karşıt toplumsal uyarımlar edinerek, **değişik** doğrultularda geliştiği için, her sanat doğrultusu içindeki estetik güçlerin (sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının) birbirinden farklı farklı gelişmesine yol açar. Buysa, değişik sanatsal kültür alanlarının eşitsiz gelişmesini daha da derinleştirir.

Estetik kuramı, sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının **eşitsizliği**'nden, daha çok önceleri söz etmiş olmakla birlikte, bu yasallık çoğu zaman, metafizik bir biçimde yorumlanmıştır. Şu ya da bu kuramının kendi gününde ve kendi temsil ettiği doğrultuda, sanatsal güçlerle ilgili olarak

yaptığı özel bir gruplandırma **mutlaklaştırılarak, sanatın kendi niteliğine uygun, biricik gerçek** gruplandırma sayılmıştır.

Estetik kuramı, sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının **eşitsizliği**'nden, daha çok önceleri söz etmiş olmakla birlikte bu yasallık çoğu zaman, metafizik bir biçimde yorumlanmıştır. Şu ya da bu kuramcının kendi gününde ve kendi temsil ettiği doğrultuda, sanatsal güçlerle ilgili olarak yaptığı özel bir gruplandırma **mutlaklaştırılarak, sanatın kendi niteliğine uygun, biricik** gruplandırma sayılmıştır.

Böylece estetik, sanatsal yaratımın özünü kendi içinde büyük birdoluluk, arılık ve açıklıkla dile getiren bir sanat cinsi ve tarzını, «daha yüksek», «daha eksiksiz» olarak görmüştür. Özellikle de resim sanatını edebiyat ile müziğin karşısına koyan ve resim sanatının bütün öbürlerinden mutlak üstün olduğunu kanıtlamaya çalışan Leonardo da Vinci kadar, resim sanatını «en ince», «en soylu», «en erdemli», «en yerinde» sanat olarak tanımlayan Alberti de böylesine yargılarda bulunmuşlardır. Klasikçi estetikte, bu gibi sıralamalı tasarımlar, her sanatın «yüksek» ve «aşağı» sanata ayrılacağı **cinslerin değeri kuramı**'nda kendi anlatımını bulmuş; burdan da, örneğin Lomonosov'un «yüksek», «aşağı» ve «orta» derecede üsluplar diye ayrımladığı bir «üslup» eşitsizliği türetilmiştir.

Aydınlanma Çağı'nda, klasikçi tarz sıralamalarının Diderot ile Lessing tarafından başaşağı edilmesine, Voltaire'in sıkıcı olanlar dışında bütün tarzların iyi olduğunu açıklamasına, 18. yüzyıl estetik düşüncesinin değişik sanat cinslerini karşılaştırmalı yoldan incelemeye başlamasına, bu arada (Lessing'in **Laokoon**'unu anımsarsak) her sanat cinsinin üstünlük ve sınırlılığının göreceli olduğunu saptamasına rağmen, Aydınlanmacılar, sanat türlerinin eşitsizliği üstüne geleneksel tasarımlardan bütün öbür sanatsal yaratım alanlarına üstün görerek, bu noktada klasikçiliin estetiksel önyargılarını paylaşmışlardır.

Romantik estetik de aynı metodolojik noktada kalmıştır. O da, sanatlar arasındaki ilintiyi **metafizik, tarihsel olmayan** yolda açıklamış, klasikçi ve Aydınlanmacı kuramcılardan yalnızca estetik değer yelpazesinin somut kuruluşunda ayrılmıştır. Romantikler, «en yüksek» sanatın tiyatro değil, şiir (F. Schlegel, Shopenhauer) ya da müzik (Wackenroder) olduğunu açıklamıştır, en tam sanatsal yaratım olarak da epik ya da dramatiği değil, liriği görmüşlerdir.

Metafizik sanat türleri, cinsleri ve tarzları anlayışını ilk kez aşan Hegel olmuştur. Hegelci metodolojinin tarihselciliği sanatsal kültür tarihi

boyunca değişik yaratım biçimleri arasındaki ilintinin sürekli değiştiğinin görülebilmesine olanak vermiştir. Bu dönüşümlerdeki yasallığı, sanat tarihinin her aşamasına «mutlak zihin»in kendi kendisinin bilgisine varmış olduu düzeyi upuygun bir biçimde kendinde cisimlendirebilen sanat biçimlerinin egemen oluşuyla açıklamıştır Hegel. Bu sanat tarihinin ilk aşamasına, buna Hegel «simgeci» der, mimari egemendir; ikinci, «klasik» aşamada heykel, sanat kültürde önplana geçmiştir; üçüncü, «romantik» aşamada, önce resim sonra müzik, sonra da şiir, edebiyat, öncelik kazanmıştır.

Hegel'in sanat tarihinde keskin bir gözle yakalamış olduğu sanatsal güçlerin gruplandırılmasındaki değişimler için bulduğu idealist güdülendirmenin bütünlükle tutarsızlığı açıkça ortadadır. Ama, Hegel'in diyalektiği ile idealizmi arasındaki çelişme yalnız burda belli etmez kendini. Sanat cinsleri arasındaki ilintilerin tarihsel ve kuramsal olarak çözümlenişlerini Hegel'in bir araya getirişinde de görülür. Her sanat türünün **belirli bir ölçüde zihnin alanı içinde yer almış olması için** Hegel tarihsel süreçte bir sanat cinsini ötekinin batışı üstüne temellendirmiştir. Şu ya da bu sanatta maddi öğenin rolü ne denli büyük olursa, zihinsel bir kapsamı cisimlendirebilme olanağı o denli sınırlanmış olacaktı çünkü. Onun için Hegel'e göre, heykelin mimariye, resmin heykele, müziğin resme, şiirin de müziğe ve dolayısıyla bütün sanat türlerine üstünlüğü, yalnızca tarihsel olarak değil, ama aynı zamanda, **mutlak** olarak da koşullanmış birşeydir. Böylece Hegel sanat yapıtları arasıdaki hiyerarşik ilinti anlayışına burda yeniden dönmekte ve kendi bulduğu **sanat türleri, cinsler ve tarzlarının eşitsiz gelişmesi** yasası ile bu metafizik düşünce arasında keskin bir çelişme ortaya çıkmaktadır.

Hegel'in bu büyük buluşunun 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki burjuva estetik tarafından gereğince değerlendirilmemiş oluşu hiç şaşırtmamalıdır bizi. Bu çağlarda estetiğe egemen olan metafizik sanatlar arasındaki ilişkilerin tarihsel-diyalektik yoldan incelenişini pratik olarak imkânsız kılmış; ancak ender durumlarda, örneğin H. Taine'nin, A. Şmarsov'un ya da E. Gosse'nin çalışmalarında, tarihte bir takım aşamaları içinde değişik sanatsal kültür alanları gelişmesindeki eşitsizliğin bulunup gösterilebilmesi için bazı çabalara girişilmiştir. Bu dönemde burjuva kuramcılar kural olarak, belli bir sanatın sanatlar sistemi içindeki yerini soyut tasarımlar içinde belirtmekte diretmişler, ancak değişik sanatsal yöntemlerin sanatsal değeri üstüne geleneksel

yargılarda köklü bir değişime gidebilmişlerdir. Toplumun sanatsal kültüründe ilk sırayı edebiyatın, tiyatronun ya da resmin aldığı üstüne görüşler artık kategorik olarak reddedilmeye; bütün bu sanatlarda **yaşama benzerlik** öğesinin çok güçlü olduğu, **içerik**'in rolünün çok büyük olduğu bir **biçimin bağımsız olmayışı**'nın çok açık olduğundan söz edilmeye başlanmıştır. Burjuva ideoloji ve psikolojisindeki bireyciliğin, kendi gereği doğrultusunda sanatın kişinin özgür ve hiçbir şeyle sınırlı olmayan bir «kendini ifade ediş»i olduğunu getirişi, kaçınılmaz olarak, **müziğin bütün öbür sanatlara mutlak** üstün olduğu savına yol açmış; öte yandan, sanasal yaratımlarda biçimselik ilkesini temellendirme çabası, süslemenin estetik anlamda «en salt» sanat biçimi olduğunu söyleyen Kant'ın tek yanlı bir yorumunu geliştirmesi sonucu, süslemenin **en yüksek**'ten bir sanatsal deha anlatımı olarak görülmesine, bütün öbür sanatların, resmin, heykelin, şiirin ve müziğin «süslemeleştirilmesi»ne yol açmıştır. Sanat yaratımlarında soyutçuluğa geçişin temelleri estetikte böyle atılmıştır işte.

Rus estetik düşüncesi tarihinde de sanatlar arasındaki ilişkiler sorunu üstüne metafizik-hiyerarşik görüşlere rastlarız. Böyle birşey, yalnızca klasikçiliğin değil, ama çoğunlukla devrimci demokrat estetiğin de kendine özgü bir yanı olmuştur. Belinski, uzun bir süre, hangi sanatın, edebiyatın mı, yoksa tiyatronun mu daha «yüksek» sanat olduğu; hangi sanat cinsinin, epiğin mi, yoksa dramatiğin mi daha «tam» olduğu sorusunun yanıtını aramış olmakla birlikte değişik sanat yaratım cins ve tarzlarının **eşit değerlerde olmadığı** kanısına varmıştır. Buna rağmen, Belinski'nin ilk yapıtlarında, değişik sanat alanlarının estetik değerinin **tarihsel olarak değişken olduğu** düşüncesinin; yalnızca «zaman düşüncesi»nin değil, ama aynı zamanda, «zamanın biçimi»[61] de olduğu düşüncesinin izlerine rastlarız, nitekim Hegel'in estetik öğretisine yakınlığı onun bu metodoloji anlayışını güçlendirmiştir. İdealist dünya anlayışını aşması ve maddeci görüşler edinmeye başlaması, Belinski'yi, 1840'larda, sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesinin gerçek nedenlerini aramaya götürmüştür. Belinski'ye göre bu eşitsizliğin nedeni, değişik sanatsal yaratım yöntemleri ile toplumun tarihçe değişen «çıkarları» arasındaki uygunluktu. Edebiyat 19. yüzyılda, resimden ve bütün öbür sanatlardan çok daha başarılı bir gelişme göstermiş, kıyas-

61 V.G. Belinski, **Rus Öykücülüğü ile Gogol'ün Öyküleri Üstüne;** Toplu Eserler, Cilt 1, 1953, s. 276.

lanmayacak derecede büyük bir rol oynamıştı; çünkü edebiyat, toplumsal yaşamın şiirsel bir çözümlemesini yapışıyla, **zamanın toplusal çıkarlarına en iyi biçimde karşılık vermeyi** bilmişti. Edebiyatta, roman ile öykünün önplana çıkışı da yine bu aynı nedene bağlıydı.

Şunu da açıkça söylemek gerekir, Belinski'nin çalışmalarını ileriye doğru sürdürmüş olan Çernişevski, kendi hocasının bu dikkate değer vargılarına gereken önemi gösterememiş, sanat cinsleri arasındaki ilinti anlayışının üstünde tarisel-diyalektik yöntemle durmamıştır. Bunun bir sonucu olarak, Çernişevski, sanat cinslerini bir «hiyerarşi» içinde görmüştür. Bu merdivenin en üstünde, kendisinin «en yüksek ve en tam sanat» olduğunu söylediği edebiyat parıldar; merdivenin en altında da, müzik ile resim durur; mimari ile uygulamalı sanatlara ise, bu «merdiven»de yer yoktur, çünkü bu sanatlar, edebiyata özgü olan, «yaşamı yansılama», «açıklama» ve «yargılama» yeteneğine sahip değlilerdir.

Maddecilik öncesi estetikte sanat cinsleri ile sanat tarzları arasındaki ilintiler üstüne soyut sıralamacı tasarımların varlığı çok doğal kaçınılmaz bir şey olduğundan, ayrıca böyle bir şey kendi içlerinde barındırdıkları metafizik metodolojisinin bir sonucu oldukları için, maddeci estetikte bunlara yer yoktur. Maddeci estetik, Hegel ve Belinski tarafından sorunun dialektik yoldan incelenişinden edinilen deneyimleri derininden çözümlemek, ama Hegel ile Belinski'nin vargılarını, sanatın özü ve sanatın tarihsel gelişmesi yasasının toplumsal olarak koşullanmışlığı üstüne tarihsel maddeci anlayışın bilimsel temeline dayanarak ileriye doğru geliştirmek zorundadır.

Değişik dönemlerdeki değişik sanatsal kültür alanları arasında yer alan somut ilişkiler özel bir biçimde daha incelenmemiş olduğu için, sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi sorununun ciddi biçimde kuramsal olarak çözümlenişi hayli zorluklar taşımaktadır. Bu konuda estetik, sanat biliminden değil, ama felsefeden bir yardım görmektedir. Örneğin, V. İ. Sviderski'nin, **Değişme ve Gelişme Diyalektiği Üstüne Bir Takım Sorular** adlı çalışmasından böyle bir destek görmüştür estetik; bu çalışmada, **eşit ve eşitsiz gelişme** arasındaki karşılıklı bağıntı **doğa ile toplumun evrensel bir gelişme yasası olarak** incelenmektedir.

O halde, en genel bir biçimde ve bu kitabın kendi çerçevesi içinde olmak üzere, bu yasanın dünya kültür tarihi içindeki yerini izlemeye çalışalım.

İLK DÖNEMLERDE SANAT TÜRLERİNİN EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Şöyle düşünülebilir, dünyanın sanatsal olarak çözümlenişi kökeninde **ayrışmamış** bir özellik taşıdığı için, sanat cinslerinin eşitsiz gelişmesi sorusunu, en eski dönemler için sormamız olanaklı değildir. Ama kökence ayrışmamış yaratımların birliğini oluşturan dilsel, müziksel, koreografik ve daha başka **öğeler** arasındaki ilişkilere bizi ilgilendiren açıdan bakacak olursak, şunu kolaylıkla farkederiz, bu ilişkilerin özgül ağırlığı ve önemi, en eski sanatsal etkinliklerde bile, **hiçbir zaman eşit** değildir.

Maddi olarak cisimlendirilmiş ve toprağın altında bu yüzden kalabilmiş antikçağ kültürünü ancak parça parça tanıyabildiği için, arkeolojik bulgular, bu konuyu bizlere aydınlatabilecek birşey getiremezler. Oysa etnografik gözlemler, değişik ilginç sonuçlara varılabilmesini olanaklı kılmaktadır. Toplumsal gelişmede çıktıkları noktada kalmış, yeryüzündeki bütün halkların sanatından görülmektedir ki, dans ve süsleme gibi sanatsal bileşkenler, **en önde bir rol** oynamakta, görüntüsel sanat yaratım tarzları ise **alt sıradan** bir özellik taşımaktadır.

Kendi bulunduğu kültür içinde süslemenin çok alçakgönüllü, gittikçe da azalan bir yeri olan 20. yüzyıl insanı için, bir zamanlar insanoğlunun süslemeye dayanılmaz bir tutkuyla sarılmış olduğunu anlamak hiç de kolay değildir. Tarihsel gelişme dalgasına kendini kaptıran insanoğlu, önüne gelen hemen hemen her kullanım eşyasını bezeklerle süslemiştir; konutunu, kap kacağını, silahlarını, iş aletlerini, kült eşyasını, giysilerini, başına taktıklarını, bilezik ve kolyeler takımı, dövmeler yapılmış vücudunu, boyalı ya da çentikli süslemelerle bezemiştir. Süsleme ilkesi, bu dönemde, gerçekten **her yere girmişti;** yalnızca nesneler dünyasında değil, ama müzik ile şiire bile işlemişti. Müzik yaratımlarında, asıl rol ezgide değil, tınısal-ritmik «süsleme»deydi; türkü metinlerinin canlandırıcı, anlam taşıyıcı yanından çok, süsleyici, ritmik, sesçil yanı ağır basıyordu (bugün bile, «tra-la-la» ya da «trili» gibisine anlamsız nakaratlara o zamanlardan kalma bir şey olarak rastlarız). A. Veselovski, 1940'da Leningrad'da yayınlanan **Tarihsel Şiir** adlı kitabında, bu konuyu çok önceleri ele almıştır. Zengin etnografik malzemelerin inceledikten sonra şu sonuca varmaktadır Veselovski, en eski sanatsal yaratım biçimlerinde, çoğunlukla «sözün önemi değil, ritmik düzeni öne alınıyordu; sözsüz söyleniyordu şarkılar, genellikle ritm tutu-

luyordu, trampet dolayısıyla sözler ritmin içinde eriyordu...»[62]. Nasıl sözün canlandırma yeteneği ritmik yapıya feda ediliyorsa, eski süsleme örneklerinde de (örneğin kilimcilikte, el örgü işlerinde, tahta oyma işlerde) canlandırma, açıkça alt sıradan bir özellik taşıyordu; süsleyici yüzey içlerinde kullanılan ana araç, canlandırıcı ve görüntüsel öğe değil, ritmik-plastik öğeydi. Eski ritüel eylemlerdeki oyunculuk ve koreografi «dili» arasında da buna uygun düşen bir ilinti vardı. Sanatsal yaratım, konuşarak canlandırmanın yardımı olmaksızın, pantomim sınırları içinde yapılıyor, pantomim cimnastik dans biçimine bürünüyordu; onun için, pantomimdeki görüntü kapsamının anlaşılabilmesi yakınlığı olmayan kişiler için çok zordur.

İnsanoğlunun sanatsal olarak gelişmesinin ilk aşamalarında süsleme ile dansın olağanüstü büyük bir ağırlığı oluşu, kendi sanatsal içeriğinin özgüllüğünden, yani en genel coşkusal durum ve hareketleri, çok geniş bir çevreye anlatabilme yeteneğinden geliyordu. A. Veselovski, ilkel sanatta süslemeli-ritmik yanın, görüntüleyici, içeriksel yana niye açıkça ağır bastığından söz ettiği zaman, dilin daha gelişmemiş bulunduğunu, kökeninde «coşkusal öğenin içeriksel öğeden daha güçlü»[63] olduğunu belirtir. Bu neden, hiç kuşkusuz çok asli bir nedendir, ama biricik neden olarak görülemez, çünkü dilin sanatsal olmayan iletişim biçimleri içinde kullanıldığı bir yere, hiç kuşkusuz coşkusal değil, içeriksel anlatım yeteneği önplana çıkar. Bu böyle olmaktadır, çünkü sanatsal-yaratıcı etkinliğin özgül amaçları, dili, insanoğlunun o günkü estetiksel gelişme aşamasında özellikle sanat için önemli olan yana doğru çekmekte, oraya yönlendirmekteydi. Ama ayrıca, o zamanlar, ne söz sanatlarının, yani edebiyatın, şiirin, bağımsız bir yaratım yöntemi olarak ortaya çıkabilmesi, ne de dilsel-görüntüleyici araçların ayrışmamış sanatsal oyunda öncelik kazanabilmesi için elverişli koşullar yaratılmış bulunuyordu.

Edebiyatta İmgesel Bilincin Gelişmesi adlı ilginç incelemesinde, G. Gaçevin de belirtitği gibi, dans ve müzik «dili», «aşiretin genel deneyimi»ni dile getiriyordu; oysa söz,„«tikel bir içerik»in[64] verilişi eğilimini taşıyordu. Onun için, kültürün başlarında sözün çok az bir rolü vardı; ama daha sonra, «toplumsal-olan'ın rolü azaldıkça», «bireysel-

62 A.N. Veselovski, **Tarihsel Şiir**, 1940, s. 206.
63 a.g.e.
64 G. D. Gaçev, **İmgesel Bilincin Gelişmesi**; edebiyat Kuramı, 1962, s. 203.

olan'ın rolü arttıkça»[65] dille canlandırmanın önemi de artmaya başlamıştır.

Ancak, bu doğru gözlem, çok uzantılı bir kültür tarihi bağlantısı içinde ortaya konmalıdır. Gerçekliğin sanatsal-imgesel olarak yansıtılış'ında genel olan ile bireysel olan arasındaki somut ilinti, doğrudan doğruya, onun sanatta oluşturulan **gerçeklik**'le, toplumsal varlık ve toplumsal bilinçle olan ilintisine bağlıdır. Kişiliğin, henüz aşiret birliğinden çözülüp ayrılmadığı ve kimseye benzemeyen, özgün bireyliğin oluşmadığı tarihsel koşullar içinde sanata da **bireysel olan**'ı canlandırıp dile getirecek hiçbir sanatsal yöntem başarılı bir şeklide gelişemezdi. Ama, toplumun tarihsel gelişmesi, **kişilik**'in çözülüp ayrılmasına, kişinin bireysel nitelikleri ve yetenekleri ile eylemlerinin **toplumsal değer**'inin tanınmasına yol açışı sonunda, yaşamın sanatsal olarak biçimlendirilişinde, bu yeni insansal ilişkilerin yapısını ele alıp canlandıracak araçlara gereksinim doğmuştur.

Şunu da dikkate almak gerekir, kişiliğin pratikte ve zihince oluşum süreci, başlarda ancak çok dar bir çevre tarafından kavranabilmiştir. Ortak topluluktan çözülüp ayrılan kişiler, kökeninde o topluluğun yöneticisi, önderi, komutanı, rahibi, hükümdarı olan kişilerdi. Dolayısıyla, sanatın görevi bu kişileri, bütün olağanüstü benzersizlikleriyle vermek olmuştur. Buysa, ne dansla, ne de süslemeyle olacak işti. Örneğin, tıpkı Eski Mısır'da olduğu gibi, ancak **canlandırmayla**, görüntülemeyle çözülecek bir sorundu. Şurası da çok aydınlatıcıdır, tam bu anda portre-heykel ortaya çıkmış, Firavun'un portre halinde canlandırılışının nesnesi olmuştur; ancak, Firavun'un yanısıra, ordusunu da göstermek gerektiği zaman, bu kez duvar resimlerinde ya da daha başka sanatsal çalışmalarda böyle bir şey, **görüntüsel** bir biçimde değil, **süsleyici** bir biçimde verilmiştir. Daha doğrusu, canlandırmanın nesnesi «kişisel olmadığı» zaman, canlandırma, süsleyici bir özellik taşıyordu; ama bireysel bir değer taşıdığı zaman, süsleyici yollar bırakılıp, plastik portre «dili»ne dönülüyordu. Bu yasanın daha ileri görünüş biçimlerine ve olumlanışına Fayum mezar portrelerinde rastlarız.

Hiç kuşkusuz, ne heyel, ne de resim, bu kültür döneminde doğru dürüst ortaya çıkmamıştı daha; çünkü, kişiliğin oluşumu süreci henüz yeni başlamıştı. Öte yandan, bireyselleştirme, insanların canlandırılışı, ölülere tapınma ile bağıntılı olduğu için, kararlı bir biçimde yürütüle-

65 a.g.e., s. 202.

mezdi. Bütün öbür Eski Doğu köleci devletlerde olduğu gibi, Mısır'da da, ne heykelin, ne de resmin **bağımsız sanat cinsleri** haline gelebilmiş olmasının nedeni budur. Bu sanatlar, bütün bütüne mimariye bağlı olarak yer alıyordu. Sarayların, tapınakların, mezarların sanasal olarak biçimlendirilmesi sistemi içinde bunlara da yer olduğu için değil, ama heykel ile resimde, canlandırılacak kişinin bireysel somutluğunun verilişinde plastik genellendirmeler **mutlaka en önde geldiği** ve portrenin salt mimari çerçeve içinde, kendi bir gereği olarak, usulüne uygun şemaların yapımına olanak verdiği için. Mısır'daki tasvirlerde ya da Meksika duvar resminde, (başın yandan, omuz kısmının yüzden, bacaklarınsa yine yandan verildiği) tiplerin yüzeyde olmalarını gerektiren genel geçer kuralları, ya da boy heykellerin yüzden mutlaka dural olmaları yasasını anımsayalım burda.

Ancak, pratik yaşamda ve toplumsal bilinçte bireysel, kişisel öğelerin daha da gelişmesiyle birlikte, güzel sanatlara sanatsal **olarak kendini eksiksiz bir biçimde belirleyebilme** yolu açılmıştır. Heykel ve resim, uzun zaman, yapı sanatına doğrudan doğruya bağlı olarak kalmışsa da mimariden gitgide kendi bağımsızlığını kazanmıştır. Heykel ile resmin, mimariye özgü sanatsal imge düzenlemesi ilkelerini en sonunda aşmasında, bireysel insan çizgilerin canalı ve dinamik bir somutluk içinde yeniden verme yolları aramış olmasında görürüz bunu. Portre-heykel, bu yolda, antik Yunan'da, sonra da antik Roma'da gittikçe çok daha geniş ölçülerde gelişme göstermiş, o çağa egemen olan idealleştirme ilkelerini zaman zaman aştığı bile olmuştur; çünkü, sonut olarak **kimseye benzemeyen** kişi'nin canlandırılışı demek, bu ilkelerle çelişmeye düşmek demekti. Olympos Tanrılarının heykellerinde bile, ki burda **bireysel olan**'ın mutlaka **genelleştirilmiş ideal olan** içinde erimesi gerekiyordu, burada bile Hellen heykelciliği, gerçek olanı ideal olana **ezdirmemiş**, bu ikisi arasında **uyumlu bir denge** kurmaya çalışmıştır.

Yunan polis'inde kişinin toplumsal değeri yükelmiş olduğu için, ayrıca kendi demokratik niteliği bu değeri toprak sahiplerinin bir **ayrıcalığı** olmaktan çıkarıp, **herkesin** bir malı, **genel insansal** bir özellik haline getirdiği için, heykel de bu yolla gelişebilmişti. Köleici toplum döneminde demokrasi sınırlı, yalnızca «özgür doğanlar» için olduğundan, ayrıca kişi ancak bu sınırlar içinde bütün olanaklarını kullanabileceğinden; geriye canlandırmanın nesnesi olarak çoğu zaman gerçek insan değil, ama ideal bir tanrılık, fantastik mitoloji kahramanları kaldığından, güzel sanatların kendini belirleyebilmesi süreci, daha iler-

lere doğru gidemezdi. Ancak yeni çağlarda resim ile heykel, **tuval resmi ve serbest heykel** olarak, gerçekten bağımsız varolabilme koşullarına kavuşmuşlardır. Ama öte yandan, antik Yunan'da kişilik öylesine gelişmişti ki, heykel, daha önce hiç görülmedik bir kültürel-estetik önem kazanmıştı. Bu arada toplumun sanatsal gelişmesinde yeni bir sanat türü önplana çıkmıştı: **tiyatro.**

Bütün bunlarla birlikte, antik tiyatro, eski ayrışmamış sanatsal yaratım biçimlerinden henüz tam kurtulmamıştı. Koro şarkıları, dans ve masklar, tiyatronun bütünsel bileşkenleriydi. Yine de, **yapıda oluşan ağırlık**, drama sanatındaydı; burda, drama sanatının temelini oluşturan şey, eylem içindeki insanın bireysel özgün özelliği idi, yani **kişilik**'in imgesel olarak modellendirilişi. (Hiç kuşkusuz, kişinin bireysel özgünlüğü anlayışı o zamanlar çok sınırlıdır daha). Aiskhylos'tan Euripides'e ve Aristophanes'e kadar, antik Yunan tiyatrosu tarihi, bu büyük Yunan oyun yazarlarının yeni kişi anlayışını; kişinin özgünlüğünü, etkinliğini, genel olanla ve «tanrıların istemi»yle konulmuş hukuksal, ethik normlarla olan ilintisini, tanrıların hışmından insanın kendi istemiyle kurtuluşunu bize nasıl vermeye çalıştıklarını gösterir. Onun için, bu dönemde tiyatro en güçlü bir sanat türü haline gemiş; o yüzden, o günkü demokratik Atina kültürünü karşısına alan ve estetik öğretisiyle geçmişe yönelen Platon, en çok mimari ile müziğe değer vermiştir. Çünkü, bu görüntüsel-olmayan sanatlar, ya da o zamanlarda dendiği gibi,«taklit edici olmayan» sanatlar, bireysel-somut olanı canlandırma durumunda olamayan, genel ve ideale yönelmiş olan sanatlardı.

Nitekim, bütün ilgisini dram sanatına çevirmiş olan Aristoteles, kahramanların bireysel özgün **kişilikleri** ile karşılıklı etkileşmelerini, yani öykü yü dram sanatının en önemli öğesi olarak görmüştür.

Köleci toplumun çöküşü, tarihsel olarak yerine feodalizmin gelişi, antik kültürde oluşmuş bulunan sanatsal güçlerin gruplandırılmasında keskin bir değişmie yol açmıştır. Kişiliğin ortaya çıkıp oluşması; yüksek hiyerarşinin insanı kişilikten edici gücü altında ezilip kalmış, kahramanlık çağından ayrı, yeni dinsel bilinç biçimleri, bütün bunlar sanat yaratımları üstünde kendi taleplerini uygulamaya başlamıştı. Bütün bunlar, herşeyden önce, güzel sanatların gelişmesini iyice önlemiştir; çünkü, resim ve heykel görüntülerinde yatan «cisimsellik», cisimsiz Tanrı'nın cisimlendirilişiyle bağdaşmayan bir çelişme yaratıyordu. Resim ve heykelde imgeler gözle **görülebiliyordu**; oysa Tanrı, gözle **görülemezdi.** «Tanrıyı gören ölür», diyordu bu çağlarda ortaya çıkmış bir atasözü.

Böylece, gerek Yahudilik'te, gerek İslâm'da, Tanrı'nın resim ve heykelde canlandırılışı kesinlikle yasaklanmıştı; Hıristiyanlık ise, azizlerin canlandırılışını savunanlar ile ikona-kırıcılar arasında uzun ve kıyasıya bir mücadele alanı haline gelmişti. İkona-kırıcı hareket yürümekle birlikte, güzel sanatlar, Hıristiyan dünyasında yaşayabilmek için kendinden çok şeyler ödemiş, kendi bir ilkesi olan görülür dünyanın verilişi'nden kaçınarak, görülemez, ideal, tanrısal bir dünya'yı canlandırma yoluna gitmiştir.

Trajik olan çelişme şurdaydı, resim ve heykel için, maddi varlığın görsel bir somutlukla canlandırılışından bütün bütüne vazgeçilebilmesi olanaksız idi. Bu yüzden, ortaçağ sanatı için geriye kalan tek şey, bireysel olanın canlandırılmışı en az'da tutmak; canlı, somut biçimi, Tanrısal manevi olanın, ideal ve genel olanın simgesel ya da bütünlükle amblem tipi bir gösterge haline dönüştürmekti. Bu nedenle ortaçağ resim ve heykelinde, kendine özgü bir imge düzenlemesi halinde süslemeciliğin gelişmeye başlamış oluşuna, resim ve heykelin bağımsızlıklarından yitirerek, kilise, katedral ve ana kiliselerin mimarisi içinde bir süs öğesi haline gelmelerine hiç şaşmamak gerekir. Tam burda işte, güzel sanatlarda, derin bir çelişme daha ortaya çıkmıştır: Kutsal yazıların metinleri'ni resimlemek, «okuma yazma bilmeyenler için İncil» yerine geçmek. Yani, resmin ya da heykel'in kendisinden değil, ama edebiyat'tan çıkan sorunları çözümlemek. Ortaçağ resmi, süslemecilik eğilimi ile hikâye edicilik eğilimi arasındaki, ilke olarak, bu çözülmez çelişmeyi ıstıraplı bir yoldan çözmek zorunda kalan bir sanat olmuştur.

Bu dönemde, sahne sanatları daha da derin bir bunalıma girmiştir; çünkü gizem oyunlarına dönüşmüş bulunan drama sanatı, kendi bağımsız sanatsal varlığının şu temel gerekçesi'ni yitirmişti: Belirli bir özgür isteme göre hareket eden bireysel özgün kişiliklerin karşılıklı etkileşmesi. Ortaçağda, bu alanda, antik tiyatro ya da Rönesans tiyatrosu yaratımları yanısıra yer alabilecek, Euripides ile Shakespeare arasında drama sanatı tarihinde bir halka oluşturabilecek hiçbir büyük estetik değerin ileriye kalmamış oluşu bir rastlantı değildir.

Mimari ile müzik ise, aynı zamanda Platon'un vasiyetini yerine getirerek, bu dönemdeki sanatsal gelişmenin doruğu'na çıkmıştır. Mimari, ideal ve genel olan'ı yani kitleleri birleştirenn yayla arasında bir duvar çeken, «Tanrı'nın evi»nde yaygınlaştırılacak tanrı düşüncesini doğrudan doğruya cisimlendirme olanağına sahipti. Bu Tanrı evinde, kitleler tarafından okunan ezgiler, koral ve dualar ise, insanda bireysel

olarak kimseye benzemeyen, kişisel olan ne varsa hepsini ezen ve «tanrının merhameti»nden gizemsel bir pay alma biçiminde, **kişisel olmayan**, coşkusal bir vecd hali uyandıran dinsel duygulardaki **genellik**'i müziksel olarak yaratabiliyordu.

KAPİTALİZM DÖNEMİNDE SANAT TÜRLERİNİN EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Kapitalizmin zaferiyle doruk noktasına ulaşacak doğrultuda burjuvaca ilişkilerin feodal toplumun anabağrında ortaya çıkıp oluşması, sanat türleri arasındaki ilinti ve karşılıklı etkileşmelerde de değişimlere yol açmıştır. Daha Rönesans'ta, bu sürecin hangi doğrultuda gelişeceği belli olmakla birlikte, ancak onu izleyen iki üç yüzyıl içinde bu süreç tam olarak ortaya çıkmıştır.

İnsanoğlu tarihinin bu dramatik aşamasında ilk **kurban** mimari olmuştur. Rönesans, yapı sanatının sanatsal kültürde önplandaki yerini elinden almıştır. İlginçtir ki, artık yalnızca ressam Leonardo da Vinci değil, ama daha önce de gördüğümüz gibi, mimar Alberti de, yapı sanatı yerine, resmi en değerli sanat olarak kabul etmişti (Mikelanj'a göreyse en değerlisi heykeldi).

Böyle bir değer değişimi yasalara uygundu çok. Gerek Rönesans'ın düşüncesel dokunaklılığı, gerek maddi dünyanın, doğanın bilgisini edinme ruhu, kuramsal bilimler alanında doğa bilimlerini, sanatsal bilgi alanında da güzel sanatları, toplumsal ilginin odak noktası haline getirmişti; çünkü, Leonardo'nun da açıklamış olduğu gibi, güzel sanatlar, doğayı bütün öbür sanatlardan çok daha ona bağlı olarak ve çok daha eksiksiz verebiliyordu. Hattâ Leonardo, resmi, «bilim» olarak tanımlamış; (ortaçağda tartışmalar koparmış olan), gerçek doğa yasalarını tanıma yeteneğine çok yüksek değer vermiştir. Nasıl geçmişte resim ile heykel öncelikle anıtsal ve süslemeci biçimler halinde gelişmiş, güzel sanatsal yaratımları mimariye bağlı olarak dile getirmiş ise şimdi mimariden kesinlikle kopmaya başlamış ve tuval resmi ile serbest heykelin doğmasına yol açmıştı. Mimari ise, heykel sanatının hatta resmin etkisinde kalmaya başlamıştı. Yapı ustaları, binalara, özgür bir biçimde ayakta duran ,kendi içinde bütünsel bir plastik gövde, bir çeşit anıt gözüyle bakmaktaydılar artık; bu gövde «biçimlendirilebilir» ya da dış yüzü üstünde estetik olarak çalışabilir, binaların dış yüzü kendi kendine

yeterli, bir çeşit «resim» haline dönüştürülebilirdi.

Hiç kuşkusuz, Rönesans ile klasikçi ve Barok yapı sanatlarının hiç tartışma götürmez bir dizi başka nitelikleri daha olmuş; bu arada kendi dönemlerindeki ilerici düşünce ve idealleri cisimlendirebilecek yeni sanatsal araçları kendilerince arayıp bulmuşlardır. 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın başlarında, geç-feodal bir toplum olan Rusya'da bile, mimari, ulusal devletin, şanslı halkın ve vatan aşkının büyüklüğüne ilişkin yüce tasarımları işliyordu daha. Buna rağmen, bu sanat türünün gelişmesinde **dramatik iç çelişmeler** başgöstermiştir. Mimari olay kendi görünüşünden, bütüncül ve gerçeğe bağlı olanı yitirmiş; biçim, kurulma ve işlev arasındaki canlı birlik bozulmuş; yeni kurulma ilkeleri ile yapı çatısının «üstüne asılan» süsleyici kılıf (rustik donatım, sütunlu salonlar, duvara bitişik ayaklar) arasında bir çelişme suyüzüne çıkmıştır. Mimari, çok eski üslupları yansıtan gelerek, 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında, ilkesiz ve biçimci bir eklektizm halinde, süslü bina örtüsüne dönmüştür.

Kaçınılmaz bir süreçti bu. Burjuva ilişkilerin üstünlüğü, mimaride ideal, genel manevi içeriğin ortadan silinmesine, ama onun yerine aynı estetik ağırlıkta bir şey konmamasına yol açmıştı. Burjuva toplumsal bilinçte «ideal yoksunluğu» ile bireycilik psikolojisi, yapı sanatının **yaşaması için gerekli** manevi beslenmeyi elinden almıştı; çünkü, bireyselleştirme ile bağdaşmayan, hele toplumsal gerçekliğin eleştirel bir biçimde yansıtılmasına gelmeyen mimari, kendi gereği, genel ve ideal olana dönüktür. Mimari **olumlar, yadsımaz;** insanları **ayıran** değil, **birleştiren** manevi halleri cisimlendirebilir ancak. Onun için, kapitalist gerçeklik, edebiyatın sanatsal olarak özümleme nesnesi haline gelmiş, mimari tarafından estetik olarak özümlenemez oluştur.

Bu sorun, çok önceden ve çok ilginç biçimde, burjuva dünyasının bir takım ilerici bilim adamları tarafından, örneğin Mumford ile Giedon tarafından incelenmiştir. Bu bilim adamları, sanat olarak mimarinin yeniden nasıl canlanabileceğini kuramsal olarak açıklamaya çalışmışlardır. Ancak, tarihten edinilen deneyimler göstermiştir ki, öyle bir yeniden doğuş, **kapitalizmde** olanaksızdır. Yine de, 20. yüzyıl burjuva dünyası mimari yaratımları, 19. yüzyıldakilerden asli farklar gösterir. Son elli yılın büyük mimarları, Le Corbusier, Gropius, Wright, Mies van der Roch, Saarinen, Aalto, Niemeyer, mimariyi, teknik ve estetiksel öğeler arasındaki çıkmazdan kurtararak, modern mimarinin işlev ve kurulma ilkeleri konusunda yeni bir estetiksel anlatım bulmuşlardır. 20. yüzyılın bu büyük mimarlarından çoğunun ya toplumcu ya da toplumcu düşün-

celere yakın kişiler oldukları kadar, **gerçek demokratik** ideallere göre yaratımda bulunmuş olmaları da boşuna değildir. Onun için bu kişiler, kendi sanatsal özleleri ile gerçek etkinlik koşulları arasında, örneğin, özel konut sahipliği ve kent mimarisi anarşisi ile kapitalist yapı endüstrisi arasındaki uzlaşmaz çelişmeyi açıkça görmüşler; sanat olarak mimarinin ancak gelecekteki, akılcı, doğru temellere oturan bir toplumda yeşerebileceğini düşünmüşlerdir. «Özel mülkiyet», diye yazar Frank Lloyd Wright, «doğru bir kent planlaması yapımasını olanaksız kılmaktadır... Salt özel konut için yaratımda bulunduğu sürece büyük mimarimiz olamaz. Uygarlığın itici gücü kâr olduktan sonra, bu birincisini soylulaştıracak gerekçe kalmamaktadır artık». Daha böyle birçok düşünceleri sıralayabiliriz burda.

Sanat türlerinin eşitsiz gelişmesinin belirgin bir görünüşü de, bütün sanat türlerinin kapitalizmde mimariyle aynı yazgıyı paylaşmalarından gelmektedir. Hiç kuşkusuz, kapitalist ilişkilerin birçok bakımlardan kültür üstünde yıkıcı etkisini göstermektedir bu; ancak mimariden farklı olarak edebiyat, 18. ve 19. yüzyıllarda, daha önce hiç görülmedik bir ağırlık kazanmıştır. Bu çağların büyük kuramcıları, edebiyatı «en yüksek», en güçlü sanat olarak tanımlamışlarsa da, bu dönemde oluşmuş bulunan sanatsal güçler arasındaki somut ilinti'yi mutlaklaştırmış oluyorlardı, o kadar.

Söz şanatının, gerçekliği sanatsal olarak özümleme alanında teknik, ideolojik ve estetik olarak ilk sırayı almasının değişik nedenleri vardır. Burda şunları gözönüne almamız gerekir: edebiyat yapıtlarının gittikçe büyük bir çevrenin manevi malı haline getiren matbaanın bulunuşu; edebiyatın, kişinin bilincinde yer alan bireysel özgün, psikolojik süreçleri canlandırabilme ve dile getirebilme yeteneği (ki yeni çağlardaki edebiyatın en özgül özelliklerinden biri de bu olmuştur); yine edebiyatın, kişinin toplumsal ortamla olan bağını biçimlendirebilme gücü (18. ve 19. yüzyıl Avrupa edebiyatının bu sorunu ne denli görkemli çözmüş olduğunu anımsayalım burda); bütün öbür sanat türlerinden önce edebiyatın tiksinç, bayağı ve uygunsuz olan şeyleri, yani buruva gerçekliğinde egemen olan ne varsa onları eleştirel yoldan verebilme yeteneği (burda yine edebiyatın, bu dönemde, eleştirel gerçekçilik yolundan büyük bir başarıya ulaşmış olduğunu da anımsayalım); son olarak da, son yüzyıllarda, keskin siyasal ve ideolojik mücadelelerin doğrultusunda gelişmiş ve özel bir önem kazanmış olan ideoloji ile edebiyatın yakınlığı.

Edebiyat işte öyle çok güçlü bir hale geldikten sonra, öbür sanatsal

yaratım alanları üstünde, özellikle de resim ile müzik üstünde büyük bir etki yapmıştır. Geçen yüzyılda, **program** müziği'nin çalgı sanatı içindeki yaygınlığı, klasik edebiyat yapıtlarının opera ve senfonilerde olduğu gibi kullanılması, resitatifin öneminin artışı, buna bağlı olarak, Dargomyşski'nin de belirttiği gibi, tanının artık «doğrudan doğruya sözü dile getirmesi» bize bunu göstermektedir. Rus gerçekçi edebiyatının gezici ressamlar üstünde, Peredvişniki üstünde doğrudan etkisi olduğunu Stasov'un kendisi söyleyerek tanıtlamıştır bunu. Resim edebiyatı heykelden daha yakın izleyebildiği içinde, Peredvişniki'nin ilkeleri, Rus resmine heykel sanatından daha çok girmiştir. Antokolski bu ilkeleri kendi yaratımlarında ne denli uygulamaya kalkmışsa da, örneğin Repin kadar kararlı ve kapsamlı olamamıştır.

Ama, edebiyata yönelme, resme daha önceki büyüklüğünü ve toplumsal önemi geri getirmemiş ve sanatçılar bunun acısını çekmişlerdir. 19 yüzyılda, resmin altın çağının geçmişte kaldığından, modern resmin derin bir bunalım içinde olduğundan sık sık söz edilmeye başlanmıştı. Başta, bu bunalımdan kurtulmanın çaresi, geçmişin onarılışında, büyük Rafael'e ve onun öncülerine öykünmede görülmüşse de, kısa bir süre sonra, bu gibi çabaların yararsız olduğu ve çağın düşüncesine, görüşüne, çıkarlarına uygun düşecek yeni yaratım ilkelerinin aranması gerektiği anlaşılmıştır. Resmin kendisini doğrultmak üzere yaptığı bu tarihsel atılım, hiç kuşkusuz, Avrupa resminin izlenimciliğe gitmesine yol açan güçlerden biri olmuştur. Yine de, bütün estetik başarılarına rağmen, resim için de, heykel için de bu sanatların Rönesans döneminde, hattâ 18. yüzyılda oynamış olduğu role yeniden kavuşması mümkün olamamıştır. İzlenimciler, toplumsal çatışmaların çözümünden kaçındıkları, yaptıkları yaratımlarda doğanın, sokağın ve insan vücudunun güzelliğini sanatta yepyeni bir yönden yüceltmeye çalıştıkları için, toplumsal varlığın en önemli ve en ivedi sorunları üstüne söz edebilme olanını sanatın elinden almış oldular. Ressamların toplumsal kayıtsızlığı arttıkça, resim de sanatsal kültürde «önplan»daki yerini gittikçe daha çok kaybetmeye başlamış ve bugün kapitalist dünyada e az tutulan, en önemsiz sanat cinsi haline gelmiştir.

20. yüzyıl Avrupa resmi, edebiyatı izlemeyi bıraktıktan sonra, izlenimci doğrultuda kendi kurtuluşunu bulamayınca, yitirmiş olduğu estetik gücü ve toplumsal büyüklüğü yeniden elde etme umuduyla, müzik'e sarılmıştır. Ama, bu yolda da, resmi soyutçuluğun çıkmazına sokmuş, canına kıymasına yolaçmıştır.

Güzel sanatların müziğe yönelmesindeki neden, 20. yüzyıl burjuva kültürünün müziğe çok yüksek değer vermeye başlamış olmasıydı, tıpkı 19. yüzyıldaki demokratik düşünürlerin edebiyata verdikleri değer gibi. Ama, demokratik düşünürlerin söz sanatlarına özel bir sevgi göstermelerinin nedeni, edebiyatın toplumsal ilişkiler alanı içine girebilme yeteneğine sahip oluşuydu; oysa burjuva kültürü, tam karşıt bir nedenle, yani müziksel yaratımlar ile toplumsal çatışma, ideoloji ve dış dünya arasında gözle görülür bir bağ olmayışı nedeniyle, müziksel yaratımlara el atmıştı. Bu aynı nedenle, Benedetto Croce, müziği göklere çıkarmış, hattâ biçimci sanat bilimi, müzikte kişinin salt coşkusal kendinin bilgisini bile reddederek, müzikte ya salt ton biçimlerinin içeriksiz bir hareketi olmasını (Hanslick) ya da soyut insanlar ile soyut zaman arasındaki ilişkileri örgütleyecek bir ton kuruluşu olmasını (Stravinski) istemiştir. Bu tür yorumlanması sonucu, müzik, yalnızca ressamların değil, ama ozanların da öykünmeye başladıkları örnek haline gelmeye başlamış; 20. yüzyılın başlarında Rus kübik-fütürislerinin, Fransız letristlerinin, ya da bugünkü Alman modernistlerinin elinde edebiyat, sözcüklerden sıyrılmış oluntuları anlamsızca «kılı kırk yaran», salt yüksek sesli bir bileşimi haline dönmüştür.

Öte yandan, Batı Avrupa kültür tarihi bize şunu da kanıtlamaktadır, ancak büyük bir toplumsal anlam taşıyan, kendi özgül bilme yeteneğine, kendi özgüllüğüne uygun düşen bir içerikle yüklü olduğu zaman, müzik, gerçek toplumsal bir değere ulaşabilmektedir, tıpkı Beethoven'in, Chopin'in, Berlioz'un, Liszt'in müziğinde olduğu gibi. Müzik kültürü tarihinin «altın çağı», romantikçilik döneminde olmuştur; o zamanlar, müzik erişilmedik bir yetkinliğe ulaşmış olduğu için değil, ama 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında müzik yaratımları, en yüksek toplumsal düşünsel ve sanatsal bir anlam da taşımış oldukları için. Bu açıdan bakarsak, romantik estetiğin herhangi bir temsilcisinin niye müziğin en «yüksek» sanat olması gerektiğini, hattâ şiir sanatının bile sanatsal güç bakımından müzikten sonra geldiğini öne sürmüş olduğunu anlamış oluruz.

Böylesine düşüncelerin öne sürülebilmiş olmasının tek nedeni, müziğin hiçbir zaman kendi başına bir ses yunu ya da bir kişinin kendinin anlatımı olmayışından, toplumdaki en anlamlı manevi özlemleri sanatsal olarak biçimlendirebilmenin bir aracı oluşundan gelir. İnsanın coşkusal yaşamının derinliklerine işleyebilmesi; ne plastik düzeyde ne de sözle ulaşılamayacak, ince ruhsal ve zihinsel devinimlerdeki ay-

nmları yeniden yaratabilmesi; ayrıca, lirik bir kapsam kadar, coşkusal, bir yoğunluk da içermesi dolayısıyla müzik, Aydınlanmacıların akılcılığı karşısında düş kırıklığına uğranan bir dönemde, yani kişinin iç dünyasına çok güçlü birliği duyulduğu dönemde, romantiklerin «yitik hayaller»e, kahramanlık düşlerine kapıldıkları bir dönemde, toplumsal bir onaya kavuşmuştur.

Şurası da ilginçtir, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında, izlenimciler gibi sesle resim yapma peşine düşmeyip, büyük, toplumsal anlam taşıyan sorunlara biçim vermeye çalışmış büyük bestecilerin yaratımları (örneğin, Wagner ile Verdi'nin, Çaykovski ile Skriyabin'in yapıtları) da, ister istemez, **romantik** bir renge bürünmüştür; nitekim, müziksel imge yapısının kendi «iç eğilimi»nde romantik bir üslup da vardır. Yine de, 19. yüzyılın ikinci yarısında müzik, ne doğrudan ne de dolaylı anımsama yoluyla romantizme daha önceki toplumsal anlamını yeniden verebilmiştir. Emperyalizm döneminde ise, müzik, toplumun manevi yaşamında, ilk burjuva devrimi döneminde, hattâ daha da önce, ortaçağda bile oynadığından çok daha az bir rol oynayabilmiştir. Kapitalist gerçekçiliğin **iç sıkıcı yavanlığı**, müziksel-şiirsel özümlemeye kapalı kalmıştır. Müziğinse, edebiyat gibi, en ufak bir toplumsal eleştirel çözümleme olanağı da yoktur; nitekim, eleştirel gerçekçi yöntemle müziğin başedebilmesi çok zor olmuştur. Bu bakımdan, müzik, daha çok mimariye yakın düşmektedir. Bu iki sanatın da yazgısı, aynı ölçüde, toplumun manevi yaşamında olumlu **ve ideal, genel bir içerik**'in varlığına bağlıdır. Burjuva dünya ise böyle birşeyi müziğe verememektedir. Ama müzik, böyle bir şeyde diretince, bu kez, çok uzun geçmişe, örneğin Nibelungen efsanesi ile Ruslan ve Ludmila'nın masalına, Shakespeare ile Puşkin'in tarih tragedyalarındaki çatışmalara, İvan Susanin ile saz şairlerinin işlerine, ya da yaşam ve ölüm, aşk ve ıstırap gibi «ebedi» soyut ethik sorunlara, vecd şiiri ile ayinlere dönmek zorunda kalmıştır.

Tiyatronun düşüşü, müzik, resim ve edebiyattaki bunalım gibi sonuçlanmamışsa da, burjuva toplumun sanata düşmanca tutumu, önünde sonunda, tiyatro tarihi üstünde de etkisini göstermekten geri kalmayacaktı. Güzel sanatların hızlı gelişimine tanık olunduğu erken ve yüksek Rönesans dönemlerinde, tiyatro sanatı gölgede kalmıştı. Bunu şöyle açıklayabiliriz, Rönesans sanatı, insan ile doğa arasındaki özgürlük ile zorunluluk arasındaki **uyumlu** ilişkilerin imgesel modellerini bulmaya çalışıyordu; oysa drama sanatının yapısı, doğrudan doğruya, dramatik

çatışmalara, kavgalara ve çarpışmalara dayanmaktadır. Onun için, drama sanatı, uyumlu Rönesans dünya duyumu utopyasının ortadan silinmeye başlamasıyla sözünü geçirmeye başlamış, toplumsal gelişmenin gerçek yüzünü acımasızca ortaya sermiş; ancak ondan sonra, insanın iç dünyasındaki ve toplumsal varlıktaki **çelişkenlik, çatışma ve acımasız dramatik**'e ilişkin bilgi, toplumsal düşüncenin çıkış noktası haline gelebilmiştir. Rönesans kültürünün sönmeye yüztutmasıyla birlikte, Shakespeare'in büyük tragedyaları ortaya çıkmış; ancak 17. yüzyılda, klasikçi dünya görüşündeki düalizm, Corneille ile Racine'in oyunlarında en kapsamlı, en tam anlatımını bulabilmiş; 18. yüzyılda ise, feodal güçler ile burjuva-demokratik güçler arasındaki uzlaşmaz çatışma üstüne Aydınlanmacıların derin bilgisi, Lessing ile Schiller'in, Diderot ile Beaumarchais'nin oyunlarında kültürün odak noktası haline gelmiştir.

Eğer, Rönesans estetik düşüncesi **resmi**, romantik estetik **müzik ile şiir**'i, devrimci demokratların estetiği de edebiyatı bütün dikkatlerin odak noktası haline getirmişse, klasikçi ve aydınlanmacı estekik de **tiyatro**'yu böyle bir odak noktası haline getirmiştir. Tiyatronun özünü Boileau ile Diderot, Gottsched ile Lessing, farklı yorumlamakla birlikte, ayrıca, Corneille ile Shakespeare'in mirasına sanatçı ve kuramcılar farklı sahip çıktıkları halde, tiyatronun bu dönemde en yüksek **düşünsel ve estetik değer** taşıyan sanat olduğu gün gibi kabul edilmiştir. Aydınlanmacıların konumuna yakın bir yerden kendi düşüncelerini geliştirmeye başlamış olan Belinski de tiyatroyu en önde gelen, en güçlü sanat olarak görmüştür. Romantikler, özellikle de Alman romantikleri ise, tiyatro sanatı konusunda, gerek pratik, gerek kuramsal olarak, büyük zorluklarla karşılaşmışlardı; çünkü tiyatronun yapısı, bir yapıtı sanatçının lirik-şiirsel yoldan «kendinin bir anlatımı» haline gelmesine, ya da fantastik, ideal bir dünya oluşturan romantik sanatçının yaratıcı fantazi oyunlarının cisimlendirilmesine elvermiyordu. Buna karşılık, eleştirel gerçekçilik, yaşamın **dramatik** olarak calandırılmasındaki nesnelliğe olağanüstü önem vermiş; eleştirel gerçekliğin çatışmayla belirlenmiş konu yapısı, toplumsal **çelişmeler**'in imgesel bir biçimde modellendirilmesi bilgisne giden yolu açmıştır. Onun için, eleştirel gerçekçilik, müzikte, heykelde, hattâ resimde olduğundan çok daha özgür ve duyarlı biçimde kendi düşünsel ve estetiksel özlemlerini tiyatroda gerçekleştirebilmiştir. Ama burjuva-çöküşmüş sanata, gerçek insansal varlığın toplumsal uzlaşmazlıklarının verilişinin bilgisi ortadan kalkmaya başladıkça, dram sanatı da ya cinsel alandan alınma, **içli dışlı çatış-**

malar'ın canlandırılmasıyla kendini sınırlamış, böylece tiyatro sanatının içeriğini de bayağılıkla daraltmış, ya da herhangi bir konusal, dramatik temele oturmaktan kaçınarak, **çatışmasızlık** ilkesinin kendi mantıksal sonuna kadar götürüleceği «saçma tiyatrosu» çıkmazına düşmüştür.

Sanat türlerinin eşitsiz gelişmesinin başlıca görünüş biçimleri bunlardır. Ancak, sanat türleri içindeki çeşitli **tarzlar** arasındaki ilintiler için de benzer bir yasallığın bulunması gerekmektedir.

SANAT TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Herşeyden önce şuna dikkat etmemiz gerekir, «tarz sorunu» sanatsal gelişmenin değişik aşamalarında farklı roller oynamıştır.

Ne ortaçağda, ne de Rönesans'da bu sorun biliniyordu; ortaçağda bilinmiyordu, çünkü o zamanlar sanatsal olarak canlandırmanın nesnesi çok sınırlı idi, sanat dinsel-mitolojik ve şövalyece-kahramansı olmak üzere, iki tarzda gelişme gösterebilmişti. Buna karşılık, Rönesans'da bilinmemesinin nedeni, Rönesans'ın sanata çokyönlü yaşam görünüşlerinin kapısını açmış olması değil; Rönesans'ın varlıkta **ayrışma**'yı değil, **birlik**'i savunmuş olmasıdır. Nitekim Rönesans'taki sanat yaratımlarında, bütünsellik eğilimlerinin, ayrıştırmacı eğilimlerden daha ağır basmasının nedeni de budur. Rönesans resmi, ne «salt» manzaraya, ne de «salt» natürmorta ya da «salt» bir portreye tanık olmuştur; kural olarak, insan, gerçek bir nesnel ortam içinde canlandırılıyordu, mitolojik temalar ile toplumsal temalar arasında kesin bir sınır çekilmemişti.

Tarz sorunu ile tarz kavramı, sanat yaratımında, **tematikle sınırlı bir dal** olarak ilk kez 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu çağda, Rönesans'ın bir özelliği olan, bütünsel dünya algısı, bir daha geri gelmeyecek biçimde yitirilmişti. Dünyanın kavranışı, **çözümsel bir özellik** taşıyordu. 17. yüzyıl felsefi düşüncesinde olduğu kadar, bilim ve estetik düşüncesinde de görülür bu. Bağımsız tarzların ortaya çıkışı da, sanatsal **bilginin nesnesinin** çözümsel yoldan **parçalara ayrılıp bölünmesi**'nin bir anlatımı olmuştur, burda tarz farkları, gnoseolojik ve aksiyolojik açılardan görülüyordu.

Bu ilke en kararlı biçimde klasikçi estetik tarafından yürütülmüştür. Klasikçi estetik, her tarz için, bu tarzların canlandırdıkları alanın kendi eşitsizliğinden gelen anlayışa karşılık verecek, özel bir estetik değer

ölçüsü biçmişti. Toplumsal olarak «yüksek düzedeki» nesneleri ele alan tarzlar, «yüksek» tarzlardı; «aşağı düzeydeki» gerekliğin verilişinden gelen tarzlar ise, «aşağı» tarzlar olarak görülüyordu. Böylece, en yüksek basamakta, tragedyanın, kahramanlık şiirinin, tarihsel-mitolojik resmin, vs.; alt basamaklarda ise, komedyanın, güldürülü şiirin, güncel resmin, vs. yer aldığı sırasal bir «düzeylendirme» kurulmuştu. Bu arada, «yüksek» tarzlar, kendi gelişmeleri için elverişli siyasal, ideolojik, psikolojik ve estetik koşullara sahip oldukları gibi, sanatsal kültürü de bütün öbür tarzlardan çok daha net ve tam olarak temsil edebiliyorlardı. Sanat, Fransa'da, 17. yüzyılda böyle gelişmişti işte. Ama, bu çağdaki Fransız sanatı ile Hollanda sanatı arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, görülecektir ki, yalnızca şurda ya da burda ağır basan **sanatsal yöntemler** arasında değil, ama aynı zamanda, **tarzlar arasındaki orantı**'da da bir fark vardır. Nitekim Fransız klasikçiliğinden farklı olarak, Hollanda gerçekçiliği, resimde güncel tarzı, manzara resmini, dahili resmi, natürmortu tercih etmiştir; o günkü Hollanda burjuva toplumu, herşeyden önce, yaşamın bu tarzda verilen yanlarıyla ilgilenmekteydi çünkü. Mitolojik konularda, günlük, ampirik yaşamın üstüne çıkacak bir araç aramış olan Rembrandt bile, yalnızca demokratik dünyagörüşünün derinliği yüzünden değil, ama yaratımlarındaki özgül tarz eğilimleri yüzünden de, kendi ülkesinde, «beyaz karga» damgasını yemiştir. Bambaşka bir zemin üstünde yükselmiş olan komşu Fransız kültürü ise, Rubens'deki mitolojik tarzı benimseyip, doğal karşılamıştır; çünkü böyle bir tarz, bu ülkeye egemen çıkarlar ile beğeni çizgisini temsil etmekteydi.

Avrupa sanatının daha sonraki gelişmesi içinde, tarzlar arasındaki ilintiler de kesintisiz bir biçimde dönüşüme uğramakta devam etmiştir. 18. yüzyılda, Fransa, Almanya ve Rusya'daki aydınlanma gerçekçiliği, en etkili, dolayısıyla en önemli sanat cinsi olarak tiyatroya klasik sevgisini göstermekle birlikte, klasik tarz sıralandırması gerçekçi hareket tarafından hemen geri çevrilmiştir. Bu çağda gerçekçilik, hiç kuşkusuz, tragedyayı değil, «burjuva dramı»nı; tarhisel-mitolojik resmi değil, güncel resmi; kahramanlık operasını değil, güldürülü operayı tercih ediyordu. Tarza verilen değerlerin bu yolda bir değişime uğramasının nedenini, Diderot ile Lessing kadar, o çağda Rusya'da çok tanınmış bir oynucu ve dramatikçi olan Plavilsçikov da açıkça ortaya koymuştur. Bu kişiler, aristokrasinin tematik çıkarlarının yerini, tarihsel yasalara uygun olarak, artık «tiers etat»nın çıkarlarının aldığını; bu «orta sınıf»ın, Monsieur

Jourdain'ın estetik kafasını iyice aşacak, «soylu burjuva» çocuk hastalığından kurtulacak ve sanattan kralların, komutanların ve mitolojik kahramanların işlerini değil, kendi **yaşamı**'nı görmek isteyecek kadar bilinçlenmiş olduğunu söylemişlerdir. Öte yandan, İngiltere'de, 18. yüzyıl gerçekçi sanatının toplumsal gelişme özellikleri, tarz sorununa başka bir çözüm yolu aranmasına yol açmıştır. Sanatta önplana, **yaşamı tasvir** tarzı ile resimde portre tarzı çıkmıştı yeniden; çünkü İngiltere'de soylular ile burjuvazi arasındaki çatışmanın barışçı bir çözüme ulaşması, toplumsal kavgadaki dramatik yoğunluğu yumuşatmış, bu yeni ortaya çıkan burjuva ilişkileri sistemi içinde kişiliğin oluşması süreci, bütün toplumsal ilgiyi kendi üstüne çekmişti.

Özel bir tarz konumu, romantik sanatta da ortaya çıkmıştır. Görünürdeki bütün çeşitliliğine rağmen, romantiklerin tarza ilişkin eğilimleri oldukça tezli olmuştur. Romantikler, bir yandan, **lirik-şiirsel anlatı** türünü geniş çapta uygulamaya koyup (ki Byron'ın, genç Puşkin'in, Lermontov'un, Mickiewicz'in, Heine'nin şiirlerini anımsayalım burda), bu türü kendi dokunaklı kahramanları eğer Kabil ya da Şeytan tipindeyse dramatik ve dokunaklı bir biçimde, yok eğer kahramanları, örneğin Childe Harold gibi, günlük bir kişi ise, o zaman alaylı bir biçimde ilerlerken; öte yandan, **tarihsel roman** tarzına (ki burda rahatlıkla Walter Scott'un adını verebiliriz) ve **fantastik öykü** tarzına yol açmışlardır (ki bu tarza da E.T.A. Hoffmann'ın ve Gogol'ün yaratımlarında rahatlıkla rastlarız). Resimde de aynı şey olmuştur; romantikler hiçbir şiir, hiçbir güzellik ve büyüklük bulmadıkları gündelik yaşamın yalın gücüne tiksinerek bakmışlar; öte yandan, antik mitolojinin klasikçi yoldan yorumlanışını reddederek, ortaçağların yüce şiirsellik öğesini, Hıristiyan mythos dünyasının yeni yorumlarını, ya da (Dante, Cervantes, Lermontov gibi) bir şairin yaratmış olduğu fantastik dünyanın hayalini aramaya koyulmuşlardır. Delacroix ile Brüllov'un, Nazarener ile Aleksander İvanov'un, Mateyko ile Vrubel'in yaratımlarında görülenen önemli tarz biçimleri böyle oluşmuştur işte.

Romantiklerin tarz yönelimlerindeki birlik kadar, çeşitliliğin de altında şu gibi birçok etken vardır: geçmişteki sanatsal deneyimlerin kategorik yadsınması; yeni ve özgün tarz yapılarının ele alınması; romantik estetiğin temel ilkesi olmak üzere, sanatçının sınırsız yaratım özgürlüğü olduğunun ilan edilmesi; burjuvaca yavan yaşamda yoksulluğu duyulan esin kaynağının bulunabileceği, gerçek ya da kurgusal varlık alanları peşinde koşulması; son olarak da, romantik kişiliğin kendi ulu-

sal, düşünsel-felsefi, estetik çeşitliliği. Eleştirel gerçekçilik ise, romantiklere özgü fantastik eğilimleri, geriye dönük tutumları ve öznelciliği reddetmiştir. Eleştirel gerçekçiliğin, kendinden önceki sanat tarihinde hiç bilinmedik bir görevi, yani ne denli yavan ve anti-ideal de olsa, **gerçek toplumsal yaşamı tanıma ve eleştirel olarak kavrama** görevini üstlenmiş oluşu, tarihte ortaya çıkmış bu yeni gerçekçi yaratım tipinin, üstlendiği sanatsal görevi yüksek bir randımanla yerine getirebilmesini olanaklı kılmıştır. Bu amaçlara ise, ne tarihsel, ne de fantastik tarz cevap veriyordu. Hiç kuşkusuz, eleştirel gerçekçilik de bu tarzlara el atmış, ama ancak nesnel toplumsal gelişme yasalarının, gelecek ile geçmiş arasındaki bağın sanatsal olarak kavranabilmesine elverdiği ölçüde yapmıştır bunu. Gerçek geçmişe ve fantastik masallara eleştirel gerçekçiliğin el atışının nedeni, bunların, kaba çağdaş gerçekliğin şiirsel bir antitezi'ni oluşturması değil, bu gerçekliğin **dolayımlı bilgi**'sine ilişkin bir yöntem oluşlarıydı. Saltikov-Şçedrin'in **Bir Şehrin Hikâyesi**'ndeki, Anatol France'in **Penguen Adası**'ndaki ya da Rimski-Korsakov'un **Altın Horoz**'undaki fantastiklik, E.T.A. Hoffmann'ın masallarındaki, Vrubel'in resimlerindeki ve Wagner'in operalarındaki fantastiklikten ilke olarak ayrılır; gerçekçi kurgunun **kendi kendine yeterli** bir estetik değer değil, insanoğlunun gereçk toplumsal varlığının **imgesel bir alegori**'si oluşuyla ayrılır. Aynı biçimde, Tolstoy'un **Savaş ve Barış**'ında ya da Surikov'un tarihsel resimlerinde geçişe dönüş, hiçbir zaman Gogol'ün **Taras Bulba**'sında ya da («Evet, yalnızca sizler gibi korkakların değil... ama yiğitlerin de bulunacağı zamanlar vardır!...» sözlerinin geçtiği) Lermontov'un **Borodino**'sunda olduğu gibi, insan varlığının bir daha geri gelmeyecek biçimde yitip gitmiş bulunan şiirselliğinin peşine düşmüş olmayıp, **toplumsal gelişme**'deki derin yasallıkların içine girme, «zaman bağıntısı»nı kavrama ve **bugünkü** toplumsal çelişmelerin çözülebilmesi için **geçmişteki deneyimleri** anlama çabasıdır.

Hiç kuşkusuz, eleştirel gerçekçilik, bütün karmaşıklığı ve çelişkenliği içinde **çağdaş** toplumsal yaşamın sanatsal olarak verilebilmesine dayanan ve **kişi ile toplumsal çevre arasındaki ilişkiler**i canlandırabilme yeteneğinde olan tarzlara çok güçlü bir eğilim göstermiştir. Bu tarzlarınsa, toplmsal-çözümleyici roman, psikolojik öykü, «tematik» güncel resim ve töre oyunları olduğunu görürüz. Kendi gereği, yaşamın yavanlığını eleştirel yönden canlandırabilmesi çok zor olan müzikli tiyatro bile, bu zorlukları aşmaya çalışmış, çağdaş toplumsal malzemeli zorlamıştır; Çaykovski'nin **Eugen Onegin**'i ile **Maça Kızı**'nı, hepsinden

önce de, 19. yüzyıl Avusturya ve Fransız operati'ni anımsayalım yeter.

Bu açıdan, eleştirel gerçekçilik ile izlenimciliğin tarz yönelimleri arasında bir karşılaştırma yapmak da çok yararlı olacaktır. İzlenimciliğin açıkça toplumsal kayıtsızlığı, «tematik» güncel resmin hemen hemen hepten boşlanmasına, manzara tarzının önplana çıkmasına yol açmıştır. İzlenimcilik müzikte, özellikle de çalgısal manzara parçalarında kendi anlatımını bulmuş olmakla birlikte, en çok resimde açıkça kendini belli eder. Renoir ile Degas'nın insan ya da günlük sahneleri canlandırışlarında bile, bu konular, deyim yerindeyse, «manzara tarzı»nda ele alınmıştır. Yani, gözle görülen doğadan bir kesitin psikolojik değil, mekânsal boyasal «etki»sini; insanların ağaçlarla, hayvanlarla, eşyayla eşitçe birlikte yaşadığı, insanların çıplak insan vücuduyla, kendi giysileriyle, yelpaze ya da kolyesiyle aynı estetik önem içinde bulunduğu açık havayı vermişlerdir. Avrupa resminin bu doğrultuda daha sonraki gelişmesi, manzara'nın yerini natürmortun almasına yol açmıştır, bu tarzda başı çeken ise, Cezanne olmuştur. Daha sonra kübizmin gelişmesi, «natürmort tasası»nı, bütün öbür tarzların, yani manzara kadar, portre tarzının da üstünde tutmuş, hele güncel resim kübist resimden hepten silinip gitmiştir. Hele resim ve heykelde burjuva kültürün «son sözü» olan soyutçuluk, bütün tarzları sanattan kovacak biçimde, bu süreci kendi mantıksal sonuna kadar götürmüştür. Çünkü, gerçek dünyada hiçbir şey ilgilendirmiyordu soyutçuluğu; ne toplumsal yaşamda elde edilenler, ne bugün, ne geçmiş, ne insan, ne doğa, ne gerçek şeyler, ne de insan fantazisinin kendi ürünleri, hiçbir şey.

Şu sonuca artık varabiliriz, eşitsiz gelişme yasalarının işleyişi, sanat tarzları arasındaki ilintilerde olduğu kadar, sanat türleri arasındaki ilintilerde de aynı ölçüde geçerli olup, bu her iki halde de, gerek toplumsal-tarihsel olarak koşullanmışlık'la, gerek sanatsal gelişmenin görece bağımsızlık'ıyla bağıntısı açıkça ortadadır. Bu yasa aynı zamanda, sanasal kültür tarihinde ilerlemenin çelişkenliği'ni de kendince açıklığa kavuşturur. Bir yandan, en yüksek elverişli koşulların yaratılışı, belirli sanat cinsleri ile sanat tarzlarının her çağda ilerici bir gelişme göstermesine yol açarken; öte yandan, bu ilerleme, arkaplanda kalan, genel ilgiyi artık uyandırmayan, şu ya da bu kadar süre sürüncemede kalan ya da sanat «sefer»lerce bir çıkış yolu aranan sanatsal yaratım cins ve tarzlarındaki bir gerileme haline de gelmektedir.

Ama, sanat türleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ebedi bir yasası, sanatın kendi öz'ünde ya-

tan bir yasa olarak görülmemelidir. Tarihte sanatsal gelişmenin, yeni ve ileriye açık daha güçlü bir yasanın, yani ilerki dönemlerde bütün sanatsal yaratım dallarının eşit gelişmesi yasasının etkisi altında **aşılabilmesi olanağı**'nı gören anlayış, daha doğru bir anlayıştır. Böyle bir varsayım, yalnız kuramsal olarak temellendirilmiş olmayıp, aynı zamanda, bugün için sanatsal gelişmede yer alan süreçlerin somut olarak gözlemlenmesinden de çıkarılacak bir sonuçtur.

SANATSAL YÖNTEM, ÜSLUP VE DOĞRULTU

Sanatsal gelişmenin toplumsal olarak koşullanmışlığı ile görece bağımsızlığı diyalektiği, sanat tarihi süreçlerinin akışı içinde en somut biçimde kendini açık eder. Burda söz konusu olan şey, bu süreçlerin genellikle, «üslup», «sanatsal yöntem», «doğrultu», «akım» gibi kategoriler yoluyla belirlenen parametresidir. Bu kategorilerin kendi anlamları ile sanat tarihinin tanımında kullanıldıkları anlamlarının tam olarak ne olduğunun yorumlanışında, bilim adamlarımız bir birliğe varmış değillerdir. Sanatın ve sanatın yapısının özü ile sanatın tarihsel gelişme yasaları üstüne burda ele alınmış olan görüşler sistemin hangi açıya oturtulacağı, bu bakımdan çok önem taşımaktadır.

SANATSAL YÖNTEM

Sanatçının yaratıcı etkinliğini çözümlediğimizde, «sanatsal yöntem» kavramının içeriğini belirlemiş ve şöyle formüllendirmiştik: **Sanatsal yöntem, hem sanatsal yaratım psikolojisinin bir kategorisi olarak, hem de sanat tarihi süreçlerinin bir kategorisi olarak iş görür.**

Sanatçının dünyagörüşü, estetik kanıları, sanatın özü ve belirlenişi üstüne kendi anlayışı, belirli bir toplumsal çevre içinde oluşur ve onunla belirlenir. Bu nedenle, sanatçının estetik bilinci içinde gerçekleşen sanatsal yöntem, sanatçı bunu kavrasın kavramasın, toplumsal-tarihsel bir kategoridir. Dünya sanat tarihi bize şunu göstermiştir: sanatçının yaratıcı yönteminde barınan bireysel özellikler, yalnızca onun kendi özgül

özelliğiyle değil, ama aynı zamanda, **sanatçının bilincinin belli toplumsal çıkar ve idealleri kendine almış oluşu**'yla da koşullanmış olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatsal yöntem, bir toplumun bir sınıfın, bir dönemin belirli özgül ideolojik-estetik gereksinimlerini yansıttığı için, son kertede, yalnızca bir sanatçının kendi «kişisel özelliği» olamaz, aynı zamanda, **bütün sanat doğrultularının estetik temeli**'ni de oluşturur.

Sanatsal yöntemin yapısını biliyoruz. Sanatsal yöntemin yapısı, sanatın yapısı ile eşbiçimli olup, beş temel yönlendirmenin, yani bilgi-belirleyici, değer-belirleyici modellendirici, kuruluşsal ve semiotik iletişimsel yönlendirmelerin karşılıklı etkileşmesinde oluşur. Burda, bu yönlendirmelerin karşılıklı ilşikileri farklı olabileceğinden, değişik yöntemlerce uygulanan temel yönlendirmelerden biri ya da öbürü, **yaratım süreçlerinde ötekilere daha ağır basabilir.** Böylelikle, değişik sanatçıların yöntemlerini birbirine yakınlaştıran ve bu tümele dayanan **sanatsal doğrultular**'ın varlığından söz edilebilmesine yol açacak güçler açığa çıkmış olur. Bu sanatsal yöntemler nesnel olarak birbirlerine öylesine yakınlaşmışlardır ki, **yaşamın gerçekliği bilgisi üstüne yapılmış olan yönlendirme,** bütün öbürlerine burda ağır basar ve öbürleri onun altında yer alır. İşte böylesine bir yöntemin yapısına biz **gerçekçi** diyoruz. O *halde, biri gerçekçi, öbürüyse anti-realist olmak* üzere, iki sanatsal yöntem mi vardır yalnızca?

Sık sık rastlanan bu gibi bir vargının eleştiri tutar yanı olmadığı gibi, temelsizdir de. Dünyayı canlandırma üstüne bir yönlendirme, gerçek de olsa, sanatsal yaratım yöntemi olarak kavranabilmesi için belirsizlik taşır daha. Örneğin, Euripides'in yapıtlarını W. Shakespeare'in, G. E. Lessing'in, A. Castrovski'nin ve M. Gorki'nin dramatik yaratımlarıyla karşılaştıracak olursak, insanları «oldukları gibi» göstermeye çalışan bu yaratıların Euripides'le uyuştuğunu, ancak herbirinin, gerçekçiliğin başka bir tarihsel tipiyle, yani **başka bir yaratıcı yöntem**'le ilgili olduğunu görürüz. Şaşmamak gerekir buna, çünkü sanatçı, dünyayı doğru, eksiksiz ve upuygun olarak yeniden yaratmak istediği zaman, yaşamda verili olan şeyleri kopye etmez, tam tersine, **varlığın özü, anlamı ve değeri üstüne kendi tasarımlarına karşılık verecek biçimde yaşamı imgesel olarak modellendirir.** Bu nedenle, toplumsal bir mücadele biçimi olarak, kapitalizmden toplumcu düzene doğru sürekli hareket halindeki bir yaşam anlayışına dayanan Gorki'nin gerçekçi çabalarının sanatsal yoldan cisimlendirilişi bir başka yaratıcı yöntemdir, her türlü

toplumculuk düşüncesi ile toplumcu mücadele düşüncesine çok uzak kalmış olan Ostrovski'nin kullandığı yaratıcı yöntem başkadır. Aydınlanmacı Lessing'in yaratıcı yöntemiyle yetinmiş olsaydı eğer, derin bir toplumsal çözümlemeye ulaşamazdı Ostrovski. Lessing de Shakespeare'e çok yüksek değer vermiştir, ama **Hamlet**'i ya da Kral **Lear**'i yaratmış olan yöntemi kullanmış olsaydı, ne Emilia Galotti'yi, ne de **Minna von Barnhelm**'i ortaya koyabilirdi; çünkü Aydınlanma dönemi, Rönesans döneminin ulaşmış olduğu insan kişiliği ve eylemleri anlayışına daha yüksek dereceden bir toplumsal somutluk getirmiştir. Nitekim, Shakespeare'in dünyagörüşü de doğrudan doğruya Euripides'in yöntemini benimsemesine izin vermemiştir.

Burdan da şu sonuca varabiliriz, gerçekçilik, bütün dünya sanat tarihinde aynı biçimde işlerlik kazanmış, gerçekçiliğe karşıt öbür yöntemlerle sürekli çatışma içine girmiş birleşik bir sanatsal yöntem olarak ortaya çıkmaz hiçbir zaman. Gerçekçilik, bütün bir dizi somut sanatsal yöntemlerin ortak belirtisi'dir (örneğin, Aydınlanma gerçekçiliği yönteminin, eleştirel gerçekçilik yönteminin, toplumcu gerçekçilik yönteminin).

Gerçekçiliğin idealleştirilmesine yönelik yaratım tipleri, daha da çok sayıda bir sanatsal yöntem çeşitliliği gösterir. Dolayımsız bir sanatsal biçimlendirmenin temelinde yatan, toplumsal idealin içerik ve yapısındaki asli değişimler, her keresinde özel bir sanatsal yöntemin ortaya çıkmasına neden olur. İdeal bir dünyanın imgesel olarak canlandırılışı konusunda antikçağda ele alınıp işlenmiş olan yöntemin, ortaçağda imgesel olarak canlandırılmış, bütünlükle bambaşka bir dinsel-gizemci yöntemle bağdaşmadığı görülür. İnsanların idealleştirilmesi konusunda klasikçilikte yararlanılmış olan deneyimlerin, idealleştirme bakımından Rönesans sanatındakinden farklı olması gerektiği kadar; idealin kendisi bakımından da, rokoko sanatının hazcı, siyasal ve tere dışı idealinden farklı bir ideale sahip olması, klasik sanatın ustalarının esinlenebileceği yüksek ethik, siyasal ideallere karşılık verecek bir başka biçimlendirme yöntemi ortaya koyması gerekiyordu. İşte bu farklılıklardan dolayı, değişik idealleştirici yöntemler arasında, örneğin romantik yöntemle klasik yöntem, ya da klasik yöntemle Gotik yöntem arasında, sanat tarihinde sık sık sert çatışmalar çıkmıştır.

Dolayısıyla şunu saptamamız gerekiyor, sanatsal yaratım yönteminin özü, bir değil, birçok belirtiyle belirlenir. Bireysel yaratım yönteminin olduğu kadar, bütün bir sanatsal hareket doğrultusunun temelinde

de yatan yöntem, ilkin, gerçeklik bilgisinin **bir biçimi ve tarzı**'dır; ikincisi, yaşamın **değer-yönlendirilmiş yorumunun bir biçimi ve tarzı**'dır; üçüncüsü, yaşamdaki verilerin sanatın imgesel dokusuna **dönüştürülmesinin bir biçimi ve tarzı**'dır (sanatsal modellendirme ve kurulmanın bir biçimi ve tarzıdır); dördüncüsü, sanatsal bir bildirimin saptanmış ve iletilmiş olduğu **bir gösterge sistemi kuruluşun bir biçimi ve tarzı**'dır.

Sanatsal yaratım yönteminin karmaşık yapısı budur işte. Sanatsal yöntemi yalnızca gerçeklik bilgisinin aracı olarak gören, geleneksel, tekyanlı gnoseolojik yaklaşımın sanat tarihi süreçlerindeki yasallıkları çözümlemeye yetmediğine şaşmamak gerek. Burda sanatsal **yöntemin özündeki değişik yönlere**, aynı gnoseoloji, aksiyoloji, semiotik ve model teorisi yönlerine bağlı bir yaklaşım bilimsel olarak verimli olabilir ancak. Niye dünya sanat tarihinde, bir yöntemin kendi yönleri arasındaki ilintiler, karşılıklı ilişkiler ve karşılıklı etkileşmeler birbirinden farklı olduğu halde ve bu yönlerden her biri kendi işlevinin değişik olanaklarını kendinde barındırdığı halde, birbirinden hem çözülüp ayrılan, hem de aynı zamanda birbiri üstünde işlerliği olan yöntemlerin bulunduğunu ancak o zaman anlayabiliir. Örneğin, sanatsal yöntemin yapısında yaşam benzerliği ilkesi, varlığın toplumsal özünün bilgisi üstüne Gonçarov'un yaptığı gerçekçi yönlendirmeyle olduğu kadar, Boborykin'in natüralistlik ilkesiyle, hatâ Arzybaskhev'in çöküşmüş anlayışıyla da bağdaşabilmektedir. Çarpıtma ilkesi de farklı metodolojik yapılar almış; Bruegel'in Rönesans gerçekçiliğinde olduğu kadar, Delocroix'nın romantik sanatında; Daumier'nin eleştirel gerçekçiliğinde olduğu kadar, Matisse'in dekoratifçiliğinde, Rousseau'nun primitivizminde olduğu kadar, Leger'nin konstrüktivizminde de, hattâ açık seçik bir belirlenmeye girmeyen Picasso'nun yaratıcı yönteminde de başarıyla uygulanmıştır. Gerçekliğin idealleştirilmesi ilkesi de, yine birçok sanatsal yaratım yöntemleriyle bütüncül olarak içiçe geçmiştir, ama her keresinde, yani Eski Mısır sanatında Eski Yunan sanatında Rönesans sanatında, klasikçi sanatta, romantik sanatta, vs., bu idealleştirme,, özünden, başka bir özellik taşımıştır; çünkü her sanatsal yöntemde, başka bileşik yanlar içinde kaynaşmış, başka bir bağlam içine girmiş, başka bir somut metodolojik yapı kuruluşu içinde yer almıştır. Kafka'nın yapıtlarında, ya da Ionesco ile Brecht'in oyunlarında, ya da Dali ile Linke'nin resimlerinde de rastladığımız gibi, yaşamdaki gerçekliğin fantastik bir biçimde çarpıtılışının, her birinde başka bir ideolojik-sanatsal anlam kapsamı

vardır; çünkü, böyle birşey, bu sanatçılardan her birinin yaratıcı yönteminin kendi özgül yapısına, yani gerçekçi ya da gerçeküstücü, gerçekçi ya da saçma, vs. oluşuna bağlıdır.

Bu yüzden, şu ya da bu sanat yapıtını ortaya çıkartan sanatsal yöntemin belirlenişi, onun temelinde yatan herhangi, başa buyruk seçilmiş bir ilkenin değil, **ilkeler sistemi**'nin çözümlenmesini gerektirir.

Bize göre, gerçekçi sanatın «kıyıları» sorunu bu düzeyde ele alınıp tartışılmalıdır. Ne fantastik olan, ne grotesk olan, ne çarpıtma, ne de herhangi bir biçimsel genellendirme, sanatçıların kendi gösterge sistemlerinin ele alınmış olduğu sanat dilinde, «gerçekçiliğin kıyıları»nı aşındırır. Ne Hamlet'in babasının ruhun, ne Don Kişot'un hayali serüvenleri, ne Swift'in, Saltikov-Şçedrin'in ve France'ın masal fantazileri, ne de Brecht tiyatrosunda gündelik olasılığın yıkılışı, «gerçekçiliğin kıyıları»nı hasara uğratır. 20. yüzyıl gerçekçiliğinin «kıyıları» aynen 19., 18. ve 17. yüzyıl gerçekçiliinin «kıyıları» gibidir; ancak bu «kıyılar»ı, ne yaşamın sanatsal olarak yeniden yaratılışındaki biçimsel özelliklerde, ne de sanatsal yöntemin şu ya da bu biçimde öbürlerinden yalıtılmış ve mutlaklaştırılmış bir çizgisinde aramak gerekir, tam tersine, bunlar, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi ilkelerinin **dinamik sistemi olarak kavranan yöntemin bütün yapısında** aranmalıdır.

Hiç kuşkusuz, her yaratım yöntemini, gereğince tam ve çokyönlü olarak özgün kılmak oldukça karmaşıktır. Böyle bir sorunu burda biz de üstlenemeyiz; bu kitabın çerçevesi buna izin vermediği için değil, herşeyden önce, böyle bir sorunun çözümü, estetiğe değil sanat tarihine girdiği için. Estetik kuramına düşen şey, sanat tarihi çözümlemesine doğru yolu gösterebilme amacıyla, sanatsal yöntemin **yapı**'sını açıklığa kavuşturmaktadır. Sanat tarihi de bütün sanat cinsleri ile tarzlarının çeşitliliğini kapsadığından, burda estetiğin yapması gereken şey sanatsal yöntemin yapısının nasıl dünyanın sanatsal olarak değişik biçimlerde özümlenişindeki özgül özelliklerin insanlarca **değişime uğratılış**'ına bağlı olduğunu açıklığa kavuşturmaktır.

SANATTA ÖZGÜLLÜK

Sanatsal yöntemin incelenişine, eğer sanatçıların nesnel dünyaya olan tavırlarının bir sınıflandırmasıyla işe başlamış olsaydık, o zaman, yalnız gerçekliğin **canlandırılış**'ına dayanan sanatsal etkinlik tiplerini

gözönüne almamız gerekecekti. Bu yoldan varılan sonuçların, gerçekten sınırlı bir önem taşıdığına şaşmamak gerekir; çünkü, birçok bakımdan öbürleri gibi, kendi özü gereği, **canlandırıcı-olmayan,** görüntüsel-olmayan sanatları ele alıp bakabilmeyi örneklemektedir. Oysa, hiç kuşku yoktur, yazarların, ressamların ve oyuncuların etkinliklerinde olduğu kadar, bestecilerin, koreografların ve mimarların da etkinliklerinde, belli bir sanatsal yaratıcı **yöntem** yatar aynı ölçüde.

Eğer, sanatsal yöntem, gerçekten en genel bir estetik kategorisi ise, o zaman, estetiğin dünyayı sanatsal olarak özümleyişin her somut dalının metodolojisinde **genel-olan ile özel-olan'ın diyalektiği'ni** açıklaması gerekir. Bu bakımdan, V. Dneprov'un **Gerçekçiliğin Sorunları** kitabında bu sorunun çok verimli biçimde ortaya konmuş olduğunu görmekteyiz. Yazar, tipikleştirme ve idealleştirme arasındaki tarihsel karşılıklı etkileşmelerin incelenişini ele aldıktan sonra, sanatsal genellendirmelere ilişkin deneyimlerin **hiçbir zaman aynı** işlerlik alanı içinde kalmadığını göstermektedir; ideal, bütün sanat cinslerinde cisimlendirilebilmektedir; oysa, tipikleştirme, bir takım sanatlarca, örneğin, mimari ile dans sanatınca erişilemeyecek birşeydir. Bu sanatlarda imge, her zaman için, idealdir.

V. Dneprov, ilkece, hiç kuşkusuz, haklı olmakla birlikte, ortaya koyduğu düşüncelerinin daha da ileriye götürülüp kesinlik kazandırılması gerekir. Dneprov'un saptamış olduğu yasallığın, müziğin malzemesi için olduğu kadar uygulamalı sanatın malzemesi için de ister istemez sınanması; daha sonra da canlandırıcı-olmayan, görüntüsel-olmayan her sanatta, idealleştirmenin benimsenişi ile tipikleştirmenin olumsuzlanışının **farklı ölçülerde** olduğunun saptanması gerekir. Burda en çok kararlılık göstereni mimaridir; çünkü mimari, hiçbir somut-canlandırıcı yeteneğe sahip değildir. Bu yolda mimariden daha az kararlı olanı uygulamalı sanatlardır; bu sanatlar, canlandırma için daha boş mekân bırakırlar. Balede drama sanatının, pantomimde de oyunculuk sanatının iyiden iyiye, özgürce bir bireşimine varılabileceğinden, dans sanatı daha da deneyimlidir bu konuda. Hele müzik, bu yelpazenin en dış çizgisini oluşturur, çünkü müziğin söz sanatıyla geniş ölçüde içiçe kaynaşması, yaşamın gerçekçi tipikleştirilmiş bir biçimde yeniden araştırımına olanak verir; örneğin, Dargomyşski ile Şostakoviç'in romanslarında, Mussorgski ile Britten'in operalarında böyle birşeye rastlarız.

Bu sanatlardan herbirinin, tüm somutluğu içinde canlı gerçekliği yeniden verebilme olanağı ne denli sınırlıysa, ideali imgesel olarak cisim-

lendirebilme olanakları o denli çoktur. Değişik sanat cinslerinde sanatsal yöntemin yapısına bağlı olarak, gnoseolojik ve aksiyolojik işlevlerin farklı rolü vardır. İdeali imgesel olarak canlandırmayı başlıca amaç edinmiş olan mimari, müzik ve dans sanatında, sanatsal yöntemi ilk anda belirleyen şey, **hangi idealin** canlandırılacağıdır. Örneğin, klasikçi mimari ile Barok mimarinin, Rokoko mimarisi ile imparatorluk mimarisinin, modern mimari ile işlevselci mimarinin, konstrüktivist mimari ile de organik mimarinin metodolojilerini karşılaştıracak olursak göreceğizdir ki hep mimarların tasarımlarınca cisimlendirilen bu metodolojiler **istenen, gereksinen ve yetkinleşen** toplumsal varlık tipiyle koşullanmıştır. Burda, çıkış noktası, insanların toplumsal yaşamları ile özel yaşamlarının ideal biçimde örgütlenebilmesinin temelinde neyin yattığıdır. Örneğin, ayrıcalıklı hiyerarşik ilkeler mi, demokratik ilkeler mi; doğayla birleşme mi, doğanın gözardı edilmesi mi; yararlı olana değer verilmesi mi; yararsız olan şey hırsı mı; tekniğe tapınma mı, yani dinsel, zaman zaman siyasal, zaman zaman da hem dinsel, hem siyasal bir tapınma «tekniği» mi; gizemci çabalar mı, vatanseverlik yurttaşlık çabaları mı, yoksa hazcı çabalar mı, hangisi? Bir Brunelleschi ile Alberti'nin sanatsal yöntemini ortaçağın yapı ustalarının yönteminden, Pöppelmann'ınki Schweinfurth'unkinden, Gropieus'unkini Semper'inkinden, Wright'in yöntemini de Le Corbusier'inkinden ayıran şey budur işte.

Ama gözardı edilemeyecek bir başka aslı durum daha vardır: **Çift-işlevli, sanatsal-teknik** sanatlar olarak mimarideki, uygulamalı sanatlardaki ve endüstri tasarımındaki yaratımlar ile müziksel ve koreografi yaratımlar arasında yatan ayrım. Mimari ve uygulamalı sanatlar, bir yandan, hem yararsal, hem de estetik sorunların çözümünü; öte yandan da, «sanatsal tasarlama» ya da «sanatsal kurulma» olarak tanımlanabilecek, diyalektik yapıda bir süreç içinde sanatsal ve teknik yaratımların bir arada kaynaşmasını gerektirdiğinden, burda sanatsal yöntem, sanatçının yararsal-olan ile estetik-olan arasında, teknik-olan ile sanatsal olan arasında kuracağı **somut ilinti**'yle belirlenir. Bu bakımdan, bir binanın belirlenişi ve kurulması ile **uyuşan** bir biçimlendirici çözüme yönelik bir mimari yaratım yöntemi, bir yapının işlevi ve kurulmasından **bağımsız olarak** süslemeci tarzda biçimlendirmeye ilişkin bir yöntemden farklıdır. Buna göre, eğer bir yapının biçiminde onun yararsal ve kuruluşsal temelleri kendi gerçek anlatımını bulmuşsa, ancak o zaman yapı sanatında «gerçekçilik» kavramını doğru kullanmış oluruz.

Sanatsal yöntemin, herhangi bir sanat cinsinin özgül imgesel yapısıyla bağımlı oluşu, bir önceki bölüm de incelenmiş olan, sanat cinslerinin eşitsiz gelişmesinin ana nedenlerinden birini oluşturur. Burda şunu da vurgulayalım, sanat cinsleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, yalnızca **tarihsel olarak** değişmekle kalmazlar, ama aynı bir dönemde, **değişik sanat doğrultuları** içinde de ayrılırlar. Şöyle açıklayabiliriz bunu, hiçbir tikel sanatsal yöntem, bütün sanat cinsleri içinde kendine düşen görevi aynı başarıyla çözemez. Burdan da belirli bir yasallık türetebiliriz: Her sanatsal yaratım yöntemi, son olarak, bir sanat cinsinde daha çok, öbüründe ise daha az «çalışır»; bir takım sanat cinslerinin kapıları sanatsal yaratım yöntemine kapalıyken, başkaları, sanatsal yaratım yöntemi için en elverilşi zemini hazırlamakta, burda o yöntem bütün olanakları içinde açığa çıkabilmektedir.

Eleştirel gerçekçilik için böyle olmuştur bu; edebiyatta çok büyük, resimde ise çok daha az başarı kazanmış, heykelde bu başarıyı kazanabilmesi çok daha çok olmuş, müzik alanına hemen hemen hiç dokunmamış, mimarinin kapalı kapıları karşısında ise bütün bütüne güçsüz kalmıştır. Herşeyden önce yapı sanatı alanında, sonra da resim ve heykelde başarı kazandığı görülen Barok gibi bir sanatsal olay, ne tiyatroda, ne de edebiyatta başarı kazanmıştır. İlginç olanı da şudur, birçok tarihçinin 17. yüzyıl Batı Avrupa edebiyatında Barok üstüne yaptıkları ciddi çalışmalardan çok az sonuç alınabilmişken, buna karşılık bu dönemde, gerek mekânsal sanatlarda, gerek sahne sanatları ile şiir sanatında klasikçiliğin egemen olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, klasikçi yöntem, düzyazı edebiyatı cinslerinde, güncel resimde, bir ölçüde de komedyada «tökezlemiştir»; bu gözlem bile, tıpkı sanatta tarzlarının özgüllüğü gibi, değişik sanat cinslerinin özgüllüğününde, o belli bir alana giren aknasal yaratım yöntemi karşısında hiçbir zaman **kayıtsız kalmadığı**'nın kabulüne götürmektedir bizi.

Birkaç yıl önce greçekçilik üstüne yer alan tartışmada, gerekçiliğin çıkış tarihi üstüne Sovyet bilimcilerinin ne denli farklı düşündükleri ortaya çıkmıştır. Kimi, gerçekçiliğin ilkel toplumdaki mağara resimleriyle birlikte ortaya çıktığını öne sürmüş; kimiyse, gerçekçiliğin tarihini Rönesans'la, yani Dante ile Rabelais'nin, Boccarcio ile Shakespeare'in yaratımlarıyla başlatmıştır. Şurası da aydınlatıcıdır, gerçekçiliğin eski taş devri kökeni kuramını savunanlar, örneğin G. Nedoskhivin ile D Dimitrijeva, sanat tarihi yönelimli sanat bilimcileri ve estetikçileri sınıfına girerken, gerçekçiliğin Rönesans'da ortaya çıkışı kuramına bağlı olanlar,

örneğin S. Petrov ile S. Vaiman, daha çok **«edebiyat-merkezci»** düşünceye sahip edebiyat bilimcileri ile estetikçileri sınıfı içinde yer almaktadırlar. Bakış açısındaki bu «bölünme»de bize şunu açıklamaktadır, bu iki grup bilim adamı da, **farklı** malzemelere dayanmakta; ama sanat cinsleri sorununa bağlı kalınmaksızın, sorunu ortak bir doğrultu içinde çözmeye çalışmaktadırlar. Sonuçta, gerçekçiliğin özel, sanat cinsleriyle sınırlı başarıları, bir yerde **mutlak** bir önem taşırken, bir başka yerde **hiçbir önem** taşımamaktadır.

Gerçekten de, eski taş devri mağara resimlerinin gerçekçi olduğu yadsınamaz. Gerçekçilik, burda elde birdir, hattâ, kuramsal bir görgüyü bile gerektirmeyecek kadar açık seçiktir. O halde, gerçekçiliğin **ilk tarihsel biçimi** nin ilkel toplum sanatı mı olduğu sonucuna varacağız? Hayır, burdan bu sonuç çıkmaz; çünkü, güzel sanatlarda tam anlamıyla **hayvan biçimlendirimleri tarzı** na giren mağara resimleri dışında, ilkel toplum sanatında, gerçekçiliğin izine rastlamayız. Eski, dinsel fantastikle dolu efsane ve mythoslardan hele hiç söz etmeksizin, güzel sanatsal yaratımların öbür dalları, örneğin, eski taş devri venüs figürleri bile, gerçekçi amaçların çok uzağında kalır. Peki o halde, canlı gerçekliğin değil de mythosun, sanatsal biçimlendirmenin **dolayımsız nesnesi** olarak alındığı, **mytholojik** tasarımların sınırsız egemenliğinin sürdüğü bir dönemde böylesine estetik amaçların güdülmüş olabileceğinden söz edilemeyecek midir? Burda, köleci toplum sanatı üstüne Marx'ın yazmış olduğu şu sözleri anımsayalım: mitoloji, bu toplumun yalnızca kendi «donanım»ı değil, ama aynı zamanda kendi «zemin»i, kendi «önkoşul»u, kendi «anabağrı»dır da; o çağda, «doğayla olan mitolojik ilişkiler», sanatsal yaratımın özünü oluşturur. Böyle bir şey, ilkel toplum sanatı için en ufak biçimde bile geçerli değildir hiç kuşkusuz. Gerçekçilik, mitolojik dünya anlayışıyla bağdaşmaz; «mitolojik gerçekçilik»in kendisi bir tür mythostur.

O zaman, eski taş devri manda ve geyik resimlerini, Nefertiti'nin ölmez portresini, ya da Eski Mısırlıların taşa oydukları yazman heykelini, daha sonra da, Aristophanes'in komedyaları ile Hellen heykelini nasıl değerlendireceğiz?

Şurası açık seçik görülmektedir, toplu halde, yaşamın mitolojik biçimde idealleştirilmesi yolundaki, insanoğlunun ilk sanatsal gelişme evrelerinde, **bir takım sanat tarzları,** gerçekçiliğe kapalıydı. Bu tarzlar, kendi özgüllükleri dolayısıyla, nesne ile özne arasındaki gerçek, mythos yoluyla gizemleştirilmemiş ilintilerin biçimlendirilebilmesi için elverişli

olan tarzlardı. İlkel toplum sanatında, böyle bir tarz yalnızca hayvan biçimlendirimleri için olanaklıydı; çünkü av yoluyla üretim, av hayvanın, avcı onu **kendi gözüyle nasıl görmüşse, av nesnesi olarak** hayvan gerçekten nasılsa o biçimde verilmesini gerektiriyordu. Totemist anlam, bu hakiki gerçekçi imgeye burda **eklenebilirdi** ancak; ne onun gerçekçi amacını elinden alablir, ne de sanatçının gerçeklik yerine mithosu cisimlendirmesine izin verebilirdi.

Daha sonraları da aynı şey olmuştur. Eski Mısır heykelinde, gerçekçilik, **ancak portre tarzı**'nda, daha doğrusu, ölülere tapınma ideolojisiyle çarpıtılamayacak biçimde, dünyayla içli dışlı, canlı sürelerin yaratılacağı portre tarzında uygulanabilmişti; çünkü, böyle bir ideoloji, kendini gerçek dünyasal bir insan yerine değil, «tanrının oğlu» yerine koyan firavunun «resmî» görünümü içinde doğanın idealleştirilmesini öngörüyordu. Bu nedenle, **portre heykel,** Eski Yunan'da olduğu kadar, özellikle de Eski Roma'da, gerçekçi eğilimlerin gelişebilmesi için en elverişli yol olmuştur; çünkü portre, mitoloji yorumlardan özgür olduğu ölçüde, bu tarz, sanatçının **doğrudan doğruya gözlemlediği** ve bakarak olmasa bile, hiç değilse kendisine benzer biçimde, dolayısıyla **bireysel-somut** olarak canlandırmak zorunda kaldığı, **gerçek bir kişinin** karakteri ile tipini verebilmesine olanak sağlıyordu. Gerçekçiliğin bu olanaklarının portre tarzı içinde bile ne dereceye kadar sınırlı olduğunu, Aristoteles'in şu uyarılarını okuyunca anlarız; «İyi portre ressamları örnek alınmalıdır... Çünkü, bu kimseler, bir tipin özelliklerini verecekleri zaman, o kişiyi gerçekten kendisine benzeterek canlandırabilmekte, böylece yaptıkları resim daha güzel olmaktadır.»[66] Platon'dan farklı yolda, antik sanattaki gerçekçi eğilimlere karşı uzlaşmaz bir tavır almayan Aristoteles gibi biri için bile, sanatsal yansıtma **normu,** idealleştirme olarak görülmekte, ancak yüksek idealleştirme amaçlarının bütünlükle altında yer alması koşuluyla gerçekçi yönelimler geçerli sayılmaktadır.

Bu konuda Aristoteles kesin kararlı olmuştur. Sophokles ile Euripides'in farklı tutumlarını tartıştığı zaman, hiç düşünmeden, insanları «olmaları gerektiği gibi»[67] canlandırmaya çalışan oyun yazarının yanında yer almıştır; komedya ile tragedya arasındaki ayrımı tanımlarken de, «birinin ortalamadan daha kötü, ötekininse ortalamadan daha iyi nisanları taklit etmek»[68] istediklerini belirtir. İlginç olanı, Aristoteles'in,

66 Aristoteles, **Poetika;** Antik Estetik, s. 288.
67 a.g.e., s. 305.
68 a.g.e., s. 264.

örneğin hicvi (taşlamalı şiiri) «... hafifmeşrep»[69] şairlerin özellliği olarak açıklamasıdır! Ancak, antikçağ sanatsal kültürü içinde küçümsenmesine ve açıkça **ihmal edilmesi**'ne rağmen, komedya ile hiciv, gerçekçi sanatsal yaratım çabalarının yolunu açmıştır; çünkü, **komik olanın** özü idealleştirmeye gelmediği gibi, gerçekten varolanı her ne denli abartsa, olduğundan «daha kötü»de gösterse, **gerçek olanın, sahiden insansal olanı, toplumsal somut olan'ın verilişini** gerektiriyordu.

İlginçtir, buna benzer bir durum, 17. ve 18. yüzyıllarda, klasikçiliğin egemen olduğu dönemde yine incelenmiştir. Bu dönemde de gerçekçi eğilimler, herşeyden önce, **komedyavari** öğelerle çok yakın bir bağ içinde olmuştur; Moliere'i, Beaumarchais'yi, Fonvisin'i, Sorel'in, Scarron'un ve Lesage'ın güldürü romanlarını, Brouwer ile Tenier'in güldürü resimlerini anımsayalım burda. Klasikçi estetik, tüm çabalarına karşın, bu öğelerin kendi düşdünüğü tarz içinde yer almaya götürememiştir. Öte yandan, bu çağda, klasikçiliğin yine çok zorluklarla karşılaşacağı biçimde, gerçekçi eğilimler, **portre tarzı**'nda da yer almaya başlamıştı; çünkü, bu tarzda **bütüncül** bir biçimde, imgenin doğa ile benzerliği olması gereği, portresi yapılan kişinin güzelleştirilmesi gereği ile çelişmeye düştüğü gibi, çoğu zamanda bu çelişmede baskın çıkıyordu, Leviski ile Skhubin'in işlerini ya da 18. yüzyıl İngiliz portre resmini anımsayalım burda.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuç çıkıyor, gerçekçilik, *sanat tarihinin* ilk aşamalarında, henüz **bir sanatsal yaratım yöntemi olarak değil,** ancak **bir takım sanat cinslerinin özgül bir niteliği olarak** gözüküyordu. Bu sınırlar içinde kaldığı sürece de, sanatsal bir yöntemi oluşturamazdı; çünkü yöntem, **genel estetik çapta** bir kategori olup, tarzların ve cinslerin üstünde yer alır. Gerçekçilik, sanatsal yöntem olarak, ilk kez, **bir tarz yasası** olmaktan çıkıp, **bir doğrultu yasası** haline gelerek, **estetik bağımsızlık ve sanatsal genelgeçerlik** kazandığı zaman ortada görülmüştür. Ama, bunun için de, insanoğlunun sanatsal bilincinin, ayrıcalıklı hiyerarşik toplum yapısında ortaya çıkan, dinsel-gizemci varlık yorumlamalarının ve insanların insanlar tarafından idealleştirilmesinin boyunduruğundan kurtulması gerekiyordu. Bu koşullar, ilkin, burjuvaca ilişkilerin gelişmesiyle oluşmaya başlamıştır: «Yerine çakılı, kaskatı donup kalmış bütün ilişkiler, peşisıra getirdikleri yıllanmış, saygıdeğer önyargı ve düşüncelerle birlikte süprülüp gitmekte, yenileri

69 a.g.e., s. 266.

ise daha kemikleşmeye vakit bulamadan çağdışı kalmaktaydı. Sağlam ne varsa eriyip gitmekte, kutsal sayılan ne varsa ayaklar altına alınmakta, insan kendi gerçek yaşam koşullarını ve hemcinsleriyle olan ilişkilerini en sonunda ayık gözlerle görmeye zorlanmaktaydı.» (Marx-Engels).

Gerçekçilik, sanat en sonunda insanların kendi **gerçek** «yaşam koşulları»nı ve kendi «hemcinsleriyle olan» **gerçek** «ilişkilerini ayık gözlerle görmeye» başladığı zaman, sanatsal bir yaratım yöntemi olabilmiştir ancak. Bu bakımdan, Rönesans, bir dönüm noktası olarak çok büyük bir önem taşımakla birlikte, sanatın gerçekçi yönelimini, şu ya da gibi idealleştirici eğilimlerden «arıtacak» ve gerçekçiliği **bütün** sanat cinsleri ile **bütün** sanat tarzarı üstüne çıkaracak bir durumda değildi henüz. Yine de, **gerçekçi güçler ile idealleştirici güçler arasındaki karşılıklı ilişki** bu dönemde kökten bir değişime uğramaya başlamıştır. Nitekim gerçekçilik, ortaçağda, bir takım tarzların, örneğin, alaylı **fabl**'ın ya da entrika romanının özel bir yasası idi yalnızca, oysa şimdi, idealleştirme, kendi özgül özellikleri gereği, gerçek yaşam süreçlerini «ayık gözlerle» görüp, bu süreçleri imgesel olarak biçimlendiremeyecek durumda olan sanat cinsleri ile tarzlarının dar sınırları içinde kalmaya başlamıştı. Nasıl sanatsal yaratımdaki bir takım tarz alanlarına özgü **elementer gerçekçi** bir eğilim görülüyorsa; bir takım tarzlar da, gerçekliği **idealleştirici bir biçimde ve tarz**'da özümlemeyi **kendi içlerinde barındırışlarıyla** kendilerini belli ediyorlardı. Bu yüzden ,idealleştirme, bugün toplumcu gerçekçilik akımı içinde bile, anıtsal süsleyici resim, alegoik heykel, alegoik şiir, pericelik oyunu, afiş gibi tarzlarda işlerlik gücünü korumaktadır. Matveyev'in **Ekim** heykelinde, Moor'un **Gönüllü Yazıldınız mı?** afişinde, Miezelaitiis'in **İnsan** adlı şiirinde, Marskhak'ın masallarında, **canlı gerçek** olmayan, **ideal** görüntü ve biçimlere rastlarız. Ama bu, toplumcu gerçekçi sanatta, idealleştirmenin bir **sanatsal yöntem** olduğunu doğrulamaz, tıpkı uzak geçmişte bir dizi gerçekçi tarz çalışmalarının bir **sanatsal yöntem** olarak görülemeyeceği gibi.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, yöntem sorununun tarz sorununa düğümlenişi, yalnızca gerçekçi sanatın değil, bütün öbür sanat doğrultularının gelişmesinde de görülür. Biz burda, açık seçik ortaya çıktığı için, bu arada sanat tarihi süreçlerinin **genel** yasallıklarına bakılabilmesine olanak sağladığı için., bu bağıntıyı gerçekçilik tarihinin kendi konusu içinde incelemeye çalıştık. Ancak, ayrıntılı bir çözümlemenin

yapılacak, her sanatsal yöntem için hangi tarzların uygun düşüp düşmediğinin gösterilmesi gerekir; çünkü, değişik sanat doğrultularının birbirini izleyişi ve birbiriyle mücadelesi içinde tarzların eşitsiz gelişmesini doğrudan doğruya bize ancak böyle bir şey açıklar.

SANAT DOĞRULTUSU

Demek, sanatsal yöntem, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümlenişi sürecine bağlanan ilkeler sistemidir. Ancak, bu ilkeler, kendi başlarına alındıkları zaman, estetik bir **gerçeklik** oluşturmazlar. Sanatsal yaratımın sonuçları, yani şu ya da bu sanatsal yöntemin yardımıyla yaratılmış olan sanat yapıtları, gerçeklik taşırlar. Bu nedenle, sanat tarihinin temelinde yatan ölçü birliği, sanatsal yöntem olmayıp, **sanat doğrultusu**'dur, yani bir dizi temel düşünsel-estetik belirti bakımından aralarında yakınlık olan yapıtlar bütünselliğidir. Nasıl her üretim süreci, üretilen nesneyle «son buluyorsa», sanat tarihinde de sanatsal yöntem, sanat doğrultusu içinde öylesine «son bulur», «kesilir», donar ve kendini maddileştirir. O halde sanat doğrultusu içindeki sonuçlarına göre, sanatsal yöntem üstüne yargı yürütmeye başlayabiliriz.

Toplumsal çelişmelere bölünmüş, bu yüzden de kendi dünyagörüşü, psişe ve ideallerindeki birliği yitirmiş olan bir toplumda, **değişik** sanatsal yaratım yöntemlerinin ortaya çıkıp billurlaşması kaçınılmaz bir şeydir. Bu yöntemlerin **çarpışması, çatışması,** toplumdaki sanatsal gelişmenin kendi bir itici gücü olup, belli bir sanatsal yönteme dayanarak ya da bir çok sanatsal yöntemin tarihte kaynaşmasından oluşmuş, sanat doğrultularının karşılıklı etkileşmelerinin izlerini taşır.

Kendi içinde belli bir ayrışma göstermekle birlikte, sanat tarihinin temelinde ölçü birliğini oluşturan şey, sanat doğrultusudur. Gerçek sanat tarihi sürecinde, her doğrultu, son kertede özel bir tarzda şu ya da bu kültürel ortamda kendi çökeltisini bulan, farklı toplumsal koşullar altında, yani ulusal özellikte, yörel özgüllükte tarihsel yerellikte, farklı koşullar altında oluşup gelişir. Bütün bu etkenler, kendi sanatsal olanaklarının zenginliğini günışığına çıkartaracak biçimde, bütünsel bir sanat doğrultusunun hem **kendi içinde bölünmesi**'ne, hem de **somutlaşması**'na yol açarlar. Bir sanat doğrultusundaki bu gibi somut görünüş ve değişimler, **sanat akımları** ya da sanat **okulları** olarak tanımlanır.

«Okul» kavramı, genellikle bir sanat doğrultusunun **ulusal ve** yö-

resel dallara ayrılışının bir belirtisine ilişkin olarak kullanılır. Örneğin, yeniçağ resim tarihinde «İtalyan okulu» ya da ortaçağ Rus sanatında «Novgoroder Okulu» denir. Akım ise, kural olarak, belirli ulusal ve tarihsel koşullar altında oluşmuş, yalnızca kendi sanatsal yöntemlerindeki genel ideolojik-estetik yönlendirmeler bakımından değil, ama aynı zamanda, bir sanat cinsi içinde çözmek durumunda oldukları sorunlara ilişkin kendi **somut** anlayışları bakımından da aralarında yakınlık olan, belli bir grup sanatçıyı bir araya getiren sanat hareketlerine denir. Bu bir araya gelme, sanatsal dilde de bir benzerlik gösterebileceği gibi, sanatçı grubunun örgütsel birleşmesini, kendi yapıtlarının ortak yayımının, sergilenmesinin ve temsilinin örgütlenmesini de gösterebilir. Örneğin, Peredvişniki ile «Sanat Dünyası» adlı sanatçı birliği, Fransız sinema sanatında «Yeni Dalga» ya da 1920'lerde çeşitli Sovyet yazar, ressam ve besteci sanat birlikleri bu tür sanat akımlarındandır. 1840'larda, «Anavatandan Sayfalar» adlı dergide, Belinski'nin çevresinde toplanmış olan Rus yazarları ise, ki Bulgarin tarafından «Tabii Okul», Çernişevski tarafından da «Gogol'cu Doğrultu» olarak tanımlanmışsa da, bu hareket aslında, ne bir okul, ne de bir doğrultu olmuş; bir **akım,** yani Rus ulusal edebiyat okulu'nun bir **parçası** ve Rus ve dünya edebiyatının gerçekçilik doğrultusunda bir **gelişme aşaması** olmuştur.

Bu gibi terminolojik sınırlamalara burda kuramsal anlamda gerek vardır; yoksa bir sanat akımı düzeyinde ya da bir sanat okulu düzeyinde görünen olaylar, sanat tarihince yapılacak çözümlemelere **saplanıp** kalınacak, kendi kendine yeterli sanatsal kurumlar olarak görünebilir. Sanat tarihindeki gelişmeler açık seçik göstermiştir ki, pozitivist yaklaşımlarda belli olan bu gibi saplanmalar, yüzeyde, ampirik betimlemelere yol açmakta; daha derinde, sanat doğrultularının oluşması, gelişmesi, değişime uğraması ve mücadelesi düzeyinde yer alan yasallıkların ortaya çıkarılabilmesine izin vermemektedir. Bu gibi bir pozitivist metodolojinin en belirgin örneklerinden biri de, burjuva bilimde yaygınlık kazanmış ve ne yazık ki bir takım maddeci bilimciler arasında da kabul görmüş bir anlayıştır; buna göre, gerçekçilik, 1850'lerde Fransa'da ortaya çıkmış, adını Champfleury ile Courbet'den almış, kısa bir süre sonra da, edebiyatta natüralizm, resimde de izlenimciliğe yerini kaptırmış **bir akımdır.** Hiç kuşkusuz, bu konuda öbür, aynı biçimde metafizik aşırı bir anlayış da bilimsel olarak kısırdır; Wölfflin'ni bu soyut metodolojik ilkeyi formülleştirişine göre, sanatın bütünlükle sanat **akımları** düzeyinde yer alan tarihsel gelişmesinin **somut seyri** gözardı edilmekte ve «sanat-

çıların tarihi olmaksızın bir sanat tarihi» yazılmasına kalkışılmaktadır.

Sanat akımları ile sanat doğrultuları **arasında bir ilişki** kurulduğu zaman, sanat akımları ile sanat doğrultuları arasındaki bağıntı, **özel-olan ile genel-olan'ın diyalektiği** açısından incelendiği zaman, sanat akımlarının özü, ortaya çıkışı, gelişmesi ve ortadan silinişi ile sanat tarihindeki gerçek rolü belirlenebilir ancak. Bu zincire, üçüncü zorunlu halka, yani sanatçının bireysel başlı başına yaratımı halkası takıldığı zaman, genel-olan ile özel-olan'ın diyalektiği, **genel-olan, özel-olan ve tikel-olan'ın diyalektiği** haline gelir.

Burdan da şu sonuca varılabilir, örneğin, tıpkı 19. yüzyıl eleştirel gerçekçilik sanatında, ya da günümüz toplumcu gerçekçilik sanatında olduğu gibi, sanatsal bir yaratım yöntemi temeli üzerinde değişik akımlar ve okullar gelişebilmektedir. Öte yandan, bir takım asli yönler bakımından birbirlerine yakın düşen, değişik sanatsal yöntemler, bütünsel bir sanat doğrultusu oluşturabilmektedir. Değişik, gerçekçi yöntemlerce tarihte sürekli olarak yaratılmış sanat yapıtlarını bir araya birleştiren gerçekçilik, böyle bir doğrultudur işte. Dolayısıyla, her sanat doğrultusunun kendi içindeki kapalılığı, çok görece olarak görmek gerekir. Sanatsal bir yöntemin (ya da bir dizi yöntemin) temel estetik yönlendirmeleriyle pekişmiş bir sanat doğrultusu, ayrışan, merkezkaç güçlere az çok geniş olanaklar verir. Bu güçler, biri **içeriksel**, biri **biçimsel**; biri ideolojik, biri üslupsal olmak üzere, ikili bir özellik taşır.

Bir sanat doğrultusunun kendi içindeki birliğin, sanatsal yöntemin temel özellikleriyle sağlanmış olması, herhangi bir doğrultu içinde yeralan sanat yapıtlarında **hangi** düşüncelerin dile gelmiş olacağı belirlenemez. Eleştirel gerçekçiliğin büyük ustalarının yaratımlarında, örneğin Gogol ile Nekrassov'un, Dostoyevski ile Salkitov-Şçedrin'in, Balzac ile Flaubert'in, Tolstoy ile Galsworthy'nin yaratımlarında, dünyagörüşü anlayışlarının birbirinden ne denli farklı biçimde cisimlenmiş olduğunu anımsayalım burda. Rabelais'e ve Shakespeare ile Cervanes'in gerçekçiliğinden Gorki'nin, Brecht'in ve Nazım Hikmet'in gerçekçiliğine kadar, geniş bir çerçeve içinde bakıldığında, gerçekçi doğrultunun ideolojik açıdan çok daha ayrışık olduğunu görürüz .Durumun çok daha karmaşık olduğu hallerde vardır. Klasikçiliğin ideolojik kapsamı feodal olduğu kadar burjuvacaydı, tutucu olduğu kadar da devrimciydi. Romantikçilik hareketinin, dışavurumculuğun, fütürizminde ideolojik tezliliğini tek bir belirgin anlam göstermez.

Niye o halde bu gibi çelişmeler sanat doğrultusundaki bütünlüğü

bozamamaktadır? İdeolojik kapsamdaki tüm değişkenliklere rağmen, klasikçilik klasikçilik olarak, romantiklik romantiklik olarak, dışavurumculuk dışavurumculuk olarak, fütürizm de fütürizm olarak kalmaktadır. Çünkü, bir sanat doğrultusundaki ideolojik ayrılıklar, mutlak değil, **görece**'dir. Bu ayrılıklar, çoğu zaman, yukardaki örneklere de bakarak söyleyebiliriz bunu, herhangi bir sanat doğrultusunun ideolojik temelindeki öbür bileşken yanlara dokunmaksızın, siyasal anlayış ve ideal alanında yer almaktadır; örneğin, klasikçiliğin bütün görünüş biçimleri içinde korumuş olduğu yüksek yurttaşlık ilkeleri, sarsılmaz ahlakî ve metafizik felsefî görüşler, bütün romantikçilik biçimlerinin bir belirtisi olarak o günkü toplumsal düzenin reddedilişi, kişinin yüksek değerlerinin ve elementer diyalektik dünyagörüşünün kabulü. İdeolojik kapsam alanındaki bütün dönüşümlere rağmen, klasikçiliğin, romantikçiliğin, vs. sanatsal yönteminin neyse o biçimde kalmasını ve o sanat doğrultularını nitel olarak belirleyebilmelerini sağlamış olan şey, doğrudan doğruya, **ideolojik-psikolojik temellerdeki ortaklaşalık**'tır.

Sanatsal biçim alanında bir doğrultunun aynı türden olmayışı ise, **sanatsal yöntem** ile **üslup** arasındaki karşılıklı ilişkiye bağlıdır.

Bu sorunu özel olarak çözümlemek gerekir.

SANATSAL ÜSLUP

Maddeci estetik biliminde, «üslup» kavramının önyargıyla karşılandığı, sanat tarihini üslupların bir değişimi olarak gören biçimci anlayışların bir uzantısı olarak alındığı zamanlar çoktan geçmiş bulunuyor. Deneyimler şunu göstermiştir: maddeci estetikçe ortaya atılan «sanatsal yöntem» kategorisi, sanat tarihi araştırmalarına gerçekten yeni açılımlar getirmiştir. Ancak, sanatsal yöntem kategorisi, ilk başta bir takım kuramcıların düşündüğü gibi çıkmamış, «üslup» kategorisinin yerini tutmadığı görülmüştür. Çünkü bu kavram, sanat yaratımlarının ve sanatsal gelişmenin tek bir düzeyinde değil, ama **değişik düzeylerinde** yer almaktadır.

«Sanatsal yöntem» kavramı, sanatsal değerlerin **yaratım süreci**'ndeki yasallıkları; «üslup» kavramı ise, sanat yapıtının **yapısındaki** yasallıkları göstermektedir. Sanatsal yöntem, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişini belirleyen **ilkeler sistemi**'dir, üslup ise, yaratımın sonuçlarının orda içinde saptanmış olduğu belirli **biçimler sistemi**'dir.

Kavramsal açıdan, «üslup» kavramı, saygınlığına er ya da geç, yeniden kavuşturulmalıdır, estetik bilimi dağarcığına yeniden alınmalıdır. Üslubun kategorik içeriği, üslup ile sanatsal yöntem ve sanat doğrultusunun birbirine nasıl bağlanacağı üstüne düşünceler bugün için de çok çelişmeler taşımakla birlikte, üsluba yeniden eski önemi verilmiş bulunmaktadır.

Üslup, **biçim öğelerinin karşılıklı geçişik, genellikle de karşılıklı bağımlı oluşları**'nın doğrudan kendi bir anlatımıdır. Üslup, bölünmez bir ideolojik-sanatsal soruna çözüm getirmek üzere, bütün biçim öğelerinin yasalara uygun biçimde, birbirine sımsıkı düğümlenmiş olduğu yerde ortaya çıkar ancak. O halde, değişik biçim öğelerinin bölünmez bir bütün içinde kaynaşması hangi bir yasaya göre olmaktadır?

Biçim düzeyinde bu soruya bir yanıt bulamıyoruz. Ancak, **belli bir sanatsal görünüşün kendi somut içeriği**'nin çözümlenişi, bu içeriğin biçiminin kuruluş yasasını, bütün bileşken parçaları arasındaki ilişki ve bağıntılar ilkesini kavramamızı olanaklı kılmaktadır; çünkü, doğrudan doğruya biçimin bütün «düzeyler»ine, bütün «hücreler»ine «işlemiş» olan içerik belirlemektedir biçimin kendi özelliği ile üslupsal bütünlüğünü. Yani, **üslup, belli bir içeriğin buyruğu altında** olmakla birlikte, başlı başına, **biçimin bir niteliği, biçimin yapısının bir yasası**'dır.

Biçimci sanat biliminin özellikle de bu bilimce ortaya atılan üslup kuramının noksanlığı, (Wölfflin gibi) bu anlayışın temsilcilerinin, üslubu biçimin bir yasası olarak görmelerinden ileri gelmemektedir. Biçimci üslup yorumu, üslubun içerikçe koşullanmış ve belirlenmiş oluşunun gözardı edilişinden ya da bilinçli bir biçimde yadsınışından; üslubu biçime **içkin**, biçimin kendinden doğan bir nitelik olarak ilan edilişinden gelir. Ama, tam bunun karşıtı olan yorum da, yani üslubu sanatta içeriğin bir niteliği olarak gören tasarımlar da yine ciddi bir eleştiri için sözkonusu olamazlar. Aslında üslup, içerikçe koşullanmış ve ona hizmet eden, ama aynı zamanda, içerikten değişik bir şey olarak, biçimin görece bağımsızlığını belirtir. Sanat tarihinde, belirli bir içeriğin sonucu olan bir üslubun bambaşka bir içeriğin gereksinimlerine de karşılık verdiği hallerin görülmüş olmasının nedeni budur. Plehanov, 17. ve 18. yüzyıl Fransız sanatının gelişme çizgisi içinde, aristokratik klasikçiliğin nasıl kökten bambaşka burjuva-devrimci bir içerikle de uygunluk gösterdiğini açıkça kanıtlamıştır. Öte yandan, üslupta, kaba sosyolojik este-

tiğin kesinlikle olanak tanımadığı yolda, biçimin görece bağımsızlığının belirişi, toplumcu sanatta bir birlik gösteren toplumcu içeriğin, **farklı ama estetik olarak aynı değerle üsluplar'la** dile getiriebilişini bize açıklamaktadır.

«Üslup» terimi, demek, **birden çok anlamlı ve çokboyutlu** bir terimdir. Bu terim, bir sanatçının tek bir yapıtın olduğu kadar, bütün yapıtlarını da (ya da belirli bir dönem yapıtlarını da) göstermek için; bir grup sanatçının yapıtlarını olduğu kadar, belirli bir dönemin sanatını da göstermek için kullanılabilmektedir. Hiç kuşkusuz, bir sanatçının «bireysel üslubu» kavramının yerine «manyer» kavramı konulabilirse de, **manyer** ile **üslup** doğrudan doğruya aynı şey değillerdir. Bir sanatçının manyeri, kendi anlatım dilinin salt dışsal özgünlüğüdür; bu anlatım dilinin, içerikle derinden hiçbir ilişkisi olmadığı gibi, genellikle de, sanatsal içerikten kaynaklanan, onu upuygun dile getiren ve ona sımsıkı bağlı, benzersiz bir sanatsal yapı olarak, sanatçının kendi üslubunu yaratma istidatının yeterli olmadığı hallerde ortaya çıkar. Onun için, Puşkin şiirinin üslup'undan söz ederiz, Puşkin'in «manyer»inden değil. Bir şairin yapıtındaki özelliklerden «manyer» olarak söz edildiği zaman, çoğunlukla alaylı bir anlatım taşır bu. O sanatçının özgünlük peşinde koştuğu, ancak onu elde edemediği için de kendisinin ulaşamadığı üslubun yerine geçecek belli bir manyere başvurduğu anlamına gelir. Onun için, bir sanatçının yaratımına ilişik manyeri, kolaylıkla yerinden «çözüp», bir başkasını onun yerine koymak mümkünken, içeriğin derinlerinden gelen bir üslubu, sanaçının yaratımından ayırabilmek mümkün değildir.

Bireysel bir üslubun yanısıra bir **grup'un** ya da bir **dönem'in** üslubunun varolabilmesi, sanatsal yöntemde kendini belli eden diyalektiğin, yani genel-olan ile tikel-olan'ın diyalektiinin bir sonucu olduğundan buna hiç şaşmamak gerekir. Burda bir başka şeyi açıklamak gerekir: sanat tarihinde **yöntem ile üslup arasındaki karşılıklı ilişkiler'de** ilk bakışta görülen gariplik.

Çünkü, belirli bir grup sanatçının üslubundaki ortaklaşalık ile sanatsal yöntemlerindeki ortaklaşalık bir zaman yanyana gitmemektedir. Örneğin, klasikçilik ile eleştirel gerçekçiliği alalım. Bu birincisinde, bütün bir doğrultudaki üslup birliği öylesine açık seçik ortadadır ki, klasikçiliği genellikle bir **üslup** olarak tanımlarız. Burda, «üslup» kavramı, daha somut olup, «doğrultu» kavramını aşar. Oysa hiç kimse eleştirel gerçekçiliği üslup diye tanımlayarak kestirip atamaz; çünkü, bu sanat

doğrultusu hiçbir **üslup birliği** göstermez. Tam tersine, Gogol ile Turgenyev'in, Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Saltikov-Şçedrin ile Çehov'un yaratımlarını karşılaştıracak olursak kolaylıkla göreceğizdir ki, eleştirel gerçekçilik, bir sanat cinsi ile bir ulusal okul içinde bile değişik bireysel üslupları kuşatmakta, bütün bir sanat doğrultusu için ortak üslup belirtileri taşımamaktadır. Rus edebiyatı dışına çıkarak, Balzac ile Dickens'in, Flaubert ile France'ın, Thomas Mann ile Galsworthy'nin, öte yandan da, Fedotov ile Daumier'nin, Courbet ile Surikov'un, A. Ostrovski ile Shaw'un yaratımları karşı karşıya konacak olursa, eleştirel gerçekçiliğin üslup **çeşitliliği** çok daha açık ortaya çıkacaktır.

Bu iki sanatsal yaratım yöntemi niye bu denli farklı sonuçlara yol açmaktadır o halde? Çünkü, üslup özelliklerinin, sanatsal yöntemin yapısına dayanması gerekmez. Bir sanatsal yaratım yöntemi, kendi içinde belli bir üslup programı barındırabilir de, barındırmayabilir de; bu ikinci halde, bu yöntemle yaratılmış bir yapıtın üslubu sorusu açıkta kalır. Bir başka deyişle, klasikçilik gibi birtakım sanatsal yöntemler, üslupça **belirlenmişlik** gösterirken, eleştirel gerçekçilik gibi bir başka sanatsal yöntem, **üslupça belirlenmemişlik** göstermektedir.

Bir sanatsal yöntemin üslupça belirlenmişliğine ayrılmaz bir biçimde eşlik eden ve onun kolayca tanınabilmesine olanak veren şey, o sanatsal yöntemi ortaya getiren **estetik doktrinin normatif özelliği**'dir. Anlaşılabilir birşey bu. Çünkü üslup, biçimsel bir sistem, belli bir «biçim yasası» olduğundan, sanatsal yöntemin buyruğu altına girebilir, yeter ki herhangi bir sistemin «sorunu ortaya koyuşu», sanat «morfolojisi» ve dilbilgisi» önceden saptanmış ve karşı çıkılmamış olsun; estetik kuramı, «sorunu» formüllendirdiği zamanda, normatif bir özellik kazanır. Klasikçi estetik, dram sanatının konuyla ve düzenlenim yapısıyla ilgili eylem kişilerinin seçimi ve çatışması, eylemin düğüm, doruk ve çözüm noktası biçiminde gelişmesi, yer-zaman-olay birliği, vs. gibi) deneyimleri, ya da (en önemli konunun ortada düğümlenişi, mekânın kulisvari düzenlenişi, plastik malzeme dengesi, çizginin boyanın üstünde yer alışı, vs. biçiminde) resim ve heykelin düzenlenimsel yapısıyla ilgili deneyimleri buyruk haline getirdiği zaman, kuramsal genellendirme dili içinde, sanatsal praksiste «programlanmış» sanatsal bir yöntemin ilkelerini dile getirmiş oluyordu. Eski Doğu ve ortaçağ Avrupa sanatındaki biçim yasalarının kuşaktan kuşağa, yazılı olarak mı, yoksa sözlü olarak mı saptanagelmiş olduğuna bakılmaksızın, sarsılmaz yasalar haline gelebilmesi için, bu yasaların kuramsal olarak bilinçli kılınması gerekiyordu ve her

sanatçı bu yasalara kendi sanatsa yöntemi içinde uymak zorundaydı.

Demek, bir estetik kuramının normativ özelliği bize herhangi bir sanatsal yöntemin **üslupça bir belirlenmişlik taşıdığını** göstermektedir. O halde, nerden kaynaklanmaktadır böyle bir şey?

Böyle bir şey, erken gelişme aşamalarında, kapitalizm-öncesi toplumsal oluşumlarda ortaya çıkmış bir estetik toplum bilinç tipinin bir ürünüdür açıkça. Böyle bir bilinç tipinin kendi özellikleri ise şunlardır: bir yandan, **dünyanın idealleştirilmesi**'ne ilişkin belirli bir deneyimin varolması; öte yandan bu toplumsal gelişme aşamasında kişiliğin daha gelişmemiş oluşuyla açıklanacağı üzere, **sanatsal yaratım özgürlüğü** üstüne tasarımlardan yoksunluk. Buna göre, sanatsal yaratım yasası, sanatçının **bireyselliğ**inin altında yatan bir güç olarak, koşulsuz uyulması gereken bir yasa olarak kavranıyordu; sanatsal olarak idealleştirmeye ilişkin belli bir deneyimin izlenmesi gereği ise, o belli bir idealin sanatta imgesel yoldan tam olarak cisimlendirilmesine olanak verecek deneyim tarzları ile yollarının dakik bir sistem içinde ele alınıp işlenmesini getiriyordu. Bu nedenle, gerek ilkel toplumda, gerek köleci ve feodal toplumdaki bir sanatsal yöntem, belli bir üslup programını kendi içinde barındırıyordu; buysa, yüksek «resmî» sanat tarihinin, **her dönemde birlik gösteren büyük bir üslubun** gelişmesi ve değişmesi biçiminde dile geldiğine yol açıyordu. Bu türden, bir dönemde birlik gösteren en son üslup, gotik olmuştur.

Bir dönemdeki **üslup birliği**'nin ortadan silinerek değişik sanatsal üslupların gittikçe daha geniş ve daha özgür olarak aynı anda gelişebildiği yeni bir sanatsal gelişme yasasının kendini belli edişi olarak görülmekdikçe, Rönesans'ın Avrupa sanat kültürü tarihindeki büyük önemini kavrayamayız. Gerçekten de, Boccaccio ile Petrark, Raffael ile Tizian, Donatello ile Mikelanj, Rabelais ile de Ronsard'ın yaratımları arasında üslup ayrımları apaçık belli olmakla birlikte, sözü edilen bu yeni yasallık, Rönesans sanatının daha başlarından farkedilebilmektedir. Klasikçilik, geçmiş dönemlerin bir üslup birliğini, hiç kuşkusuz yeni ideolojik-estetik temeller üzerinde, yeniden kurmak için girişilmiş kahramansı bir atılım olmasına rağmen, daha 17. yüzyılda bile bu işin altından kalmamamıştı; çünkü, manyerizm ile Barok'un yanısıra, gerçekçi sanat da klasikçiliğin yolu üzerine çıkımş ve klasikçilik 18. yüzyılda, daha sonra daha da sert biçimde 19. yüzyılda, kendi normativ özelliğine karşı çıkan sanat doğrultularına, yani gerçekçilik ile romantikçiliğe karşı kendini savunmak zorunda kalmıştı. Bundan böyle de, bir yerde dostça bir

yarışma biçimi alan, bir başka yerde ise amansızca bir mücadele sürdüren, **değişik üslupların birbirine koşut bir biçimde varoluşu**, sanatın gelişmesinin kendi bir özelliği halini almıştı.

Sanatın gelişmesinde, Rönesans'la başlayan dönüşüm, gerçekçiliğin bağımsız ve gittikçe daha güçlü bir sanatsal yöntem haline gelişiyle birlikte yürümüştür; **üslupça belirlenmemişlik**, yani temayla değil, bu temanın işlenişiyle ve sanatçının manevi dünyasının bireysel özellikte yapısıyla bağımlı, daha önceden verilmiş bir sanatsal araç ve gösterge sisteminin ortada olmayışı, gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olarak burda yer almaktaydı. Klasikçiliğe bağlı olanlara karşı açtığı savaşta, «dehayı başarısızlığa uğratabilecek»[70] hiçbir kural tanımadığını açıklamıştı Diderot. Belinski ile Dobrolyubov da, gerekçi bir sanatçı için, **biçimsel bir bağlılık**'ın ne denli çekilmez olduğunu, bir yapıtın imgesel yapısının nasıl o yapıtın kendi somt, benzersiz, canlı, ideolojik-coşkusal içeriğinden fışkırması gerektiğini çok aydınlatıcı bir biçimde gözler önüne sermişlerdir.

Demek, şurası çok açıktır, gerçekçi yöntemlerin hiçbir üslupça belirlenmemişliği, bu yöntemlerin kendilerinde içerili olan, sanatsal dünya bilgisinin **sahicilik**'i ile sanatsal yaratım **özgürlük**'ü arasındaki diyalektiğe bağlıdır. Bu diyalektik, gerçekçilik çabalarını, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişinin nesnel ve öznel yanları arasındaki çelişmeyi uyumlu bir biçimde de çözüşünde dile getirir; nitekim bu çabalar, feodalizme karşı mücadelede gelişen kişinin kendini belirleyişi ve kendini olumlayışı tarihsel süreci içinde ortaya çıkmıştır.

Bu nedenle, daha önceki üslup birliğini yıkıma uğratan biricik güç, gerçekliğin bu kendi gelişmesi olmamıştır. Bu birliğe karşı daha sonra bir darbe de romantikçilik indirmiştir; burjuva-çöküşmüş sanat ise, bu birliğe indirilen darbelerin en sonuncusudur. Hiç kuşkusuz, romantikçilik olsun, burjuva-çöküşmüş sanat olsun, sanatsal kültürdeki üslup birliğine, gerçekçiliğin nedenlerinden **başka** nedenlerle, **başka** araç ve **başka** amaçlarla yıkmaya çalışmıştır. Burda burjuva bilincin **estetik bireycilik** doğrultusunda gelişmesini, en etkili uyarıcı güçlerden biri olarak görürüz. Bu doğrultuda bir gelişme sonunda, yaratım özgürlüğü mutlaklaştırılmış, yaşamın gerçeklii bilgisinden koparılmış, yerine sanatsal **başabuyrukluk** ilkesi konmuştur. Böyle bir şey, yalnız üslup

[70] Denis Diderot, **Estetik Yazıları; haz.** Friedrich Bassaenge, Cilt 2, Berlin ve Weimar, 1967, s. 576.

bütünselliği üstünde değil, sanatın topluca iletişimsel işlevi üstünde de sonuçlarını göstermiş, yani daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz yolda, sanatın sonunu hazırlamıştır.

Bir dönemde birlik gösteren bir üslubun ortadan silinişini yeni çağlar için saptadığımızda, şunu gözden kaçırmamalıyız, canlandırıcı sanatlar ile canlandırıcı-olamayan sanatlar arasında bu bakımdan da asli farklar vardır. Mimari ile uygulamalı sanatlar, ideal anlamda biçimler yaratma durumunda olduğu için, belli bir sanat doğrultusu içinde, ister istemez, belli bir üslup birliğine eğilim göstermektedirler; gotikte, klasikçilikte, imparatorluk üslubunda, rokokoda, hattâ toplumcu gerçekçilikte olduğu gibi. Ama, resim ya da edebiyatta, bireysel üsluplar belli bir dönemde ortak bir üsluba varamazken, mimari ve uygulamalı sanatlardaki bütün bireysel üslupların **genel bir üslup** üzerinde temellenebilmeleri, ancak bu yolla bu genel üslubu yansıtabilmeleri ve bireyselleştirebilmelerine rağmen, bütün öbür alanlarda olduğu gibi, bu sanatsal etkinlik alanlarında da, belirgin yaratıcı bir bireyselliğin, **bireysel, özgün bir** sanat üslubunu geliştiremeyeceği diye bir şey söz konusu olamaz burda.

Demek, her sanat doğrultusunda, yöntem ile üslup arasındaki karşılıklı ilişki, yöntemin niteliğiyle değil, ama aynı zamanda, değişik sanat cinslerinin özellikleriyle de belirlenmektedir.

«Sanatsal yöntem», «üslup» ve «doğrultu» gibi kavrmaların içeriğinin, bu içerikte yansıyan sanatsal süreçlerin yasallıklarının ve sanatın gerçekçi yoldan gelişmesi özelliklerinin açıklanışı üstüne söyleyeceklerimiz bu kadar.

M. KAĞAN

ESTETİK VE SANAT DERSLERİ

ÇEVİREN: AZİZ ÇALIŞLAR

Estetik, sanatsal değerler ortaya koyan, sanatsal-yaratıcı nitelik taşıyan, böylelikle de özde ötekilerinden ayrılan, kendine özgü insansal etkinliğin bir ürünü olarak sanatı, bu etkinliğin ne denli sanatsal olduğunu ve nasıl yürütüldüğünü araştırır.

Bu bakımdan, estetik, şu ya da bu yolda, yalnızca sanatsal yaratımın sonuçlarını değil, ama aynı zamanda, **sanatsal yaratım süreci**'nin kendisini de ele almak zorundadır; yoksa, belli bir etkinliğin sonucu olan ürünün neyi temsil ettiği anlaşılamaz. Üstelik, bir sanat yapıtı, insanların bilinçleri üzerinde bir etki uyandırsın diye yapılır ve **salt bu algılama edimi içinde bir sanat yapıtı kendisini sanatsal bir değer olarak ortaya koyabilir.**

Onun için, sanatın araştırılması, şu ya da bu biçimde, sanatsal algı ile sanatsal algının kendine özgü yasalarının ele alınmasını zorunlu kılar. Bu bakımdan, estetiğin araştırma konusu, yalnızca sanat değil; ama sanatçıyı, sanat yapıtını ve sanatı algılayan insanı kapsamak üzere, **belirli bir iletişim sistemi** dir.

ISBN 975-533-046-1



