mikhali lifshitz

MARX'ın SAN`AT FELSEFESİ



ARARAT YAYINEVİ

MARKX'IN ŞANAT FELSEFESİ M. LİFSHİTZ



ARARAT YAYINEVİ
P. K. 819
Sirkeci - İstanbul
Tel: 27 04 71
Nuruosmaniye Cad. 24/2
Cağaloğlu İstanbul

Dizgi : Hilâl Matbaası

Baskı : Fono Matbaası

Kapak : Cüneyt TÜMER

İstanbul, Mart 1968

Mikhali
Lifshitz

MARX'ın SAN'AT FELSEFESİ

Çeviren :

MURAT BELGE

ARARATIN KÜÇÜK KİTAPLARI 9

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Marx'ın Sanat Felsefesi ilk olarak bir başka kitabın önsözü olmak üzere hazırlanmıştır. Batı'da, Marx ve Engels'in eserleri tek tek basıldıktan başka, çeşitli konulardaki yazıları bir araya getirilerek, «Din Üzerine», «Mülkiyet Üzerine» gibi derlemeler de yayımlanır. Lifshitz'in bu incelemesi de Marx ve Engels'in «Edebiyat ve Sanat Üzerine» düşüncelerini derleyen kitabın önsözü olmuştur. Daha sonra tek başına bir kitap olarak da yayımlanmıştır.

Amerikan baskısı olan kitabın başında verilen bilgiye göre Mikhail Lifshitz 1917 Ekim Devrimi sıralarında evsiz barksız, işsiz biriymiş. Devrim'den sonra istediği gibi felsefe ve estetik okuma fırsatını elde etmiş. Lifshitz şimdi çağdaş Marxçı estetikçilerinin başta gelenlerinden biridir.

Kitap ilk olarak 1938'de basılmıştır. Bu tarihte Marxçı estetik ilkelerini açıklayan en önemli eserlerden biri olması gerek. Önemi de, Marx'ın çeşitli yazılarında sanat üzerine söylediği dağınık fikirleri bir araya toplayarak uyarlı bir bütün durumuna getirmesinde. Böylece, hem Marx'ın kendi kişisel gelişme süreci içinde bu konudaki fikirlerinin geçirdiği değişiklikleri görüyoruz, hem de, basın özgürlüğü, romantik edebiyat, burjuva toplumunda sanatın yeri ve daha birçok böyle konuda ileri sürdüğü görüşlerini belli bir toplum felsefesinin tutarlı sistemliliği içinde birbirine bağlayabiliyoruz. Ayrıca, Hegel'e kadar uzanan burjuva estetik felsefesinin, Marx'la birlikte, fazla şekil değiştirmeksizin nasıl bir öz değişimine uğradığını izliyoruz. Lifshitz bütün bunları

biraz soyut, felsefi bir dille, ama gerçekten geniş bir bilgiyle anlatıyor.

Marx ve Engels, geniş kültürlü toplum düşünürleri olarak edebiyat ve sanatla yakından ilgilenmiş, bazı görüşlerini yazıya da aktarmışlardı. Marxçı sanat anlayışının temel kaynakları böylece bu iki filozofun yazıları olur. Ama sosyalist eleştiri, o zamandan bu zamana, değişen çağların, değişen koşullarına ayak uydurarak, çeşitli aşamalardan geçerek gelişmiştir. Toplumcu estetik ve eleştiride, Troçki'sinden Jdanof'una kadar bütün bu aşamaların bilinmesi şüphesiz ki kaçınılmaz bir zorunluktur. Gelgelelim, Türkiye'de bu konuların tartışılması bildiğimiz nedenlerden dolayı bir hayli aksadı. Ama bugünün daha demokratik ortamında da, sol düşüncenin belli başlı ürünleri hızla dilimize çevrilirken, sanat dalında gene bir ihmal göre çarpıyor, Bu gerek sanat, gerekse sanat eleştirisi için büyük bir eksiklik. Kaynakları ancak dil bilen birkaç kişi kullanabiliyor. Dil bilmeyen çoğunluk da onlardan, bir de çevrilen iki üç eserden yararlanarak bütün bir eleştiri anlayışını kendi kurmak zorunda kalıyor. Üstelik, toplumcu eleştiriyi temsil etsin diye çevrilen bazı kitaplar da aslında hiçbir anlayışı temsil edemeyecek kadar ciddiyetten uzak olabiliyorlar. Örneğin Upton Sinclair'in Altın Zincir'i, toplumculuğu diyalektikle ilgisi olmayan yerlere sürükleyen bu en temelsizce katı kitap (şimdi ikinci baskısı bile yapıldı), uzun yıllar pek çok kişinin edebiyat ve sanat görüşünü koşullandırabiliyor. Sonra Lenin'in Sinclair için, «Teorik eğitimi olmayan duygusal bir sosyalisttir. Meseleleri çok "basit" bir şekilde ele almakta ve yaklaşan savaşa duyduğu öfke onu, savaşa karşı selâmet yolunu sosyalizmde aramağa sürüklemektedir... çağrısı çocukça bir çağrıdır.» dediğini görüyoruz. Ama, Lenin'in aynı kitaptaki bir yazısı (Seçme Yazılar, Gerçek Yayınevi), 62. notta görüleceği üzere, bambaşka anlamlara çekiliveriyor. Gene aynı şekilde bazı kimseler Plehanof'un çevrilen kitabına dayanarak bir sistem kurmaya çalışırken, Plehanof'un yeni Marxçı eleştirmen-

lerce aşıldığını ancak yabancı dilden kaynakları okuyanlar biliyor.

Türkiye bu gibi karışıklıkların bir düzen yerine kolayca geçebileceği bir ülke. Aydınlarımızın her işi kolayından alıp bir iki basit formüle indirgeyivermeleri alışılmış bir gelenek. Toplumcu eleştiri adı altında söylenen iri ve sivri lâflar bugünlerde epey fazlalaştı. Dünyanın her yerinde, ve her ideolojik akımda, kendi kişisel nevrozlarıyla akımı yozlaştıranlara raslanır. Böyleleri elbette bizde de bulunacak, toplumcu eleştiriyi bir toptan yadsıma, bir takım sloganları da onu bunu karalayıp sindirme aracı yapmak isteyenler çıkacaktır. Ama bu gibi kimselerin, nevrozlarını eleştiri normu yapmalarını engellemek gerekir. Toplumcu eleştiri, en geçerli, en tutarlı eleştiri yöntemidir. Ama toplumcu eleştiri birçok değerleri yadsımak için değil, tersine, o değerleri toplumcu bütün içinde yerli yerine yerleştirmekte kullanılmalıdır. Bu iş de, ancak, sosyalist düşüncenin ve sosyalist sanat eleştirisinin ana kaynaklarını, Caudwell'leri, Fischer'leri, Lukacs'ları bir an önce Türkçe'ye çevirmekle gerçekleşebilir.

Kısaltmalar :

HM	**A Handbook of Marxism,** ed. Emile Burns, New York, International Publishers, 1935
LN	**Aus dem literarischen Nachlass von K. Marx, F. Engels, F. Lassalle,** ed. Franz Mehring, 3 Cilt, Stuttgart, 1902.
MEGA	**Marx/Engels. Historisch-Kritische Gesamtausgabe,** ed. V. Adoratski, Marx - Engels - Lenin Institute, 1927 - 1935.
SC	**Marx/Engels. Selected Correspondence,** ed. D. Torr, New York, International Publishers, 1936.
SW	**Karl Marx. Selected Works,** Cilt I, ed. V. Adoratski, New York, International Publishers, 1937.

Karl Marx, insanların ilgilerinin sanat ve edebiyattan politik iktisat ve sosyolojiye doğru kaymaya başladığı bir zamanda doğmuştu.

Estetiğin klâsik çağı olan on sekizinci yüzyıl bile, «güzel» ya da «yüce» gibi soyutlamalarla sınırlanmak istemiyordu. Dehânın rolü, sanatın değeri, doğanın taklit edilmesi gibi katıksızca estetik konuların tartışılmasında bile, burjuva - demokratik hareketin pratik sorunları gitgide artan bir diretkenlikle kendilerini belli ediyorlardı.

Büyük Fransız Devrimi bu bakımdan bir geçiş dönemini işaretlemiş oldu. Üçüncü kesimin (1) gelişimindeki «estetik dönemi» burjuvazinin çıkarlarının bir bütün olarak toplum çıkarlarından koptuğu noktada sona erdi. Zamanla, burjuvazinin sanat karşısındaki tutumu açıktan açığa pratikleşti. Sanat sorunları her alanda iş ve politika sorunlarına bağlandı; estetik özgürlük özlemini **laissez - faire** ve koruyucu gümrük kavgaları izledi. Ve burjuvazi politik egemenliği ele geçirir geçirmez, tarih ve sanat sorunları kamusal önemlerini bütün bütün yitirerek dar bir bilginler çevresinin malı oldular.

Proletaryanın bağımsız devrimci hareketi de işte bu anda başladı. İşçi sınıfı, toplumsal ilginin şiirden düzyazıya kayışına aldırış etmiyordu. Tam tersine, «çirkin» devrim, «güzel» devrimi ne kadar yakından izlerse (Marx bunu böyle söylemekten hoş-

(1) Krallık zamanında Fransa Meclisi üç kesime ayrılmıştı. Soylular ve papazlardan sonra üçüncü kesimi de burjuvalar meydana getiriyordu — Çev.

lanıyordu), demokratik yanılgıların yüzeydeki parlaklığı maddî çıkarların üzerinden ne kadar çabuk sökülüp alınsa ve sınıf çatışmasını açıkça ortaya koysa, proletarya hareketinin son hedefine o kadar yaklaşılmış olacaktı. Marxçılık felsefesinin kurucuları, çalışan sınıfların sömürülmesinin gizini (sırrını) burjuva toplumunun iktisadında arıyorlardı; ve proletaryanın kurtuluşunu bu sınıfın politik egemenliğinde buluyorlardı. Böylece, proletaryanın tarihî rolünün kapitalizmi sona erdirmek ve sosyalist toplumu yaratmak olduğu öğretisi (doktrini) Marxçı görüş açısının **ayırıcı özelliği** oldu; bunun da **temel içeriği** (muhtevası), hiç şüphesiz, iktisadî kuramıydı. «Estetik dönem» Goethe ve Hegel ile sona ermişti.

Marxçılık'ın kurucuları sanat yaratısı üzerine ne düşünmüş olurlarsa olsunlar, daha önceki dönem filozoflarının geleneksel olarak yaptıkları gibi geniş ölçüde ele alamazlardı bu konuyu. Marx ve Engels'in arkalarında herhangi bir sistemli kültür ve sanat yorumu bırakmamış olmaları bir bakıma üzücü bir şeydir elbette. Gelgelelim, bunu başaramamış olmaları, yalnızca, uluslararası işçi - sınıfı dayanışması kurucularının tarihî görevlerinin üstesinden hakkıyla geldiklerini, bütün düşüncelerini, bütün çabalarını temeldeki, acı çeken ve boğuşan insanlık sorununda topladıklarını gösterir. Marx'la Engels'in devrimci sorunları, toplumsal düzenin katıksızca fikrî eleştirisinden kurtulmanın, insan etkinliklerinin (faaliyetlerinin) belirişlerinin gündelik nedenlerini bulmanın yolunu göstermekti.

Sanat ve kültür sorunlarını ele alırken, Marxçılık'ı kuranların estetik konusundaki görüşleri üzerine hiçbir şey bilinmese bile, Marxçı kuramın önemi gene de çok büyük olurdu. Ama neyse ki, durum böyle değil. Kitaplarında ve mektuplarında, sanat ve kültürün çeşitli evreleri üzerine fikirlerini dile getiren birçok sözler ve bütün bölümler var. Bunlar birer aforizma olarak derin ve önemlidirler, ama, bütün aforizmalar gibi, çoğu kere keyfî yorumlara da uğrayabilirler.

Bilim adamının işi de işte bu noktada başlar. Bu sözleri Marxçılık'ın genel gelişmesiyle bağlantılı kılmalıdır bilim adamı. Marx'ın estetik görüşleri devrimci dünya görüşüne ayrılmaz şekilde bağlıdır. Çeşitli nedenlerden dolayı elimizde, onun sanat görüşlerinin sadece parçacıkları bulunuyor, ama bu parçacıkların önemi yalnızca biyografik değildir. Marx'ın bu konudaki görüşlerinin ilk kaynakları, onun politik gelişmesinin, devrimci demokratizm diye adlandırabileceğimiz döneminde ortaya çıkar.

I

Estetik sorunları, Marx'ın entelektüel hayatının başlarında, göze çarpan bir yer tutar. Üniversite günlerinde (1835 - 41), hukuk ve felsefe dışında hem edebiyat tarihi - daha çok eski edebiyat - hem de klâsik Alman estetikçilerini okudu. 1835 sonbaharında bir ceza hukuku öğrencisi olarak girdiği Bonn Üniversitesi'nde Marx hukuk kadar sanat ve edebiyat tarihine de zaman ayırdı. Schlegel'in verdiği eski edebiyat derslerini izledi; o zamanlar ünlü Welcker'in dersini verdiği eski mitologyalara daldı; modern sanatı inceledi. Berlin Üniversitesi'nde Marx edebiyat tarihinde yalnız bir derse girdi (Geppert'in Övripides üzerine dersleri, 1840 - 41), ama yaratıcı sanatla bağıntılı olarak kendi başına giriştiği çalış-

ma bizim için özellikle ilgi çekicidir: 1837'de okuduğu kitaplar arasında Lessing'in **Laocoön**'u, Winckelmann'ın **Eski Sanat Tarihi** ve Reimarus'un **Allgemeine Betrachtungen über die Trieben der Thiere**'si vardır. Hegelcilik'e dönüşü sırasında Marx, herhalde 1837'de okumuş olduğu Hegel'in **Aesthetik**'ini iyice inceledi.

Ancak, genç Marx'ın sanata ilgisi kuramda kalmıyordu. Birkaç tanesi dışında pek de başarılı sayılamayacak bazı şiir yazma çabalarına girişti. Bonn'da, babasına gönderdiği felsefî bir şiir yazdı (1835). Nişanlısına adadığı sürüyle şiir defteri, bunların dışında kalan kırk şiir, **Oulanem** adında bir dramatik fantazinin birinci perdesi, ve Sterne ile Hoffmann'ın üslûbuna göre yazılmış bir mizahî skeç olan **Scorpion und Felix**'in birkaç bölümü Berlin döneminde yazılmışlardır. (2)

Marx, itiraf ettiği gibi, şiir yazma isteğini bastırmak için kararlı bir çaba harcadı; ama yıllar yılı atamadı bu isteği içinden. 1841 gibi geç bir tarihte bile şiirlerinden ikisini «Athenaum»da yayımladı. (3) Şiir yazma isteği ile hayat sorunlarına bilim alanında bir cevap bulmanın katı gerekliliği arasındaki çatışma Marx'ın usal gelişmesinde ilk buhranı yarattı.

Bu iç savaşın sonunda şiir yazmayı bütün bü-

---

(2) Marx'ın şiirleri için bkz. MEGA, I, 1^2, s. 76 — 89. Bkz. Marcel Ollivier: Marx et Engels Poètes, **Paris: Editions Bergis: 1933 — Ed.**

(3) «Der Spielmann» ve «Nachtliebe,» MEGA, I, 1^1, s. 147 — Ed.

tün yadsıdı, ve Hegel'in felsefesine döndü. Bu öğretiye göre modern çağda sanatın yozlaşması kaçınılmaz bir şeydi.

Alman toplumsal düşünce tarihinde bundan önce iki kere, yeni burjuva ilişkileri içinde gerçek sanatsal yaratıcılığa yer bulunup bulunamayacağı üzerine ciddî şüpheler uyanmıştı. Fransız Devrimi'nden az önce klâsik Alman felsefesi gerçekliğin estetik eleştirisini dile getirmişti, ve bin sekiz yüz otuzlar ve kırklarda, Marx'da son bulan köktenci (radikal) ve demokratik harekette, buna benzer düşünceler yeniden belirir.

Bencil çıkarların kör kavgası üzerine kurulmuş bir toplum, gelişmesi doğrudan doğruya mekanik bir «istekler baskısı» na bağlı olan bir toplum —Schiller'in deyimiyle «bu gereklik dünyası»— gerçek sanatsal üretkenliği besleyecek toprak olamaz. Hegel'le Tübingen'deki arkadaşları «özgürlük ağacı» diye adlandırdıkları şeyi geliştirirken, köktenci Alman gençliğinin inancı buydu. Gerçeği olumsuz yönden değerlendirmeleri, feodal ayrıcalık dünyasını ve burjuvanın özel mülkiyet egemenliğini kötülediklerini belirtiyordu. Modern çağda, diye yazıyordu Hegel, halk şiiri ne Harmodius tanır, ne de Aristogeithon: «bu ikisinin ünü sonsuz olacaktır çünkü despotları öldürüp yurttaşlarına eşit haklar, eşit yasalar vermişlerdir.» Hegel gerileme dönemini, «demirden gereklik zincirinin bile çiçeklerle güllerle süslü olduğu» eski şehir devletleri çağıyla karşılaştırıyor ve eski dönemde basit, düşük özel çıkar ruhunun şiir

sevgisini ve güzelliğin anlaşılmasını önlemediğini söylüyordu. İş bölümünün kötürümleştirici etkilerini, her çeşit insan etkinliğinin (faaliyetinin) gittikçe mekanikleşmesini, niteliğin nicelik içinde boğuluşunu— burjuva toplumunun bütün bu kendine özgü karakteristiklerini Hegel şiire düşman görüyordu, kapitalizmi ilerlemenin özsel temeli olarak tanıdıktan sonra bile.

Fransız Devrimi'nin «hayalperest terörcüleri» (Marx, Jacobinler'i böyle anlatır) burjuva iktisadına karşı onu yok etmek için başkaldırmadılar, maddî mülkiyet dünyasını yurttaşların politik hayatlarının boyunduruğu altına sokmak istediler. On sekizinci yüzyıl devrimcilerinin görüş açısındaki «hayalperestlik» ögesi, toplumun kirli maddî temelini hiç görmeden, bu politik üst tabakayı ülküselleştirme eğilimiydi. Büyük Alman idealistleri de, aynı şekilde, burjuva toplumunu eleştirdikleri zamanlarda bile, genel olarak iktisat alanının aşağılığından söz ediyorlardı sadece, mânevî sorunlar yanında bu alanın ne kadar alçak olduğunu anlatıyorlardı. İdealist felsefenin çerçevesi içinde, toplumsal çelişkilerin çözümü ancak soyut - mânevî türden olabilir. Schiller (ve Romantikler) «gereklik dünyası» nın estetikle aşılması üzerinde duruyorlardı: sanat, Saltık'ın bir organı olduğu için, tarihin böldüğü, çarpıttığı, antitez durumuna getirdiği şeyleri birleştirmeliydi. Öte yandan Hegel, varolan çelişkilerin çözümünde **bilgi**'yi en yüksek silâh sayıyordu; söylediği son söz gerçeklikle

stoik bir uzlaşma, bunu yapma güllerle süsleme çabasını yadsımadır.

Böylece Hegel, çok fikir değiştirdiği halde, modern çağda sanatsal yaratma olabileceği konusunda kesinlikle karamsardı.

Marx, bağımsız mânevî hayatının ilk döneminde iyiden iyiye romantizm etkisi altına girmişti, ve Hegel'e karşı tutumu kararlı şekilde olumsuzdu. Gelgelelim romantizmi, köktenci, Fichte'ye yakın bir romantizmdi. Modern çağa saldırıları ile durmadan ileri giden ve yoluna çıkan engelleri yenen «insanın onuru» na şiirsel seslenmeleri birbirini izliyordu. Düş gören coşkun bir kişi («Sehnsucht» şiirinde), bir put kırıcısı («Des Verzweiflenden Gebet»), ve genellikle de ebedî güçlere karşı savaşma kararında bir adam olarak görüyoruz onu.

Und ihr schwindelt nicht vor Stegen,
Wo der Gottgedanke geht,
Wagt ihn an der Brust zu pflegen,
Eig'ne Grösse ist Hochgebet. (4)

İnsan bu eşitliksiz savaşta yenik düşebilir, yok olabilir, ama yenilgisi bile insan ruhunun bir zaferidir:

Und ihr Fallen sebst ist Siegen. (5)

Hegel'i gerçeklikle savaşmayı yadsıdığı için küçük

---

(4) «Menschenstolz,» MEGA, I, 1², s. 50 — Ed.
Hiç mi hiç dönmüyor başımız
Tanrı düşüncesinin fışkırdığı yollarda;
Onu yüreğimizde saklayacak kadar cesuruz.
Kendi büyüklüğümüzdür bizce en yüksek dua.
(5) Aynı yerde — **Ed.**
Ve yenilgi kendisi bir zaferdir.

gören Marx «pigmi» diyerek eğlenir onunla, ve **Aesthetik**'iyle alay eder:

Verzeiht uns Epigrammendingen,
Wenn wir fatale Weisen singen,
Wir haben uns nach Hegel einstudiert,
Auf sein' Aesthetik noch nicht - abgeführt. (6)

Marx kendisi de şiirini, Fichte'nin görüşüne uygun şekilde, «olan» ile «olması gereken» arasındaki karşıtlıkla ilgili bulunması anlamında, «idealist» sayıyordu. (7) Şiirlerinden birinde «olan» ı bir «maymunlar tiyatrosu» na benzetir, ve burjuva çağının iki kibirli temsilcisiyle alay eder — insan duygularını matematik formüllerine indirgeyen matematikçiler ve dünyayı sanki bir kemik torbasıymış gibi ele alıp mideyi bütün fantazilerin merkezi gibi gören doktorlar. Bütün bayağılıkların, acıların, bayatlıkların tedavisi ise şiirdir

Kühn gehüllt in weiten Glutgewanden,
Lichtverklart das stolzgehob'ne Herz,
Herrschend losgesagt von Zwang und Banden,
Tret'ich festen Schritt'sdurch weite Raume,
Schmette're vor Dein Antlitz hin den Schmerz,

---

(6) «Epigramme,» s. 42 — Ed.
Bağışla bize özdeyişlerimizi
Sıkıcı şarkılar söylerken biz,
Ezbere öğrendik çünkü Hegel'i,
Arınamadık Aesthetik'inden henüz.

(7) Marx'ın babasına mektubundan, Kasım 10, 1837, Aynı yerde, **s. 214 — Ed.**

Und zum Lebensbaum entsprühn die Traume!(8)

Bir başka şiirinde bunu daha açık olarak dile getirmiştir :

Wohl Sanger, wiegt mich Blütentraum,
Doch fass'ich auch in Himmelssaum,
Und bind'in gold'nen Sternen;
Es klingt das Spiel, das Leben weint,
Das Spiel klingt fort, die Sonne scheint,
Es sprühn in eins die Fernen. (9)

Burada doğrudan doğruya Schiller'e özgü motif lere doğru bir geçiş göze çarpmaktadır. Bir yerlerde herkesin mutlu olduğu, hayat ve neşenin aynı olduğu bir ülke vardır :

Bruderkus und Herzenseinung
Schliesset alle in den Kreis,
Nicht mehr trennen Stand und Meinung,
Liebe herrscht und ihr Geheiss. (10)

---

(8) «Schluss — Sonnett an Jenny,» Aynı yerde, **s. 25 — Ed.**
Işıl ışıl pelerine yiğitçe sarınmış,
Gurur dolu yüreğim aydınlık,
Baskılar, bağlar hepsi yadsınmış,
Mert adımlarla uzun yollar aşıyorum,
Senin huzurunda yıkıyorum acıları,
Hayat ağacına doğru ışıyor rüyalarım!

(9) «Wechselgesprach an...» Aynı yerde, **s. 38 — Ed.**
Ey Ozan, çiçekli düşlerle kuşatılmışım,
Gene de ama cennetin kıyısını kucaklıyorum,
Bağlıyım altından yıldızlara;
Çınlıyor oyun, hayat ağlıyor,
Çınlıyor gene oyun, şimdi güneş parlıyor,
Eriyor uzaklıklar, bir oluyor ışıldaya ışıldaya.

(10) «Lucinde,» Aynı yerde, **s. 32 — Ed.**
Kardeşçe öpücük ve yüreklerin birliği
Bağlar bütün insanları bir halka içinde,
Rütbe ve inanç artık ayırmaz olur,
Sevgi ve onun yasası alır yönetimi.

Ama ne yazık ki bu mutluluk dünyası yalnız düşlerde varolabiliyor :

Doch, 's ist nur ein nihtig Traumen,
Das das warme Herz umfaangt,
Das aus Staub und Erdenraumen
Sich zum Ather wogend drangt (11)

İnsanı kıskanan tanrılar onun doğal gereklik üzerine yükselişini kesinlikle önlüyorlar. İnsan ancak şiirsel fantazilerinde özgür ve mutlu olabiliyor. Schiller'inkini de andırıyor bu sonuç :

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehn (12)

ve Fichte romantizminin bir dereceye kadar yadsındığını dile getiriyor. Son şiirlerinde Marx'ın artık hayatla uzlaşmış olduğunu görüyoruz. Şöyle yazıyor babasına : «Yalnız bu son şiirlerimde birdenbire, sanki büyülü bir değnekle dokunulmuş gibi, gerçek şiir dünyası önümde uzak bir peri sarayı gibi açılıverdi (ezici bir yaşantıydı bu bir kere), ve sonra yarattığım her şey hiç olup gitti.» (13)

1837 yazında Marx'ın hayat görüşü derin bir

---

(11) Aynı yerde — **Ed.**
Gene de boş bir hayaldir yalnızca
Kucakladığı ılık yüreğin
Toz topraklı dünyadan çıkınca
Uçar içinde göksel bölgelerin.

(12) «Die Götter Griechenlands,» Schillers Sammtliche Werke, **Cilt I, s. 63, Stuttgart: Cotta'scher: 1862. Schiller'in bu dizelerinin çevirisi şöyledir:**
Yazık, şarkıda ölümsüz hayat kazanan şey,
Yenik düşüp gidiyor ölümlü hayata

(13) Marx'ın babasına mektubundan, 10 Kasım, 1887, MEGA, I, 1^2, s. 218 — Ed.

değişim geçirdi. Özne ve nesne arasındaki soyut karşıtlık onu doyurmaz oldu. «İdealizmi geride bırakarak (sırası gelmişken şunu da söyleyim ki bu idealizmi Kant'ınki ve Fichte'ninki ile karşılaştırdım, onlarla besledim), formu (idea) gerçeğin kendi içinde aramaya başladım. Tanrılar şimdiye kadar yeryüzünün üzerinde uçmuş olsalar bile, şimdi merkezi oluyorlar yeryüzünün.» (14) Hegel'e geçiş, Goethe ve genç Schelling'in de yaptığı gibi, «olan» ile «olması gereken» in, şiir ile düzyazıyı birleştirme çabasının bir sonucuydu. «Yirmi dört sayfa kadar tutan bir diyalog yazdım 'Kleanthes, oder vom Ausgangpunkt und notwendigen Fortgang der Philosophie' (Kleanthes, ya da Felsefenin Başlangıç Noktası ve Gerekli İlerlemesi). Burada, her nasılsa, birbirinden iyice kopmuş bulunan sanat ve bilim yeniden birleştiler.» (15) Marx'ın doğa bilimlerinden, Schelling'den, ve tarihten yardım alarak kendini hazırladığı bu eser beklenmedik bir sonuca vardı. İlkin Schelling'in tarzına göre tasarlandığı halde, Hegelci sistemin bir önerilmesi durumuna girdi sonunda. «Bu çalışma, ayışığı altında büyüttüğüm bu sevgili çocuğum, kötü yürekli bir siren gibi beni düşmanımın pençelerine doğru sürüklüyor,» diye yazıyordu Marx. (16) Ve gerçekten de o andan sonra romantizmin «ayışığı» na elveda dedi, Hegel'in izleyicilerin-

---

(14) Aynı yerde — **Ed. Form (idea), Platoncu felsefenin, dünyevi gerçekliğin ötesindeki formlar dünyasıdır — Çev.**

(15) Aynı yerde, **s. 219 — Ed.**

(16) Aynı yerde — **Ed.**

den biri oldu. Hattâ Marx bir grup genç Hegelci ile tanıştı ve Hegelci okuldan birçok ünlü kişinin yazı yazmaya söz verdiği bir dergi yayımlamayı kararlaştırdı.

Marx'ın gençlik şiirlerinde dile getirdiği, gerçekliğin şiirsellikten uzak tatsız özelliğinden yakınması, «burjuvaya dönüşmüş» Alman derebeyliği konusundaki ilk ve belirsiz eleştirisidir yalnızca. Hegel'in gerçeklikle uzlaşma gizini (sırrını) anladıktan sonra da tutucu olmadı Marx; tam tersine, romantizmi yadsıması, varolan düzene karşı belirsiz bir başkaldırmadan, toplumsal ilişkilerin daha da kökten bir eleştirisine yönelmesini gösteriyordu.

Bankacı Ricardo, burjuva toplumunun iktisadî ilişkilerini katıksızca bilimsel bir nesnellikle, uzak durarak çizdiği için, devrimci amaçlara hizmet etmekle suçlanmıştı. Öte yandan da, mülkiyetsiz sınıfların acılarına karşı taş yürekli bir kayıtsızlık göstermesinden, ve toplumsal adaletsizliğe aldırış etmemesinden ötürü suçlanıyordu. Hegel'in durumunda da buna benzer bir şey oldu.

Ricardo'nun kötümserliği ile romantik iktisatçıların duygucu utopyaları arasında nasıl bir ilişki varsa, Hegel'in estetiği ile romantik sanat felsefesi arasında da öyle bir ilişki vardır. Marx'dan önce hiçbir iktisadî kuram, burjuva toplumunun eleştirisi için, Ricardo'nun taş yürekli «sinizmi» kadar güçlü bir araç vermemişti sosyalist düşünceye. Aynı şekilde, klasik Alman estetik felsefesinde hiçbir eser,

Hegel'in **Aesthetik**'i gibi devrimci eleştirel ögelerle dolu değildi.

Hegel'e göre, gerek burjuva toplumu ve gerekse Hıristiyan devlet, yaratıcı sanatın gelişmesine karşıdır. Buradan iki şey çıkarsanabilir : ya sanat «Saltık Devlet» i kurtarmak için yok olmalı, ya da «Saltık Devlet» yok edilerek yeni dünya durumu ve yeni bir sanat rönesansına yol açılmalıdır. Hegel kendisi birinci yola eğilim gösteriyordu. Ama vurgu biraz değiştirilince, gerçekliğin estetiğe - karşı ruhu öğretisi hemen devrimci bir özellik kazanabiliyordu; gerçekten de Marx'ın 1937'de aralarına katıldığı köktenciler Hegel'in **Aesthetik**'ini böyle yorumluyorlardı. Öte yandan, Hegel'in sanatın bozulması üzerine söyledikleri liberal - burjuva muhalefet tarafından yetersiz derecede devrimci ve aynı zamanda fazla tehlikeli sayılıyordu. Hegel aynı anda hem Prusya hükûmetine, hem Jacobinler'e, Bonapartism'e, ve hem de Saint - Simonizm'e dalkavukluk etmekle suçlanmaktaydı.

Marx'ın romantizmi yadsıması ve Hegel estetiğinin temel ilkelerini benimsemesi, böylece, politik bilinçliliğin daha yüksek bir aşamasına ulaştığını belirtmekteydi.

II

Hegel'i izleyen biri olarak Marx'ın ilk eseri son zaman Yunan felsefesi, özellikle Epikurus üzerine bir yazısı oldu. (17)

Eski çağın çöküş dönemindeki çeşitli usal (intellectual) akımlarda, genç Hegelciler, kendi zamanlarına oldukça yakın bir analoji görüyorlardı. Mehring şöyle yazıyor : «Alman halkının ulusal varoluşunu geliştirmek için uğraşan burjuvazinin bu ideolojik öncülerinin, kendi kendilerinin bilincine varışlarını, ulusal varoluşun çözülüp yok olmasından doğan bir eski paralelle güçlendirmeleri şaşılacak bir şeydir.» Aslında olan şuydu —ve Mehring bunu gö-

(17) «Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie,» MEGA, I, 1^1, s. 153 — 173 — Ed.

remedi— Lenin'in dediği gibi «iki burjuvazi,» ve «ulusal varoluş» un bilincine varmanın iki yolu vardı. Köktenci Hegelciler politik görüşlerini derinleştirdikleri zaman liberalizme karşı demokrasinin çıkarlarını savundular. Ama bu felsefî **montagnard'**lar (Ruge'un deyimiyle) —demokrat burjuvaların genellikle olduğu üzere— burjuva ilişkilerinin bütün izlerinin, ve genel olarak toplumsal adaletsizliğin, «eski rejim» e sıkı sıkıya bağlı olan ayrıcalıklı kapitalizmin çöküşüyle yok olup gideceğine inanmışlardı. Böylece, «burjuvazinin bu ideolojik öncülerinin» tek tek temsilcileri, belirli bir burjuva katının, yani küçük burjuvanın çıkarlarıyla aşılandıkça, gitgide daha kesin bir şekilde burjuva düşmanı kesildiler. Dolayısıyla burjuva «benciliği» üzerine eleştirileri «evrensel» bir görüş açısına yükselemedi; «özel çıkarlar» a ve atomsal birliksizliğe karşı saldırıları da bundan ötürüdür. Bütün toplumsal bağları zayıflatma eğiliminde görünen bu güçleri karşılayıp durdurmak için, politik ilişkilerde «plastik,» birleştirici bir öge olmasını önerdiler.

Gelgelelim, Hegelci idealistler arasında Marx'ın tek başına bir yer tuttuğunu da unutmamalıyız. (18) Eski maddeciliğe karşı tutumunu hatırlamak yetecektir burada bize.

Epikurus'un felsefesi Alman idealistleri arasında pek tutulmuyordu. Hegel dolaylı ve dolaysız yol-

(18) Burada «idealizm» bizim «ülkücülük» olarak anladığımız şey değil, Platon'dan başlayıp Hegel'e kadar çeşitli şekilleriyle görünen felsefe okuludur — Çev.

lardan habire saldırmıştı ona. Epikurus'un atom ilkesini, içinde bütün bireylerin birbirinden yalıtıldığı (izole edildiği), ve yalnız özel çıkarların çatışmasını, «herkesin herkese savaşı» nı bildiği bireyci toplumun aşırı şekli olarak kabul ediyordu. Hegel'e göre, «en yüce ahlâkın krallığı» olarak anlattığı Yunan toplumunu bölen ve yıkan, atomculuğun iktisadî ve politik uygulanışıydı. Ama toplumsal hayat, bireyin «empirik özgürlüğü» etkisi altında çözülüp yıkılınca, geriye yalnız iç özgürlük, ülküsel hayat, kendini araştırma kalır. Hegel'e göre, bencil anarşiye karşılık olarak bu gerçek özgürlük, Stoacılar'da, daha sonra da Hıristiyanlık'da temsil edilmişti.

Epikurus'un fiziği üzerine Marx'ın yazısı da, atomculuğun ve «atomsal toplum» un eleştirisiydi. Ama Epikurus, Stoacılık ve Hıristiyanlık üzerine görüşleri Hegel'inkilerden apayrıydı. Ve bu ayrılık, klasik burjuva felsefesinin son temsilcisiyle bilimsel sosyalizmin gelecekteki kurucusu arasındaki uçurumu göstermesi bakımından, Marx'ın estetik görüşlerini anlamakta büyük önem taşır.

Yunan hayatının temeli —diye yazıyordu Marx notlarında— doğa ile birlikti. Eski çağ tarihinin çoğu da bu birliğin yıkılmasının tarihiydi. «Doğanın bozulması ve bayağılaştırılması, özünde, gerçek hayatın bütünlüğünün bozulmasıdır.» Bu bütünlük bozulmasında sanat da bir araç oldu. Yunan felsefesinin şiirsel doğa görüşü mekanik bir doğa görüşüne döndü; Homeros'un güzel, bütünlüklü dünyası, ardında kupkuru, niceliksel ilişkileri gizleyen bir du-

var oldu çıktı. Basit olan her şey karmaşıklaşır, ve karmaşık olan her şey örgütsüzlüğe kayma eğilimindedir. Evren, bağımsızlık kazanmak için çabalayan bir sürü bitimli (mütenahî) varlık halinde yarışır. Bu ilksel varlıklar atomlardır. «Atomların bileşimlerinin şekillenmesi, birbirlerini itişleri ve çekişleri, gürültülüdür. Patırtılı kavgalar ve düşmanca bir gerginlik yeryüzünün bütün demirci ve nalbant dükkânlarını doldurur. Dünya en derin yerlerine kadar delinir bu gümbürtüyle. Gölgeli bir köşeyi işgal eden bir güneş ışını bile bu sonsuz çatışmanın bir simgesidir (sembol).» (19) Eski dünyanın çürüyüşünü böylesine canlı bir şekilde yansıtan «atomların bu gürültülü kavgası» gelişmenin en yüksek noktasına Roma İmparatorluğu'nda varır. Latin şiiri Yunan şiirine hiç benzemez. «Lucretius gerçek bir Roma şairiydi, çünkü Roma ruhunun özünü övüyordu; Homeros'un huzur dolu, güçlü, dolgun imgeleri yerine burada tepeden tırnağa silâhlı, silâh işlemez kahramanlar, **omnium contra omnes** (herkesin herkese karşı) savaşı, katı bir bencillik, tanrısız bir doğa, ve dünyevî olmayan tanrılar vardır.» (20)

Bütün bu sözlerinde Marx henüz Hegel'in **Felsefe Tarihi**'nden ileri geçmiş değildir. Atom ilkesinin anlamını çözümleyinceye (analiz edinceye) kadar yeni ögeler ortaya çıkmaz. Sayısız gövdelerden meydana gelen bu dünyanın iç çelişkileri olduğundan şüphe yoktur. «Boş» a karşı «dolu» dur atom: mad-

---

(19) Aynı yerde, **s. 124 — Ed.**
(20) Aynı yerde, **s. 126 — Ed.**

dedir. «Bağımlı hareket» e, aşağı doğru düşmeye tâbidir. Ama aynı zamanda atom saltık bir birim olarak serbest ve bağımsızdır. Marx bu ayrımı vurgularken, maddî gereklikle şeklî yurttaşlık özgürlüğü arasındaki karşıtlığı, ya da, genç Hegelci'lerin deyişiyle, «burjuva toplumu» ile «politik devlet» arasındaki karşıtlığı düşünüyordu. Mecazî konuşursak, maddîliğin bir görünüşü olarak atom bir burjuvadan başka bir şey değildir; saltık bir varoluş şekli olarak Fransız Devrimi'nin bir yurttaşıdır. Epikurus atomsallığın ilkesini, yani bağımsızlığı ve dolayısıyla bireysel özgürlüğü vurgulamıştı; ama bu ilkenin çelişkileri onun kendi «atom bilimi» nde bile göze çarpıyordu.

Karmaşık bir gövde içinde atom yalıtılmış (izole edilmiş) bir parça olarak kalamaz. Bir birim olduğu için, bütün dış dünya zenginliğinin bir odak (mihrak) noktası olur. Ama o zaman da yalnızca bir atom olmaktan çıkar; atomsal şekli, sadece bir atomsal şekil halinde varolamaz. Bu çözümlemede, belli belirsiz de olsa, ileride (**Die heilige Familie**'de (Kutsal Aile) takınılacak olan tutumun ilk formüllenişini görmekteyiz. İşte bu eserden bir alıntı: «Düpedüz ve kesin konuştuğumuzda diyebiliriz ki, toplumun bir üyesi hiçbir şekilde bir atom değildir.» Böylece, bütün bütün eşit ve bağımsız atom - yurttaşların varolduğunu önceden kabul eden «yurttaşlar toplumu»nun politik şiiri, daha bu yazıda bile eleştirilmiş oluyor. «Atom ilkesi» nde yatan çelişki şudur atom gerçek hayata katılır katılmaz, «bölünmez» in ba-

ğımsızlığı ve birliği ortadan yok olup gidiyor.

Marx bu yazısında, klasik Alman felsefesinin ruhuna pek uygun bir şekilde, bazı temel çağdaş toplumsal - politik sorunları mecazî tarzda tartışma fırsatını kullanır. Atomculuk öğretisinde (doktrin), tek başına özel birey ve bağımsız politik yurttaş ilkesinin yansıdığını gördü; bu ilkeyi bir zafer havası içinde ortaya çıkaran, Fransız Devrimi olmuştu. Devrimden hemen sonra, hattâ devrim sırasında ortaya çıkan, burjuva - demokrat ülkülerle hayatın gerçeklikleri arasındaki karşıtlığı, Marx, Hegel'i izleyen bir filozof olduğu için, «atom» ve «kendi - başına varolma» kavramlarından çıkarsamıştı.

Gerçek bir atom sadece soyut olarak, **in vacuo** (boşlukta), 1793 Anayasası'nın kof ilkelerinde varolabilir. «Soyut bireysellik,» diyordu Marx, «varoluştan özgür kalmak demektir, varoluşta özgür kalmak değil. Varoluşun ışığı içinde parlayamaz. Böyle bir ortamda kişiliğini yitirir ve madde olur.» (21)

Birbirinin tıpkısı ve bağımsız atom - yurttaşlardan meydana gelen bir dünya hayattan korkar çünkü herhangi bir gerçek kıpırtı, yaşayan güçlerin ve çıkarların herhangi bir şekilde kendilerini göstermeleri, bu dünyanın soyut dengesini bozar. Yunan idealistleri bu fikri İ.Ö. beşinci yüzyıl gibi erken bir tarihte dile getirmişlerdi. «O dönemin idealist düşünürleri (Pitagorasçılar ve Elea okulu) yaşayan güçleri görmezlikten gelerek, devletin hayatını aklın dile ge-

(21) Aynı yerde, **s. 40 — Ed.**

tirilmesi olarak övdüler.» Gerçek hayatın akışından hoşlanmayan bu bilge kişiler «insanların hayatında beliren tözün (cevherin) gerçekliğine» sırt çevirdiler ve «ideal hayatı yaşama hakkı» üzerinde durdular.

Felsefî - politik ideal ile gerçek arasındaki bölünmeyi aydınlatmak için Marx Epikurus'un dinbiliminden bir örnek aldı. Epikurus, bütün felsefesine sızmış bir düşünce olan atomsal «düşüş» öğretisinde, bireysel özgürlük fikrini dile getirmişti. Bu fikir, gerçek hayata katılmayı yadsımaktır. «Dolayısıyla eylemin hedefi soyutlamadır, kayıtsızlıktır, acı ve rahatsızlıklardan kaçınmadır. Dolayısıyla iyi, kötülükten kaçmaktır; zevk, acı çekmekten kaçınmaktır.» (22)

Epikurus'un din biliminde düşüş ilkesi doruğuna ulaşır : «Epikurus'un tanrılarıyla çok alay edilmiştir. Bunlar insana benzerler, ama gerçek dünyanın kürelerarası boşluklarında otururlar, gövde yerine sözde gövdeleri, kan yerine sözde kanları vardır, ve mutlu bir durgunluk içinde donmuş oldukları için, dualara kulak vermezler, ne bizi ne de yeryüzünü umursamazlar, ve herhangi bir bencil amaçla değil, güzellikleri, yücelikleri, kusursuz yaradılışları yüzünden tapınılır onlara. Oysa bu tanrılar Epikurus'un bulduğu bir uyduru değildirler. Vardı onlar. Yunan sanatının tanrı heykelleriydiler. Romalı Çiçero onlarla eğlenmekte haklıydı; ama Yunan Plutarkos, bu

(22) Aynı yerde, s. 29 — Ed.

tanrılar kuramının, tanrılara neşe ya da iyilikseverlik tanımayıp bizimle onları, ne iyilik ne de kötülük beklemediğimiz Hyrcan balıklarıyla aynı ilişki içine koymakla, bütün korku ve doğaüstü inançları ortadan kaldırdığını söylerken, Yunan'ın bütün kavramlarını unutmuştu. Kuramsal durgunluğun, Yunan tanrılarının başlıca özelliklerinden biri olduğunu Aristoteles de görmüş ve şöyle demişti : «Kusursuz yapılan şey eyleme girmek zorunda değildir; çünkü kendisi zaten özlenen amaçtır.» (23)

(23) Aynı yerde, s. 132 — Ed.

III

Yunan heykellerinin yorumlanması, başlıbaşına, Hegelci idealizmin yadsınması yönünde bir adımdır. Alman kurgusal (spekülatif) felsefesinin alışılmış tarzında eski çağı «beden» in «ruh» üzerindeki egemenliğinin bir evresi olarak gösteren Stirner'le daha sonradan giriştiği bir polemikte Marx şunları söylüyor: «İdealist politik tarihçilerin anlattığı eski Yunan insanları 'yurtaş' tılar, oysa şimdikiler yalnızca 'burjuva', 'Ticaret dostu.'» Marx eski gerçekliğin bu görünüşünün Yunan tanrılarının resmedilişinde dile getirildiğini, önceden de söylediğimiz üzere, ileri sürmüştü —durgun, kayıtsız, pra-

tik şeylerden ve değişimden tiksinen tanrılar— dünya ticaretinden, paradan, modern toplumsal ilişkilerden ayrılamayacak olan değişimden. Ama Yunan sanatının kaçınılmaz çöküşünün gizi (sırrı) de işte tam burada yatmaktadır; burada yatmaktadır tarihî sınırlılıkları. Eski şehir devletinin korktuğu yeraltı güçleri Akropolis'in taş duvarlarını yıkmışlar, ve duvarlarla birlikte Yunan sanatının plastik nitelikleri de çökmüştü; bundan sonra tanrılar Epikurus dininin «kürelerarası boşluklarında» yaşamaya başladılar.

«Ölçünün diyalektiği» ile kişilik kazanan klasik dönemden sonra, çelişkilerin, bozulmaların egemenliği başladı. «Bu gibi felâketlerin ardından bir demir çağının geldiğini unutmamalıyız — titanik çatışmalara sahne oluyorsa talihli bir çağdır bu, ama Pallas Athene'nin Zeus'un başından doğduğu tarzda yaratılmış mermerin balmumundan, alçıdan ya da bronzdan kopyalarını çıkarıyorsa acınacak bir çağdır.» Roma çağı gibi çağlar «talihsiz ve demirden» dir; böyle zamanlarda «ruh, özel hayata sığınmaktan başka bir şey yapamaz.»

Bu yorum hiç şüphesiz Hegel'in **Aesthetik**'i ve **Felsefe Tarihi**'nin etkisi altındaydı. Örneğin, Marx'ın, atom - «yurttaşlar» ın ideal ve politik birliği ile Yunan heykeli arasında bir bağlantı olduğu iddiası, herhalde, Hegel'in «klasik ideal» in bozulması öğretisinden geliyordu. Politik özgürlük Yunan sanatının çiçek açmasını hazırlayan koşullardan biri sayılıyordu. Dolayısıyla Yunan demokrasisinin çökmesi sonu-

cunda Yunan heykeli de zorunlukla bozulmuştu. Olimpos tanrıları da aynı çelişki tarafından yenilgiye uğratılmışlardı — **bir ve birçok** arasındaki çatışkı (antinomi) yüzünden. Yunan sanatının tanrıları plastik bir birlik meydana getiriyorlardı. Ama her birinin kendine özgü bir şekli, bireyselliği, bedenî varoluşu vardı. Bireysel çıkarların çatışması, uyuşmazlık, çokluk bundan ötürüydü. Tanrılar yaşayan tutkuların gümbürtüsünden kaçtılar ve heykelin huzuruna sığındılar. Görkemli yüzlerindeki üzüntü de bundan dolayıdır. «Tanrılar üzülüyor,» diyordu Hegel, «bedenî oldukları için üzülüyorlar. Görünüşlerinde alınyazılarını da görüyoruz: evrensel ve tikel, mânevî ve duyusal arasındaki karşıtlık klasik sanatı çürümeye götürür.»

Gerçi Marx, gerek eski demokrasinin gerekse Yunan heykelinin bozulmasının maddî çıkarlar arasındaki çatışmadan ötürü olduğu kuramında Hegel'e katılıyordu, ama bu görüşün genel çizgileri içinde aralarında özsel bir ayrılma vardı. Marx'ın yazısında bu noktayı anlamak için şunu hatırlamalıyız: Jacobinler'in eski demokrasiyi kurma çabaları çağdaş Alman felsefesini fazlasıyla etkilemişti, ama onların bu çabaları, çıkarlar çatışması yüzünden, burjuva toplumunun iktisadî ilişkileri yüzünden yerleşemeden yıkılmıştı. Saltık bir idealist olan Hegel bu tarihî çatışmayı, ruhun ideal özelliği ile gerçek hayatın maddî ögeleri arasındaki bir çelişki olarak yorumluyordu. Kendi içine dönmeye başlayan yeni bir çağın ruhu için fazla duyusal olan klasik sanatın çö-

küş nedeni olarak düşünüyordu bunu. Bu çöküş, Hegel'e göre, manevî içeriğin (muhtevanın) yüksek gelişmesi dış şeklin kaçınılmaz gerileme sürecini temsil ediyordu. Özgürlükle hayatın bileşmesi, eski cumhuriyet yurttaşları arasında varolduğu şekliyle, «evrensel ruh»un yeterince gelişmemiş olmasından ötürüydü. Ve bunun ilerlemesi sonucunda maddî gerçeklik özgürlükten arınınca —Hıristiyanlıkta olduğu gibi eski çağ sonlarının felsefe okullarında da— özgürlük iç özgürlüğe, dışsal gerçeklikten kurtuluşa dönüşüyordu. Hegel'in kanısınca bu tarihî çelişki, ruhun, maddî giyimleri üzerindeki sonsuz zaferini dile getirir. Dolayısıyla da Yunan heykelini yozlaştıran idealizm değil, tam tersine, doğayla birliği, yaşayan sıcaklığıydı. Onun için, Marx'ın dediği gibi, Hegel estetiğinin son sözü, «varoluşta özgürlük,» değil, «varoluştan özgürlük» tü.

Marx bu yazısında genellikle Hegel'in saltık idealizmine bağlı kaldı; gelgelelim, Hegel'in eski dünyanın çöküşü yorumunda önemli bir düzeltme yaptı, ve Fransız Devrimi yaşantısından bütünüyle değişik bir sonuç çıkardı. Yunan demokrasisinin yıkılışına eski çağın gerçekçiliği yol açmamıştı (bu toplumda, Marx'ın **Die deutsche İdeologie**'sine (Alman İdeolojisi) göre, «topluulk hayatı bir 'doğru' idi, oysa modern çağlarda bu idealist bir yalan olmuştur»). Tam tersine, bozulma tohumu, maddî gelişmeyi boyunduruk altına alma yeteneğinden yoksun bulunan soyut yurttaşlık özgürlüğü idealizminin içinde yatmaktaydı. **Eski çağ heykel sanatının tarihî sınırlılığı**

hayata sadakatı, bedenî - gerçekliği değil, tam tersine, hayattan kaçışı, boş uzaya sığınışıydı. «Soyut bireysellik,» yani, «yurttaş toplumu» nun atomu, «varoluşun ışığında parlayamaz.» Bu yorumdan çıkarılabilecek tek sonuç, özgürlük ve maddî hayatın, atom - yurttaşın «soyut bireyselliği» nden daha yüce bir ilke çevresinde birleşmesi gerektiğidir. Ya da, felsefeyi politika diline çevirecek olursak, demokratik isteklere gerçekçi bir pleb rengi, geniş bir kitle temeli verilmelidir. Epikurus'un doğa felsefesi üzerine Marx'ın çalışmasında gizli yatan yönsem (tandans) budur. Politik idealizmden ayrı demokrasi, ya da demokrasiden ayrı politik idealizm - Marx ile Hegel arasındaki ayrım buradadır.

İki düşünürün Epikurus'u ayrı şekillerde değerlendirmesinin nedeni budur. Hegel'e göre Epikurus'un atomculuğu, özellikle atomsal düşüş öğretisi (yani, atomların dikey olarak değil de düz çizgiden sapma şeklinde düşmeleri), empirik «ben» ilkesini temsil ediyordu, bireysel eylemin keyfîliği eski çağ yurttaşlığının birliğini bozuyordu. Öte yandan Marx, atomsal düşüş öğretisini bambaşka yorumluyordu. Epikurus'u, bencillikte insan toplumunun temelini bulup ortaya çıkaran aydınlık kafalı bir düşünür olarak gerekli yerine koyuyordu. Aşağı doğru düşüşü sırasında yoldan sapmaları arasında atom kendi kendini sever ve kişisel çıkarına göre davranır, ama gene bu sapma yoluyla uzayda başka atomlarla karşılaşır ve onlarla çeşitli bileşimler meydana getirir. Karşılıklı itişme, atomların toplumsallığını yaratır. «Po-

litika alanında bu toplum sözleşmesini yaratır, topluluk hayatında ise dostluğu.» (24) Böylece atomculuk ve bencillik kişisel gelişmeyle yenilirler. On sekizinci yüzyılın Fransız maddecileri, ve aynı zamanda Feuerbach ile Çernişevski, doğru anlaşılmış bencillikten, buna benzer bir genel istem **(volonté générale)** çıkarımı yapmışlardı. Lenin de bu kavramda «tarihî maddeciliğin başlangıç noktasına» nı gördü.

«Toplum sözleşmesi» nin kuramcısıydı Epikurus. Onun için, Rousseau'dan önce bir Rousseaucu, Fransız Devrimi'nin bir öncüsüydü. Bencillik ilkesi iki yol kabul eder. Bunlardan biri Robespierre ve hükümetinin karşı koyduğu ve çarpıştığı, kayıt koşul tanımayan bir egemenlik ve oligarşi isteyen «kişisel çıkar» bencilliğidir. Öte yandan, yurttaşların toplumsal olmayan eylemlerine karşı çıkan devrimci emekçilerin bencilliği vardır: toprak sahiplerinin mallarını bölmek isteyen köylülerin ve işverenlerin kapris lerinden kurtulmak ve daha iyi çalışma koşulları elde etmek isteyen endüstri işçilerinin kitle bencillikleri. «Atomculuk ilkesi» nin devrimci diyalektiği, kendi kendini olumsuzlaması ve daha yüksek bir düzeye geçişi işte bunlardır. Bütün bunlar Marx'ın sözünü ettiğimiz yazısında, hiç şüphesiz örtük bir şekilde, ve Hegelci idealizmin ağır yorganına sarınmış durumda bulunmaktadır.

Mehring'in deyişiyle «ulusal varoluşun çözülmesi» nde ortaya çıkan şey, modern zamanlarda eskisi-

(24) Aynı yerde, **s. 32 — Ed.**

nin neredeyse tam karşıtı bir anlam kazandı. «Alman halkının ulusal varoluşunu geliştirmek,» yani, Almanya'da burjuva - demokrat devrimi sorununu çözmek isteyen Marx, bunun için, ölen eski çağ dünyasına döndü.

«Yeni felsefe eski felsefenin öldüğü yerde duruyor,» diye yazmıştı Marx. Yunan dünya görüşünün yıkılışının bir ürünü olan şey, modern zamanlarda «akılcı bir dünya görüşü» oldu. «Eskiden doğanın bayağılaştırılması anlamına gelen şey bugün inancın taktığı zincirlerden kurtulmak anlamına geliyor.» Eski günlerde özel hayata sığınma demek olan Epikurus felsefesi, şimdi, «insanların kendi bilinçlerinde olmalarını tanrısal olarak kabul etmekten kaçınan» gök ve yer tanrılarına karşı «titanik savaşı» n sancağı olmuştu. Hegel'in, «yüce ahlâk krallığının durdurulmaz çöküşü» öğretisi de, aynı şekilde, Marx'ın elinde yeni bir anlam kazandı. «İnsanî olan her şeyin zorunlukla uyması ve içinden geçmesi gereken demir çemberin doğum, büyüme ve ölümden yapılma olduğu şüphesiz ki pek basit bir gerçektir... Ölüm daha yaşarken yerine getirilen bir işlemdir; şu hâlde onun da belirli bir yaşama şekli olarak kabul edilmesi gerekir.» (25) Kasım, 1837'de babasına yazdığı bir mektupta Marx kendi günlerini bir geçiş dönemi olarak tanımladı. «Her değişim,» diye yazıyordu, «bir ölçüde bir kuğu şarkısıdır, bir ölçüde

---

(25) Aynı yerde, s. **13 — 14 — Ed.**

de bir büyük yeni şiirin başlangıcı.» (26) Aşağıdaki sayfalarda göreceğimiz gibi, Marx, eski dünyanın —Hegelci felsefenin— kuğu şarkısını «bir büyük yeni şiirin başlangıcı» na dönüştürmeye çalıştı.

(26) Marx'ın babasına mektubu, 10 Kasım, 1837, MEGA, I, 1^2, s. 214 — Ed.

IV

Marx'ın Epikurus üzerine yazısı aslında Epikurus felsefesinin iki olanaklı (mümkün) görünüşünün çözümlenmesidir: (1) özel hayata edilgin bir çekiliş, ve (2) dinî ve politik baskıya karşı «titanik savaşı» ile daha sonraki burjuva «aydınlanma» sı. Sol Hegelci kanadın gazetecilerine göre, Epikurus'un dünya görüşü, burjuvazinin duruk politika - dışılığı ile ulusal - demokratik eğilimler arasındaki çeşitli ögelerinin sürekli gidip gelişini gösterir. Ama tam bu sıralarda, kırkların başlarında, Marx yazısının son sayfalarını yazarken, liberal, romantik veliaht Frederick IV Prusya tahtına çıktı, ve Alman orta sınıfları yukarıdan gelecek iyi reform hayalleri görmeye başladı. Bu ortamda Marx, Bruno Bauer ve onun

grubuyla yakın temas kurmaya karar verdi, çünkü bunlar Schleiermacher, Weisse ve Strauss gibi Alman liberallerinin tuttukları orta yola, ve ustalarının diyalektiğini dindarca bir liberalizmle değiş tokuş etmeye hazır olan tutucu Hegelciler'e çatıyorlardı.

Sol Hegelciler, Hegel felsefesinin ilerici görünümleriyle dinî ve burjuva yanı arasında bir ayrım yapmayı zorunlu gördüler. Bu amaçla, Hegel'i bir Jacobin ve bir tanrıtanımaz olarak «teşhir eden» iki parodi broşürünü yazar adı belirtmeden yayımladılar: **Die Posaune des jüngsten Gerichtes über Hegel, den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum** (Hegel'e, Tanrısızlara ve Yalancı Mesihler'e Karşı Kıyamet Gününün Suru) (27) ve **Hegels Lehre von der Religion und Kunstvom dem Standpunkt des Glaubens ausbeurteilt** (Hegel'in İnanç Açısından Din ve Sanat Üzerine Öğretileri). (28) Broşürleri Bauer yazıyor, ikinci broşürde sanatı (29) ele alan bütün bölümü yazmakla görevlendirilen Marx da bu işte yardımcı oluyordu. Marx 1841 - 42 kışının tümünü bu çalışmaya adadı. Ama ilkbaharda, **Über Religion und Kunst mit besondrer Beziehung auf christliche Kunst** (Özellikle Hıristiyan Sanatına Değinilmek

---

(27) Leipzig'de O. Wigand tarafından 1841'de bastırılmıştır — Ed. «Yalancı Mesih» — İncil'e göre Kıyamet'den az önce ortaya çıkıp insanları kandıracak iblis — Çev.

(28) Leipzig'de O. Wigand tarafından 1841'de bastırılmıştır. — Ed.

(29) Bu kısmın başlığı şudur: «Hegels Hass gegen die religiöse und christliche Kunst und seine Auflösung aller positiven Staatsgesetze» — Ed.

Üzere Din Ve Sanat Üstüne) adlı incelemesini, **Über religiose Kunst** (Dinî Sanat Üzerine) ve **Über die Romantiker** (Romantikler Üzerine) adlı iki ayrı yazı halinde yeniden yazmak için, bu görevinden vazgeçti. Sözünü ettiğimiz bu iki yazı bulunamadı, ama 1841 - 42'de yazarı belirtilmeksizin yayımlanan broşürlerden ve Marx'ın bunları yazarken okuduğu kitaplara yazdığı şeylerden incelemedeki temel ilkeleri aşağı yukarı tahmin edebiliriz.

Bu iki broşür öncelikle Fransız Devrimi'nin, ve özellikle aşırı, terörcü partinin savunmasını yaparlar. Bu nokta özellikle dikkata değerdir, çünkü Marx ve Bauer'in ellerine geçebilecek bütün tarihî kaynaklar Jacobinler'e karşı nefretle doluydu —Buchez'nin **Histoire Parlementaire de la Révolution Française'**inde Robespierre'in ilk savunulması, o sıralarda Fransa'da bile yeni yayımlanmaktaydı.

Bu hiciv broşürlerinde Hegel, Terörcüler'in sadık bir izlemcisi olarak gösterilmektedir. «Hegel, yaptıkları kanlı devrimci banyodan ötürü kıskanıyor Fransızlar'ı!» diye haykırıyor dindar kılığına bürünmüş bir Hegelci. «Fransız halkını bütün ulusların Mesih'i, devrimi de insanlığın tek kurtuluşu sayıyor.» Broşür, Hegel'in Almanlar'dan, gecelik takkelerine bağlılıklarından, bilgiçlik taslayışlarından, uşakça edilginliklerinden ötürü nefret ettiğini söylüyor. Hegel'in gerçek izlemcileri sadece o «Sol Hegelciler çetesidir.» Ama onlar da Alman falan değiller, Fransız onlar. «Bu adamların Fransız Devrimi'ne hayran olmalarına hiç şaşmamalı; tarihini incelemelerine şaş-

mamalı— taklit etmek istiyorlar. Kim bilir, belki vardır aralarında bir Danton, bir Marat, bir Robespierre?!»

Hegel dine ve hükümete düşmanlığı yüzünden eski çağı övüyor. «Hegel Yunan dininin ve Yunanlar'ın büyük dostudur. Aslında din olmayan Hellen inancını her şeyin üstüne yükseltir. Ama buna **güzellik, sanat, özgürlük, insanlık dini,** der... Hegel insancıllığı, özgürlüğü, ahlâkı ve bireyselliği yalnız bir dinde, gerçekten din olmayan bir dinde buluyor —insanın kendine yaptığı sanat dini. Her şeyin Tanrı ve Tanrı'ya tapınma olduğu gerçek din fazla sıkıntılı geliyor ona. Gerçek Tanrı'yı sıkıcı, huysuz ve kıskanç bir despot, Tanrı'nın hizmetçisini de, bu dünyanın sefaleti ortasında kendi ucuz varoluşunu sürdürmek için başkalarına hizmet eden **bencil bir köle** olarak görüyor.»

Böylece Fransız Devrimi ve Yunan sanatı, Sol Hegelciler tarafından, **Tevrat**'ın, sanata iyiden iyiye düşman olan o şiirden uzak ahlâkçılığı ile karşılaştırılıyor. Ancak, **Eski Ahit**'in ilk beş kitabının kuru ve sıkıcı bencilliğine saldırılarını, Musa yasalarına karşı açılan gecikmiş bir polemik gibi görmemeliyiz. Doğulu dünya görüşüyle klâsik sanatı karşılaştırırken, Sol Hegelciler gerçekte, ayrıcalık ve oburluk sistemine dayanan feodal - burjuva Almanya'nın **Tevrat**'ına değiniyorlardı. Kapitalist Almanya'nın yeni barbarlığı eski barbarlıkla özdeşleniyordu. Tektanrıcı dinin Tanrı'sı, kendi maddî isteklerini yerine getirmekten başka bir şey düşünmeyen bencil bir

birey imgesidir. Ve duyusallık ve açgözlülük dünyasında şekil, güzellik, sanat için yer yoktur.

Dış dünyaya fetişçi bir tapınma, Yunan sanat dünyasını Doğulu din dünyasından ayırır. Doğaya karşı kuramcı bir tutum yerine düpedüz pratiklik, estetik ustalık yerine yağmacılık ve yontulmamışlık, kişisel özgürlük ve yurttaşlık yerine ayrıcalık ve zorbalık buluruz.

«Bu zorba krallıkta hiçbir gerçek bireysellik, hiçbir gerçek kişisellik olamaz; insan özgürlüğü ve bilinçliliği sürgün edilir, ve bunlarla birlikte tarih kadar sanatın da tek gerçek kaynağı yok olur» (Hegel'in **Aesthetik**'i).

Bu koşullar altında insan boyun eğmekten başka bir şey yapamaz. Estetik düşünce diye bir şey kalmaz. «Bütün karar verme hakkı tanrılara tanınınca insan bağımsızlığı —sanatsal ideallerin gerekli koşulu— zedelenir. Hıristiyan öğretisine göre, Kutsal Ruh insanı Tanrı'ya doğru yöneltir. Ama insanın ruhu, üzerinde tanrısal istemin (iradenin) etki yaptığı edilgin bir topraktır sadece. Eğer, bunun tersine, insan Tanrı ile karşı karşıya gelirse, ilişkileri o zaman maddî olur: Tanrı buyurur, ve insanın boyun eğmek dışında seçebileceği yol yoktur» (Hegel'in **Aesthetik**'i). Böylece eski çağ yurttaşının evi «sanat stüdyosu» idi, oysa dindar Hıristiyan'ın evi «dilenciler ve bunaklar evidir.»

Şimdi gelelim Marx'ın, 1842 başlarında okunmuş kitaplar üzerine toplu bakışlarını kaydettiği not

defterlerine. (30) Bu notlar Marx'ın devrimci - demokratik inançlarının ana çizgilerini ortaya koymaktadır. Burada bulunan görüşlerin çoğu ileride daha derin sonuçlara yol açmaz, ama sonraki gelişmesinde bütünüyle de yok olmazlar.

Sanatın kaynağı özgür, organik toplum hayatında yatar. «Yunan sanatının tanrılarıyla kahramanlarını **dinî ya da estetik önyargılarınız olmaksızın** incelersek, bunlarda doğanın nabız vuruşlarında bulunmayacak herhangi bir şey olmadığını görürüz. Aslında bu imgeler, **güzel insan fazlalarını** yüce, bütünleştirilmiş bir şekilde resmettikleri oranda sanatsaldırlar.» (31)

Öte yandan baskı ve korku, kölelik ve zorbalık, sanata düşman bir ortam yaratırlar. «Çirkin ve canavarca olan her şey sanattan nefret eder. Gene de eski uluslarda tanrıların resmedilişi hiç değişmemiştir. Nerede tam anlamıyla doğal bir şekilde resmedildiyseler, orada herhangi bir gelişme olmadığını görürüz. Çünkü nerede çeşitli tanrı kavramlarına korku karışmışsa, ve nerede böyle tanrılar çeşitli toplum gruplarının kaynağını kutsal göstermişse, orada böyle grup önderlerinin bu korkuyu halkı denetlemekte kullanılacak bir araç durumuna soktuğu görülür; başka bir söyleyişle, bu tanrı korkusunu kendi egemenliklerinin kalesi yaptılar, korkuyu halk

---

(30) Charles Debrosses: Über den Dienst der Fetiscgötter, **Johann Jakob Grund:** Die Malerei der Griechen, **ve C. F. von Rumohr:** Halienische Forschungen — **Ed.**

(31) Rumohr'un kitabında sayfa kenarında bir not, s. 124.

arasına yaydılar ve tanrıların çirkin, korku verici görünüşlerinin değişmesini önlediler. Korku zihni kötürümleştirdiğine göre, korkuyla eğitilen ve korku içinde tutulan insanlar zihinlerini geliştirip yükseltemez; tersine, taklit etmek ve böylece sanatsal duygular kazanmak gibi yaradılıştan gelen bir yetenek, neredeyse bütün bütün baskı altına alınmış ve susturulmuş olur.» (32) İnsanı korkutarak yöneten doğaüstü bir güce, doğal, insanî yüklemler verilemez. Çarpık yüz çizgileri, kanat gibi, mitik kavramların keyfî simgeleri, ve azizlerle meleklerin özünde doğal denebilecek şekilleri bundan ötürüdür. (33) Bir sanat eseri ne kadar ilkel, çarpık ve çirkinse, işlenişi ne kadar kabaysa, dinî önemi de o derece artmaktadır. Marx, Debrosses'un fetişçilik üzerine ünlü kitabında, sanat ustalığı eksikliğinin dinî tapınmanın gerekli bir koşulu olduğunu gösteren bölümlerin listesini yaptı. Sözgelişi, Boeotia'daki tapınaklardan birindeki Herakles heykeli, «bir sanat eseri olmak şöyle dursun, eskiden kalma kaba saba taştan bir biçimdi.» Ve insan bedenini heykelle gösterme sanatı hatırı sayılır ilerlemeler yaptıktan sonra bile, dinî tapınma eski biçimsiz taşlara sadık kaldı. Çünkü, Pausanias'a göre, «en çirkin, en eski gibi, en büyük saygıya hak kazanır.» (34)

Dinî duygunun bu özelliği Hıristiyan sanatının bir ilkesi olmuştu. Gotik heykeli üzerine Grund'un şu

---

(32) Grund'un kitabında bir not, cilt I, s. 4
(33) Rumohr, s. 125.
(34) Debrosses, s. 117.

sözlerini Marx not etmişti: «Heykel ancak mimarînin verdiği sadakayla geçiniyordu. Aziz heykelleri iç ve dış duvarları dolduruyordu; çokluklarıyla tapınma aşırılığını dile getiriyorlardı: boyları küçük, biçimleri zayıf ve köşeli, duruşları kaba ve olağan dışıydı, yaratıcıları insan nasıl kendi kendinden aşağı ise bunlar da herhangi bir gerçek sanatlılığın altındaydılar.» (35)

Böylece Marx'ın not defterlerinde, 1841 - 42'deki hiciv broşürlerinde üzerinde durulan karşıtlıkları buluyoruz. Bir yanda, Yunan cumhuriyetlerinin demokrasisi üzerine kurulmuş eski çağ gerçekçi sanatı; öbür yanda, baskı ve boyun eğmeye dayanan Doğulu dinî görüş açısı. Klâsik sonrası dönemin Hıristiyan sanatı, Asya barbarlığı estetiğini yeni bir düzeyde tekrarlıyordu. Hıristiyan ve Doğu kültürleri arasında bir temas vardı. Şekillerin keyfî olarak uzatılması ve genişletilmesi, büyük ve anıtsal olana merak, her iki kültürün de sanatına özgü karakteristiklerdi. Klâsik sanatta, şekil ve sanatlılık özseldir; ama dinî görüş yalnızca nicelik, şekli olmayan bir öz ister. Marx'ın not defterlerinde bu noktaya sık sık değinilmiştir. Hıristiyan mimarlığı abartma ve yücelikten hoşlanıyordu; ama bu sanat barbarca bir gösteriş ve sayısız ayrıntı arasında boğulup gidiyordu. «Aşırılık ve görkem yüzünden eserin bütünlüğü ezilir.» (36)

Dinî sanatta, sanatsal imgelemin yarattığı or-

(35) Grund, cilt I, s. 15.
(36) Aynı yerde.

ganik şekil yerine, matematik mantık ve kuruluk egemendi. Sözgelişi, Mısır kalıplarının etkisini yansıtan ilk Yunan heykelleri, «gövdenin matematik yapısının örnekleriydi,» güzellik ögelerini içermiyorlardı, çünkü bunlarda «doğa imgelemin değil aklın boyunduruğu altındaydı.» (37) Hıristiyan sanatında gerçekten dinî olan şeyler akılcı simgeler, göksel mekanizmalar, soyut alegoriler tarafından temsil ediliyordu. İlk Hıristiyanlar gerçekliği vermek için, sanatsal olmayan, basit simgeler kullanmayı seviyorlardı. Resim (on beşinci yüzyılda) kendini dinî konulardan kurtardığı oranda, hâlâ azizleri ele almasına karşın, çeşitli gündelik hayat sahnelerini göstermekteydi.

Marx'ın ilerideki bütün gelişmesinde çok büyük önemi olan bir fikir 1842'deki not defterlerinde ortaya çıkar. Bu, «fetişçilik» fikridir. Daha sonraki yıllarda, mal fetişçiliğinden söz etmek için, «bulutlu din dünyası» nda bir analoji bulduğunda, Marx, 1842'de yazdığı yazıda, sanatla din arasındaki düşmanlığın temel nedeni olarak gösterdiği o dinî görüş özelliğini hatırlıyordu. **Dinin fetişçi özelliği, nesnelerin maddî görünüşlerine, bunlara insanın kendi niteliklerini vererek tapınılmasından anlaşılır.** Çoğu zaman bu tapınma nesnelerinin sadece simge oldukları, ve tapınanların bunlara anlam kattığı sanılır. Oysa bu böyle değildir. Fetişçi inancın tapındığı nesneler **simge** değil, **gerçektirler, şekil** değil **şeydirler.** On-

(37) Aynı yerde, **s. 24.**

ların maddîliklerinde insan bir iyilik kaynağı görür; onların doğal görünüşleri insanın kendi güçlerini dile getirir.

Sanat nerede tanrılara insan şekli verse, fetişçiler orada tanrısallaşmış gücü bu gücün dış görünüşüyle özdeş sayarlar. «Duyusal bir insan bu imgede, doğrudan doğruya tanrıyı görmek, tanrıya sahiden sahip olmak ister. Eski uluslardan bazıları güven ve rahatlıklarını bir koruyucu - tanrı imgesinde bulacaklarını umuyorlardı.» Duyusal insanlar, yani fetişçiler, «tanrının imgede yaşadığına, imgenin tanrı olduğuna» inanırlar.» (38) İşte bunun için fetişe karşı tutumları açgözlülük ve tutkuyla, ikiyüzlülük ve kaba bir işini bilirlikle doludur.

Bütün sanat ustalıkları, doğal nesnelerle bütün kuramsal, nesneyi o nesne olarak değerlendirmeyen ilgiler, fetişçiliğe yabancıdır. Yunan şiir ve sanatında insanın yaratıcı yetenekleri nesnelere şekil veriyordu, ama dinî bencillik doğaya karşı yağmacı bir tutumdan başkasını tanımaz.

Marx'ın not defterlerine yazdıklarının genel çizgileri bunlardır. Hıristiyan sanatı üzerine yazısının temel tezi böylece, eski çağın şekil ilkesiyle maddeciliğin fetişçi tapınması arasındaki antitez oluyordu. Fetişçi dünyanın yontulmamış doğalcılığı (naturalizm) ve pratikliği, insanın yaratıcı etkinliğiyle karşıtlanıyordu. O zamanlar Marx en yeni fetişçiliğin, belirli bir üretim tarzının ürünü olduğunu anlamak-

(38) Aynı yerde, s. **183 — 184.**

tan henüz hayli uzaktı. Böylece, 1842'deki yazının alıntılarında, Marx'ın, toplumun üretim güçlerinin gelişmesiyle sanatsal ilerlemesi arasındaki tarihî orantısızlık üzerine sonraki görüşlerini bulamıyoruz. Tam tersine, burada sanat ve teknik ustalık, eski ve yeni barbarlığa karşı birleşmiş olarak görünmekteler.

Şimdiye kadar görmüş olduğumuz gibi, Yunan sanatının savunması aynı zamanda Fransız Devrimi'nin ülkülerini yeniden ortaya çıkarma yolunda girişilmiş bir çabaydı. Fransa'daki Jacobinler gibi Sol Hegelciler de «burjuva bencilliğini» ve Tanrı bağışı olan aristokrasiden belli belirsizce ayırdıkları «sermaye aristokrasisini» eleştiriyorlardı. Eğer estetik ve toplumsal eleştiri arasındaki bağlantı Bonn dönemine ait olan alıntılarda biraz bulanık kalıyorsa, Marx'ın 1842'deki gazete yazılarında daha bir açıklaşmaktadır bu.

V

Yeni hükümetle hayâl kırıklığına uğrayan Prusya burjuvazisi sola kaydı ve Almanya'da beliren yeni demokratik hareketin önderliğini ele geçirmeye çalıştı. **Zollverein** (Gümrük Birliği) lehine çıkarılan karışıklıklar katıksız politik propogandayla doluydu; burjuvazi yurttaşların diliyle konuşmaya çalışıyordu.

Bu yeni koşullar altında Sol Hegelciler'in liberaller ve burjuvazi üzerine eleştirileri bu grubun kendi yetersizliklerini ortaya koydu. Hegel okulunun çoğu köktenci üyeleri, burjuva ilerlemesine yöneltilmiş yüzeyde kalan bir eleştiricilik tabakası altında, aslında Alman hayatı ve ideolojisinin ataerkil geleneklerine pek bağlıydılar. Devrimci - demokratik fi-

kirlere daha geniş bir temel arayan Marx bu yüzden ilerici burjuva partisiyle geçici bir ilişki kurdu. «Rheinische Zeitung» un sayfalarında (Marx önceleri sadece yazı verdiği bu gazetenin, sonradan, gazete 1843 başlarında hükümet tarafından kapatılıncaya kadar, editörlüğünü yaptı) Alman burjuvazisinin muhalefetini gerçekten demokratik, ulus çapında bir harekete dönüştürmek için uğraştı. İlerici burjuvaziyle bu koalisyonu, halk hareketlerinden uzak kalmayı ve bir çeşit Jacobin kulübü ve tanrısızlar salonu gösterişi yapmayı seçen Bruno Bauer ve «Özgür İnsanlar» grubuyla dostluğuna mal oldu sonunda.

Burjuva liberalizminin eleştirisinde Marx, Bauer gibi, politik romantizm yolundan gitmedi. (39) Tersine, baskı ve sömürünün en kaba ve en barbarca şeklini gizlemeye yarayan romantikliğinden ötürü eleştirdi liberalizmi. Eski saltık monarşinin iflâsından sonra Friederich Wilhelm IV politikası, Alman kapitalizminin gelişmesini «Prusya tarzı» denen yolda yöneltmekti. Bu yeni politikanın resmî ideolojisi romantizm oldu. Bin sekiz yüz kırkların başlarında bu politika, yaşlı Schelling'in en büyük etkiyi yaptığı Berlin Üniversitesi'nden kraliyet bürolarına kadar her yerde taraftar kazanmıştı.

Bu sıralarda, politik - estetik bir öğreti olarak Romantizm, tipik bir evrimden geçmişti. Başlangıçta on sekizinci yüzyılın «aydınlanmış saltıkçılığı» na karşı bir orta sınıf muhalefetiyken, on dokuzuncu

(39) Bkz. Marx'ın Engels'e mektubu, 18 Ocak, 1856, SC, s. 77 — 78 — Ed.

yüzyılın ilk yarısında Kutsal Birlik'in kuramsal zemini oldu. (40) Romantik tepki feodal toprak sahiplerinin açık desteğini kazanmakla da yetinmedi. Ortaçağ şehirli «özgürlükleri» nin, Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan «özgürlük» ve «eşitlik» ilkelerine oranla, burjuva mülkiyetinin gerçek ruhuna daha yakın olduğunu göstermeye çalıştığı için, burjuvaziye de çekici göründü. Öte yandan, «aydınlanma» fikrini benimseyen ilerici burjuvaziye karşı savaşan alt tabakaları da seferber etmek için uğraştı. Liberal jestlerle polis tekmelerinin birleştiği bu karmaşık sistemleriyle romantik öğretiler, oldukça önde gelen bir yer kazandılar.

Politika, bilim ve sanatta romantizm «Rheinische Zeitung» un baş düşmanıydı. Yazar adı belirtilmeksizin basılan bir yazıda romantizmin politik rolü şöyle anlatılıyordu: «Duyguların fantastik şekillerde ortaya konması yeterince aydınlanmamış bütün insanları zıvanadan çıkarabilir. Gizemcilik (mistisizm) ve dincilikle aynı etkiye sahiptir... Olağan ve insanî olan her şeyin yerine aşırıyı, uyumlu ve örgütlü olan her şeyin yerine keyfî olanı koyar.» (41) Marx'ın, gene «Rheinische Zeitung» da yayımlanmış, tarihî hukuk okuluna karşı yöneltilmiş bir yazısına

---

(40) Kutsal Birlik: Napoleon'un yıkılmasından sonra Rusya, Avusturya ve Prusya'nın, sözde gelenekleri sürdürmek gibi tutucu bir amaçla, ama aslında her türlü politik özgürlüğü susturup saltık yönetimi devam ettirmek için aralarında yaptıkları anlaşma. Sonradan başka Avrupa devletleri de bu birliğe katıldılar. Birliği onaylamayan yalnız İngiltere ve Papa oldu — Çev.

(41) «Rheinische Zeitung,» sayı 245, 1842.

değinen yazar, romantizmi on sekizinci yüzyılda yaygınlaşan bazı hafifmeşrep eğilimlere karşı bir tepki gibi gören alışılmış yorumun yanlış olduğunu ileri sürüyor. On dokuzuncu yüzyıl romantizmi, tersine, ayrıcalık sahibi sınıfların saçma sapan eğlentilerinin bir devamıdır.

Adını bilmediğimiz bu yazar Marx'a değinmekte haklıydı. Romantizmin şiirsel şekli ve şiirden uzak içeriği, liberal dışı ve gerici özü arasındaki uyuşmazlık, gerçekten, Marx'ı 1842'de çok ilgilendirmişti. Önceden görmüş olduğumuz gibi, Hıristiyan sanatı üzerine yazısının özel bir bölümünü romantizme ayırmak istemişti. 1842'de yazdığı makalelerin yardımıyla, romantizm eleştirisinin temel ilkelerini tahmin etmek pek zor olmaz.

Bütün bu makalelerde, plutokrasi ve aristokrasinin «çarpılmış dünyası»nın, bir sürü yanılsama, fantazi ve uydurmayı kaçınılmaz şekilde doğuracağı gibi merkezî bir düşünce vardır. Bauer gibi Sol Hegelciler'in tersine, Marx, o zaman bile bu uydurmaların nesnel temelini toplumsal ilişkilerde arıyordu. «Hıristiyan - şövalye, modern - feodal —sözün kısası, romantik— ilke»yi destekleyenler, diye yazıyordu Marx, «kendi içinde kavranılmaz olan şeyin,» yani, nasıl olup da özgürlüğün «belli kişiler ve belli sınıfların bireysel ayrıcalığı» olduğunu kavrayamazlar: egemenliğin bir kralın fiziksel varlığında cisimlenmesi gibi, toplumsal insanın özgür olma hakkının nasıl olup da, «belirli insan bireyleri»nde cisimlendiği. Bunu kavrayamadıkları için, **«mucizevî**

olana, **gizemli** olana sığınmak zorundadırlar. Ve üstelik, bu efendilerin modern devletteki gerçek konumları (situation) onların sandıklarına hiç uymaz, çünkü **gerçekliğin dışında** bulunan bir dünyada yaşamaktadırlar ve çünkü kafaları ve yürekleri yerine imgelemlerini kullanmaktadırlar, dolayısıyla, pratikle de yetinmedikleri için, bir kurama, ama bir **Öte dünya kuramına** sarılmalıdırlar— ellerinde her zaman, politik eğilimlerle dolu, polemikçi bir acılık kazanan, ve bilerek bilmeyerek, doğrudan doğruya dünyevî, ve aynı zamanda fantastik, istekleri gizleyen kutsal bir perde haline getirilen dine sarılırlar.» (42)

Gerçekte kuru, yavan olan bir şeyi bile romantizm süsler. Romantizmin soylu iddiaları, altta yatan nasır tutmuş duygusuzluğu ile göze batan bir karşıtlık yaratır. «Aynı zamanda hep yönsemli şiir olan» romantizmin ikiyüzlülüğü bundan ötürüdür. (43) Marx'ın romantizmi küçümsemesi sonuna kadar hiç değişmedi. Chateaubriand karşısında tutumu tipiktir. 1854'de Engels'e şunları yazıyordu: «Şimdi boş zamanlarımda İspanyolca öğreniyorum. Caldéron'la başladım; **Màgico Prodigiosso**'sundan —Katolikler'in **Faust'u**— Goethe kendi Faust'u için yalnız belirli bölümler değil, bütün sahnelerin sırasını almış. Sonra İspanyolca'da, Fransızca olarak hiç okuyamadığım bir şeyi, Chateaubriand'ın **Atala** ve

---

(42) «Debatten über Pressfreiheit,» MEGA, I, 1[1], s. 198 — 199 — Ed.

(43) «Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion,» Aynı yerde, **s. 170 — Ed.**

René'sini ve Bernardin de Saint-Pierre'den bazı parçalar okudum —**horribile dictu!**» (44) Engels'e yazılmış bir başka mektupta romantizmin bu dalı üzerine kısa bir çözümleme görüyoruz: «İspanyol lâğımını incelerken, değerli Chateaubriand'ın, on sekizinci yüzyılın kibar şüpheciliğini ve Voltaireciliğini on dokuzuncu yüzyılın kibar duyguculuğu ve romantizmiyle iğrenç bir şekilde karıştıran o edebiyat imalâtçısının manevralarına rasladım. Bu birleşmenin Fransa'da **üslup açısından** yeni bir çağ başlatmaması olamazdı, üslupta da, sanatlı yapmacıklara karşın, yalancılık göz çıkarırcasına belli olsa bile.» (45)

Ciddî şüphecilik'le **romantik duyguculuğu** bileştiren Chateaubriand inancının ikiyüzlülüğünü Marx'ın yadsıyışı, ta 1842'de yazdığı görüşlerle tutarlıdır; ve yetmişlere ait olan şu parçadan da anlaşılacağı üzere, «romantik kültür» yorumu değişmemişti: «Sainte-Beuve'ün, hiçbir zaman hoşlanmadığım bir yazar olan Chateaubriand üzerine kitabını yeni bitirdim. Bu adamın Fransa'da bu kadar ün kazanması, Fransız **vanité**'sinin (boş gurur) her bakımdan en klasik örneği olmasından ileri geliyor— çünkü bu **vanité**'yi on sekizinci yüzyılın hafif ve eğlenti düşkünü kılığına değil de, romantik kılığa sokmuş ve yeni yaratılan modaya göre salınıp dolaşmasını sağlamıştır; insan burada yalancı bir derin-

---

(44) Marx'ın Engels'e mektubu, 3 Mayıs, 1854, MEGA, III, 2, s. 28 — Ed.

(45) Marx'ın Engels'e mektubu, 26 Ekim, 1854, MEGA, III, 2, s. 58 — Ed.

lik, Bizanslı bir abartma, duygucu bir kırıtkanlık, çok renkli bir pırıltı, kelimeyle resim, teatrallik, **yücelik,** kısacası, daha önce ne şekil, ne de içerikte varolmamış bütün yalanların karışımını buluyor.» (46)

---

(46) Marx'ın Engels'e mektubu, 30 Kasım, 1873, MEGA, III, 3, s. 409 — Ed.

VI

1841 yılının sansür yasasını tartışan yazısında (47) Marx «romantik kültür» ün görünüşte güzel, gerçekte kötü özelliğini, asıl baskı taraflısı niteliğini örten görünüşteki insancılığını ortaya koydu. Üçüncü Friederich Wilhelm'in pratik, açıkça bencil rejimi gazete editörlerinden uslu davranmaları için bir para garantisi istemişti. Onun yerine geçen liberal - romantik kral bu para canlısı ve bayağı garantiyi kaldırıp hiçbir gerçek önemi olmayan ülkücü bir yemin istedi. Yeni kraliyet yönetimi editörlerden para yerine «edebî yetenek» ve «sosyal mevki» istiyordu. «Edebî yetenek istemek —amma da geniş

(47) «Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion,» MEGA, I, 1^1, s. 153 — 173 — Ed.

ve cömert bir tedbir!» diye haykırmıştı Marx. «Sosyal mevki istemek, amma da dar ve cimri bir tedbir! Ama hem edebî yetenek, hem de sosyal mevki istemek— bu liberalizmin yalnız dış görünüşüdür!» (48) Romantizm ışıltısı altında çoğu kere özel çıkar ve kişisel çıkar yatar. Basın özgürlüğü konusunda Prusya kralının romantik buyrukları, bu işin bütünüyle sansüre bırakılması yolundaydı. Yazar ve editör, sansürün kaprisinden, hiçbir şekilde, hattâ hukukî bir tedbirle bile korunmamışlardı. Odun çalmaya karşı çıkarılan yasa üzerine tartışmalarda da aynı ikiyüzlülük göze çarpıyordu. (49)

Amacın soyluluğu artı nasır tutmuş duygusuzluk, gelişmesinin bütün aşamalarında «kişisel - çıkar» ın gösterdiği bir özelliktir. Sözgelişi, burjuvazinin fabrika yasalarına karşı kendini haklı gören kızgınlığını, patronların kişisel erdemlerine romantik inancını —özellikle işçi çıkarlarının tehlikede olduğu yerlerde— ve fabrika içinde çalışma düzenini yöneten kurallara karşı kusur bulma merakını düşünün bir. Kişisel özgürlük değil, kişisel özgürlüğün boyunduruk altına sokulmasıdır romantik «özel - çıkar» ın gerçek temeli.

Marx ile Engels'in daha sonra «Revue der Neuen Rheinischen Zeitung» da (50) yayımlanan bir yazıda işaret ettikleri gibi, bu durumun çok güzel bir ör-

---

(48) Aynı yerde, **s. 169 — 170 — Ed.**

(49) «**Debatten über das Holzdiebstahlsgesetz,**» Aynı yerde, **s. 266 — 304 — Ed.**

(50) «**Thomas Carlyle'ın eleştirilmesi:** Latter - Day Pampylets, **Bkz. LN, III, s. 414 — 426 — Ed.**

neği Carlyle'ın romantik öğretisidir: «Carlyle gösterişli boş lâfların nasıl tam karşıtına, soylu, bilgili ve akıllı bir adamın pratikte nasıl bir uşak, karacahil ve aptal haline döndüğünün çok iyi bir örneğidir.» Carlyle'ın şu fikirlerini düşünün: «Bütün Avrupa ülkelerinde, özellikle İngiltere'de, bir yönetici ve komutan sınıfının, hayalî değil gerçek bir yeni "Aristokrasi,, başlangıcının, daha şimdiden kendini bir hayli yetiştirmiş olduğu görülmektedir: Endüstri Komutanları; —her şeyin üstünde, veya hiç değilse her şeyden önce, bu zamanda istenen, özlenen sınıftır bu. Maddî işlerin yapılmasında, daha şimdiden aramızda insanların bedenlerine komut verebilecek insanlar var. Ve elbette ki, öte yandan, komut almak gereğini duyan insanlar da hiç eksik değil: oradan oraya aç ve işsiz gezinen, "Hodge'un azad edilmiş beygirleri,, diye anlatmak zorunda olduğumuz o acıklı insan - kardeşler sınıfı,— bu da bütün ülkelerde gelişti; ve, ölümcül bir geometrik ilerlemeyle, herkesi korkutan bir hızla hâlâ da geliştiriyor kendini. Başka bütün konularda olmasa bile bu konuda, "Emeğin Örgütlenmesi,, (şimdiye kadar denenen çılgın yöntemlerle örgütlenemez) dünyanın evrensel sorunudur.» (51) Sözün burasında Marx ve Engels şöyle diyorlar: «Carlyle ilk kırk sayfa boyunca bencillik, serbest rekabet, insanla insan arasındaki feodal bağların kalkması, arz ve talep, laissez faire, pa-

---

(51) Thomas Carlyle: The Present Time. Latter - Day Pamphlets, Carlyle's Works, **cilt XVI, s. 37, Boston: De Wolf Fisk: 1901 — Ed.**

muk bükümü, faiz ödeme, v.b. üzerine haklı öfkesini gümbür gümbür haykırdıktan sonra, bir de bakıyoruz ki, bütün **bu dalaveraların baş şampiyonları**, en düstri burjuvazisi, yalnızca ünlü kahramanlar ve dâhiler arasına katılmakla kalmıyor, ileride gelecek olan kahramanları da meydana getiriyorlar, burjuva ilişkileri ve fikirlerine karşı yaptığı bütün saldırılarda sona sakladığı koz, burjuva kişiselliklerinin en yükseği oluyor.» (52)

Marx ve Engels, Carlyle'ın kahramana tapınmasını yıkıcı bir eleştiriden geçiriyorlar: «Dehânın egemen olduğu yeni çağ eskisinden, en çok, kırbacın kendini dehâ sanmasıyla ayrılmaktadır. Carlyle'ın dehâsını herhangi bir hapishane Kerberos'undan ya da yoksullarevi yöneticisinden ayıran şey, yoksullara sadece onları kendi düzeyine çıkarmak için kötü davranmasına yol açan öfkesi ve ahlâkî vicdanı oluyor. Burada, her şeyi olumlamaya böylesine hazır olan bu dâhinin, kefaret ödeyen gazabıyla, burjuvaların rezaletlerini nasıl abarttığını ve haklı çıkardığını görüyoruz.» (53)

Marx yıllar sonra gerici romantizm üzerine eleştirisini şöyle özetledi: «Atelyede iş bölümünü, işçinin hayatı boyunca kısmî bir işe bağlanmasını ve bütün bütün **sermaye yönetimi altına** girmesini, emeğin üretkenliğini artıran bir iş örgütlemesi olduğu için öven o **aynı burjuva zihniyeti** - o aynı burjuva zihniyeti eşit derecede bir sertlikle karşı koyuyor,

---

(52) LN, III, Sözü geçen yerde — **Ed.**
(53) Aynı yerde — **Ed.**

üretim sürecini toplumsal şekilde denetlemek ve düzenlemek için girişilen her türlü bilinçli çabaya, gerekçesi de bunun mülkiyet hakkı, kapitalist bireyin özgürlüğü ve sınırsız hakkı üzerinde bir kısıtlama olması. Fabrika sistemini coşkunca savunan kişilerin, toplum iş gücünün genel bir şekilde örgütlenmesine karşı, bunun bütün toplumu bir büyük fabrikaya döndüreceğinden başka söyleyecek söz bulamayışları çok karakteristik.» (54)

(54) Capital, **cilt 1**, s. 391 (Kerr baskısı) – Ed.

VII

1842'de Marx kelimenin tam proleterce anlamıyla bir devrimci değildi. Demokratik devrimi, ya da, kırkların deyişiyle, «politik kurtuluş» u, bütün toplumsal sorunların çözüm yolu sayıyordu. Ortaçağcı romantizmin «kişisel - çıkar» ı ile katıksız burjuva ilişkilerinin fetişçiliği arasında henüz bir ayrım yapmıyordu. Üstelik, başlangıç noktası hâlâ, «modern uluslar» ın bütün sanatını, ister ortaçağ minyatürleri, isterse Felemenk ölü doğalarında olsun, «romantik» olarak anlatan Hegel **Aesthetik**'iydi.

Derebeyliğin Tilki Reynard'ıyla burjuva toplumunun Darwinci «hayvan» ının birbirine karıştırılması bütün Sol Hegelciler arasında yaygın bir özellikti. Gelgelelim, örneğin Bruno Bauer burjuva top-

lumuna, ataerkil derebeyi toplumunun bozulmasının bir ürünü olarak saldırırken, Marx derebeylik yozlaşması ve çürümesinin Almanya'da burjuva ilişkilerini gizlediğini ortaya koyuyordu. Bu yüzden «politik» kurtuluş ile «insanî» kurtuluşu birbirine karıştırmaları hemen hemen birbirinin tam karşıtı olan yorumlarla sonuçlanıyordu. Marx'a göre çare, **Revolution in Permanenz,** burjuva - demokratik devrimin en son noktasına kadar devamıydı: Bauer'e göre, gelişmenin kapitalist aşamasından kaçınmak, yani, burjuva - demokratik devrimin sadece romantik bir eleştirisiydi.

Genç Marx'ı olağan bir burjuva köktencisi gibi görmek yanlıştır. Ren imalâtçıları ve tüccarlarının partisini «eski rejim» in romantik hortlaklarına karşı korumakla birlikte, burjuvazinin satıcı aktöresini (ethic) sert bir dille eleştirmekten de geri durmuyordu. Burjuva ilerlemesi yolunda bir engel olan romantizme karşı savaş, ve Alman burjuvazisinin korkak bencilliğini yermek, genç Marx için orta çağın bütün kalıntılarına karşı bir tek saldırı çizgisiydi.

Büyük tarihî ödevini yerine getiren ve «dinî ve politik yanılsamalarla (illusion) örtülmüş sömürü» nün yerine «çıplak, utanmaz, dolaysız, hayvanca sömürü» yü koyan burjuvazi, Marx'la Engels'in dedikleri gibi, «o zamana kadar saygılı bir korkuyla bakılan bütün meslekleri kutsal giyimlerinden soydu.» (55) Yazar ve şair bile kaçamadı bu kaderden. Bur-

(55) SW, cilt I, s. 208 — Ed.

juvazi, şairi, «ücretli, yövmiyeli işçi» durumuna soktu. Ve bu durum, toplumsal - tarihî bakımdan, her ne kadar ileriye doğru büyük bir adımı temsil ediyor idiyse de, edebiyat böylece bir mal düzeyine indirgenmiş oldu. Yazarın sansürden ve romantik kapricslerinden kaçışının ertesi günü, edebiyatın para keselerinin insafına kalmış bir zenaata dönüşmesi tehlikesi başgösterdi. Marx bu tehlikeyi önceden, basın özgürlüğü konusundaki yazısında belirtmişti.

Şimdiye kadar, romantik ilkenin modern - feodal şeklinin temsilcilerini ele aldık. Ama şimdi romantizm cilâsından geçmemiş bir «özel - çıkar» ın temsilcileriyle karşı karşıyayız. Bunlar, «şehirli kesimi» ne ait olan burjuvazinin hatipleridir. «Bu insanlar her zaman, «büyük olayları basit nedenlerle açıklamaya ve insanın elde etmek için uğraştığı her şeyin aslında kendi çıkarıyla ilgili bulunduğunu haklı olarak gördükleri için, yalnızca "küçük, basit,, çıkarlar, kalıplaşmış bencillik çıkarları olduğu gibi haksız bir sonuca varmaya» hazırdırlar. (56 a) Onun için, «şehirli kesim» görüş açısına göre, edebiyat işi, genel olarak iş özgürlüğünün düzenlemesi alanı içine girmelidir. Diet'de konuşan adam basın özgürlüğünü bu temele dayanarak savunuyordu. «Gözümüze ilk çarpan şey,» diye yazıyor Marx, «basın özgürlüğünün iş özgürlüğü başlığı altında ele alınışı. Gene de toptan yadsıyamıyoruz konuşanın görüşünü.

(56 a) «Debatten über Pressfreiheit,» MEGA, I, 1[1], s. 218 — Ed.

Rembrandt Tanrı'nın Annesi'ni Hollandalı bir köylü kadın şeklinde çizmişti; sözünü ettiğimiz kişi de konuşmasında basın özgürlüğünü niçin kendi bildiği şekilde çizmesin?» (56 b)

Edebî etkinliği saran bu fantastik aylanın (hâlenin) ortadan kaldırılması, ilerici bir tarihî olguydu. Gelgelelim, sorunun bir başka yanı daha var. «Bir yasanın yüksek bir şekli daha aşağı bir yasa tarafından ispatlanmış sayılabilir, ne var ki, aşağıdaki alanı yukarıdakinin ölçüsü yapan, ve aşağı alandaki, kendi sınırları içinde akla yakın yasaları, bunlar sanki yalnız bu alanın değil de aynı zamanda daha üstün bir alanın yasalarıymış gibi ele alıp gülünçleştiren bir **uygulama** doğru değildir.» (56 c) Kendi çıkarları tehlikeye girince pek ciddî ve gerçekçi olan burjuva, şeker, deri ve domuz kılı işlerinde kullandığı ölçütleri edebiyatta da kullanmak ister. Basın özgürlüğünü, sanki bu bir «şey» miş gibi ele alır, oysa bu basın özgürlüğünün özelliğine aykırıdır.

«Belli bir özgürlüğü, kavramak bir yana, savunmak için bile, bu özgürlüğün dış ilişkilerini değil, özsel niteliklerini anlamalıyım. Basın kendi niteliklerine uygun mudur, kendi doğal yapısının soyluluğuna uygun mudur davranışı, **özgür müdür,** kendi kendini bir zenaat düzeyine indirirse? Hiç şüphesiz bir yazar yaşamak ve yazmak için para kazanmalıdır, ama

---

(56 b) Aynı yerde, **s. 219 — Ed.**
(56 c) Aynı yerde, **s. 221 — Ed.**

hiçbir koşul altında para kazanmak için yaşamamalı, yazmamalıdır.

Je ne vis que pour faire des chansons
Si vous n'otez ma place Monseigneur,
Je ferai des chansons pour vivre, (57)

derken Beranger, bu tehditle, bir araç olur olmaz şairin alçalacağını belirten ironik bir itirafta bulunuyordu.

«Yazar,» diye devam ediyor Marx, «işini hiçbir zaman bir **araç** olarak düşünmez. Bu, **kendi başına bir amaçtır,** onun için ve başkaları için bir araç olmaktan o derece uzaktır ki yazmak, yazar gerektiği zaman **kendi** varoluşunu **onun** varoluşu uğruna verir; ve bir dinî vaiz gibi, kendi insanca gerekseme ve istekleriyle bağlı olduğu insanlar arasında şu ilkeyi bir başka anlamda uygular: "İnsanlara değil, Tanrı'ya boyun eğ.,, Öte yandan, Paris tarzı bir frak ısmarladığım terzimin gelip bana, güzelliğin sonsuz yasasına daha iyi uyduğu gerekçesiyle, bir Roma togası getirdiğini görmek isterdim. **Basın özgürlüğünün ilk koşulu bir zenaat olmamasıdır.** Bunu bir maddî araç olarak kullanan yazar, kendi iç köleliğinin cezası olarak, dış köleliği, yani sansürü de hak et-

---

(57) Yalnız şarkılar söylemek için yaşarım
Ve siz beni yerimden ederseniz bayım
Ben de yaşamak için şarkı yaparım — **Çev.**

mektedir; daha doğrusu kendi varoluşu kendi cezasıdır.» (58)

Sansür zincirinden kurtulan edebiyatın «burjuva ticarî edebiyat ilişkileri içine» (Lenin) düşmesinden korktuğu için Marx yazarın çalışmasını «kendi başına bir amaç» diye niteliyordu. Marx'ın 1842'de dile getirdiği görüşün idealist yanı da hiç şüphesiz vardı. Marx'a göre sansürle savaş, edebiyatı ticaretleştirme eleştirisine bağlıydı ve devrimci kendinden - verme ilkesinin övgüsü «yaratıcılık özgürlüğü» fikrinin yayılmasıyla bağlantılıydı. Ne olursa olsun, «Rheinische Zeitung» da yazdıkları Marx'ın hiçbir zaman basit anlamda bir «sanat, sanat içindir» taraflısı olmadığını yeterince göstermektedir. Bunu daha sonra gene göreceğiz. (59)

Basın özgürlüğünü ticaret özgürlüğüne tâbi kılmakla yetinmeyen burjuvazi, yazarları da, «yeterli» ve «yetersiz» olmak üzere ikiye ayırmak istiyordu. Özgürlük yalnız birinci grubun hakkıydı. Böylece burjuvazi, sınıf engellerini kaldırmadan, hattâ bunları bütün güvenilmez ve «yetersiz» kimselere karşı daha da güçlendirerek, daha büyük bir eylem özgürlüğü sağlamak istiyordu. Ortaçağın, aynı zamanda birer ayrıcalık olan, şehirli haklarına benzer bir basın özgürlüğü kurmak niyetindeydiler. «Böyle bir or-

---

(58) «Debatten über Pressfreiheit,» MEGA, I, 1[1], s. 222 — 223 — Ed.

(59) Yazar burada ve bundan sonraki bazı kısımlarda Marx'ın görüşlerini toplumcu eleştirinin bağnaz olduğu dönemdeki bazı öğretilerle uzlaştırmaya çalışıyor. Bu satırların biraz da bu açıdan okunması bence gerekli — Çev.

tamda basın halkı birleştirecek bir bağ olmaz, ayırıcı bir öge olur; sınıf bölünmeleri mânen takviye görür; ve edebiyat tarihi ayrı ayrı hayvan soylarının doğal tarihi düzeyine düşer; anlaşmazlıklar ve kavgalar ne bir çözüme ulaşır, ne de bunlardan kaçınabiliriz; sıkıcılık ve budalalık basının kuralı olur, çünkü tikel, bence, ancak bütünle bağlantısı varsa mânevî ve özgürdür. Ayrıca, bütün bunların dışında **okumak** da **yazmak** kadar önemli olduğuna göre, **yeterli ve yetersiz okurlar** da olmalıdır — Mısır'da böyle bir sonuç çıkarılmıştı ve orada yeterli yazar olan papazlar aynı zamanda toplumun tek yeterli okur sınıfıydı.» (60)

«Yeterlilik» in ne anlama geleceğini düşünmek kolaydır; ve dolayısıyla, sınıf ölçeğinin en altında yer alan köylülerin bu ayrıma karşı olmalarına şaşmamalıyız. Marx bütün gücüyle pleb görüşünü destekliyordu. Basın özgürlüğü üzerine bir takım sınırlamalar olması gerekiyorsa, bunun mülkiyet sahibi sınıfları da eşit derecede etkilemesi gerekiyordu. «Despot bir yönetim altında, kişiliğe saygı bakımından değil de aşağılanma anlamında nasıl herkes eşitse, herkes sansüre aynı şekilde tâbi olmalıdır,» diyordu Marx. Burjuvazinin istediği çeşittten bir basın özgürlüğü mânevî dünyaya oligarşiyi sokmaktan başka işe yarayamazdı.

Basın özgürlüğü sorununun burjuva ve pleb açısından çözüm yolları arasındaki karşıtlık budur.

---

(60) «Debatten über Pressfreiheit,» MEGA, I, 1[1] s. 224 — Ed.

Marx'ın görüşü oldukça açık seçiktir. Şöyle diyor: «Bir Alman dönüp tarihine baktığında, politik gelişmesinin yavaşlığı, ve Lessing'den önceki edebiyatın sefaletinin ana nedenleri arasında, "yeterli yazarlar,, ın da olduğunu görür. Meslekten, izinle, ya da ayrıcalıkla bilgin olanlar, doktora sahipleri ve öteki eşekler, on yedinci ve on sekizinci yüzyılların, kolalı perukaları, ünlü bilgiçlikleri, aşağılık mikrolojik yazılarıyla kişiliksiz üniversite yazarları, halkla ruhun, hayatla bilimin, insanla özgürlüğün arasına kendilerini soktular. **Yetersiz** yazarlardı edebiyatımızı yaratanlar. Gottsched ya da Lessing— aralarından seçin «yeterli» yazarla «yetersiz» yazarı.» (61)

(61) Aynı yerde, s. 225 — 226.

VIII

Lenin'in, «sadece polis karşısında değil, sermaye karşısında da hür, fırsatçılar ve arivistler karşısında hür, ve daha önemlisi, anarşik düzen bilmez burjuva bireyciliği karşısında hür» bir basın yaratmaktan söz ettiği «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı» yazısı (62) ile Marx'ın «Debatten Ueber Pressfreihe-

---

(62) V. I. Lenin: Collected Works, **cilt VIII, s. 386 — 390 — Ed. Lenin'in bu yazısı, edebiyatın parti amaçlarına hizmet etmesini isteyen toplumcu eleştirmenler için başlıca kaynak olmuştur. Oysa, Krupskaya'nın,** Drushba Narodov **adlı derginin 1960 tarihli dördüncü sayısında yayımlanan mektubunda, Lenin'in bu yazısıyla «bir güzel sanat olarak edebiyat»ı kasdetmediği, yalnızca Parti adı altında yapılan yayımlar için parti görüşü disiplini kurmak istediği açıklanıyor. Bu bilgi için ayrıca bkz. Georg Lukacs,** The Meaning of Contemporary Realism, **Merlin Press (Londra), 1963, s. 7 — 8 — Çev.**

it» ı (1843 (63) arasında karşılaştırma yapmak ilginçtir. «Ticarî burjuva basını» na, ve burjuva yazarının «para keselerine, rüşvete, patronluğa» karşı «aldanmış (ya da ikiyüzlüce aldatan) bağımlılığına» karşılık olmak üzere Lenin **parti** edebiyatı ilkesini koyuyor. Öte yandan Marx'ın «Rheinische Zeitung» daki yazıları karşılaştırma kabul etmez derecede aşağı bir politik anlayış düzeyinde olsa da, Marx'ın 1842'deki eleştirisinin yalnız polis sansürüne karşı değil, aynı zamanda burjuva anlamında bir basın özgürlüğüne karşı olduğundan şüphe yoktur. (64)

Marx'ın 1842'deki politik inançları açısından, parti edebiyatı savaşı, feodal - bürokratik sansürün eleştirilmesiyle aynı şey oluyordu. Zaten Lenin'le genç Marx'ın «parti» kavramları arasındaki büyük ayrım buradadır. Lenin'e göre feodal sansürün yıkılması demokratik burjuva devriminin işidir, parti edebiyatı ise proletaryanın anarşik burjuva edebiyat ilişkilerine karşı çarpışmasının bir silâhıdır. Hiç şüphe yok ki bu iki sorunu birbirinden ayıran bir Çin duvarı değil; biri öbürünün içinden doğup büyüyor. Gene de, bu iki sorun ayrıdır ve belli bir ölçüde birbirine karşıt bile sayılabilir. Demokratik özgür basın ülküsünü, bunu bir «ticarî edebiyat» özgürlüğünden kurtarma sorunuyla karıştırmak, devrimci bir demokrat olan genç Marx'a özgü bir tavırdı.

---

(63) «Debatten über Pressfreiheit,» MEGA, I, 1[1], s. 179 — 229 — Ed.

(64) «Bemerkungen über die neueste preussisch Zensurinstruktion,» MEGA, I, 1[1], s. 153 — 173 — Ed.

Başlıca düşmanı sansördü. Hükümetin buyruklarına boyun eğen sansör edebiyatta parti çarpışmasının bütün izlerini silmeye, hattâ parti sloganlarının kullanılmasını yasaklamaya çalışıyordu. Basın özgürlüğü konusunda ilk yazısı olan «Bemerkungen über die neueste preussische Zensurin-struktion» da (1842) bile Marx Prusya hükümetinin, bir yandan bütün parti kavgalarını baskı altına alırken, aslında «bir parti karşısında başka bir parti» gibi ortaya çıkan ikiyüzlülüğünü açıklamıştı. Sansör bir çeşit «estetik eleştiri» de yapıyordu. Yazarın «ciddî ve alçak gönüllü» bir üslupla yazması bekleniyordu. Gelgelelim, yazının içeriği hükümetin hoşuna gittikten sonra üslup kabalığı üzerinde hiç durulmuyordu. «Böylece sansör kimi zaman içeriği şekle göre, kimi zaman da şekli içeriğe göre yargılamalıdır. İlkin içerik sansörün bir ölçütü olmaktan çıktı; arkasından şekil de yok olup gitti.» (65)

Sansörün estetiği yazarı sıradan bir adam olmaya zorluyordu. «Doğru evrenseldir. Bana değil herkese aittir. Ben ona değil, o bana sahiptir. Ben, benim mânevî bireyselliğimi meydana getiren **şekle** sahibim. **Le style, c'est l'homme.** (66) Hem de nasıl. Yazmama izin veriyor yasa, ama **kendimin** olmayan bir üslupla.» (67) Krallık sansürlüğü yönetmeliklerince tek meşru üslup, bulanık ve tekdüzeli, renksiz

---

(65) Aynı yerde, **s. 172 — Ed.**

(66) Buffon'nun «Üslup insanın kendidir,» anlamına gelen sözü — Çev.

(67) MEGA, sözü geçen eserde, **s. 154 — Ed.**

ve resmî bir üsluptu. «Voltaire der ki: **Tous les genres sont bons, excepté le genre ennuyeux** (can sıkıcı üslup dışında bütün üsluplar iyidir.) Oysa burada yalnız can sıkıcı üsluba yer var.» (68) Dehâ ile sıradan adam olmak arasında bir benzerlik vardır. Birincisi alçak gönüllü, ikincisi sönüktür. Ama dehânın alçak gönüllülüğü, açık seçikliğin, inançlılığın, anlatım gücünün yadsınması demek değildir. «Ruhun özü her zaman **doğrunun kendisidir,**» diyor Marx. «Ya siz nasıl yorumluyorsunuz özünü? **Alçak gönüllülük.** Goethe, ancak reziller alçak gönüllü olur. der; ruhu böyle bir rezile dönüştürmek midir istediğiniz? Ya da alçak gönüllülüğün, Schiller'in sözünü ettiği o alçak gönüllü dehâ olmasını daha iyi bulmaz mıydınız? Peki öyleyse, ilkin bütün yurttaşlarınızı, ve hepsinden önemlisi sansörlerinizi, birer dehâ yapın. Bu durumda dehânın alçak gönüllülüğü, kültürlü insanların dili gibi, ağız ve lehçelerden kaçarak değil, gerekli olan ağız ve lehçeyi kullanmakla meydana gelecektir; alçak gönüllü olmayı ya da olmamayı unutacak, her şeyin derinine inecektir.» (69)

Marx'ın bu konudaki görüşleri, Goethe ve Hegel'in dehânın «tek-yanlılığı» üzerine görüşlerinden

---

(68) Aynı yerde, **s. 154 — 155 — Ed.**
(69) Aynı yerde, **— Ed.**

pek uzak değildir. (70) Onlara göre dehâ, her şeye karşı omurgasız bir tarafsızlık niteliğiyle değil, belli bir tutumu oluşuyla, tek-yanlılığıyla anlaşılır. Hegel'e göre, geçmişte sanatın yenidoğuşları toplumsal ilişkilerin gelişmemiş durumuyla, sanatçının toplumsal hayatın katı yapısı, belirli içerikler ve geleneksel şekillere olan bağımlılığıyla ilintiliydi. Bu ilk belirliliğin yok oluşunu Hegel gerekli ve ilerici sayıyordu. Ama ilerlemeyle ve özgürlüğün gerçekleşmesiyle birlikte sanatsal çürüme de geliyordu. «Ruh bilinçli şekilde yeterli ve yüksek bir şekle erişip özgür ve arı bir ruh olunca, sanat gereksizleşir.» (71) Çağdaş özgür ressam (burjuva toplumunun sanatına Hegel «özgür sanat» der) zihnini dolduran bir içerikten yoksundur. Tepkileri otomatiktir, ve çağlara, üsluplara karşı ilgisi soğuktur. Her şey onu çeker, hiçbir şey özellikle çekmez. «Özgür sanat» üslupçuluğun, özetlemelerin, bireysel zekâ ve özgünlüğün dünyası olur.

Genç Marx'ın görüşleriyle Hegel'in bu öğretisi arasında birçok ortak nokta vardır.

Marx'ın Grund'un kitabına aldığı notlar arasın-

---

(70) Amaç ve çalışmanın «sınırlanma»sı, Goethe'nin Wilhelm Meisters Wanderjahre**'sinde sık sık ortaya çıkan bir temadır: «Doğrusunu söylemek gerekirse, çokyanlılık, sadece, içinde tekyanlının hareket edebileceği ortamı hazırlar... Yapılacak en iyi iş, insanın kendini sınırlamasıdır» (Kısım I, Bölüm IV), ve «Bir şeyi iyi bilmek ve iyi yapmak, yüzlerce çeşit şeyde yarımlıktan daha ileri bir idmandır» (Kısım I, Bölüm XIII). Bkz. Kısım II, Bölüm XII, ve «Natur und Kunst» şiiri. Hegel'de tek-yanlılık için, bkz. 73. dip notu — Ed.**

(71) Hegel: Philosophy of History, **Lasson ed., s. 499.**

da şu bölümü buluyoruz: «Her zaman sanatta bir ilerlemeyle birlikte giden belirli dönemlerde şaşılacak kadar çok sayıda büyük insanların çıktığı görülmüştür. Bu sanat coşkunluğunun başlıca özellikleri ne olursa olsun, insanlar üstündeki etkisi yadsınamaz; insanları canlandırıcı bir güçle doldurur. Kültürün bu tek-yanlılığı sona erdikten sonra, sıradan adamlar çıkar ortaya.» (72) Bildiğimiz gibi, «Rheinische Zeitung» daki çalışmaları süresince, Marx yaratıcı sanatın geçmişle birlikte yok olduğuna inanmamıştı. Tersine, «kişisel-çıkar» ın egemen olduğu bir toplumda sanatı ezen buhrandan çıkış yolunu göstermişti sanatçılara. Marx bu çıkış yolunu, sanatçının bireyselliğinin belirli bir politik ilkeyle, politik bir partinin açık ve katı şekilde vurgulanmış «ağız ve lehçesi» ile özdeşlenmesinde görüyordu. Romantizmin bulanıklığına, ilkel şiir ve modern gizemcilikle, orta çağlar ve Doğu'yla flört edişine bu yüzden saldırıyordu.

Bununla birlikte, Marx'ın bu görüşünü, Hegel'in, dehânın «kendini sınırlaması» öğretisiyle eş saymamak gerekir. «Büyük bir iş yapacak olan insan,» diye yazıyordu Hegel, «Goethe'nin dediği gibi kendini sınırlamayı bilmelidir. Öte yandan, her şeyi yapacak olan insan, gerçekte hiçbir şey yapamayacak, başarısızlığa uğrayacaktır.» (73) Hegel de romantikleri

---

(72) Grund'un kitabında sayfa kenarına alınmış nottan, s. 25.

(73) Hegel: Logic, **s. 145, Oxford University Press: 1931 — Ed.**

estetik çoktanrıcılıkları, aşırı döneklikleri, kendini sınırlama yeteneğinden yoksun oluşları bakımından eleştiriyordu eleştirmesine. Ama Marx bu fikirleri bambaşka bir yolda yorumluyordu. Hegel'in kavradığı anlamda «kendini - sınırlama» ile devrimci bir parti ve bu partinin, sanatçı ya da şairin yaratıcı eserine sızmış politik ilkeleri arasında hiçbir ortak nokta yoktu. Tam tersine, kendini-sınırlama, burjuva toplumunun sınırları içinde olmalıydı. Hegel'in devrimden anladığı, bir «grubun», eğer kazanırsa, bir başka hükümet olarak getireceği olumsuz özgürlüktü. Hegel'e göre böyle bir değişim, her insanın iş bölümü şemasında bir parçacık olduğu, daha iyi örgütlenmiş anayasa devletine doğru geçici bir adımdı. Dolayısıyla Hegel, ilk planının tersine, sanatçının, kendini belirli bir temayla sınırladıktan sonra, kendini bunun geleneksel yorumuna da adamak zorunda olduğunu söyleyerek, burjuva toplumunun «özgür sanat»ını haklı gösterdi. Böylelikle burjuva toplumu, devrimin ertesi günü, yıkıcı bir güç olarak savaştığı eski toplumsal şekillerin «devamlılık» ve «kesinlik» lerini adapte etmeye çalışmıştır. Hegel sanatçıdan «bireyselliğinin ve belirli durumunun» bilincine varmasını, iyi örgütlenmiş bir hükümet polisinin koruyucu kanadı altında payına düşen işi yapmasını isterken bunu düşünüyordu.

Kelimenin Hegelci anlamında «kesinlik» burjuva toplumunun «özgür sanat»ıyla hiçbir şekilde çatışmaz, ve bu toplumun yalancı özgürlüğünden kaçmak için hiçbir çözüm sağlamaz. Yalnız sanatta par-

tizanlık, Marx ve Lenin'in gösterdiği anlamda partizanlık, modern sanatçıya, gerçek sanat için çok gerekli olan yaratıcı «tek-yanlılığı,» kesinliği ve istem yoğunlaşmasını verebilir. Genç Marx'ın «Rheinische Zeitung» dönemindeki inancında bu öğretinin başlangıçları görülebilir.

IX

Prusya hükümeti 1843'ün başlarında «Rheinische Zeitung» u kapattı. Gene o sıralarda Ruge'nin «Deutsche Jahrbücher» i de aynı şekilde son buldu. Bütün Alman partilerinin kendi bağımsız yolunu izlediği «1842 hareketi» nden alınan derslerden sonuçlar çıkarma zamanı gelmişti. Marx bir süre için, dikkatini yeni politik yaşantılarının ortaya koyduğu sorunlar üzerinde toplamak amacıyla, kendi «özel çalışma» larına döndü. Bu yaşantılar Marx'a tarihin idealist yorumunun yetersizliğini göstermeye yetiyorlardı.

O sıralarda, 1842'de bile, Marx'ın felsefî ve politik görüşleri tam anlamıyla Hegelcilik'den belli ayrılıklar gösteriyordu, ama bu daha çok bir vurgu so-

runuydu. Dostluk ve düşmanlıklarında yansıyan ilgilerinin sınırı, Hegel felsefesinin sınırlarını pek aşmıyordu. «Kişisel-çıkar,» kaba empirizm, özel çıkarın bencilliği, hâlâ Marx'ın başlıca saldırı hedefleriydi. Mânevî şekil maddenin, kuram pratiğin, üretim (mânevî anlamda) edilgin maddeciliğin ve duygusuz tüketimin karşıtıydılar. Bütün toplumsal ilişkiler mânevî oluyor, maddeye ilişkin her şey hayvan varoluşunun bir kalıntısı olarak yeriliyor. «Kusursuz devlette,» diyordu Marx, «toprak mülkiyeti, üretim, hiçbir maddî şey yoktur. Yalnız mânevî güçler vardır, ve doğal güçler devlette yalnız politik yeniden doğma ve yeniden gençleşmeleriyle yer alırlar. Devlet bütün doğaya mânevî sinirler yerleştirir. Bundan dolayı belli olmalıdır ki yöneten güç, madde değil şekil, dışarıdaki doğa değil Devlet'in doğasıdır, **"özgür olmayan nesne,,** değil, **"özgür insan,,** dır.» (74)

Sanat «kusursuz devlet»in arkadaşıdır. Sanatla elverişsiz tarihî koşullar arasındaki karşıtlık gerçekte ruhla doğanın, sanatla maddî gerçekliğin sonsuz düşmanlığıdır. Ve insan ilişkilerinin, sanat gelişmesini engelleyen fetişçi somutlanışlarını ortadan kaldırmak, toplumsal hayatın maddî temelini yenmek demektir. Dolayısıyla fetişçi koşullara karşı savaş «et ve kan» arasında bir savaş değil, et ve kanın insan bilinçliliği üzerindeki egemenliğini yıkma savaşıdır. Şöyle yazıyor Marx: «Yazıya dökülen her konu, ister iyi ister kötü şekilde olsun, ede-

---

(74) «Über die standischen Ausschusse in Preussen,» MEGA, I, 1[1], s. 321 — Ed.

biyatın konusu durumuna gelir, edebî tartışma konusu olur. Halkın kültürel ve mânevî aydınlanmasında güçlü bir kaldıraç olarak basının önemi de işte budur. Maddî çatışmaları ideal çatışmalara, et ve kan savaşlarını mânevî savaşlara, oburluk, açgözlülük ve pratik kavgalarını kuram, akıl ve şekil kavgalarına dönüştürür.» (75)

Gene de, özel mülkiyeti «kusursuz devlet» görüş açısından eleştirirken bile, bireyin gerçek hayatını yoksayan (inkâr eden) politik idealizme karşı oldu Marx. Schiller'in, «en yüksek özgürlüğü en dolgun varoluşla birleştiren» insan ülküsüne sarıldı. Bu nokta önemlidir. Ne de olsa, duyular olmadıkça varolamaz sanat, ve yaratıcı sanat eserlerinin aklî içeriğine nesnel bedenî bir şekil verilmelidir.

Fransız Devrimi'nde ortaya çıkan, herhangi bir maddî çıkarı olmayan soyut politik yurttaş ülküsüne göre, sanat bir yozlaştırma ögesidir. Rousseau sanatın ahlâkî ve toplumsal bir değeri olup olmadığını sormuş, Jacobinler ise sanatın estetik zevk verdiğini kabul etmemiş, resimde soyut, neredeyse geometrik alegoriler kullanmışlardı. Bu belli bir sınıf ilişkisini, yani, on sekizinci yüzyılda hem soylular hem de burjuvalarca kabul edilen «zevk verirlik felsefesi» nin plebce bir yadsınışını gizliyordu.

Ama zevkin kültürle bağdaştırılışına karşı bu protestonun, münzevî ve dar bir özelliği vardır. Sanat böylece iki tehlikeyle karşı karşıya kalıyordu.

---

(75) Aynı yerde, **s. 335 — Ed.**

Bir yanda eski rejimin Hıristiyan feodal dünyası sanata düşmandı. «Besbelli eski rejim (Fransa) şaire bir şey veremezdi — ne çevik imgelemini coşturabilir, ne de mânevî destek olabilirdi.» (Ranke'nin politik tarih günlüğü üzerine Marx'ın notları) Öte yandan, «kusursuz devlet» in (bu devletteki şeklî özgürlük ve politik cennetle iktisadî empirizm bileşimindeki ikilik) soyut demokratik ülküsü kendi içinde insan duygunluğuna, ve dolayısıyla yaratıcı sanata karşı münzevîce bir umursamazlık barındırmaktadır. Bu soruna Marx'ın sanat üzerine yazısında da rastlamıştık.

Marx'ın politik ve estetik sorunu, burjuva - demokrat devrimlerden doğan sorunların karmaşasından geliyordu; aynı zamanda bu sorunların ötesine de uzanıyordu. «Kusursuz devlet» görüş açısından özel mülkiyetin eleştirilmesinde tutucu bir taraf vardır. Bireysel bencilliğin soyut bir eleştirisi olarak, toprak sahipleri, orman sahipleri, maliyeciler ve ezilen kitleler için eşit derecede geçerlidir; çünkü ezilen kitleler de, ayrıcalıkla sınıfların bencilliğine karşı, kendi maddî refah haklarını —kitle bencilliklerini— ortaya sürmektedirler. Bu çeşit bir politik ideolojinin hiçbir kitle desteği bulamayışının nedeni budur (Parisli işçi ve dilencilerin Jacobin hükûmetinin düşüşü karşısındaki kayıtsızlıklarını bir düşünün). Ama Rousseau'nun, on sekizinci yüzyıl sonlarında o kadar devrimci görünen sparta ülküsü, «kitleler» i maddî çıkarlarına bağlılıklarından ötürü mahkûm eden Bruno Bauer ve arkadaşlarının elin-

de açıkça gerici olmuştu. Aynı şekilde Rousseau'nun sanatı, varoluşun katıksızca maddî sorunlarından ayrılamadığı için olumsuzlaması da gerici bir niteliğe bürünmüştü. Ve gerçekten de sanatın tarihî hakları sorunu, kitlelerin duyusal, maddî varoluşlarını düzeltme hakkı sorusunun arkasından gelir.

«Rheinische Zeitung» un kapatılmasından Marx'ın aldığı ilk acı ders, ister Hıristiyan feodal, ister idealist eskiçağ, ister romantik, isterse klasik şekliyle olsun, şu beylik bedenin günahkârlığı öğretisini ortadan hemen kaldırmak gereğiydi.

Böylelikle soyuttan somuta, «1793 ülküleri»nden «et ve kan» a geçmek gerekti. Ama bu iş nasıl başarılacaktı? Alman devriminin bu aşamasında iki açık yol vardı. Yolların birincisini önceki dönemin büyük toplumsal düşünürleri seçmişlerdi; bunu «uzlaşma» yolu diye anlatabiliriz. Örneğin, Schiller, mânevî olanla duyusal olanı birleştirmeye, devrimci «yurttaş» ı bencil burjuvayla uzlaştırmaya çalıştı. «Estetik Devlet» kavramında, «Belirlenme Yoksunluğu Veya Boş Bitimsizlik Devleti» **(Bestimmbarkeit)** ile «Belirlenmiş Devlet» **(Bestimmung)** arasındaki çelişmeyi uzlaştırdı. Bu çelişik yönlerin her biri, tek başına ele alındığında, estetikçiliğe düşmandır. Maddî hayatı açgözlülük ve çıkarlar çatışması yönetir. Kendinden vermeyi gerektiren ülküsel hayat mutluluk sağlamayacak kadar serttir. Sorun, fikrin duyusal şekliyle, mânevî hayatın bedenî varoluşla nasıl birleştirileceğidir. Bu sorun Schiller'in «Estetik

Devlet» inde çözülüyordu. (76)

Hegel de aşağı yukarı aynı yoldan gitmişti. Devrimci kendi bilincine varmanın —Fichte'nin «Ben - Ben» i ve Fransa'nın **«égalité»** si— soyut özelliğini oldukça iyi anlıyordu. Gelgelelim, soyuttan somuta geçişi, yurttaşları farklılaştıran ve sınıf çıkarlarını somutlaştıran devamlı bir devrimci süreç olarak değil, tam tersine, evrensel ruhun «çömezlik yılları» ndaki çalkantısından gerçeklikle mertçe bir uzlaşmaya doğru ilerlemesi olarak yorumluyordu. Hegel'in evrensel ruhu, burjuva toplumunun «geçici dönem» indeki bütün devrim - sonrası aşamalarından geçer —Thermidor'dan meşrûtî monarşiye kadar. Gerçi Hegel burjuva toplumunu sert bir eleştiriden geçirir, ama tarih tarafından belirlenmiş şeklini eleştirmez— daha çok burjuva toplumunun kusursuz bir toplumun maddî görünümü olması bakımından eleştirir. Bu olumsuzlamanın soyut olduğu, ve sonra da, soyuttan somuta geçişinde maddî, duyusal varoluşa yani burjuva toplumuna, bir dönüş olduğu söylenir — ama arada bir fark vardır, burjuva ilişkilerinin maddeci ve kirli özelliği burada, ruhun etkin özünün cisimleşmesi olarak, derin gizemli bir önem kazanır. Alman idealist felsefesinin, «kurgusal yöntemlerinin» anlamı, kısaca, budur.

Bu özellikle estetik alanında açıkça görülür. Hegel, şaşılacak bir keskin görüşlülükle, sanat ve toplumun tarihî gelişmelerindeki çelişkileri gösteriyor.

---

(76) Frederick Schiller: Letters on the Aesthetic Education of Man —**Ed.**

Ama tarih tarafından belirlenmiş bu oluşumu, ruhun duyulardan kurtarılmasında kaçınılmaz bir süreç olarak görüyor. Yerel ve ulusal sınırlılıklarla, ataerkil-derebeylik düzeniyle birlikte sanat yaratısı da kayboluyor onca. Çağdaş ilişkiler, en son politika ve eğitim kurumları içinde, sanat, kuru bir anlatım açıklığı ve soyut düşünme yeteneği gereken kahramanlık çağının kendine övgüler ve söz sanatlarıyla dolu dili kadar yersizdir. Burjuva toplumunun Evrensel Ruh'u, sanatın duyusal ve somut dünyasını bir anakronizm haline getirir.

Bildiğimiz gibi, Hegel mantık gelişmesinin bu aşamasında durmaz. Estetikte de somuta doğru bir yol arar. Tarihî ilerlemenin yadsıdığı sanat onun imgeleminde yeniden, ama artık modern «özgür» sanat olarak doğar. Burjuva toplumunun kendi kralları ve papazları olduğuna göre, niçin sanatı olmasın? Adam Smith gibi Hegel de «ilham perilerinin hizmetçileri»ni, hizmet etme haklarını tanımak için, **üretim yapmayan işçi** olarak görüyor. **Duyusal** bir olay olarak sanat böylelikle, ancak **mânevî** bir olay olarak, varolan «duyusal gerçeklik» le uzlaştığı oranda, yani, burjuva toplumu ilişkilerinin çirkin özelliğiyle uzlaştığı sürece, kendi varoluş hakkını kazanıyor. Sözgelişi, çirkin ve raslansal şeylerin gösterilmesinin modern sanatta büyük önem kazandığını söylüyor Hegel. Böylece, Felemenkli ressamların en çirkin ve bayağı sahneleri bile çekici yapabilme yeteneklerine avlanmış oluyor. Hegel'e göre, hayatla bu uzlaşma, soyuttan somuta geçiştir.

Proletaryanın tarih sahnesine henüz çıkmadığı bir zamanda yaşamış biri olarak Hegel, soyuttan somuta geçiş yolunu ancak çocukça şişirilmiş «yurttaş» ile ciddî ve şiirden uzak «burjuva» nın uzlaşmasında görebildi. Dolayısıyla onun «çömezlik yılları» dediği şey, devrimci yaşantı olarak değil, bayağı bir anlamda «yaşantı», devrimci itkilerden vazgeçiş olarak anlaşılmalıdır.

Marx bambaşka bir yol izledi.

«Kusursuz devlet» görüş açısından yapılacak herhangi bir toplumsal ilişkiler eleştirisinin ne derece soyut kalacağını anlayan Marx, somut gerçekliğe bir yaklaşım yolu aradı. 1842 yaşantısı, iktisadî gereklikle şeklî politik özgürlük arasında yatan çelişkinin tek çözümünün, bu çelişkiyi ortadan kaldırmak olduğunu ona gösterdi. Bu sorunu çözebilecek olan tek toplumsal güç, «önceki dünya düzeninin çökmesini» temsil eden proletarya sınıfıydı. Marx'ın proletaryanın tarihî rolü üzerine bu görüşü ilk olarak 1843 sonuyla 1844 başında, Fransız ve İngiliz politik edebiyatını iyice okuduktan sonra ortaya çıkar. Burjuva toplumunu beğenen, Devlet'i tarihî gelişmenin son hedefi olarak gören Hegel felsefesindeki çeşitli çelişkileri çözmek için ortaya çıkarıldı işçi sınıfının tarihî rolü öğretisi. «Proletarya **varolan düzenin değişmesini** emrettiği zaman,» diyordu Marx, «sadece **kendi varoluşunun gizini** açıklamaktadır, çünkü kendisi bu düzenin çöküşü demektir... Felsefe nasıl proletaryada **maddî** silâhlarını buluyorsa, pro-

letarya da felsefede **mânevî** silâhlarını bulur.» (77)

Bu düşünce değişikliği Marx'ın estetik inançlarında da yansır.

(77) «Zur Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie,» MEGA, I, 1^1, s. 620 — Ed.

X

Marx'la Engels'in eski arkadaşları Bruno Bauer ve grubuna karşı yazdıkları **Die heilige Familie**'de (Kutsal Aile) kurgusal estetik üzerine ayrıntılı bir eleştiri bulunur. Bu kitabın büyük bir kısmı, Sol Hegelci Szeliga'nın, Eugène Sue'nun **Paris Esrarı** kitabı üzerine yazdığı eleştiri üzerine bir tartışmaya ayrılmıştır. Szeliga'yı eleştirmekten başka, Marx yalnız Sue'nun romanını değil, on dokuzuncu yüzyılın «egemen kişilik» i, yani burjuvanın, bütün ahlâkî ve estetik inancını yıkıcı bir eleştiriden geçirir.

Belinski'nin «Avrupa'nın Şehrazad'ı» dediği **Paris Esrarı,** bin sekiz yüz kırklarda büyük başarı kazanmıştı. Toplumsal sorunlarla flört eden ve ikiyüzlü ahlâkî çözümler sunan Sue bütün Avrupa'da pek

ünlü olmuştu. Sue'nun hayranları arasında, o sıralar Berlin'de «Allgemeine Literaturzeitung» u yayımlayan Bauer kardeşler de vardı. Bu edebiyat dergisi, Szeliga'nın ağzından, Sue'nun toplumsal sorunu çözüş yoluyla kendi kurgusal çözümlerinin birbirine uyduğunu belirtmişti. **Paris Esrarı**'yla Szeliga'nın bu kitap üzerine yazdığı eleştirel yorumu karşılaştıran Marx, «eleştirel eleştiri» nin ve bunun kurgusal iddialarının amaçlarına uysun diye, romanın gerçek içeriğinin başka türlü gösterildiğini tartışmaya yer bırakmayacak şekilde ispatladı. Kurgusal yöntemle burjuva romantizmi ruhu arasında bir benzerlik bulunduğunu Marx yoksamıyordu zaten. Tam tersine, ironik bir şekilde, «kurgusal kuruluş esrarı» ile **Paris Esrarı**'nın aynı toplumsal ve ideolojik temele dayandığını ispat etti. Şöyle diyordu. «Rodolphe için nasıl bütün insanların iyi ve kötü görüş noktaları varsa ve bu iki yerleşik görüş noktasına göre yargılanıyorlarsa, Bay Bauer ve arkadaşlarına göre de bütün insanlar ya eleştirmenlerin ya da kitlelerin görüş noktalarına sahiptirler. Ama Rodolphe da, Bauer de, **gerçek insanları** alıp, **soyut görüş noktaları** haline getiriyorlar.» (78)

Die heilige Familie'de, «Kurgusal Kuruluş Gizemi» (79) üzerine klâsik bir bölüm vardır ve bu bölümde Marx, bütün «eleştirel eleştiri» buluşlarının kökü olan Hegel yönteminin, idealist bir gizemlileştirmeye (esrarengizleştirme) dayandığını gösterir.

---

(78) Die heilige Familie, **MEGA, I, 3, s. 371 — 372 — Ed.**
(79) Aynı yerde, **Bölüm V, Kısım 2, s. 227 — 232 — Ed.**

Filozof, bir sürü gerçek varlıktan, töz (cevher) diye adlandırdığı soyut bir fikir çıkarır (örneğin, elmanın, armudun, bademin ve benzerlerinin tözü «meyva» dır). İdealist görüş açısına göre bu fikrin gerçek, saltık bir varoluşu vardır, oysa çeşitli somut varlıklar sadece benzeş (müşabih), meyvanın varoluşunun tarzlarıdırlar. Maddî varoluşun genel kavram içinde erimesi de, bir soyutlamadan başka bir şey değildir. Bu eksikliğin farkına varan idealist, soyutlamayı yadsımak ister, ama bunu «kurgusal, gizemci bir tarzda» yapar. Somut, dünyevî gerçekliklerin değişik çeşitlerini doğuran etkin bir mânevî öz haline getirir soyutlamayı.

Kurgusal estetiğin yöntemleri bu idealist el çabukluğunun çevresinde kurulmuştur. «Bay Szeliga'yı anlaşılır hale sokmak için bunları önceden belirtmek gerekti,» diye yazıyordu Marx. «Bay Szeliga şimdiye kadar, hukuk ve uygarlık gibi gerçekleri gizem kategorisine katmış ve böylece "gizem,, i bir töz yapmıştır. Ama ancak şimdi Hegelcilik'in kurgusal yüksekliklerine ulaşıyor ve "gizem,, i, gerçek durum ve kişileri toplayan, kendini kontesler, markiler, yosmalar, hamallar, noterler ve şarlatanlar gibi ayrıca aşk entrikaları, balolar, kapılarda da kendini gösteren bağımsız bir özne yapıyor. Gerçek dünyanın içinden "gizem,, kategorisini kurduktan sonra bu kategoriden de gerçek dünyayı kuruyor.» (80) Ve bunu böyle yapan yalnız Szeliga'nın edebiyat eleşti-

(80) Aynı yerde, s. 231 — Ed.

risi değildir; **Paris Esrarı**'nın yazarı da aynı şeyi yapıyor. Yaşayan kişileri alegorik biçimler haline sokuyor. «Eugène Sue'nun kişileri (Chourineur ve Mektephocası) kendi fikirleri, davranışlarının bilinçli nedenleri olarak, yazarın onlara şu ve bu durumda şu ve bu hareketi yaptırmasına yol açan edebî amaçları açıklamak üzere yaratılmışlardır. Hiç durmadan anlattıkları şudur: Bu bakımdan düzeldim, ya da öteki bakımdan ya da bir başka bakımdan daha iyiyim, v.b. Gerçek, dolu bir hayat yaşamadıklarına göre, önemsiz özelliklerine konuştukları dille renk kazandırmalıdırlar.» (81) Kurgusal edebî yorumun bu eleştirisi bugün için de geçerlidir.

İdealistler somutu soyutun boyunduruğuna sokarken, Marx yaşayan güç ve kişilerin kendi gelişmelerini yapmalarından yanaydı. Gerçek, duyusal yaşantıda, «nereye» ve «nereden» sorularının cevapları önceden bilinemez. Ne var ki, idealist felsefe bu tutumu kabul etmez; her şeyin teleolojiyle dolu olduğunu ve bir amaç için varolduğunu, bireyin ise gelişen bir fikrin sesinden başka bir şey olmadığını ileri sürer. İdealist estetiği ve ikiyüzlü idealist edebiyatı eleştirmekle yetinmeyen Marx, bireyi kör toplum güçlerinin basit bir aracı yapan, ve böylelikle Hegelci estetikte anlatılan «dünyanın epik durumu»na tam karşıt olan «dünya durumu»nu suçlamaya girişti. On dokuzuncu yüzyıl Paris'ini bir epos zemini ve Sue'nun karışık olay örgüsünü bir «epik

(81) Aynı yerde, s. 360 — Ed.

olay» olarak göstermeye çalışan Szeliga'nın sözleri, Marx'da alay etmekten başka bir tepki uyandıramazdı.

İkiyüzlü Sue iyi ve kötü diyalektiğini, soyluluk ve dürüstlüğü soyut bir şekilde öne sürerek çözmeye çalışıyordu; ama onu eleştiren Marx, **Paris Esrarı**'nda, kasap Chourineur gibi, Fleur-de-Marie gibi, Mektephocası, Rigolette, ve uygar dünyanın resmî olmayan yanını temsil eden bütün öbür kişiler gibi, dürüstlüğe ve «ahlâklı toplum» un öbür erdemlerine düpedüz karşı olduklarını kabullenen insanlardan yanaydı. Onları tartışırken Hegel'den fazla ayrılmadı Marx.

Bildiğimiz gibi, «soyluluk» ve «aşağılık» birbirine karışan kategorilerdir. «Aydınlanmış» kişi için, «iyi diye nitelenen kötü, kötü diye nitelenen iyidir.» (82) Hegel'in, toplumsal ilerlemenin olumsuz yanını temsil eden toplum gruplarını anlattığı **Phenomenology of the Mind** adlı eserinin en üstün özelliklerinden biri, «aşağı,» «rezil,» «bozulmuş» bilinçliliklerin değerlendirilmesidir. Bu gruplar yoksuldur, aile hayatları bozulmuştur, «iyi» insanların ahlâk kurallarını küçümserler. Bununla birlikte, «aydın» toplumun «kötü» ve «aşağı» gördüğü bu insanlar, tarihî sürecin diyalektiği sonucunda, gerçekten iyi ve soylu olurlar. Bu çözümleme sayesinde Hegel ilerlemenin ikili niteliğini, «soyluluk» ve «aşağılık» kavramlarının göreceliğini (izafîliğini), ve, Mandeville'in de

(82) Hegel: The Phenomenology of Mind, **s. 526, New York, Macmillan — Ed.**

gösterdiği gibi, bireysel kötülükleri kamusal erdemler haline getiren burjuva toplumunun ikiyüzlülüğünü çok iyi gördü. Bu insanlar, varoluş tarzlarının «insanaltı» özelliğini, ve toplum ilişkilerinin çelişikliğini anladıkları oranda, soyluluk ya da dürüstlük gibi yapmacık maskeler altında sadece kendi çıkarını düşünen resmî toplumun üstüne çıkarlar. «Soylu,» «iyi» insanlar iyilik ve kötülük arasındaki soyut karşıtlığın dünyasında yaşarlarken, öteki insanlar —Rameau'nun yeğeni gibi— içgüdüleriyle kavradıkları tarihin diyalektiğini temsil ederler. **Rameau'nun Yeğeni**'ne Hegel de değinir. (83)

Büyük Ansiklopedici'nin kaleminden çıkmış bu küçük başyapıtın, Marx'ın en fazla değer verdiği edebî eserlerden biri oluşu ilginçtir. En sevdiği düzyazı ustası Diderot'ydu. 1869'da **Rameau'nun Yeğeni**'ni, Hegel'in aşağıdaki alıntısıyla birlikte Engels'e gönderdi: «Varoluş, bütünün kargaşalığı ve kendi kendisi karşısındaki alaylı kahkaha, kendi kendinin farkına varan ve kendini dile getiren, aynı zamanda da bütün bu kargaşalığın son işitilir yankısı olan parçalanmış bilinçliliktir... Bütün ilişkilerin kendini parçalayan özelliği ve bu ilişkilerin bilinçli parçalanmasıdır... Benliğe dönüşün bu görünümünde **her şeyin boşluğu** benliğin **kendi boşluğu** olur, ya da benlik kendisi boşunadır... Ama öfkeli bir bilinçlilik olarak kendi parçalanmasının farkındadır ve bu bilgi sayesinde hemen aşmıştır bu durumu... Bu dünyanın

---

(83) Denis Diderot: Rameau's Nephew.

her bir yanının zihniyeti burada dile getirilmiştir ya da aklı başında bir şekilde tartışılmıştır ve ne olduğu ortaya konulmuştur. **Dürüst bilinçlilik** (Diderot'nun kendine ayırdığı rol) her ögeyi kalıcı bir varlık olarak almakta ve eğitim görmemiş düşüncesizliği içinde bunun tam tersini yaptığını anlamamaktadır. Ama parçalanmış bilinçlilik ters çevirmenin, hattâ saltık ters çevirmenin bilinçliliğidir; onda egemen olan öge, dürüst bilinçliliğin birbirinden çok uzak gördüğü dağılmış düşünceleri bir araya toparlayan kavramdır; kullandığı dilin parlaklığı bundan ötürüdür. Dolayısıyla, zihnin kendi üzerine konuşmasının içeriği, bütün kavramların ve gerçekliklerin ters çevrilmesiyle meydana gelmektedir; insanın kendinin ve başkalarının evrensel aldanmışlığı, ve bu aldanmayı ortaya koymanın utanmazlığı böylelikle en büyük doğru oluyor... Doğru ve İyi ezgisini tekdüzede, yani aynı nota üzerinden dürüstçe söyleyip duran durgun bilinçliliğin gözünde bu konuşma "bilgelik ve çılgınlığın karışımı,, gibi görünmektedir.» (84)

Szeliga ve Bauer'le aynı düzeye koyamayacağımız Hegel klâsik edebiyat eserlerini yorumlayabiliyordu; ama Hegel'in yapabildiği şeyi Fransa'nın Louis Philippe dönemindeki burjuvazi düşünemiyordu bile:

«Hegel'in açıklamalarından daha eğlenceli M. Jules Janin'inkiler; bu küçük kitaba konmuş ekte

---

(84) Marx'ın Engels'e mektubundan, 15 Nisan, 1869, SC, s. 260 — Ed.

bunlardan bazı parçalar bulacaksın. Bu **cardinal de mer** (deniz kardinali) Diderot'nun **Rameau**'sunda bir ahlâk eksikliği seziyor, onun için Rameau'nun bütün tersliğinin "doğuştan efendi,, olmayışından ileri gelen öfkesi yüzünden olduğunu keşfederek kitabı düzeltivermiş. Bu köşe taşı üzerine yığıp biriktirdiği sürüyle Kotzebue-umsu saçmalık Londra'da bir melodram olarak oynamakta. Diderot'dan Jules Janin'e kadar, fizyologların, gerileme değişimi dedikleri şeyin meydana geldiğinden hiç şüphe yok. Devrimden **önce** ve **Louis Philippe zamanında** Fransız aklı...» (85)

Böylece Hegel'e göre, «bölünmüş» bilinçlilik, eski dünya düzeninin çöküşünün bir ürünü olduğunu anlayınca, kendi kendinin karşıtı olur. Bütün toplum ilişkilerinin ikiyüzlülüğünü ve uydurmalığını anlar, böylece «kızgın bilinçlilik» olur. Hegel'in «kızgın bilinçlilik» le ilgili bu sözlerinin lumpen-proletarya ile —«lumpen-proletaryanın kitle varoluşu, orta çağın çürümesinden sonra, **dünyevî** proletaryanın kitle belirişinden önce gelir» (86)— ve en çok on dokuzuncu yüzyıl proletaryası ile özel ilintisi vardır. «İyice gelişmiş proletaryada, insanî olan her şey, hattâ insanîyi andıran her şey, kaybolma noktasına yaklaşır; proletaryanın varoluş koşullarında, bugünkü toplumun varoluş koşullarının hepsi en insanlıkdışı şekilleriyle bir araya gelmişlerdir; insan burada kimliğini yitirir, ama aynı zamanda sadece bu yitiri-

(85) Aynı yerde, **s. 260 — 261 — Ed.**
(86) Die deutsche Ideologie, **MEGA, I, 5, s. 182 — Ed.**

şin kuramsal bilinçliliğini kazanmakla kalmaz, artık görmezlikten gelinemeyecek, düzeltilemeyecek olan bu zorlayıcı sıkıntıda —gerekliğin pratik şekilde dile getirilişi— bu insanlıkdışı duruma karşı başkaldırır: böylece proletarya kendini kurtarabilir ve kurtarmalıdır. Ne var ki, varoluş koşullarını ortadan kaldırmaksızın kendini kurtaramaz. Ve bugünkü toplumun, bu konum içinde bir araya gelmiş bütün insanlıkdışı varoluş koşullarını ortadan kaldırmaksızın bu koşulları da ortadan kaldıramaz.» (87) Sosyalist yazarlar proleterlerin tanrı olmadığını bilirler, ama proletaryanın toplumsal durumunun ona tarihî görevini dikte ettirdiğini de bilirler; ve ayrıca, «İngiliz ve Fransız proletaryasının büyük bir kısmı tarihî rollerinin bilincine daha şimdiden varmışlardır ve bu bilinçliliğe en büyük açıklığı kazandırmak için bitip tükenmez çabalar harcamaktadırlar.» (88)

Die deutsche Ideologie'de Marx proletarya ile alay eden Stirner'e çatar ve işçiyi, «görgülü toplum» un aklı başında ve bencil temsilcilerinin insanî kopyası olarak anlatır. Proletaryanın «tutku» su, burjuvanın «endişe» sinden çok daha yüksektir. Sue'nun yazdığı kitapta bile, en aşağı düzeydeki pleb-proleter, kusurlarını düzeltmeyi görev sayan kişilerden çok daha soylu, çok daha insandır. Sözgelişi, **Paris Esrarı**'ndaki Rigolette'i düşünün. «Onun kişiliğinde Eugene Sue şu dost, insan kişiliğini, Parisli şakrak işçi kızını çiziyor. Gelgelelim, burjuvaziye ve kendi

(87) Die heilige Familie, **MEGA, I, 3, s. 206 — 207 — Ed.**
(88) Aynı yerde, **s. 207 — Ed.**

aşkınlıkçılığına (transcendentalism) bağlılığı yüzünden, bu kızı da ahlâkî bir görüş açısından ülküselleştirmek zorunda kalıyor. Rigolette'in kişiliği ve durumunun göze batan özelliğini hafifletmeliydi: evliliği küçümsemesini, öğrenci ve işçiyle toyca ilişkilerini. Oysa onu ikiyüzlü, cimri, bencil burjuva kadınıyla ve bütün burjuva dünyasıyla, yani, bütün resmî dünyayla gerçekten insanca bir karşıtlık durumuna sokan, bu toy ilişkileridir.» (89)

Paris Esrarı yazarının, «kızgın bilinçlilik» den devrimci bilinçliliğe geçişi anlatmaktan çok uzak olduğunu söylemek bile gerekmez. Tam tersine, romanın yapısı yüzünden bütün güçlü ve güzel kişiler karşıt yönde geliştirilmiş, ya da kişiliklerinin normal gelişmeleri durdurulmuştur. Marx bu durumda burjuvayı savunan edebiyatın iki karakteristiğini gördü: bunların birincisi anlatılan gerçeklik karşısında idealist bir tutumdu ki bütün yaşayan kişilerin yazarın soyut fikirlerini ispatlamak için tasarlanmış otomatonlara dönüşmesiyle sonuçlanıyordu; ikincisi, duyusallığı ikiyüzlüce yadsıdıktan sonra «insandan uzaklaştırılmış» şekliyle yeniden kabullenen idealist aktöreydi (ethic). Duyusal, somut gerçekliğin kendi kendine gelişmesi, ya da yabancı bir gücün boyunduruğu altına girmesi: savaş ya da teslim olma: Marx ile Szeliga ve Sue'nun estetik-felsefî fikirleri arasındaki temel ayrım budur.

Marx'ın ortaya koyduğu maddeci diyalektik, bü-

(89) Aynı yerde, s. 247 — 248 — Ed.

tün çelişkileri ve karşıtlıklarıyla tarihî gerçekliğin içinde temellendirilmiştir. Bu çelişkilerin çözümünü ne kurgusal bir «En Üstün Birlik» de, ne de edimliliğin (actuality) merkezkaç güçlerinin baskı altına alınmasında aramaz, bu çelişki ve çatışkıların sonuna kadar gelişmelerinde arar. Proletaryanın tarihî rolü üzerine Marx'ın öğretisine göre bu sınıf «toplumun ağırlığı altında mekanik bir şekilde eğilmiş bir insan kitlesi değil, çürümenin içinden doğarak ortaya çıkan bir kitledir,» ve dolayısıyla devrimci yapıcı bir güç haline gelerek «bugünkü toplumun **bütün** insanlıkdışı varoluş koşullarını» olumsuzlayacaktır. (90)

İster Hegel'deki gibi klâsik şekliyle, ister Szeliga'daki gibi bayağı ve duygucu şekliyle olsun, idealist diyalektik, bu yöntemin tam tersidir. İdealist diyalektiğin formülü, hareketle durgunluğun, dengeyle örgütsüzlüğün, genel görecelikle sağduyunun uzlaşmasından meydana gelir. Karşıtların birliğini çelişkilerin sonraki gelişmesinde değil, yenilgilerinde bulur —devrimci sürecin pıhtılaşmasında.— Hegel'in inancına göre «kızgın bilinçlilik,» devrim ve terörün egemenliği arkasından «ahlâk» egemenliği kurulacak ve bu dönemde «Kendi-bilincinde olan Ruh,» «aydınlanma» çağının çelişkilerini çözüme ulaştıracaktır.

On sekizinci yüzyılın başka Alman filozofları gibi Hegel de işçileri anlatmak için «sürü» ya da «bayağı insanlar» gibi deyimler kullanmıştı. Zenginleri

---

(90) Aynı yerde, **s. 207 — Ed.**

eleştirip yoksulları savunmasına karşın, yoksulluğun estetik görünümü üzerine övgülerde devrimi hatırlatan bir şey yoktu. Sözgelişi, Murillo'nun dilenci-çocuk resimlerini överken, güzel gördüğü, çocukların kaderlerine neşeyle boyun eğişleri, onları tanrılara eşit kılan kayıtsız tembellikleriydi. On sekizinci yüzyıl edebiyatında pek sık görülen mutlu dilenci ve mutsuz milyoner masallarındaki gibi, yoksulluğun böyle yüceltilmesinde pek belirgin bir bayağılık vardı.

Marx'ın tutumu başkaydı. **Paris Esrarı** lumpen-proletaryanın çeşitli tiplerini ele alır; ama büyük bir sınıfın bu düşük temsilcilerinde bile Marx, yazarın dikkatine, burjuva ilişkilerinin sıkıcı tekdüzeliğinden daha çok değecek birçok özellikler buluyordu. Chourineur, Mektephocası, Fleur-de-Marie, v.b. kişilerin canlı kararlılığını, dövüşme yeteneğini, kişilik gücünü, sanatın ele alabileceği en iyi konular olarak görüyordu. Ve sadece pleb-proleter tiplerin edebiyata iyi konu olabileceğini öne sürmekle kalmadı; edebiyatın «alt sınıflardan» (Bauer'in deyimi) doğduğunu da söyledi.

Marx, Bauer'e karşı, «Eğer,» diye yazıyordu, «eleştiriciler alt sınıfların hareketini daha iyi bilselerdi (Marx burada proletarya hareketine değiniyordu), bu insanların pratik hayatta karşılaştıkları koca engellerin onları her gün değiştirdiğini anlarlardı. İngiltere ve Fransa'da alt sınıflardan gelen yeni şiir ve düzyazı edebiyatı, alt sınıfların, **eleştirel eleştiricilik Kutsal Ruhu'nun kutsaması** olmadan da pekâlâ

mânen yükselebileceklerini ispat ederdi onlara.» (91)

Marx'ın proletarya edebiyatı sorunu karşısındaki tutumunu belirtmek için bu kadarı yeter. Çalışan sınıf, dünyayı devrimci yoldan yeniden kurma süreci içinde kendi doğasını da yeniden kurduğu gibi, kendi edebiyatını da yaratır —burjuvaziyi savunan edebiyatla karşılaştırılamayacak kadar yüksek bir düzeyde.

---

(91) Aynı yerde, **s. 311 — Ed.**

XI

«Sadece Marx'ın felsefî maddeciliği,» diye yazıyor Lenin, «ezilen sınıfların şimdiye kadar içinde kokuştuğu mânevî kölelikten çıkış yolunu proletaryaya gösterdi.» Aynı şekilde, Marx'la Engels'e diyalektik maddecilik kuramına geçiş yolunu gösteren de, proletaryanın tarihî rolünü görmeleri oldu. Marxçılık'ın kurucuları, eriştikleri yükseklikten, bütün «Alman İdeolojisini,» yani idealist felsefe okuluyla ona bağlı olan çeşitli küçük burjuva sosyalizmi ve anarşizm şekillerini sert bir eleştiriden geçirebilirlerdi.

Şimdiye kadar görmüş olduğumuz üzere, Marx'ın Hegelci estetik eleştirisi bir dereceye kadar kendi kendini eleştirmesi de oluyordu. Şimdiye kadar toplumun maddî yanını önemlilik ölçeğinde daha aşa-

ğı bir yerde gördüyse de, şimdiden sonra ölçek tersine dönmüştü: en aşağıda olan şey bütün üstyapının **temeli** oldu. Toplumsal gerçekliğin bütün görünümlerinin gelişmesi, en sonunda, maddî üretim ve yeniden üretimin **kendi gelişmesi** tarafından belirlenir. Böylece, yaratıcı sanatın rolü de değişik açıdan görülür. Örneğin hukuk ya da devlet gibi sanatın da bağımsız bir tarihi, yani, ideologların beyinleri dışında bağımsız bir tarihi yoktur. Gerçekte, sanat ve edebiyat toplumun bütün tarihî gelişmesi tarafından koşullandırılır.

Bundan elbette diyalektik maddecilik kuramına göre sanatın sadece ikinci derecede bir rolü olduğu anlamı çıkmaz (bir ayakkabıcıyı Rafael'den üstün gören Pisarev böyle olmasını istemişti). Tersine, sanatı münzevîleştirip **alçaltan** ve hayatla sadece duyusal bir ilişki kurmak gibi gösteren düşünce, sanatı maddî gerçekliğin üzerine çıkarmaya çalışan idealizmdir. Hegel sanatın yozlaşmasını duyusal oluşuna yorarken, Marx bu olayı sanata karşı tarihî koşulların sonucu diye görüyor ve sanatın haklarını, sanat olarak duyusallığın haklarını savunuyordu. Bu bakımdan Feuerbach onu etkilemişti.

Feuerbach'ın estetik-felsefî ülküsü toplumsal yönden, «ilerici burjuva demokrasisi ya da devrimci demokrasi» kurulmasını ima ediyordu (Lenin). Duyusal varoluşun mânevî varoluş karşısındaki değersizliği, ve böylece «ezilen yaratıklar»ın kendilerini ezenlere tâbi olmaları gereğini anlatan kurgusal öğreti karşısında Feuerbach bedenin hakkını savun-

maktaydı. Hegel'e göre, maddî-duyusal şeyler her zaman için ruhun «yabancılaşma» sına **(Entfremdung)** yol açıyordu, bu yüzden şeyler dünyasının «benzeştirilmesi» **(Aneignung)** ancak bilme **(Erkenntnis-cognition)** yoluyla olabilirdi. Sanat eksik bir bilme şekliydi. Sanatı soyut düşünce içinde eriten bu kavram karşısında Feuerbach haklı bir eleştiriye girişmişti. İnsan dünyayı yalnız usa vurma yetileriyle değil, bütün güçlerini kullanarak kendine mal eder.

Marx'da da buna benzer düşünceler görüyoruz. Örneğin: «İnsan yalnız düşünceyle değil, bütün duyularıyla da kendini madde dünyasına sokar.» İdealizmden maddeciliğe geçiş, kaçınılmaz şekilde, duyusal bir bilinçlilik şekli olarak sanatın soyut düşünce boyunduruğundan kurtulmasına bağlıdır. **Politik İktisat Eleştirisi**'nin girişinde Marx «dünyanın sanatsal-dinî-pratik-mânevî tarzda özümlenmesi» ile «düşünen bir zihin» tarafından özümlenmesi arasında bir ayrım yapar. (92)

Gelgelelim, ruhla madde arasında sürekli bir çarpışma olan Hegelci tarih kavramını yadsıyan Feuerbach aynı zamanda hem çelişki kavramını, hem de tarihî «araya girme» kavramını yadsıdı. Dünyanın özümlenmesini katıksızca düşünsel bir süreç olarak gördü, oysa idealist Hegel bile, «soyut mânevî emeğin,» katıksız aklın bir etkinliği de olsa, gene de bir etkinlik sayıyordu bunu. Feuerbach'ın, «Gerçek

(92) Critique of Political Economy, **Çev. N. I. Stone, s. 293 — Ed.**

Alman sosyalizmi» edebiyatının altında yatan «insan» kavramı («doğa» yla uyum içinde) üzerine ustalıklı savunmaları bundan ötürüdür. Feuerbach ile Grün'ün insancı estetikleri burjuva toplumunda işçinin kötü durumunun süslenmesinden öteye geçmiyordu. «İnsan» dan beklenen tek şey, çevresindeki dünya ile birliğinin bilincine varması, ve aslında çevresi «yabancı» **(Fremdes)** olduğu halde, bu dünyanın **kendi malı** olduğunu söylemesiydi. Alman «gerçek sosyalizmi» ni —«şiir ve düzyazıda»— eleştirel yoldan yok etme işi Engels'e düştü. (93)

Marx ve Engels'le birlikte «özümleme» kavramı tarihî bir kişilik kazandı. Marx duyusal-maddî dünyanın ruhun «yabancılaşma» sı olduğunu ileri süren idealist kavramı yadsırken, bu dünyanın, düşünme yeteneği sayesinde değil, sürekli bir uğraşma sonucunda insanın «kendi malı» olduğunu çok iyi biliyordu. Gerçekliğin «nesneleştirilmesi,» kaba doğal şeklinin düzeltilmesi de kendi başına maddî bir süreçtir, insanın öznel güç ve yeteneklerinin «dışa uzaması» sürecidir. «Endüstri tarihi, endüstrinin somut varoluşu, temel insan güçlerinin, duyusal şekliyle insan psikolojisinin sayfaları açık kitabıdır.» (94)

Duyuların kendi tarihleri vardır. Ne sanat nesnesi, ne de estetik yaşantısı olabilecek özne, kendi

---

(93) Bkz. özellikle «Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa,» ve «Die wahren Sozialisten,» MEGA, I, 6, s. 33 — 71 ve 73 — 116 — Ed.

(94) «Ökonomisch — philosophische Manuskripte (1844),» MEGA, I, 3, s. 121 — Ed.

başlarına yetişmezler —bunlar insanın yaratıcı etkinlik süresinden doğarlar. «İnsanın musiki duyarlığını yalnız musiki uyandırır... alışmamış kulağa en güzel musiki bile bir şey söylemez... böylece toplumsal insanın duyarlıkları toplumsal olmayan insanınkilerden farklıdır. Öznel insan duyarlığının zenginliği, sadece, insan yaradılışı zenginliğinin nesnel gelişmesi sonucunda— musikiyi anlayacak kulak, şekil güzelliğini anlayacak göz, sözün kısası, insanca zevk alabilen, kendilerini insanî güçler olarak ortaya sürebilen duyarlıklar — kısmen evrimle meydana çıkar, kısmen yaratılır... İnsan doğasının gerek kurâm, gerekse pratikle nesneleştirilmesi gerekliydi: hem kişinin duyarlığını insanîleştirmek, hem de bütün insanî ve doğal varoluş zenginliğine uygun düşecek bir insan duyarlığı yaratmak için.» (95) Estetik itki biyolojik şekilde içimizde hazır bulunan, toplumsal gelişmeden önce varolan bir şey değildir. Tarihî bir süreçtir, uzun bir maddî ve usal (intellectual) üretim dizisinin sonucudur. «Sanat nesnesini,» diyordu Marx, «başka herhangi bir ürün gibi, sanata yatkın ve güzellikten zevk alan bir kitle yaratır. Üretim böylece yalnız birey için bir nesne yaratmakla kalmaz, nesne için de birey yaratır.» (96)

İlk başta üretim ve tüketim hayvansal şekilde belirleniyordu. Çalışma içgüdüseldi. Tüketim işi, hayvanca, avcı bir tarzda yürütülüyordu. «Hayvan,» diye yazıyor Marx, «hayat etkinliğiyle ayrılmaz şekil-

(95) Aynı yerde, s. 120 — Ed.
(96) Critique of Political Economy, s. g. y., s. 280 — Ed.

de birdir. İkisi arasında hiçbir ayrım yoktur; özdeştirler. İnsan kendi hayat etkinliğini kendi isteği ve bilinçliliğinin nesnesi yapar. Bilinçli bir hayat etkinliğine sahiptir. Ayrılmaz şekilde bağlı bulunduğu değişmez bir gereklik değildir bu. Bilinçli hayat etkinliği insan ve hayvan hayat etkinliklerini hemen birbirinden ayırır.» (97) «Bir örümcek,» diyor Marx **Kapital**'de «bir dokumacınınkini andıran işler yapar, ve bir arı hücrelerini yaparken nice mimarı utandırır, ama mimarların en kötüsünü arıların en iyisinden ayıran şey, mimarın binasını gerçeklikte kurmadan önce imgeleminde kurmasıdır.» (98) İnsan bu yeteneği nereden kazanmıştır?

Schiller, «Die Küntsler» adındaki ünlü şiirinde şöyle der:

Im Fleiss kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein. (99)

İnsanın başlangıçtan beri iki dünyaya, mânevî ve duyusal dünyalara bağlı olduğunu ileri süren eski

---

(97) «Ökonomisch — philosophische Manuskripte (1844),» MEGA, I, 3, s. 88 — Ed.

(98) Capital, s. g. y., **cilt I, s. 198 — Ed.**

(99) «Die Künstler,» Schillers Sammtliche Werke, s. g. y., **cilt I, s. 82.**

Çalışkanlıkta, yoktur arının üstüne;
Ustalıkta, bir kurttan da ders alınır;
Kutsal ruhlarla paylaşırsın bilgini;
Ama sanat, Ey insan, yalnız senin malındır.

idealist doğmayı, gerek Kant, gerekse Schiller açıkça dile getirmişlerdi. Yaban hayvandan başlayıp esîrde oturan bedensiz varlığa kadar yükselen evrensel hiyerarşinin ortasında yer alır sanat. Mânevî ile duyusal arasındaki karşıtlık böylece tarih öncesi bir kişilik kazanır.

İçgüdüsel hayatı yaşarken bilinçlilik ve algılamanın şekillenmesi, tarihî gelişmenin doğurduğu bir olaydı. Başlangıçta yoktu bunlar, artan üretim etkinliği süreci içinde ortaya çıktılar. Bilinçlilik maddî şeylerin tam karşıtıdır, ama aynı zamanda onlarla özdeştir. İnsan «Doğa'nın kendi güçlerinden biri olarak Doğa'nın karşısında durur, kollarını ve bacaklarını, kafasını ve ellerini, kendi gövdesinin güçlerini, Doğa'nın ürettiği şeyleri kendi isteklerine uydurmak üzere harekete geçirir. Dış dünyayı böylece etkiler ve değiştirirken, aynı zamanda kendini de değiştirir. Uyumakta olan güçlerini geliştirir ve bunları kendi buyruklarına göre davranmaya zorlar.» (100) Kendi adına bellediği amaç «çalışma tarzının yasasını yaratır.» İstemini (iradesini) de bu amacın hizmetine koyar. Bu hizmete koyma, diye devam ediyor Marx, tek bir edim değildir. «Süreç, bedenî organların çalışması dışında, çalışanın isteminin de, bütün iş boyunca, sürekli olarak amacına uymasını gerektirir. Bu, dikkat demektir. İşin özelliği ve işin yürütülme tarzı ona ne kadar az çekici gelirse, ve dolayısıyla, bedenî ve zihnî güçlerini çalıştıran bir şey olarak bu işten ne kadar az hoşla-

(100) Capital, s. g. y., **cilt I, s. 197 — 198 — Ed.**

nırsa, dikkatinin de o derece fazla olması gerekmektedir.» (101)

Böylece fiziksel ve zihnî güçler arasındaki ayrım, bilinçli emek gereksemesiyle özdeşlenmektedir. Gelgelelim, bu ayrım her zaman için düşmanca ilişkiler şeklini almaz. Kant'ın çalışmayla oyun arasında belirttiği karşıtlık, sadece işçinin işinden hoşlanmadığı zaman, sadece istemi ve dikkatiyle içgüdüsel tiksintisini yenmek zorunda kaldığı zaman başgösterir. Duyularla akıl, şiirsel oyun ve fantaziyle hayatın düzyazısı arasındaki bu düşmanca ilişki —idealist estetikçiler bu ilişkiyi insan ruhunun ölümcül bir bölünmesi düzeyine yükseltmişlerdir— belirli üretim şekillerinde temellerini bulur. Daha sonra göreceğimiz gibi, en yüksek gelişmesine hayatın kapitalistçe kuruluşunda erişir.

Böylelikle, bilinçli çalışmanın katıksızca doğal işlevlerinden (fonksiyonlardan) gelişerek belirmesi ve doğal kısıtlamalardan kurtulmayla birlikte, insanla doğanın birliği de meydana gelir. Önümüze bilinçli hedefler koyar, bunları nesnel dünyada pratikle gerçekleştiririz. Dünyayı insanîleştirme süreci budur. Marx'a göre bu, ancak şu durumda olabilir: «Nesne insan için toplumsal bir nesne, ve kendisi de toplumsal bir varlık olur, tıpkı toplumun da insan için o nesnenin içinde bir varlık olması gibi.» İnsanı hayvandan ayıran karşıtlık insanın yalnız bilinçli değil, aynı zamanda toplu olarak üretim yapmasıdır.

---

(101) Aynı yerde — **Ed.**

İnsanın topluluk hayatı belirli içgüdüsel işlevlerden değil, **toplumsal üretimden** meydana gelir.

«Nesneler dünyasının pratikte üretilmesi ve organik olmayan doğanın biçimlendirilmesi, insanın bilinçli bir canlı olduğunu, yani, türünün kendisine ve kendisinin türüne bağlı düşünen bir yaratık olduğunu ispatlar. Doğrusu hayvan da üretim yapar. Arılar, kunduzlar, karıncalar ve başka hayvanlar kendilerine yuvalar, barınaklar yaparlar. Ama hayvanlar yalnızca kendilerinin ya da yavrularının dolaysız gereksemeleri için üretim yapar; üretimleri tek taraflıdır, oysa insan evrensel üretimde bulunur; hayvanlar yalnız dolaysız fiziksel gereksemelerin zoruyla üretim yapar, oysa insan fiziksel gereksemelerden bağımsız olarak üretir, ve ancak bu gereksemelerden kurtulduğu zaman üretir. Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden üretir; onların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelerine bağlıdır, insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve gereksemelerine göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretebilir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüsünü her yerde bulabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre yaratır.» (102)

Dolayısıyla, şeyler dünyasının sanatsal biçimlendirilişi, doğayı benzeştirmenin (asimile etmenin) yollarından biridir. Yaratıcı etkinlik, madde dünya-

---

(102) «Ökonomisch - philosophische Manuskripte (1844),» MEGA, I, 3, s. 88 — Ed.

sında bir fikri ya da amacı gerçekleştirmenin bir yoludur; bir nesneleştirme sürecidir. Ama benzeşlemenin dolaysız, ham şeklinden ayrı olarak, sanat, kuramsal bir etkinliğin temelinde genel bir ölçünün bulunduğu yerde, ya da daha basit bir söyleyişle, nesnelerin ve bunların insan beynindeki imgelerinin dış güçlerin araya girmesiyle bozulmadığı, sanatçının kendi vasatını, kendi iç doğruluğunu ortaya çıkarmak üzere kendi diliyle konuşturduğu yerde başlar. Gerçeklikle estetik bir ilişki, nesneyle organik bir iç birliği olan ilişkidir, kendi diyalektiğini keyfî bir şekilde bozmaktan ne kadar uzaksa, nesneyle soyut, düşünsel bir uyum içinde olmaktan da o kadar uzaktır. Bu birlik, böyle bir şekil içindeyken, toplumsal üretimin ilerici gelişmesiyle hiçbir zaman çelişmez; tam tersine, erişilen en yüksek mânevî noktadır.

Yukarıya alınan bölüm (1844'de yazılmıştır) Feuerbach'ın terminololijisini hâlâ yansıtmakla birlikte, Marx'ın maddeciliğinin ayırıcı özelliği, **üretici** duyusal ve pratik etkinlik, üretimin tüketime üstünlüğü fikri, burada da belli olmaktadır.

Feuerbach sanat konusunu ne zaman ele alsa soyut düşünceyle başlıyordu, oysa Marx, estetik gereksemeleri başlangıçtaki kaba şekillerinden çıkarıp pratik yoluyla evrimden geçirerek belirleyen üretim etkeninin (faktör) önemini vurguluyordu her zaman. Estetik istek, ve estetik bakımdan gelişmiş birey, teleolojik ve maddeüstü bir güçten doğmamışlardır, gerçek empirik insanın sınırlılıklar yüzünden zorla getirilmiş koşulların ötesine geçtiği toplumsal

hayatın kendi başına gelişmesi tarafından şekillendirilmişlerdir. Marx, Vischer'in **Aesthetik**'inden şu ilginç sözü soyutladı: «Güzellikten tat almanın dolaysız oluşu, ve aynı zamanda eğitim gerektirişi çelişiyor gibi görünür. Ama insan ancak eğitim yoluyla insan olur ve gerçek yaradılışını bulur.»

Böylece, nesnel etkinliğin, yani maddî üretimin gelişmesiyle, bizim yeteneklerimiz de gelişir. «Tüketim, başlangıçtaki doğal kabalık aşamasından çıkar,» ve sırasında üretimi etkiler, yetkinleştirir — «tekrarlamaktan kurtulmak için ilk üretme ediminde, gelişmiş şekli üretmek isteğini hazırlayarak.» (103) Yaratıcı sanatta ve gerçeklik karşısındaki estetik tutumda, öznel ve nesnel sorununun diyalektik çözümü de budur. Burada, maddeciliğin bilme kuramında olduğu gibi, soyut ilişkiler değil, tarihî gelişmedir önemli olan. Önemli olan, sanatsal olmayandan sanatsala geçiştir, insanın yaratıcı yetenekleri ve anlayışının, mânevî üretim yoluyla, ve, ayrıca, endüstrinin «nesnel dünyası» nın genişlemesi yoluyla, yavaş yavaş gelişmesidir. Taş balta, kil çanak, klâviye, insanın görsel algılamasında, musiki duygusunda, ve genel olarak sanat değerlendirmesinde kilometre taşıdırlar.

Bununla birlikte, üretim araç ve nesneleri toplumun belirli tarihî şekillerine ayrılmamacasına bağlıdır. Ve bu olgu, sanatın maddî üretime ilişkin diyalektik tarihini son derece karmaşıklaştırmaktadır.

---

(103) Critique of Political Economy, s. g. y., **s. 280 — 281 — Ed.**

XII

İlk bakışta, Marxçı açıdan, toplumun maddî üretim güçlerinin gelişmesiyle sanat gelişmesinin paralel olduğu sanılabilir: üretimin genel durumu ne kadar yüksekse, sanat da o derece büyük ve zengin olur. Tarih ve sanatın Marxçı kavramını ele alan birçok yazar bu sorunun çözümünü aramıştır. Ama bu soyut bir yorumdur ve dolayısıyla yanlıştır.

Marx kendisi görüş açısını **Critique of Political Economy**'deki girişte yeterince açık bir şekilde dile getirmiştir. Burada maddî üretim ve sanat gelişmeleri arasındaki ilişkinin eşit olmadığını söyler: «Çok iyi bilinir ki sanatın belirli yüksek gelişme dönemleri, toplumun genel gelişmesiyle, toplum örgütünün ne maddî temeli, ne de iskelet yapısıyla, dolaysız bir

ilişki içinde değildir. Modern uluslar ya da hattâ Shakespeare karşısında Yunan örneğini düşünün.» (104) Yunan mitolojisinin ve sanatının altında yatan doğa tutumu, Roberts Anonim Ortaklığı ya da Crédit Mobilier ile bağdaşamaz. «Akhilleus barut ve kurşunla yan yana gelebilir mi? Ya da **İlyada** matbaa ve buhar kazanıyla bağdaşabilir mi? Matbaacının ortaya çıkmasıyla şarkı söyleme ve destan okuma ve ilham perileri ister istemez varoluştan silinmiyor, ve dolayısıyla, epik şiirin önkoşulları yok olmuyor mu?» (105)

Durmadan ters yorumlanan bu bölüm maddeci tarih kavramıyla çelişir gibi görünüyor. Ya sanat toplumun üretim güçlerinin büyümesine bağlı olarak gelişir, ve bu durumda Marxçı bir sanat tarihi kavramından gerçekten söz edebiliriz, ya da ikisi arasında hiçbir bağlantı yoktur, ve bu durumda tarihî maddeciliği sanata uygulamanın olanağı yoktur. Sorun genellikle bu şekilde konuyor ortaya. Ne var ki, bu şekilde koymak tarihî maddeciliğin temel kuramını yanlış anlamak demektir. Biraz sonra göreceğimiz gibi, sanatla toplum arasındaki tarih tarafından koşullandırılmış çelişki öğretisi, bu ikisinin birliği öğretisi kadar ayrılmaz bir ögesidir Marxçı sanat tarihi yorumunun.

İnsan gereksemelerinin şekillenmesi ve gelişmesi, şeyler dünyasını «benzeşleme» nin tarihî süreciyle tıpatıp aynı olarak ilerlemeyen bir süreçtir. Dünya,

---

(104) «**Zur Judenfrage,**» **MEGA, I, 1[1], s. 213 — Ed.**
(105) Critique of Political Economy, s. g. y., **s. 13 — Ed.**

insan güçlerinin «yabancılaşma» sı yoluyla «benzeş» kılınır; özgürlüğün artmasıyla birlikte doğal gerekliğin gücü de çoğalır. İlerlemede yatan bu paradoksu burada sayamayacağımız kadar çok sayıda filozof uzun zamandır görmekteler.

Hegel'in felsefesinde, dünya tarihinin bu dikkate değer olgusu en soyut anlatımını bulmuştu. Tarihî gelişme, diyordu Hegel, uyumlu bir yükseliş değil, «insanın kendisine karşı sürdürdüğü kötü tiksindirici bir emek harcamasıdır.» Ruh —Hegel'in «etmeni (âmili), gerçekliğin yaratıcısı»— sürekli bir iç çatışma durumundadır. Kendisini, kendisiyle çelişmeleri ve kendisinden yabancılaşmasıyla gerçekleştirir. Onun için mutluluk dönemleri tarihin boş sayfalarıdır, ve insan çabasının bütün alanlarında ilerleme çürümeden ayrılmaz bir şeydir. Ruhun kendi özünü yetersiz bir şekil içinde düşündüğü sanatın da kaderi budur.

Ama yalnız diyalektik maddecilik kuramında, sosyalist proletarya devriminin ideolojik anlatımında, ilerlemenin hep aynı olmaması sorunu tarihî bir özellik kazanır. Marx'a göre «yabancılaşma» genel olarak duyusal - maddî dünyayı değil, bir tek belirli tarihî evreyi, mal üretiminin fetişçi dünyasını niteler. («Satmak, yabancılaşmanın pratiğidir.» (104) Dolayısıyla, sanatın tarihî kaderi sorusu yalnız Marxçılık'da bilimsel şekilde önerilmiş ve çözülmüştür.

Tarihî gelişmenin her zaman aynı olmaması öğretisi Marx ve Engels tarafından ilkin **Die deutsche**

Ideologie'de (1845 - 46) önerilmiştir. Bu eserin o çok büyük birinci kısmında, tarih, kökleri tarihöncesi zamanlara inen ve ancak işçi sınıfının sosyalist devrimiyle çözülebilecek olan çatışkıların şekillenme ve gelişme süreci olarak gösterilmektedir. «İnsan toplumunun tarihöncesi aşaması» iş bölümünün, şehirle köyün ayrılmasının, v.b. hikâyesidir. (105) «Maddî ve mânevî işin bölünmesi ortaya çıkana kadar iş bölümü gerçek bir iş bölümü olmaz... **İş bölümü** ile birlikte, mânevî etkinlik ve maddî etkinliğin, zevk ve çalışmanın, üretim ve tüketimin, değişik bireylerin payına düşmesi olanağı, daha doğrusu gerçeği ortaya çıkar.» (106) Bu oluş toplumsal sürecin üç ögesi (momenten): «üretici güçler,» «toplumsal ilişkiler,» «bilinçlilik,» arasına belirli bir çelişki koyar. Bunlar, «birbirleriyle çelişirler ve çelişmelidirler,» ve bu çelişkilerin tek çözümü olarak da, «iş bölümü yeniden yok olmalıdır.»

Ancak, iş bölümünün iki görünümü ve iki tarihî şekli vardır. On sekizinci yüzyılda iş bölümünün aşağılaştırıcı sonuçlarını anlatan birçok yazar ve toplumsal düşünür arasında bu bölünmenin başlangıçta bireysel eğilim ve yetenekleri geliştirdiğinden, ve böylece, Adam Ferguson'a on sekizinci yüzyıldaki İngilizler'i anlatırken «Bir köleler ulusu yarattık ve özgür yurttaşımız kalmadı» (107) dedirten insanı küçültücü iş bölümünden çok farklı bir şekilde işlediğinden hiç kimsenin şüphesi yoktu. Bir alanda bel-

---

(106) Die deutsche Ideologie, **MEGA, I, 5, s. 21 — Ed.**
(107) Capital'**den alıntı, s. g. y., cilt I, s. 389 — Ed.**

li bir dereceye kadar uzmanlaşmak, bireysel gelişmenin tarihî önkoşullarından biridir. Gerçi çağdaş burjuva iş bölümünü «belli bir emek niceliğiyle daha fazla mal üretmek, ve dolayısıyla, malları ucuzlatarak sermaye birikimini çabuklaştırmak» (108) için kullanılacak bir araç olmasından ötürü beğenir. Ama eski çağda iş bölümü bambaşka bir anlam taşıyordu. «Yalnız nitelik ve kullanma değeri üstünde duran klasik eski çağ yazarlarının tutumu, nicelik ve değiş tokuş değeri üzerinde durmanın tam tersidir. Üretimin toplumsal dallarının ayrılması sonucunda, mallar daha iyi yapılır, insanlar eğilim ve yeteneklerine daha uygun alan bulurlar, ve biraz baskı altına girilmedikçe hiçbir yerde önemli sonuç elde edilemez zaten. Onun için iş bölümü hem ürünü, hem de üreticiyi daha iyi yapar.» (109) Marx bu kanıtlamayı desteklemek için, **Odysseia** ozanından başlayarak birçok eski düşünürün sözlerini tekrarladı: «Çeşitli insanlar çeşitli işlerden hoşlanır.» (110) İş bölümünün eski şeklinde, niteliksel ve niceliksel birbirine uygundu: insan etkinlikleri ve insan yetenekleri henüz sermaye birikimi ilkesinin soyut-niceliksel boyunduruğu altına girmemişti. Eski çağın ulaştığı yüksek dereceyi açıklamaya yardım eder bu durum. Ama hepsi bu kadar değildir.

Eski toplumda kişilik kendini topluluk bağların-

---

(108) Capital, s. g. y., **cilt I, s. 400 — 401 — Ed.**

(109) Aynı yerde — **Ed.**

(110) Homeros: Odyssey, **Kitap XIV, 228.** Capital'**deki alıntı,** s. g. e., **cilt I, s. 401, dip notu 2 — Ed.**

dan kurtarmaya başlamıştı, ama o toplumun insanı henüz olgun mal iktisadının bireyi olmamıştı. «Ortaklaşacılık» (collectivism) ve kişilik, çeşitli toplumsal ilişki şekillerinin, birey açısından, «sadece kendi özel amaçlarının bir aracı, dışsal bir gereklik» (111) olduğu burjuva toplumundaki kadar ayrılmamışlardı birbirlerinden. Öte yandan, kapitalist toplumundaki mekanikliğin kişiliksizleştirme etkisi de «insanı bir şapkaya dönüştürecek» kadar gelişmemişti. Yunan toplumunun köleliğe dayandığı doğruydu. Ama eski çağ cumhuriyetinin özgür yurttaşı, işçi kendisi çarkın bir dişlisi olurken, «çalışma zamanını kısaltacak en güçlü aracın, işçi ve ailesinin zamanının her anını, sermayenin değerini çoğaltmak üzere kapitalistin hizmetine koymanın en şaşmaz yolu olduğunu» bilebilir miydi? (112) Putatapanlar «politik iktisat ya da Hıristiyanlık'dan bir şey anlamıyorlardı. Örneğin, makinaların, çalışma gününü uzatmak için en emin araç olduğunu kavrayamıyorlardı. Bir kişinin köleliğini, öbürünün tam gelişmesini sağladığı gerekçesiyle hoş görüyorlardı belki. Ama, bir avuç kaba saba ve yarı eğitilmiş sonradan görmenin "başta gelen dokumacı,, "en büyük sucuk imalâtçısı,, ve "en etkili ayakkabı cilâsı satıcısı,, olması için büyük kitlelere köle olsunlar diye vaız vermediler, bunu yapmak için Hıristiyan olmaları gerekiyordu.» (113)

---

(111) Critique of Political Economy, s. g. e., **s. 267 — Ed.**
(112) Capital, s. g. e., **cilt I, s. 445 — Ed.**
(113) Aynı yerde, **s. 446 — Ed.**

Eski dünya üzerine bu düşünceler 1841 - 42'deki işçilerin içinde geçen tarihî analojilerin Marx olgunlaştıktan sonra da devam ettiğini gösterir. Eski çağ ve «Hıristiyan dünyası» (ya da «çağdaş uluslar» dünyası) Marx'ın gözünde, klasik felsefe ve estetikten edindiği bir antitezi temsil ediyordu, ve Marx bu görüşü hiçbir zaman yadsımadı. Yunanlılar'a —insanlığın şu «normal çocuklarına»— karşı tutumu, modern sanata göre «ulaşıların ötesindeki standard ve örnek» (114) olarak düşündüğü eski çağ sanatı üzerine kanısını da açıklar. Aeskhilus gibi eski çağ şiiri devlerine karşı kişisel hayranlığını da belirtir.

Yunan sanatının gizi (sırrı), çok basit ve hattâ ham bir şekil olan, gelişmemiş mübadele tarzında yatıyordu. Eski çağ toplumunun üretim örgütü, bizim mal piyasamızın «duyusal - üstü» alanından çok daha basit ve açıktı. Eski çağ kültürünün çiçeklenişi, efendiyle köle arasındaki dolaysız ilişkilere dayanıyordu. Marx, çağdaş iş adamı dünyasının «sofuluk taslayan **Hıristiyan** çatışkıları» karşısında eski devlet ve köleliktekileri «yüze vurmuş **klasik** çatışkılar» diye niteliyordu. (115)

Sorunu daha kesin bir şekilde ortaya koymak gerekirse, eski kültürün en yüksek noktasındaki iktisadî temeli, küçük çapta köylü tarımı ve bağımsız el sanatlarından meydana gelmekteydi. «Küçük çapta köylü tarımı ve bağımsız el sanatları, bir araya

---

(114) Critique of Political Economy, s. g. e., **s. 312 — Ed.**

(115) «**Der König von Preussen und die Sozialreform,**» **MEGA, I, 3, s. 15 — Ed.**

gelerek derebeylik üretim tarzını yaratırlar, ve bu sistemin çöküşünden sonra da, kapitalist üretim tarzıyla yan yana devam ederek, en gelişmiş klasik toplumların iktisadî temelini meydana getirirler; bu, ilkel ortak toprak mülkiyeti şeklinin yok olmasından sonra, ve kölelik durumu üretimde iyiden iyiye egemen olmadan öncedir.» (116) Bu üretim tarzı «işçinin kendi harekete geçirdiği kendi iş araçlarının özel mülkiyetine sahip bulunduğu yerlerde gelişir, bütün enerjisini salıverir, klasik şekline ulaşır: burada işçi ektiği toprağın köylüsü, bir virtüöz gibi kullandığı aracın zenaatçısıdır.» (117) Gelgelelim, küçük çapta mülkiyet sahipliği, hemen her zaman, kölelik ya da serflikle el ele büyür. Ayrıca, bu üretim tarzı «ancak dar ve az çok ilkel sınırlar içinde hareket eden bir üretim ve toplum sisteminde görülebilir. Bunu sürdürmek, Pecqueur'ün haklı olarak söylediği gibi "basitliği evrensel kılmak,, demektir.» (118) Küçük çapta üretimin klasik tarzı, üretici güçlerin gelişmesini önlemek eğilimini gösterdiği oranda, sözkonusu değişiklik «kafataslarına basarak ilerleme» şeklinde bile olsa, mülkiyetin bir elde toplanması ve emeğin toplumsallaşması karşısında gerilemek zorunda kalacaktır. Eski çağ toplumunun ve sanatının çöküşü gerekli ve ilerici bir oluştu. «Bu durumda, eski bir dünyanın parçalanmasını görmek kişisel duygularımıza ne kadar acı gelirse gelsin,» di-

---

(116) Capital, s. g. e., **cilt I, s. 367 — Ed.**
(117) Aynı yerde, **cilt I, s. 835.**
(118) Aynı yerde — **Ed.**

yor Marx, «tarih açısından, Goethe'yle birlikte haykırmaya hakkımız vardır :

Sollte diese Qual uns qualen
Da sie unsere Lust vermehrt,
Hat nicht myriaden Seelen
Timurs Herrschaft aufgezehrt?» (119)

Küçük çapta bağımsız üretimi sosyalist toplumun ortaklaşa üretiminden ayıran, çok daha uzun, sert ve güç bir gelişme sürecidir. Gelişmemiş üretimdeki basit iktisadın görece oranlılığı (nisbetliliği), büyüyen kapitalizmin dev orantısızlıklarına ve çatışkılarına yol açar. Mülkiyetin birkaç kişi elinde toplanması ve «kitlelerin korkunç ve acı bir şekilde mülkiyetten yoksun kılınması» sermaye tarihine girişi meydana getirir, ve «Bunun sonucunda, bütün ataerkil ilişkiler, kişisel, ailevî ve topluluksal bağlar çözülür, bunların yerine bir tek güçlü bağ belirir — «duygusuz "nakit ödeme,,».

Die deutsche Ideologie'de Marx ve Engels kapitalist toplumun üretici güçlerini ancak kitleler sözkonusu olduğu zaman yıkıcı olarak nitelerler. Kapitalist toplumdaki makinalar ve para böyle **yıkıcı** güçlerin örneğidir. «Para kendisi de, bir bireyin özel mülkiyeti olabilen bir mal, dışsal bir nesnedir. Dolayısıyla toplumsal güç özel kişilerin özel mülkiyeti

---

(119) «The British Rule in India,» HM, s. 187. Goethe'nin şiirinin adı «Timur Nameh»
Böylesine sevinç veriyorlarsa bize,
Bu işkenceler bizi üzmeli mi?
Yok etmiyor mu on binlerce
İnsanı Timur'un yönetimi?

olur. Eskiler bunun için paranın iktisadî ve ahlâkî düzeni bozduğunu söylemişlerdi.» (120)

. . Yeryüzünü kaplayan kötülükler içinde,
Paradır en kötüsü. Paradır yakıp yıkan
Kentleri, ve insanı sürgün eden evinden, ocağından :
Saptırır yoldan çıkarır doğal iyiliği,
Yalana, dolana alıştırır insanı. (121)

Para bütün nitelik farklarını siler. Nitelik, şekil, bireysellik — bütün bunlar kişiliksiz niceliksel bir gücün buyruğuna girmişlerdir. Shakespeare bizim kuramcı burjuvalardan daha iyi biliyordu, mülkiyetin en genel şekli olarak paranın kişilikle pek ilgisi bulunmadığını, bu iki şeyin tam karşıt olduklarını

Altın, Sarı, pırıl pırıl, halis altın . . . .
Altının bu kadarı karayı ak, çirkini güzel,
Yanlışı doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç,
Korkağı yiğit etmeye yeter de artar bile.
. . . Niçin yaptınız bunu tanrılar? Nedir zorunuz?
Bilmez olur musunuz ki bununla
Rahipleriniz, kullarınız elinizden alınabilir;
Sapasağlam insanlar ölüm döşeklerine serilebilir.
Bu sarı köle dinleri bozar da, yapar da;
Cehennemliği Cennetlik eder;
İğrenç cüzzamları sevdirir insana;

---

(120) Capital, s. g. e., **cilt I, s. 836 — 837 — Ed.**
(121) Sofokles: Antigone, **satır 295 ve sonrası;** Capital'**de Yunanca olarak,** s. g. e., **cilt I, s. 149, dipnotu 1 — Ed.**

Hırsızları baş köşelere oturtup
Şanlar, şerefler, alkışlarla senatörler arasına sokar.
Yıpranmış dullara koca bulduran budur;
. . . Haydi git, adı batası çamur
Seni bütün insanlığın ortak orospusu seni. (122)

«Özel mülkiyet ve paranın yönetimi altında yaygın olan Doğa kavramı, Doğa'nın alçaltılmasından başka bir şey değildir. Paralı adamın tek bilinçli görüş açısı ve erdemi, kuramı, sanatı, tarihi, insanı küçümsemektir.» (123)

Burjuva toplumunun bu özelliği —estetik anlayışı küçümseme— ticaret dünyasının kendi yapısından ötürüdür. «Doğuştan sinik olduğu ve her şeyi tek açıdan görmeye alıştığı için, yalnız ruhunu değil bedenini de her malla ve herhangi malla değiş tokuş etmeye hazırdır.» (124) Bir değiş tokuş değeri olarak malın ahlâkî ve estetik bakımlardan hiçbir değişiklik yapmaması, Marx'ın **Kapital**'e aldığı, Barbon'un bir sözünde belirtilmektedir: «Değerler eşit olduktan sonra bütün mallar eşittir. Eşit değerde şeyler arasında hiçbir fark ya da ayrım yoktur.» (125) «Bir sarayın değiş tokuş değeri belirli sayıda ayakkabı cilâsıyla ifade edilebilir. Üstelik, Londralı cilâ yapımcıları kendi cilâ kutularının değiş tokuş değe-

---

(122) Shakespeare: Timon of Athens, **Perde IV, Sahne III.** Capital'**de Marx'ın alıntısı,** s. g. e., **Cilt I, s. 148, dipnotu 2 — Ed. Türkçe çevirisi Sabahattin Eyüboğlu'nun henüz basılmamış çevirisinden — Çev.**

(123) «**Zur Judenfrage,**» **MEGA, I, 1[1], s. 603 — 604 — Ed.**

(124) Capital, s. g. e., **Cilt I, s. 97 — Ed.**

(125) Aynı yerde, **Cilt I, s. 44 — Ed.**

rini saraylarla ifade etmişlerdir.» (126) Kapitalist toplumunun nesnel ilişkileri açısından bakıldığında, en büyük sanat eseri belirli nicelikte bir gübre yığınıyla eşit değerdedir.

İnsanların ve şeylerin bireysel özelliklerine hiç aldırış etmeyen kapitalist üretim tarzının her şeyi aynı düzeye indirgeyen niteliği, eski zamanlarda sanatın canlandığı dönemlerde varolan toplumsal ilişkilerle taban tabana karşıttır. İnsanın insanı sömürmesi başlangıçta bir kişisel bağımlılık ilişkisiydi. Başkalarının emeğini yönetme hakkı, bu hakka sahip olan kişinin dış görünüşü ve bireysel özelliklerinden ayrılamazdı. Tavırları, konuşma tarzı, giyimleri ve değerli eşyaları bile gücünün yüklemleriydi. Bu yüzden, Lorenzo de' Medici'nin bir alayı, ya da bir Yunan prensinin evindeki şölen, bir ressam ya da şair için uygun bir konu olabilirdi. Ama kapitalist toplumun iktisadı, eski toplum iktisadının Hesiod tarafından anlatıldığı gibi, şiirle anlatılamazdı. Kişisel bağımlılık yerine şimdi soyut, ama hiç de daha az gerçek ya da katı yürekli olmayan bir bağımlılık geçmiştir. «Burjuva toplumunda sermaye bağımsızdır ve bireyselliği vardır, oysa yaşayan insan bağımlıdır ve bireyselliği yoktur.» (127) Gelgelelim, bir anlamda kapitalist de kişiliksizdir, çünkü sermayenin «kişileştirilmiş» bir şeklinden başka bir şey değildir.

---

(126) Critique of Political Economy, s. g. e., s. 21 — Ed.
(127) SW, Cilt, I, s. 221 — Ed.

XIII

Eski çağ toplumu bir şeyin belirli niteliğiyle, kullanılış değeriyle ilgilenirken, kapitalist dünyası niceliğin, değiş tokuş değerinin egemenliği altındadır. Bu dünyada nitelik farkları basit nicelik ilişkilerine indirgenir. Marx estetik üzerine yazısını yazarken «doğanın küçültülmesi» ni akılcı yoldan açıklamıştı. Ama Marx'ın gençlik çalışmalarında yalnızca ima edilen birçok şeyler iktisat üzerine yazdığı eserlerde geliştirilmiş ve maddeci terminolojiye uydurulmuştur.

Marx, **Critique of Political Economy** (Politik İktisat Eleştirisi) üzerine çalışırken, Charles Dana tarafından **New American Encyclopoedia**'da estetik hakkında bir yazı yazması istenince, sanat sorunla-

rına bir kere daha döndü. Dana bu konuya topu topu bir sayfa ayırmak niyetinde olduğu için isteği Marx'a gülünç görünmüştü; ama gene de, Fransız ve Alman ansiklopedilerinin estetik üzerine maddelerinden alınmış uzun parçalar, onun bu isteği ciddiyetle düşündüğünü gösteriyor. Meyer'in **Konversations - Lexikon**'undan alınmış bölümleri içeren not defterinde (1857 - 58) Friedrich Theodor Vischer'in ünlü **Aesthetik**'inin de ayrıntılı bir özeti bulunmaktadır.

Vischer'den alınmış parçaların çoğunda şeylerin doğasıyla estetik önemleri arasındaki karşılıklı ilişki sorunu ele alınmıştır. Şeylerin estetik imlemi şeylerin içinde yatan bir nitelik değildir. Tözün (cevherin) içinde, güzellik diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur. «Güzel yalnız bilinçlilik için vardır,» diye özetliyor Marx. «Güzellik, seyircinin onunla birleşmesi için gereklidir.» Dolayısıyla güzellik, şeylerin bir özelliği, «doğada güzel olan» ın bir özelliği görünmekle birlikte aslında insanın özelliğidir. Ama bu da, «estetik» şeyin katıksızca öznel olduğu anlamına gelmez. Marx'ın iktisadî ve felsefî görüşlerinde insanın öznel - nesnel üretim etkinliğinin oynadığı rolü bilince, Vischer tarafından tekrarlanan, Schiller'in şu sözlerinin önemini kavramak kolaydır : «Güzellik aynı anda hem bir nesne, hem de öznel bir durumdur. Yargıladığımız zaman şekil olduğu gibi, aynı anda, duyduğumuz zaman da hayattır. Aynı zamanda hem varlık durumumuz hem de yaratımızdır.»

Bonn dönemindeki alıntılar gibi, Vischer'in bu

bölümleri de, Marx'ın kaba doğacılığı (naturalizm), insanîyi maddîyle ve maddîyi insanîyle karıştırdığı için eleştirmek eğiliminde olduğunu gösteriyor. Marx'ın estetik değerlere karşı bu tutumu mal fetişçiliğini keşfetmesine, ve iktisadî hayatta öznelle nesnel sorununu çözmesine açıkça bağlıdır. Hıristiyan sanatı üzerine yazısının hazırlık çalışmalarında olduğu gibi, burada da onu asıl ilgilendiren Vischer'in «estetik» yorumundan çok bunun tam tersiydi. Ama 1841 - 42'de fetişçiliğin sanata düşman olduğunu söylemesi «eski düzen» in demokratik bir şekilde olumsuzlanmasını meydana getirirken, **Capital** üzerinde çalıştığı sıralarda Marx, kapitalist iktisat kategorilerinin çelişik değişmelerine benzerliklerinden ötürü, estetik sınırına yaklaşan kategori ve şekillerle ilgileniyordu. Marx'ın estetik ve iktisadî ilgileri arasındaki bağlantı, «yücelik» hakkında söz ettiği bölümlerden anlaşılır; bunun niceliksel özelliğini belirten şeyleri kaydeder (yüce olanda da «niteliksel niceliksele döner») sonsuz harekete eğilim, en büyüğü aramak, bütün sınır ve bütün «ölçü» leri aşmak.

Marx'ın yüceyle ilgisi raslansal değildi. Estetik yazısının hazırlık çalışmalarında bile «ölçü diyalektiği» nden, ve bunu izleyecek olan «ölçüsüzlük,» «çelişki,» «uyumsuzluk» yönetiminden söz etmişti. Ölçüsüz kavramı «Ökonomisch - philosophische Manuskripte» de (1844) daha somut bir yorum buldu. «Para değeri,» diye yazıyor Marx, «politik iktisadın yarattığı tek sahici gerektir. Paranın niceliği gittikçe insanın tek **özsel** özelliği olmakta; her şeyi nasıl bir

soyutlama düzeyine indirgemişse, şimdi de kendi gelişmesi içinde **niceliksel** bir şeye indirgenmiş oluyor. Gerçek ölçüsü **ölçüsüzlük** ve **ölçülmezlik** oluyor.» (128) **Felsefenin Sefaleti**'nde ve **Kapital**'de, «ölçünün diyalektiği» daha gelişmiş ve bilimsel bir şekil alır. Kapitalizmin beşiği olan basit mal iktisadının görece (izafî) uyumluluğu, «ölçü» dür; oysa eski çağdan kalma kendine mal etme yöntemleriyle gelişmiş üretim şekilleri arasındaki orantısızlıkları ve çelişkileriyle kapitalizm, «ölçü» yü yıkar. Hegel'in dediği gibi, kapitalist toplumu «ölçü olarak ölçüsüz» yönetir.

Sermaye biriktirme eğilimi ölçüsüzdür —eski «ekonomi» karşısında modern «krematistik» (servet toplama) budur (Aristoteles). Kapitalist ilerleme özünde ölçüsüz ve orantısızdır: «üretim için üretim.» Üretici güçlerinin gelişmesinin çelişik özelliği belli mânevî etkinlik alanlarına —örneğin sanata— açıkça aykırıdır. Marx, **Theorien über den Mehrwert** (Artık Değer Kuramları) kitabında bu konuda her türlü ters yorumu önleyecek açıklıkta şeyler söyler. Mânevî üretim, diyor Marx, maddî üretimde kullanılandan çok başka çeşitte bir emek gerektirir. Üretim çeşitlerinin ve bunların karşılıklı ilişkilerinin arasındaki bağlantının incelenmesi «ancak maddî üretim **sub sua propia specie** olarak düşünüldüğü zaman boş lâfların ötesine geçebilir.» «Kapitalizme uyan aklî üretimin şekilleri orta çağ üretim tarzına uyan aklî

---

(128) «Ökonomisch - philosophische Manuskripte (1844),» MEGA, I, 3, s. 127 — Ed.

üretim şekillerine benzemez Storch maddî üretimi tarihî olmayan bir görüş açısından ele aldığı zaman, maddî şeylerin üretimini üretimin belirlenmiş, tarihî bakımdan gelişmiş ve belirli bir şekli olarak değil de genel bir şekli olarak gördüğü zaman, yönetici sınıfların ideolojik ögelerini, ve bu belli toplumsal şekillenmenin özgür (ya da «hünerli»?) mânevî üretimini anlamasını sağlayacak temeli kendi ayakları altından çekip almış olur. Bir takım basmakalıp lakırdıların ötesine geçemez, ve bu ilişkiler hiç de onun sandığı kadar basit değildir. Örneğin, **kapitalist üretim, sanat ve şiir gibi, belirli mânevî üretim dallarına düşmandır** (Siyahlar M.L.). İnsan bunu anlamadıkça, on sekizinci yüzyıldaki Fransızlar'ın, Lessing'in de güzelce alay ettiği yanılgılarına düşüverir: Mekanikte, v.b. eskileri çok aşmış olduğumuza göre, niçin biz de bir epik şiir yaratmayalım? Ve işte **İlyada** yerine bizim de **Henriade**'ımız var!» (129)

«Aklî ve maddî üretim arasında yapılmış bütün genel, yüzeysel analoji ve karşılaştırmaları» sert bir dille eleştirmişti Marx. Sanatçıları, edebiyatçıları, iktisatçıları, «Smith anlamında üretici işçi» olarak göstermek isteyen bütün çabaları alaya aldı. Fikir adamlarının eserlerini «sadece **sui generis** ürünler değil, aynı zamanda maddî emek ürünü, ve dolayısıyla, doğrudan doğruya, servet» gibi görmek isteyen bütün bu çabalar şunu gösteriyordu: «Mânevî üretimin en yüksek şekilleri bile burjuvazi tarafından, onlar

(129) «Theorien über den Mehrwert, **Cilt I, s. 381 — 382, Berlin: Dietz: 1923 — Ed.**

(sanatçılar, edebiyatçılar, v.b.) yanlış bir şekilde maddî servet üreticisi diye gösterildikleri için kabul edilir ve bağışlanır.» (130)

Bu bölümde Marx sanatın kapitalist toplumdaki yeri üzerine fikrini açıkça dile getiriyor. Ama vardığı sonuç nedir? Jacobinler'in demokratik ülkülerinin ruhuna uygun bir şekilde eski çağ toplum ilişkilerini yeniden mi kurmak istedi o da? Romantik yazarlar gibi, Proudhon gibi o da herkesi geçmiş çağların uyumuna dönmeye mi çağırdı? Tam tersine. Marxçı kuramın en büyük önemi, kapitalist ilerlemenin savunulmasıyla romantizm arasındaki çelişmenin ötesine geçmesindedir. Marx, kapitalizmin **yıkıcı** güçlerinin aynı zamanda büyük **üretici** güçler olduğunu anlamıştı. Kapitalizmin ilerici ögeleri, gelişmelerinin başlangıcından beri, «toplumun **le mauvais coté**'si (kötü yanı)» sayılmışlardı **(Felsefenin Sefaleti).** Ama, başlangıçta topluma karşı «bireysel bir suç» olan özel çıkar, daha sonra yeni ve son derece yüksek bağların kaynağı olur. Toplumsal üretim şekilleri çelişki yoluyla, kendi karşıtları yoluyla atomlaşma ve ayrılmayla gelişirler. Yoksulluk, «Masumları Herod gibi kesip biçme,» bütün ulusların yok edilmesi, ve daha birçok şey —kapitalizmin anıtsal başarılarını karşılamak için insanlığın ödemek zorunda olduğu fiyat budur: emeğin toplumsallaştırılması ve üretimin bir noktada yoğunlaştırılması.

«Tarihin burjuva dönemi yeni dünyanın maddî

---

(130) Aynı yerde — **Ed.**

temelini yaratmalıdır — bir yanda insanlığın bağımlılığı üzerine kurulu evrensel ilişkiler ve bu ilişkilerin araçları: öbür yanda insanların üretici güçlerinin gelişmesi ve maddî üretimin, doğal güçlerin bilimsel şekilde egemenlik altına alınması durumuna dönüşümü. Jeolojik devrimler nasıl dünyanın yüzeyini yarattıysa burjuva endüstri ve ticareti de yeni dünyanın maddî koşullarını yaratacaktır. Büyük bir toplumsal devrim burjuva döneminin sonuçlarını ele geçirince, dünya pazarına ve modern üretim güçlerine sahip çıkınca, o zaman insanlığın ilerlemesi, içtiği nektarı ancak ölülerin kafataslarından içen Hindu putuna benzemez olacaktır.» (131)

Böylece olumlu ve olumsuz, ilerleme ve gerileme, insanlığın tarihî gelişmesiyle yakından ilintilidir.

Bu genel diyalektik tarih kavramı doğal olarak Marx'ın sanat gelişmesi üzerine görüşlerini belirledi. Sanatsal yaratının yozlaşması burjuva uygarlığının ilerlemesinden ayrılamaz; öte yandan, geçmiş dönemlerin yüksek sanat başarıları, toplumsal çelişkilerin olgunlaşmamasından ötürüydü. Örneğin, orta çağ el sanatlarıyla modern endüstriyi karşılaştırın. «Orta çağın zenaatçıları arasında,» diye yazıyor Marx, «kendi işlerine ve ustalıklarına karşı belirli bir ilgi vardır, ve bu bir çeşit sanat düzeyine yükselebilir. Ama her orta çağ zenaatçısının kendini bütün bütün işine vermesi biraz da bundan dolayıydı;

---

(131) «The Future Results of British Rule in India,» HM, s. 194 — Ed.

işini seviyor, o işe hizmet etmekten hoşlanıyordu, işine karşı kayıtsız olan modern işçiden çok daha fazla işinin egemenliği altına giriyordu.» (132) Kapitalizmde ücretli işçi işiyle ilgilenemez; emeğinin ürünüyle estetik bir ilintisi de olamaz; bu da, kelimenin en kesin ve derin anlamında, ilerici bir oluşumdur.

«Gelin ücretleri en fazla karşı çıkılabilir açıdan inceleyelim: etkinliğimin bir mal olması ve benim kendimin de satılabilir bir nesne olmam açısından... Bütün ataerkil ilişkiler yok olmuştur, çünkü insanlar arasında tek bağ pazarlık, satın alma ve satmadır, ve işverenle işçi arasındaki tek ilişki para alış verişidir... Aynı şekilde, daha yüksek emek şekli denen şeylerin hepsi —usal, sanatsal, v.b.— birer mala dönüşmüşlerdir ve böylece eski kutsallıklarını yitirmişlerdir. Bütün din adamlarını, doktorları, avukatları, v.b. (ve dolayısıyla dini, hukuku, v.b.) ticarî değerlerine göre tanımlıyor olmak ne korkunç bir ilerleme!» (133)

Böylece, burjuva toplumunun içinden gelme bir özelliği olan «sanatı küçümseme» olayı güçlü bir devrimci etmen (faktör) oluveriyor. Burjuvazi bütün «ataerkil, idilik ilişkileri» yok ettiği halde, kişisel değeri basit bir değiş tokuş değerine çevirdiği için her şeyi bayağılaştırdığı halde, şairinki de içinde olmak üzere «şimdiye dek önemsenmiş ve saygıyla bakılmış bütün meslekleri aylasından (hâlesinden) yoksun et-

---

(132) Die deutsche Ideologie, **MEGA, I, 5, s. 41 — 42 — Ed.**
(133) «Arbeitslohn,» **MEGA, I, 6, s. 471 — 472 — Ed.**

tiği halde, gene de ve işte bu nedenden dolayı, burjuva üretim tarzının «nihilizm» i aynı zamanda burjuvazinin büyük tarihî erdemidir (faziletidir). «Kutsal bilinen her şey sefilleştirilir, ve insan sonunda kendi gerçek hayat koşullarını ve kendi türüyle ilişkilerini aklını başına toparlayarak yüz yüze görmek zorunda kalır.» (134) Görüş yanılgılarını yıkmak ve insanı eski toplum şekillerine bağlayan düğümleri çözmek gerekli ve ilericidir. Gerçekten evrensel bir insanlık kültürü kurmanın gerekli koşulu budur. Kapitalist toplumda şimdiden «eski yerel ve ulusal kapanıklık ve kendine-yeterlik kayboluyor, her yönde ilişkiler, ulusların evrensel bağımsızlığı kuruluyor. Maddî üretimde olanlar usal üretimde de var. Tek tek ulusların usal yaratıları ortak bir mülkiyet oluyor. Ulusal tek-yanlılık ve dar-kafalılık gittikçe olanaksızlaşıyor, ve sayısız ulusal ve yerel edebiyatlardan bir dünya edebiyatı doğuyor.» (135)

Dolayısıyla, paradoksal görünse bile, **kapitalist toplumda sanatın çöküşü sanatın kendi görüş açısından bile ilericidir.**

Marx'ın, sanat kültürü gelişmesiyle, bir bütün toplum gelişmesinin eşorantıda olmadığı öğretisi, toplumsal devrim kuramına çok yakından bağlıdır. Sanatın ilerlemesiyle genel toplumsal ilerleme arasındaki uyuşmazlık burjuva uygarlığının tek çelişkisi değildir: bunun altında daha derin, daha geniş bir çelişki yatar: küçük çapta üretim günlerinden kalma

---

(134) SW, Cilt I, s. 209 — Ed.
(135) Aynı yerde — Ed.

özel kârla, kapitalizmin doğurduğu toplumsal üretim arasındaki çelişme. Geçmişteki sanat yüksekliği, klasik üretim tarzının görece «oranlılığı» ndan ötürüydü. Burjuva toplumunun, bu oranlılığın içinden doğal olarak çıkıp gelişen çelişkileri, belirli bir kültür şekli olarak sanatın alçalmasıyla sonuçlandı. Ama emekçi sınıfın toplumcu devrimi sanatlarda yeni bir rönesansı çok daha geniş ve çok daha yüksek bir temelde yeniden kurmanın hazırlığını yapar. Marx'ın bu tarihî diyalektik kavramı, «Emekçi Gazetesi» nin yıldönümünde (14 Nisan, 1856) yaptığı ilginç bir konuşmada belirir:

«Şu bizim on dokuzuncu yüzyılımızın, hiçbir partinin yadsımayı göze alamadığı bir büyük karakteristik olgusu var. Bir yandan, insanlık tarihinin aklından bile geçirmediği endüstriel ve bilimsel güçler hayata karışmıştır. Öbür yandan da Roma İmparatorluğu'nun son zamanlarda kaydedilen felâketlerinden bile çok daha korkunç çürüme belirtileri görülmektedir. Günümüzde, her şey karşıtına gebe gibi görünüyor. İnsan emeğini kısaltma ve meyvalandırma gücünü taşıyan makinalar, insanı açlıktan öldürüyor ve fazla çalıştırıyor. Yeni bulunmuş zenginlik kaynakları, garip bir şekilde, yoksulluk kaynağına dönüyor. Sanat zaferleri sanki kişiliğin yitirilmesiyle kazanılıyor. İnsanın doğayı yendiği hızda, insan başka insanlara ya da kendi rezilliklerine tutsak oluyor. Tertemiz bilim hayatı bile ortalığı saran bilgisizlik karanlığı içinde parlayamazmış gibi. Bütün buluşlarımız ve ilerlememiz, maddî güçleri akıl gücüyle be-

zemek, ve insan hayatını maddî bir güç haline çevirmekle sonuçlanıyor. Bir yanda modern endüstriyle bilim, öte yanda modern sefaletle parçalanma arasındaki bu çatışkı, çağımızın üretici güçleriyle toplumsal ilişkileri arasındaki bu çatışkı, elle tutulur, ezici, ve karşı çıkılmaz bir olgudur. Kimisi gözyaşı dökebilir bu durumda; başkaları modern çatışmalardan kurtulmak için modern sanatlardan kurtulmayı isteyebilir. Ya da endüstride böylesine belirgin bir ilerlemenin ancak politikada böylesine belirgin bir gerilemeyle tamamlanacağına inananlar da olabilir. Bize gelince, bütün bu çelişkileri işaretlemekte devam eden kurnaz ruhun biçimini tanıyoruz. Biliyoruz ki toplumun yeni bulunmuş güçlerini iyi çalıştırmak için, bunları yeni bulunmuş insanların eline vermeliyiz — ve bu insanlar yalnız emekçilerdir.» (136)

Kapitalizmde sanatın gerçek durumuyla, toplumun üretici güçlerinin gelişmesiyle sanata açılacak büyük olanaklar arasındaki çelişki, «tarihin burjuva döneminin» genel toplumsal çelişkilerinin sadece bir tanesidir. Sanatın ve edebiyatın geleceği, bu çelişkilerin çözülmesine sıkı sıkıya bağlıdır. Ve bu çözüm yolunun gökten inmesini bekleyemeyiz elbette. Maddeci sanat tarihi kavramıyla, sanat yaratısının eninde sonunda yok olacağı öğretisi arasında hiçbir ortak nokta yoktur. Bütün görünüşte «ölümcül çelişkileri» insanlar dünyayı devrimci ve eleştirel bir tarzda kurarak çözebilirler. Ama bunu yapmak için,

(136) SC, s. 90 — 91 — Ed.

Marx'ın dediği gibi, «yeni bulunmuş insanlar» —«emekçiler»— gerekir. İnsanlığın sanat ve iktisat gelişmesi arasındaki çelişkiyi yenip yenemeyeceğini sadece **mücadele** gösterebilir. Ve bu mücadele, şu anda, proletaryanın sınıf mücadelesinin sadece bir görünümü, kapitalist ve sosyalist sistemler arasındaki **savaşın** yalnız bir tek görünümüdür. Sanatın gelecekteki tarihî sorunu soyut bir sorun değildir — proletaryanın sosyalist dünya görüşüyle ilgili bir sorundur.

Goethe'nin insanlık tarihini bir fügle, birbirini izleyen çeşitli ulusların sesleriyle karşılaştırması gibi, Marx da üretimin belirli tarihî tarzlarını temsil eden çeşitli toplumsal sınıfların «sesler» ini anlatabilirdi. «Şimdiye kadar varolagelmiş bütün toplumların tarihi, sınıf çatışmalarının tarihidir.» Marxçılık'ın kurucuları, bu önermeyi, şaşılacak bir tarih anlayışıyla, ama şematizme kaymaksızın, mânevî kültür tarihine uygulamasını bildiler. Köle sahipleri demokrasisi temeli üzerinde gelişen eski çağ sanatına karşı Marx'ın tutumunu biliyoruz. Burjuva toplumunda ücretli işçinin acı durumu köleliğin en kötü çeşidi olduğu için —Marx'ın dehâ saydığı, on sekizinci yüzyıl yazarlarından Nicholas Linguet'nin (137) gösterdiği gibi— kapitalizmin savunulmasına kararlı bir şekilde karşı olan Marx ve Engels, eski çağ kültürüne

---

(137) Simon - Nicholas - Henri Linguet (1736 — 1794) Marx'ın çok beğendiği Théorie des lois civiles **kitabının yazarıydı. Çağdaş burjuva düşünürlere karşı çıkmıştı. Marx, SC, s. 175 — 176 — Ed.**

saygılarını belirtmeye, ve kapitalist fabrikadaki «serbest» diye bilinen emeği haklı göstermeyi ima eden, duygucu kölelik eleştirilerini küçümsemeye her zaman hazırdılar. Dolayısıyla Engels'in şunları niçin yazdığı çok açıktır: «Tarımla endüstri arasındaki iş bölümünü, ve bununla birlikte, eski dünyanın çiçeği olan Helenizm'i büyük ölçüde ilk gerçekleştiren, kölelik olmuştur. Kölelik olmasa, Yunan devleti, sanat ve bilimi de olamazdı; kölelik olmadan Roma İmparatorluğu da olamazdı. Ama Helenizm ve Roma İmparatorluğu temel olmadıkça, modern Avrupa da doğamazdı. Bütün iktisadî, politik ve usal gelişmemizin köleliğin gerekli ve evrensel olduğu bir durumdan doğduğunu hiçbir zaman unutmamalıyız. Bu anlamda şöyle de diyebiliriz: eski çağda kölelik olmasaydı, modern sosyalizm de olmazdı.» (138)

Sınıflı toplumda sanat ve toplumun sınıfsal bir özellik kazanması kaçınılmazdır. Gelgelelim, çeşitli egemen sınıflar ne kültürün genel gelişmesinde ne de ayrı ayrı görünümlerinde birbirine paralel roller oynamamışlardır. «Eski sınıfların —sözgelişi, şövalyelerin— çöküşleri en büyük trajik sanat eserlerine gereç sağlayabiliyordu, ama küçük burjuvazinin çöküşü, doğal olarak, aşırı kötü niyetin zayıf belirtilerinden, Sanşo Panza'vari sözler ve özdeyişlerden başka bir şey sağlayamıyor.» (139) Yönetici sınıfın ideolojisi her zaman egemen olan ideolojidir; ama, Marx'la

---

(138) F. Engels: Anti—Dühring, **s. 206, New York: International Publishers: 1934 — Ed.**

(139) Marx ve Engels, LN, Cilt III, s. 404 — Ed.

Engels'in tekrar tekrar ileri sürdükleri üzere, her egemen ideolojinin kendi belirli rengi vardır ve kültürel gelişmenin şu ya da bu yoğunluk ve yönelimi hemen hemen otomatik bir şekilde buradan çıkar. İşte karakteristik bir örnek: «Düellonun akıldışı, ve geçmiş kültür evresinin kalıntısı olduğundan şüphe yoktur. Aynı zamanda **burjuva** toplumunun tek-yanlılığının sonuçlarından biri, bazı bireysel derebeylik şekillerinin bu topluma karşı kendi haklarını öne sürmesidir. Bunun en açık ispatı, yurttaşa düello etme hakkını tanıyan Amerika yasalarında bulunur.» (140)

Gene de Marx, burjuvazinin başka bir alandaki devrimciliğini hiç yorulmadan tekrarladı durdu. 1844'deki not defterlerinden birine, feodal toprak mülkiyeti temsilcilerinin düşmanlarını, yani burjuvayı, «sinsi, ucuz, iş karıştıran, aldatıcı, açgözlü, satın alınır, taş yürekli, ruhsuz, fitneci, toplum düşmanı, tefeci, ara bulucu, uşak, dalkavuk, fırsatçı, dolandırıcı, güzelden anlamaz, iddiacı ve dolayısıyla insanlığı küçülten bir rezil...» diye tanımladıklarını yazmıştı. (141) Öte yandan burjuva yeni kapitalist dönemde başarılmış «endüstri mucizeleri» ni gösterir. «Düşmanını kaba ahlâk dışı gücü ve serfliği ahlâkî sermaye ve serbest ticarete tercih eden **kafası aydınlanmamış bir alımak** olarak anlatır.» «Romantik şa-

---

(140) Marx'ın Lasalle'e mektubundan, 10 Haziran, 1858. SC, s. 111 — Ed.

(141) «Ökonomisch—philosophische Manuskripte (1844),» MEGA, I, 3, s. 101 — Ed.

tolarda oluşan alçaklığı, kötülüğü, küstahlığı, sefilliği, rezilliği, anarşiyi ve ayaklanmaları alaya alarak» kendi «anılarını, şiirini, fantazilerini» kapı dışarı eder. (142)

«Gericilerin pek hayran oldukları Orta Çağ'ın hayvanca katılık gösterisinin nasıl sonunda miskince bir boşverirliğe döndüğünü burjuvazi ortaya koymuştur. İnsan etkinliğinin neleri gerçekleştirebileceğini ilk gösteren burjuvazi olmuştur. Mısır ehramlarını, Roma kemerlerini, Gotik katedralleri fazlasıyla aşan nice hârikalar başarmıştır; ulusların bundan önceki bütün göçlerini ve haçlı seferlerini gölgede bırakan seferler yapmıştır.» (143) Burjuvazinin rolünü böyle yüksek bir şekilde değerlendirmesi Marx'ın burjuva tüccarlığını ve sanatı alçaltmasını küçümsemesiyle tutarsız değildir.

Daha doğrusu, **tutarsızlık burjuvazi sınıf yönetiminin kendi içindedir:** burjuva toplumu büyük bir maddî zenginlik, ve kültürel gelişme için güçlü araçlar yaratır, ama bütün bunların sonucunda bu araçları kullanamadığı görülür, çünkü insanın insanı sömürmesi düzeni üzerine kurulmuş bir toplumda kültür gelişmesi sınırlıdır.

Burjuvazinin yönetiminde, toplumun üretici güçleriyle sanatsal başarılarının gelişmeleri, teknolojiyle sanat, bilimle şiir, büyük kültürel olanaklarla ucuz mânevî hayat arasındaki tarih tarafından koşullandırılmış çelişki (dolayısıyla geçici bir çelişki) doruk

---

(142) Aynı yerde — Ed.
(143) SW, Cilt I, s. 208 — Ed.

noktasına varır. Burjuvazinin ardından gelen proletarya, sınıf çatışmasında atılmış her adımda, bütün geçmiş tarihten kalan çelişkilerin yok oluşunu yakınlaştırır. Üretim araçlarını elinde tutan sınıfların politik ve iktisadî avantajlarını silen emekçi sınıfı toplumun ezenler ve ezilenler şeklinde bölünmesini yok eder, şehir ve köy, fiziksel ve mânevî etkinlik arasındaki düşmanlığı kaldıracak temeli atar.

Yeni bir toplum yaratma süreci içinde proletarya aynı zamanda insanlığın kültürel gelişmesinin çelişkilerini de çözüme ulaştırır. Burada da tarihî görevi maddî üretim alanındakinin aynısıdır. Sınıf çatışması yoluyla sınıfsız bir topluma açılan yolu gösterir; proletaryanın geniş ve derin dünya görüşünden esinlenen bir sanatın gelişmesi yoluyla, toplumsal ve sanatsal gelişme arasındaki uyuşmazlığın ortadan kaldırılmasını ve dolayısıyla geniş bir kitle temeli üstünde sanatın şimdiye kadar görülmemiş bir şekilde büyümesini gerçekleştirir. Marx'ın edebiyat ve sanat üzerine sözlerinin anlamı budur; tarihî vasiyeti budur.

Marx'ın sanatın tek bir çizgide gelişmemesiyle ilgili gözlemlerini raslansal sözler, ya da kendi «kişisel» kanıları olarak yorumlama çabaları, Marxçılık'ın **devrimci** özünü görmezlikten gelmek demektir. Aynı şekilde burjuva ailesini, burjuva ahlâkını, burjuva demokrasisini değerlendirmesini önemsemeyebiliriz o zaman. Marxçılık'daki «bilimsel» le gerçekliğin «öznel değerlendirilmesi» arasında ayrımlar yapan burjuva kuramcılarının tarzıdır bu.

Marx ve Lenin'in devrimci maddeci diyalektikleri, sadece toplum hayatının bütün görünümlerinin birliği öğretisinde değil, aynı zamanda bu görünümlerin çelişkili ilişki ve gelişmelerinde de temellendirilmiştir. Marx, Yunanistan gibi eski ulusların sanatını çok severdi. Ama yapma bir klasikçiliğe karşıydı. Aslında devrimci demokrasiden sosyalizme geçişi de Jacobinler'in bir yanılgısını kavradıktan sonra görmüştü — eski çağ ilişkilerini burjuva iktisadında yeniden kurma çabası (Bkz. **Die heilige Familie**). **Eighteenth Brumaire**'de, bu gibi yanılgılar sürüp gittikçe proletarya devriminin başlayamayacağını söylüyordu. Öte yandan, Marxçılık'ın kurucularıyla, burjuva toplumunun fabrika sistemini ve iş adamlığını öven, Goethe ve Schiller gibi klasik çağa hayran olanları alaya alan Julian Schmidt gibi kapitalist ilerlemeyi övenler arasında hiçbir ortak nokta yoktur. Marx sanatın geçmişteki yüksek gelişmesine yeriniyor muydu? Çöküşüne seviniyor muydu? Hiçbirini yapmıyordu. Daha yüksek, daha gelişmiş şekillere doğru her geçiş bir **olumsuzlama** ile birlikte gider; ilerlemenin bu yıkıcı yanının kavranması, Marx'ın Yunan sanatı üzerine açıklamalarında karamsar gibi görünen sözleri aydınlığa çıkarır. Ama tarihî gelişme diyalektiği olumsuz bir sonuç gerektirmez. Çelişkilerin, çatışmaların içinden yeni, daha ileri bir toplumsal ilişkiler şekli çıkar. Hegel'in dediği gibi tarih yalnız «kaybolma» yı göstermez, «kaybolmanın kaybolmasını» da gösterir. Marx'ın sanatın tarihî kaderi konusundaki görüşünün, özünde iyimser olduğun-

dan şüphe yoktur. Zaman içinde oluşan bir şeyin, uygar çağın sefaleti ve çatışmaları arasında dünya tarihinin «kurnaz ruhu» nun önünde durulmaz ilerlemesinin bir görünüşünü yakalayan şeyin geniş diyalektik görüşüydü. «Orta sınıfı, aristokrasiyi, ve zavallı gerileme peygamberlerini şaşkına çeviren işaretlerde biz eski dostumuz Robin Goodfellow'u, toprakta öylesine çabuk gidebilen köstebeği, o değerli öncüyü görüyoruz — devrim.» (144 a)

Bu sözler bugün için de özellikle doğru, kapitalist sistemin bu zor çağında, geçen yüzyılın ellilerinde Marx'ın sözünü ettiği «işaretler» bin kere daha güçlü olmak üzere tekrarlanıyor. Spengler tipi «gerileme peygamberleri» kapitalist sistemin savaş-sonrası buhranını genel olarak kültürün çöküşü gibi göstermekle emperyalist burjuvalara önemli bir hizmette bulunuyorlar. Onun için bu modern koşullar altında, Marx'ın görüşlerinde, faşist profesörlerin sözünü etmekten pek hoşlandıkları o uydurma «sanatın tragedyası» ndan eser bulunmadığını ileri sürmek özellikle önemli. Öte yandan, Marx'ın görüş açısıyla, emperyalizmin yeni peygamberlerinin bugünlerde saldırdıkları liberal-pozitivist düz ve düzenli ilerleme dogması arasında da hiçbir yakınlık yoktur. Marx'ın felsefî ve estetik dünya görüşü diyalektik maddeciliktir, maddî etkinlik ve mânevî kültür gelişmesinin en geniş ve en zengin öğretisidir.

(144 a) SC, s. 91 — Ed. Robin Goodfellow: İngiliz mitolojisinde afacan bir peri — Çev.

Critique of Political Economy'nin giriş kısmında gördüğümüz, insan tarihiyle bireysel hayat arasındaki karşılaştırmayı şimdi daha iyi anlayabiliriz. Marx burada şöyle yazıyor: «... Zorluk, Yunan sanat ve eposunun belirli toplumsal gelişme şekillerine bağlı olduğu fikrini kavramakta değildir. Asıl zorluk, bunların nasıl şimdi bile bir estetik zevk alma kaynağı olarak kalabildiklerini ve bazı bakımlardan erişilmenin ötesindeki standard ve örnek olabildiklerini anlamaktadır.

«İnsan çocuksulaşmadıkça yeniden çocuk olamaz. Ama çocuğun yapmacıksız tavırlarından zevk almaz, ve çocuğun doğrusunu daha yüksek bir planda yeniden yaratmaya çalışmaz mı? Her çağın kişiliği çocuk yaradılışında eksiksiz aynasını bulmaz mı? İnsanlığın toplumsal çocukluğu da, en güzel gelişmesini elde ettiği yerde, bir daha geri dönmeyecek bir çağ olarak sonsuz bir tatlılığa niçin sahip olmasın? Kötü yetiştirilmiş çocuklar da vardır, yaşından beklenmeyecek olgunluğa erişmiş çocuklar da. Eski ulusların çoğu ikinci sınıfa girer. Yunanlar normal çocuklardı. Sanatlarının bizim gözümüzdeki tadı, doğduğu toplumsal düzenin ilkel yapısıyla çatışmaz. Bu ilkelliğin ürünüdür aslında, ve bize verdiği zevk doğduğu —başka yerde doğamazdı— olgunlaşmamış toplum koşullarının bir daha geri gelemeyecek olmasından ötürüdür.» (145)

---

(145) Critique of Political Economy, **s. g. e.**, s. 311 — 312 — **Ed.**

Tarihin «sanatsal dönemi» ile insan toplumunun çocukluğu ve gençliği arasındaki bu karşılaştırmanın da uzun bir tarihi vardır. Platon'dan Hölderlin'e, on üçüncü yüzyılın gizemcilerinden günümüzdeki bazı burjuva yazarlara kadar, türlü türlü yazarlar aynı karşılaştırmayı değişik şekillerde yapagelmişlerdir. Marx da bunu klasik Alman felsefesinden almıştı. Bu karşılaştırmayı önplana çıkaran Hegel olmuştu. Tarih felsefesi üzerine konuşmalarında, **gelişme** ilerlemesinin yorumunu, iki temel «Ruh kategorisi» şeklinde özetlemişti. Varolan her şey tazeliğini yitirir ve **yok olur.** Ama gelişme süreci bu noktada durmaz. Yeni ve daha yüksek bir düzeyde **gençliğin geri gelmesi —die Verjüngung—** de vardır. Bununla birlikte, Hegel kendi gelişme şemasıyla tutarlı kalmamıştır. Doğu dünyasını çocukluk, Yunan dünyasını gençlik, Roma dünyasını olgunluk, Hıristiyan-Alman dünyasını da Evrensel Ruh'un yaşlılığı olarak anlatmıştı. Bu düzenin devam etmesi gerekirmiş gibi görünüyor; gelişmesinin belirli bir aşamasında «yaşlanan dünya» nın yeni bir «gençlik» e, yeni bir toplum şekline, tarihî gelişmenin yeni bir döngüsüne yol açması gerekiyor. Ama Hegel'in tarih felsefesinin belirli özelliği, diyalektik yöntemini terk etmek ve bu süreci yaşlılık dönemiyle, yani çağdaş burjuva toplumuyla sonuçlandırmak zorunda kalışıydı. «**Doğa'**nın Yaşlılık Çağı zayıflıktır,» diye yazmıştı Hegel, «ama **Ruh**'un yaşlılığı kusursuz olgunluk ve **güçlülüktür.**» (146) Ulusların tarihî yolu sona ermiştir;

(146) Hegel: Philosophy of History, **s. 109 — Ed.**

bizim yapabileceğimiz tek şey geçmişi anlamaktır.

Hegelci okulun parçalandığı sıralarda bu öğreti eleştirilmişti. Köktenci Hegelciler'in önünde «gelecek sorunu» ve devrim sorunu vardı. Ama «insan toplumunun tarihöncesi» nden yeni ve daha yüksek bir toplum şekline geçişin gerçek açıklamasını yalnız Marx yapabilmişti. Dolayısıyla çok haklı olarak diyebiliriz ki **Verjüngung** kategorisine Hegel'in esirgediği anlamı veren tarihî maddecilik olmuştur.

Sosyalist toplumda kültürün gelişmesi öğretisini **Critique of Political Economy**'nin girişindeki az önce alıntı olarak verilen bölümle nasıl uzlaştıracağız? Bu bölüm sanatın yeniden doğamayacağını söylemiyor mu? Bu çeşit anlamlar sık sık çıkarılmıştır o bölümden, ama bunlar yanlıştır. Yazık ki giriş, Yunan sanatının kayıtsız koşulsuz çöküşünün anlatılmasından sonra, yeni bir sanat gelişmesine başlanması gereken yerde kesiliyor. Gelgelelim, Marx'ın çıkardığı taslakta, tarihî görüşlerinin bir ağıtı ne kadar az andırdığını belirten bir cümlecik var. Bir insan, diyor Marx, «kendi doğrusunu daha yüksek bir düzeyde yeniden yaratmamalı mıdır?» Bu soru Marx'ın gerçek düşüncesinin anahtarıdır. Yeniden yaratma (Reproduktion) kavramı, Hegel'le birlikte bütün Alman felsefesinde önemli bir rol oynamıştır. **Science of Logic**'de (Mantık Bilimi) ve başka eserlerde, türlerin yeniden yaratılmalarının hayat süreci olarak belirir. Ben kendi doğrumu çocuğumda yeniden yaratırım; böylece kendi hayatımda içerilen olumsuzlanma bir kere daha olumsuzlanmış olur. Marx da bu

kavramı insan hayatına aynı şekilde uyguluyordu. Sözgelişi, **Aus der Kritik des Hegelschen Rechtsphilosophie** (Hegelci Hukuk Felsefesinin Eleştirisi) adlı eserinde şöyle yazıyor: «Bedenin en yüksek işlevi (fonksiyonu) cinsel etkinliktir. Bir kralın en yüksek yasama edimi, cinsel edimidir, çünkü böylelikle kralı yeniden yaratır ve kendi bedenini devam ettirir. Oğlunun bedeni kendi bedeninin yeniden yaratılmış şekli, kral gövdesinin yaratılmasıdır.» (147) **Die deutsche Ideologie**'de, Marx, «insan türünün yeniden yaratılması» gibi fantastik bir kurgusal kavramı, sosyalizme geçişin tarihî süreci olarak yorumlamıştır. Marx'ın insanın doğrusunun yeniden yaratılmasıyla ilgili sözlerinin, diyalektik sürecin üçüncü ve en yüksek adımına değinen geleneksel mecazlar olduğunu gösterecek daha birçok neden sayılabilir. «Yorumcular» ının sanılarının tersine, sanatın sonunda çürüyeceği öğretisine hiçbir zaman inanmadı Marx. Katıksız akıl krallığında, yani burjuva toplumunda, sanatın çürüyeceğini ileri süren idealist dogmanın basitleştirilmiş ve şematikleştirilmiş şeklidir bu öğreti. Ama tarih burjuva toplumuyla sona ermediğine göre, kapitalist sistemde sanatın yozlaşması yaratıcı sanat evriminin son adımı değildir.

---

(147) Aus des Hegelschen Rechtsphilosophie, **MEGA, I. 1[1], s. 447 — 448 — Ed.**

XIV

Kapitalist üretim tarzının tarihî rolü toplumsal ilerlemenin çelişkilerini olanca keskinliğiyle ortaya koymaktır; aynı zamanda da bütün bu eşitsizlik ve çatışkıların yok edilme temelini hazırlar. Üç «öge» arasındaki çelişmeleri yaratan şey iş bölümünün ta kendisidir: yani, «üretici güçler,» «toplumsal ilişkiler» ve «bilinçlilik» arasında. Ama toplumsal iş bölümü sonsuza dek sürecek bir kategori değildir. Toplumun bir sınıf tabakalaşması olarak yok olur, bir meslekler hiyerarşisi olarak da, sosyalist topluma geçiş sürecinde erir gider.

Ama bu geçişin estetik yaratı açısından anlamı nedir? Hayatta sanatçıyla olağan insan arasındaki çelişki nasıl ortadan kalkıyorsa, sanatta da estetik

olanla estetik olmayan ayrımının yok olması demek değil midir? Genellikle ortaklaşıcılık (kolektivizm) bütün bireysel özgünlükleri ve yetenekleri baskı altına almaz mı? Burjuvazinin sosyalizme karşı çıktığı noktalardan bazıları bunlardır. Marx'la Engels, Max Stirner'in **The Ego and his Own** kitabını eleştirirken bu karşı çıkışları ele almışlardır. Anarşizmin kurucularından biri olan Stirner, ortaklaşa şekilde örgütlenebilecek olan «insan» çalışmasıyla, hiçbir şekilde toplumsallaştırılamayacak olan «bireysel» çalışma arasında bir ayrım yapmıştı. Mozart ya da Rafael'in yerini kim alabilirdi?

«Her yerde olduğu gibi burada da,» diye yazıyorlar Marx ve Engels, «Sanşo (yani Stirner) gene doğru dürüst bir pratik örnek bulamamış. Dediği şu: "Kimse sizin yerinize sizin musikinizi yazamaz, ya da resminizi sizin yerinize çizemez. Rafael'in eserlerini başka kimse yapamaz.,, Ama Mozart'ın kendisinin değil, bir başkasının Mozart'ın **Requiem**'ini besteleyip bitirdiğini, ve Rafael'in, freskolarından ancak küçük bir kısmını "icra ettiğini,, Sanşo bilmeliydi.

«Emek örgütleyicileri dediği kimselerin her insanın bütün etkinliğini örgütlemek istediklerini sanıyor, oysa örgütlenmesi gereken dolaysızca üretici emekle dolaysızca üretici olmayan emek arasında ayrımı onlar yapıyorlar. İkinci çeşit emek söz konusu olunca, Sanşo'nun sandığı gibi, herkesin Rafael olabileceğini düşünmüyor onlar, içinde Rafael olan herkesin engellerle karşılaşmadan özgürce gelişebilmesini istiyorlar. Sanşo, Rafael'in

resimlerini o zamanlar Roma'da varolan iş bölümünden bağımsız olarak yarattığını sanıyor. Rafael'i Leonarda da Vinci ve Tisyen'le karşılaştırırsa, birincinin eserlerinin o zaman Floransa etkisinde olan Roma sanatı tarafından ne dereceye kadar koşullandığını görecektir; Leonardo'nun eserlerinin Floransa'nın toplumsal ortamı, ve sonra da Tisyen'in eserlerinin Venedik'deki bambaşka gelişme tarafından ne dereceye kadar koşullandığını anlayacaktır. Bütün sanatçılar gibi Rafael de kendinden önce sanatın gösterdiği teknik ilerleme, bulunduğu yerdeki toplum örgütü ve iş bölümü, ve son olarak da, kendi ülkesinin ilişkisi olduğu bütün öbür ülkelerdeki iş bölümü tarafından koşullandırılmıştır. Rafael gibi bir bireyin yeteneklerini geliştirmesi isteğe bağlıdır, bu da iş bölümüne ve insanların eğitim durumlarına bağlıdır.

«Bilimsel ve sanatsal çalışmaların bireysel özelliğini belirteyim derken Stirner burjuvazinin bile çok aşağısına düşüyor. Bizim çağımızda bile bu "bireysel,, etkinliği örgütlemek gerekli görülmüştür. Eserlerini "yalnız bu bireyin başarabileceği,, şeyler sansaydı Horace Vernet resimlerinin onda birini yapacak zaman bulamazdı. Paris'deki büyük vodvil ve roman isteği, bu malların üretimi için emek örgütlenmesine yol açmıştır, ve Paris'dekiler hiç değilse Almanya'daki "bireysel,, rakiplerinden daha iyidirler.» (148) Böylece burjuva toplumu bile mânevî emeğin

---

(148) Die deutsche Ideologie, **MEGA, I, 5, s. 372 — 373 — Ed.**

daha yüksek şekillerini örgütlemek için çaba harcıyor. «Modern iş bölümüne dayanan bütün bu örgütlemelerin hâlâ çok yetersiz sonuçlar verdiğini, ancak şimdiye kadarki miyopça kendine-yeterlikle karşılaştırıldığı zaman bir ilerlemeyi temsil ettiğini söylemek bile gerekmez.» (149) Ama bu «emek örgütlemesi» dedikleri şeyi sosyalizmle karıştırmamalıdır. Sosyalist toplumda, yüksek yetenekli kişilerle kitleler arasındaki uyuşmazlık sorusu ortadan kalkar. «Sanat yeteneğinin sadece belirli bireylerde toplanması, ve geniş halk kitlelerinde bunun hiç bulunmaması, iş bölümünün bir sonucudur. Belirli topulmsal ilişkiler içinde herkesin çok iyi birer ressam olması, her birinin ayrıca özgün (orijinal) birer ressam olmasını önlemez, öyle ki "insan,, çalışmasıyla "bireysel,, çalışma arasındaki ayrımın saçmalığı gene ortaya çıkar. Toplumun sosyalistçe örgütlenmesi durumunda, sanatçı doğrudan doğruya iş bölümünden doğan yerel ve ulusal sınırlılıklardan kurtulur, birey de belirli bir sanatın sınırlarına hapsolmaz, yani sadece bir ressam, bir heykelci, v.b. olmaz; bu sıfatlar bile sanatçının meslekî gelişmesinin darlığını ve iş bölümüne bağımlılığını gösteriyor. Sosyalist toplumda ressamlar yoktur, başka işleri arasında resim de yapan insanlar vardır.» (150)

Ortaklaşıcılığın, kişisel özgünlüğü baskı altına almak şöyle dursun, aslında kişiliğin çok-yanlı ola-

---

(149) Aynı yerde, s. 373 — Ed.
(150) Aynı yerde — Ed.

rak gelişmesi için tek sağlam temeli verdiği ileri sürülmüştür. Marx'la Engels bunu **Die deutsche Ideologie**'de önemle belirtmişlerdi. Sanat ilerlemesinin yeni bir döngüsünün yalnız proletaryanın başarısı ile başlayabileceğini çok iyi biliyorlardı. Kapitalist baskısının şimdi tükettiği bütün güçler yalnız o zaman kurtulacaktır. Marx, «kaba», her şeyi tek düzeye indirgeyen türden bir komünizmi eleştirirken, yeni toplumun «bütün eğitim ve uygarlığın soyut bir olumsuzlaması» demek olmadığını söylemişti. Bu toplum «yeteneği güç yoluyla ezmeyi» önermez. Tam tersine, «sosyalist toplumda —bireylerin özgün ve özgür gelişmelerinin boş lâf olmadığı tek toplum— bu gelişme bireylerin bir araya gelişlerine ilişkindir; insanlar kısmen iktisadî öncüllerle, kısmen hepsinin özgür gelişmesi için gereken dayanışma dolayısıyla, kısmen de bireylerin eldeki üretici güçlere uygun olan evrensel etkinliğiyle bir araya gelirler. Dolayısıyla bu soru rasgele bireylerle değil, belirli bir tarihî gelişme düzeyine varmış bireylerle ilgilidir... Bu bireylerin karşılıklı ilişkileri konusundaki bilinçlilikleri elbette ki bambaşka olacak, bencillikten olduğu kadar "sevgi ilkesi,, ya da **"dévouement,,** dan (fedakârlık) da uzak kalacaktır.» (151)

Sosyalist toplum yalnız «iş ve zevk» arasındaki soyut çelişkiyi yok etmekle kalmaz, duyguyla akıl, «bedenî ve zihnî güçlerin dışa vurulması» ile «bilinçli istem» arasındaki çok gerçek çelişmeyi de kaldırır.

---

(151) Aynı yerde, **s. 417 — 418 — Ed.**

Sınıfların yok olması ve fiziksel emekle mânevî emeğin arasındaki çelişkinin yavaş yavaş kaybolmasından sonra, en büyük toplumsal düşünürlerin şimdiye kadar ancak düşünü görebildikleri o bütün bireyin çok-yanlı gelişmesi başlar. «Birleşmiş üreticilerin doğayla alış verişlerini akıl yoluyla yürüttükleri, doğayı kendi ortak denetimleri altına alıp kör bir gücün yönetiminden çıktıkları» sosyalist toplum «kendi kendinin amacı, özgürlüğün gerçek alanı olan insan gücü gelişmesinin maddî temelini sağlar.» «Temel öncülü çalışma gününün kısalmasıdır.» (152)

Marx'ın öğretisine göre sosyalizm, kültür ve sanata, köleler demokrasisinin mutlu azınlığa tanıdığı sınırlı fırsatların yanında pek küçük görüneceği gelişme koşulları yaratır. **Sanat öldü!** YAŞASIN SANAT! Marxçı estetiğin sloganı budur.

(152) Capital, s. g. y., **Cilt III, s. 954 — 955 — Ed.**

DURAN OFSET MATBAASI TELEFON : 27 71 34

2.5.2

Lira