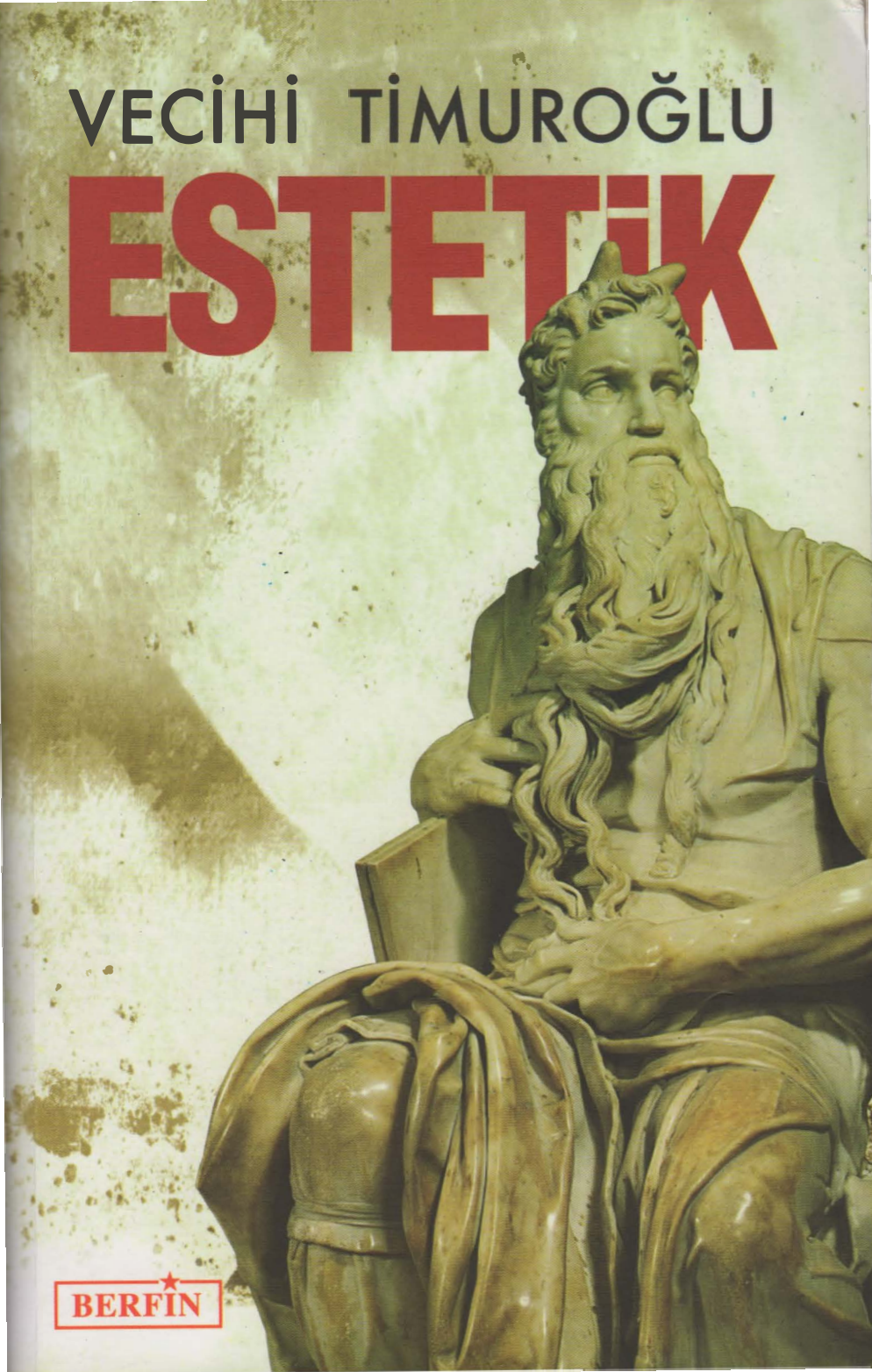
VECİHİ TİMUROĞLU

# ESTETİK



BERFİN

Berfin Yayınları : 218
Araştırma-İnceleme : 83

ISBN 978 - 605 - 4399 - 23 - 9
Yayıncı Sertifika No: 10859
Matbaa Sertifika No: 12156

Vecihi Timuroğlu : Estetik
Yayın Yönetmeni : İsmet Arslan
Kapak : Mehmet Özalp
Baskı Cilt : Kayhan Matbaası
(Davutpaşa Cad.
Güven Sanayi Sitesi, C Blok
No: 244 Topkapı / İstanbul)
Birinci Baskı : Haziran 2013

© Yayın Hakkı, Berfin Basın Yayın ve Tic. Ltd. Şti.
(Berfin Yayınları, Berfin Basın Yayın ve Tic. Ltd. Şti.nindir.)

**Berfin Basın Yayın ve Tic. Ltd. Şti.**
Cağaloğlu Yokuşu, Evren Han, No: 29 / 62
Kat: 3 Cağaloğlu 34112 / İstanbul
**Tel:** (0.212) 513 79 00 - **Faks:** (0.212) 512 37 20
www.berfin.net **e-posta:** berfin@berfin.net

VECİHİ TİMUROĞLU

# Estetik

BERFİN
YAYINLARI

## VECİHİ TİMUROĞLU

Vecihi Timuroğlu, Sivas'ın Kangal ilçesinin Körpınar köyünde doğdu. Ailesi, Tunceli'nin Ovacık ilçesinden, Munzuroğulları aşiretindendir. Babası, 1922'de Tunceli'den ayrıldı.

Vecihi Timuroğlu, İlkokulu Diyarbakır'ın Çermik ilçesinde okudu. Ortaokula Ankara Gazi Lisesi'nde başladı ve liseyi Erzurum Lisesi'nde bitirdi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Edebiyat Bölümü'nü 1950'de bitirdi. Ankara'da lise öğretmenliği ve müdürlüğü yaptı. Bakan Danışmanı oldu. Ankara Atatürk Lisesi müdürü görevindeyken emekliye ayrıldı.

İlk şiirini 1942'de *Varlık* dergisinde, ilk denemesini ise 1948'de *Yücel* dergisinde yayımlandı. 1973 yılında *Evrim* dergisini; 1977'de Cemal Süreya, Ragıp Gelencik ve Ahmet Say ile aylık *Türkiye Yazıları* dergisini çıkarttı. *Türkiye Yazıları, Adam Sanat, Dost, Sanat Rehberi, Türkçe, Yarın, Yeditepe, Yücel, Varlık, Damar* ve *Berfin Bahar* gibi dergilerde şiir, deneme, inceleme, söyleşi gibi çeşitli türlerde yazılar yayımladı.

Şiir ve şiirin sorunları üzerine teorik çalışmalarından dolayı Edebiyatçılar Derneği Onur Ödülü sahibi olan Vecihi Timuroğlu, şiir, deneme, ve inceleme alanında birçok yapıta imza attı.

# İÇİNDEKİLER


Okura ..... 7
**Güzel'e Varmanın Yolu Yordamı ..... 11**
Değiştirilebilir Nesne Bulmak ..... 15
**Somut Tarihsel Yaklaşım ..... 28**
Estetik Hoşlanma ..... 37
**Tarihsel Gelişimi ..... 40**
Günlük Yaşam Düzeyinden Çıkarılmak ..... 45
**Güzele Türkçe Bakmak ..... 47**
Sanatta Yandaşlık Sorunu ..... 50
**Biçim ve Öz ..... 54**
Biçem ve Güzel ..... 56
**Yeni Bir Yargı Biçimi ..... 58**
Doğanın Amaçlılığı ..... 61
**Sanatın Alanı ..... 65**
Bir Başka Temel Öğe ..... 73
**Saf Güzelliği Aramak ..... 76**
Bilim ve Sanat ..... 95
**Düşüncenin Kaynağı ..... 100**
Güzel ve Sanatçı ..... 105
**Güzel ve Gerçek ..... 119**
Güzelin Özdeksel Temeli ..... 127
**Sanatsal Gelişme ..... 133**
Plehanov ..... 140
**Marksçı Estetiğin Temel Dayanağı ..... 147**
Sanatsal Yazın ..... 153
**Kilise'den Bağımsızlaşma ..... 156**
Marks'a Göre ..... 161
**Çağdaşlaşma Zorunluğu ..... 168**
Sanat ve Toplumsal Ruh ..... 178
**Güzel ve Hoşlanma ..... 185**
Sanatsal Yaratışta Güzel ..... 189
**Kuramla Uygulama Arasında ..... 191**
Estetiğin Sınırlandırılması ve Savunulması ..... 212
**Yeni Toplumun Yeni Sınıfı ..... 216**

Estetiğin Devrimci Değişimi ..... 227
**Egemen Sınıf ve Sanat ..... 233**
Ayrıştırma ..... 240
**Din Estetiğinin Etkisizleşmesi ..... 242**
Güzel ve Gerçeklik ..... 244
**Marksçı Nitemiyle İleri Sürülen Estetik ..... 249**
Birey ve Sanatsal Yaratış ..... 255
**Anlatı ve Şiir ..... 257**
Sanat Güzelliği İdeası ya da İdeal ..... 262
**Güzel İdeası ..... 268**
"Sanatsal Yaratış"ın Temel Öğeleri ..... 272
**Güzel ve Birey ..... 275**
Soyut Biçimin Güzelliği ..... 283
**Soyut Sanat ..... 286**
Estetik Etki ..... 294
**Yansıtma ve Sanat ..... 300**
İnsanbiçimcilik ve Sonrası ..... 308
**İdealar ve Deneyler Dünyası ..... 315**
Güzel, Duygu mu, Duygulanım mı? ..... 326
**Sanatsal Yansıtma, Yaşantıdan Çözülür ..... 332**
Özdekçi Diyalektik Açısından Güzel ..... 338
**Gerçekçilik ve Doğalcılık ..... 349**
Öznel Seçim ..... 354
**Dans ..... 363**
Tarihsel Özdekçiliğin Sorumluluğu ..... 369
**Yazın Yapıtlarının Estetiği ..... 377**
Şiir Estetiği Üzerine Tartışmalar ..... 389
**Estetik ve Ahlak ..... 398**
Yaşamın Sanatsal Yansıtılması ..... 404
**Öznelliğin Görünen İlk Sakıncaları ..... 412**
Kendi Nitemiyle İdeal ..... 423
**İnsanın Özbilinci ..... 445**
Sanat ve Öğreti İlişkisi ..... 455
**Bağdaşık Ortam ..... 468**
Yansıtma Kuramı ve Müzik ..... 493
**Sanatsal Yaratışın Öznesi: Sanatçı ..... 516**
Kaynakça ..... 523

## OKURA

Kişinin, yazılarında bağsız ve özgür çalışmasının, bağımsız görüş bildirmesinin, düşüncenin işleyişi açısından büyük önemi olduğu, sanırım, her yazarın onaylayacağı bir durumdur. Böyle bir yöntemin en yararlı yanı, yazarın önyargılardan arınmış, hatta onlardan habersiz düşünme olanağı kazanmasıdır. Ben de, estetik üzerine düşünürken, böyle davranmaya çalışacağım, ama Schiller'den (1759-1805) sık sık söz edeceğim. Çünkü, **"güzel"** ve **"güzel bilgisi"** üzerine düşünürken, Schiller'in düşüncelerine ağırlık vereceğim. Bu, güzel kavramını, Schiller gibi anlıyorum anlamına gelmez. Sanırım, kişinin **"güzel"** hakkındaki düşünceleri, **"güzellik duygusu"**ndan sonra oluşur. Güzellik duygusu, bireysel bir duygu gibi algılanmasına karşın, sınıfsal bir içerik taşır. Her şeyden önce, Schiller'le, bu konuda anlaşamayız. Buna karşın, ona sık sık başvuracağım.

Çünkü Schiller, güzellik duygusunun sınıfsal içeriğinden söz etmez. Oysa, burjuva bir ressam ile işçi sınıfından bir ressam, yaptıkları resimlerde, özellikle portrelerde, aynı çizgileri kullanmazlar. Örneğin, işçi ressamın, çocukluğundan bu yana gözlemlediği, gözlemleriyle içselleştirdiği bir kadın güzelliği, bir erkek yakışıklılığı vardır. İçselleşmiş bu **"güzellik duygusu"**, tuvaline **"güzel"** olarak geçirilir. Burjuva ressam için de, özdeş durum geçerlidir.

Bugüne değin eleştirilmiş, yorumlanmış ya da onaylanmış **"güzellik"** üzerine yorumlar yapmak istemiyorum. Kısası, bağsız ve bağımsız düşünmek istiyorum. Özellikle biçim üzerine yoğunlaşarak, kavramın özünü sığlaştırmayı düşünmüyorum. Yeri gelmişken, **Atatürk**'ün, Adana'da, Esnaf ve Zanaatkârlar Cemiyeti'ne yaptığı ziyarette söylediği, **"Sanatkârlarını ihmal**

**eden bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir."** cümlesine dayanarak, sanatçıların, kendilerine pay çıkarmaları, hiç de haksız değildir. Çünkü, zanaatkârlar da, birçok gereçten birçok araçla ürettikleri birçok **"şey"**e, kullanımlarına uygun biçim vererek özel, hatta öznel duygularını yansıtırlar. Herhangi bir üretim, tüketim ya da kullanım aracının biçiminde, yapanın **"ustalık"**ı, onun öznelliği anlamındadır, yani kişiliğinin yansımasıdır. Bu da, ustanın yetiştiği toplumun ekinsel varlığıyla ilişkisinden kaynaklanır. Aranan, **"güzellik"**tir, **"güzel"** de, nesneyle öznenin uyumundadır. Nesne insan ya da canlıysa, ortak duyumda öznel ilgiden söz edebiliriz. Kuşkusuz, böyle durumlarda, duyarlıklar farklılaşır.

Sokrates'ten (M.Ö. 469-399) bu yana bilinir, güzel olan, yararlı olan değildir, kimselere çıkar da sağlamaz.[1] Güzel, hoş da değildir. **Daidalos** -yontuculuğu bulan, Kekrops soyundan gelen kral ailesinden Atinalı mimar, yontucu, mekanik araçların bulucusu, evrensel sanatçı- Girit Kralı Minos'un karısı **Pasiph**ae'ye bir boğa âşık olunca, ona tahtadan bir inek yapmış. Minos, Girit tahtının sahibi olduğunu kanıtlamak için, **Poseidon**'a (denizler tanrısı) yakarmış. Denizden bir boğa çıkarmasını istemiş, bu boğayı da, Poseidon'a kurban edeceğini söylemişti, ama **Minos**, görkemli boğayı görünce, Poseidon'a verdiği sözü tutmadı. Poseidon'un öfkesi, öcü, yaşama aykırı bir aşka yol açtı. **Poseidon**, Minos'un karısı Pasiphae'yi, boğaya âşık etti. **Pasiph**ae, bu tutkuyu yenmek istiyor, ama kendisini boğadan alamıyordu. Akıllı ve becerili Daidalos'a, kendisini bu tutkudan kurtarmasını diledi. **Daidalos**, ona ağaçtan bir inek (bir düve) yaptı. İnek, öyle kusursuzdu ki, boğa, bu ineğe tutuldu. Pasiphae, bu ineğin içine girerek boğayla sevişti, **"Minotaus"**u (başı boğa, gövdesi insan canavar) doğurdu. Kaynağında, birbirini doğuran mitlerle anlatılır Daidalos. Pasiphae'yi cezalandıran -Pasiphae, ünlü büyücü Kirke'nin bacısıdır- gerçekte, **Aphrodite**'dir. Çünkü, Aphrodite'nin aşk kutuna (kült) ihanet etmiş, kadınlığı aşağılamıştır. Da-

[1] Bkz. Platon (M.Ö. 428-347), Hippias, Hürriyet Yayınları, Eflatun II, s. 420, Çev. Oya Özay, 1875 İstanbul.

idalos'a kızan Minos, onun Girit'ten çıkmasını yasaklamış, ama Pasiphae, bir büyüyle, onu Sicilya'ya göndermiştir. Daidalos, Atina'da çalışıyordu ve bacısı, Perikles'in (M.Ö. 491-431) oğlu -gerçekte yeğeni- **Talos**'u yanma almıştı. Talos, öyle yetenekliydi ki, yılan çenesinden esinlenerek **"testere"**yi buldu ve o gün, Daidalos, Talos'u Akropolis'ten aşağı atarak öldürdü. Yargılanan Daidalos, Girit'e sürüldü. Minos, Daidalos'a bir saray yaptırdı. Bu saray, odaları birbirine bağlayan dolambaçlı dar geçitlerden (labirent) oluşuyordu. Adı da, bu yüzden, **"Labyrinthos"** idi. Minos, canavar Minotavros'u, bu saraya kapattı. Atina'dan, her yıl bir (kimi söylencelerde üç, kimilerinde dokuz) genç getiriyor ve bu sarayda konuklandırıyordu. Gençler, dolambaçlı yollardan ve geçitlerden, çıkış yolunu bulamadıklarından, canavara yem oluyorlardı. Bu canavarla savaşmaya karar veren **Theseus**, Atina'dan gönderilen yedi gencin arasına katılır. Pasiphae'nin kızı Arradne'nin aracılığıyla, canavarı öldürür ve Labyrintos'tan da kurtulur.

Sormak gerekir: **Daidalos, neyi arıyor ve neyi buluyor?** Yanıt çok açık gibime geliyor: **Nesnenin özünü ortaya çıkaran biçimi.** Yani, **"güzel"**i arıyor. Biz de, bu kavramın çekiciliğine kapılmadan, onu arayacağız. Çünkü, her güzellik, günaha çağrıdır. Bu günaha beni çağıran **"güzel"**i, hangi dolambaçta bulacağımı bildiğimi sanıyorum. Hiçbir canavarı öldürme gereksinimi duymadan, güzele varacağız sanırım.

## GÜZEL'E VARMANIN YOLU YORDAMI

**Arradne,** Theseus'un kurtulması için, sarayı yapan Daidalos'tan yardım ister. Daidalos, Theseus'un bir yumak ip almasını, Labyrinthos'a girerken yumağı **"sağmasını"** (ucunu bir yere bağlayarak geçitler boyunca yürümesini) salık verir. Theseus, ip yumağını, giriş yerinde, bir yere bağlayarak sağdı ve canavarı öldürdü, ipi sararak dışarı çıktı. Minos, bu durumu öğrenince, Daidalos'la oğlu **İkaros**'u, Labyrinthos'a kapattı. Daidalos, oğluna ve kendisine kanatlar yaptı, kanatları balmumuyla bedenlerine yapıştırdı, uçarak Labyrinthos'tan çıkıp Cumae'ye geldi, **Kamikos'**ta (Sicilya) Kral Kokalos'un sarayında saklandı.

Minos, büyük aşkların kralıdır. Atina'dan borç kızlar almış, onlarla sevişmiştir. Pasiphae, Minos'tan öç almak için, ona büyü yapmış, kadınlarla sevişmesini cinayete dönüştürmüştür. Sevişme anında, bedeninden çıkan yılanlar, kadınları yemiştir. Sonunda, büyü bozucu bir ot bilen Prokris'le yatağını paylaşmayı kabul ederek, büyüden kurtuldu. Girit uygarlığını yaratan Minos, Sicilya'yı aldı. Giritli askerler, orada, Herakleia (Ereğli) Minos'u kurdular. Sicilya'da, yontucu Daidalos'u buldu. Daidalos, Kral Kokalos'un kızlarını kışkırttı, onlar da, Minos'u, yıkanırken öldürdüler.

Bunca **"mit"**i, **"güzel"**in tutkusunu taşıyan Daidalos'un amacını belirtmek için anlattım. Daidalos, bir çıkar sağlamıyor, bir yarar gütmüyor, hoşa gitmek için de çaba göstermiyor. Yapıtlarını, çıkar uğruna, kişisel yarar sağlamak için yapmıyor. Hoşa gitmek gibi bir amacı da yok. Kullandığı nesnelerde, onu tutkuyla kendisine çeken, kendisinde de, o nesnelere tutkuyla yönelen bir duygu görülüyor. **"Güzel"**i yaratmak için, nesnede özneyi ilgi-

lendiren, başkalarınca sezilmeyen bir öz bulunmalı. Nesnenin gizli özüyle bu özü sezen özne arasında doğan ilgi **"güzel"** olarak biçimleniyor. O nesne, iyi olmayabilir. İyi bir toprakta verimli bir tarım yapılabilir, ama o toprak, pişirilmeye elverişli olmadığından, ondan, güzel bir vazo yapılamaz. Görkemli, nitelikli bir ağaç kütüğünden, Daidalos, öyle bir inek yontmuştur ki, Poseidon'un boğası, güzel ve alımlı Pasiphae'yi bırakarak, **"yontu inek"**e sevdalanmıştır. Artık, denizlere egemen olan tanrı Poseidon bile egemen olamıyor boğasına. Dilber Pasiphae de, **"yontu inek"**in ruhu oluyor, onunla bütünleşerek, onun odun gövdesinde can oluyor ve boğayla sevişiyor.

**"Güzel"**, Daidalos'la **"odun"** arasında doğmuştur. O odunda, Daidalos'u ilgilendiren bir öz, Daidalos'ta da o öze yönelen bir sezgi var. Yaratan Daidalos'tur, yaratılan **"yontu inek"**tir. Daidalos'un ruhudur odunun özünü yakalayıp o yontu ineği, güzellik evrenine katan. **"Güzel kız"**, salt, onu güzel bulan öznenin algısındadır. O kızın **"güzellik"**i, bir sanatçı tarafından yontuya, resme, şiire, müziğe, yani mermere, tuvale, söze ve sese yansıtılarak evrensellik kazanıyor. Esmeralda'nm görünen bedeni, Quasimodo'nun (Notre-Dame de Paris adlı romanın kişileri - Victor Hugo.) duyarlığıyla **"güzel"**e dönüşmüştür. Quasimodo, Notre-Dame Katedrali'nin kişileştirilmiş ruhudur. Latince bilir, Yunan felsefesini özümsemiştir. Besteler yapar, ama salt çan sesini duyar. O seslerle taşın ruhunu duyumsayan, Esmeralda'ya içirdiği bir yudum suyun bedelini insanca ödeyen, dış görünüşüyle iç dünyası uyumsuz bir İsa'dır o. Petrus'un dinini değil, insanlık dinini temsil eder. **Güzel**, Quasimodo'da **"insan"**dır. Öznel güzellik duygusunu ilk ve son kez, Esmeralda'nın ağzına dayadığı küzede (toprak testi) duyumsamıştır. Yaşamı boyunca yansıtamadığı güzellik duygusunu, Esmeralda'da somutlaştırmıştır. Quasimodo'nun özündeki **"güzel"**, bir bakıma, **"adalet"**in özdeşi gibidir, ama nesnesi -Esmeralda, **"uğursuzluk"** getiren Çingene- bir **"güzellik"**tir. Quasimodo bilemez ama, Esmeralda Operası'nda onu seslendiren Fulcan, sesini yitirmiş, İngiltere-İrlanda arasında yolcu taşıyan Esmeralda adlı gemi yolcularıyla birlikte batmış, Orleans Dükü'nün Esmeralda adlı kıs-

rağı, bir aygırla çarpışarak kafasını parçalamış. Kısası, Notre-Dame'ın ürkütücü taşlarına yazılan yazgı, onun ruhunu taşıyan her şeyi kırıp dökmüştür.

Biz, nesne olarak algıladığımız şeyde **"güzellik"** olup olmadığını düşünmeden severiz **"güzel"**i. Nesnenin kendisinde **"güzellik"**in var olup olmadığının hiç düşünülmediği o denli bellidir ki, **Âşık Veysel** (1894-1973),

*Güzelliğin on par'etmez*
*Şu bendeki aşk olmasa*

diyebiliyor. Nesnede, tanımlanmış bir güzellik olmasını aramaz özne. Onda kendisinin de tanımlayamadığı, ama **"güzel"** diye nitelediği bir **"öz"** bulmuştur. Özneye göre, güzeldir bu öz, tanımlanmamıştır. Öznenin bilinçsiz olarak, nesnede algıladığı bir **"öz"**dür, birçok **"nitem"**dir, tanımlanamaz **"biçem"**dir (özneye özgü yansıma). Biçimden uzak bir şeydir o. Kısası, **"güzel"** olması için nesneye katılmış bir **"güzellik"**in varlığı düşünülemez. Sanatçı, işlediği nesnede, başkalarına da duyumsatılması gereken bir öz bulmuştur. Bu, onun için **"güzel"** kavramıyla ifade edilir. Rembrandt'ın (1606-1669) **"Doktor Faust"** diye bilinen (bu adı, kendisi vermemiştir) tablosunu düşünelim: Karanlık bir hücre, ölü kafası, küreler, imbikler, pergeller, hiyeroglif parşömenleri -eski Mısır'dan- ve bir simyacıya özgü başka aletler gibi insanı ürperten bir sürü eşya ile dolu bir masa, büyük bir koltuk, arka duvarda parlayan gizemli harflerden oluşmuş bir daire. Bu tablo, Rembrandt'ın yaşam anlayışını, felsefesini yansıtmıyor. Doğayı derinliğine yakalamaktaki ustalığı görülüyor. Goethe (1749-1832), anlağın benimsediği en yetkin şeylere, sürekli olarak, yabancı öğelerin karşı geldiğini öne sürer.[2] Faust, çalışma odasında, fırtınalarla sarsılan ruhuyla tartışır. Başkalarının bildiklerinden çok şey bildiği, bilinenin sınırlarına vardığı için, ona **"doktor"** diyorlar. Geleneğin tanıttığı **Faust**, XVI. yüzyılda yaşamış bir büyücüdür. Bir sapkın ya da bir şarlatandır. Doğa,

---

[2] Bkz. Faust, s. 28. Çev. Kâmuran Şipal.

ona olağanüstü yetenekler vermiştir. Hıristiyanlık'ın ahlak felsefesiyle yetişmiş, ama kibri yüzünden, günah içinde boğulmuştur.[3] Rembrandt, Faust'u, kendi dünyasında yakalamış, kendisine özgü, özdekleşmiş bir **"boya"** ile yorumlamıştır. Rembrandt'ın boyası, Faust'u, -belki de büyücüyü, simyacıyı- algılamasına dayalı eşsiz bir fırça ovalamasıdır. Masanın üzerindeki nesnelere tek tek bakarsak, **"güzel"** diyebileceğimiz hiçbir öğe bulamayız, ama Rembrandt, onlarda, kendisinin gözlemiyle ve algısıyla, bir zenginlik bulmuş, fırçasını dolaştırdığı tuvalde, büyüleyen bir boya, kamaştıran ışıklılık, özdeğe ve değiştirilebilir değerlemelerine ilişkin bir **"güzel"** yaratmıştır.

[3] Bkz. Volksbuch..

## DEĞİŞTİRİLEBİLİR NESNE BULMAK

Sanatçı (şair, müzikçi, romancı, öykücü, raksçı, oyuncu, oyun yazarı, ressam, yontucu, mimar vb), salt kendisince değiştirilebilir bir nesne bulunca, onda sezdiği **"güzellik"**i, birden **"güzel"**e dönüştürür.

İnsanoğlu, uzun süre, yalnız, duygularına güvenmiştir. Kaynağında, dış dünyayı, duyumlarımızla algılarız. İnsan, duygu (sentiment, feeling, his) ile duyum (sense, ihsas) arasındaki farkı, uzun süre kavrayamamıştır. Duygu, dışımızdaki dünyanın (kişi, durum, olay, nesne) iç dünyamızda bıraktığı izlenimlerdir. Duyum ise, duyu organlarımızın aracılığıyla, beden alanından ya da dış dünyadan toplanan uyarılardır. Özdekçi (maddeci) düşünür için, insanın duyu organları çözümleyicidir (analizatör). Duyum, nesnel dünyanın uyarıcılığıyla, duyu organlarımız üzerinde oluşan etkinin temel sonucudur. Schiller (Friedrich), sanatı, **"duyum"**u değil de, **"duygusal taşkınlık"**ı yansıtan bir etkinlik olarak görmüştür. 1767-1785 yılları arasında, Alman edebiyatında, **"Aydınlanma"**nın akılcılığına karşı çıkan, duygusal taşkınlığı ve özgürlük aşkını vurgulayan **"Sturm und Drang** (coşkunluk ve taşkınlık) **Akımı"**na katılmış, sanatçıyı döneminin en akıllı oğlu saymıştır. **"Sanatçılar"** adlı şiirinde,[4] doğa ile savaşan insanın, sanatçının sayesinde, Tanrı'yı da alt ederek, bu savaştan yengiyle çıktığını söylüyor.

---

4 Schiller Friedrich, Werke in drei Bündeln Nünchent, Carl Hans Verlag, 1966.

*Ey insan, utkunla,*

*.....*

*ve yabanlaşmadan, sayende*
*onurla çıktı.*

Schiller, Aydınlanma'nın akılcı tutumuna karşı çıkıyor, ama insanın özgürleşmesini de, açıkça, **"akıl"**la başardığını kabul ediyor. Kendisinden yüz yıl önce gerçekleşmiş **Sturm und Drang Akımı**'nın coşkusunu, hiç yitirmemiş, gerçekten, bir yazın kasırgası gibi, despotizme ve toplumsal adaletsizliğe karşı çıkmış, **"Haydutlar"**ı ve daha sonra, Engels'in (1820-1895) **"Siyasal tezli ilk Alman dramı"** diye tanımladığı **"Hile ve Sevgi"**yi yazmıştır. Schiller, Fransız Devrimi'ne bel bağlamış, ama düş kırıklığına uğramıştır. Schiller, oyunlarında ve şiirlerinde, tiranlığa (zorbalığa) karşı çıkmış, insancıllıkla (hümanizm) iç içe geçmiş duygularla, kişilikleri (karakterleri) derinleştirmiştir. Bunları yaparken, **"soyut estetik ideal"**i öne çıkardığından, gerçeklikten uzaklaşmıştır. Sanatçıyı da, bu soyut estetik ülküsünü coşkuyla yansıtan **"duygu adamı"** olarak görmüştür.

*Kazanılmış utkuyla kendinden geçerken*

*.....*

*Sanatçı, salt güzelliği arar.*

Bilginin ülkesine girebilmenin koşulu da, **"güzellik"**in ışıyan kapısından girmektir: **"Sadece güzelliğin seher kapısından."**

Schiller önceleri, Kant'ın (1724-1804) felsefesini ve estetiğini benimsedi, ama sonradan, Kant'ı eleştirdi. Özellikle, Kant'ın **"kesin buyruk"** kavramının biçimselliğini yadsıdı. Sanat, iyiyi, özgür olarak, Tanrı'nm vergisi olmadan, yaratan insanı olgunluğa, eksiksizliğe ulaştıran yoldur. İnsanı, gerçek özgürlüğüne **"kesin buyruk"** değil, ancak, sanat kavuşturabilir. Schiller'in özgürlük çağrısı, tinsel bir çağrıdır, ama feodal düzenin **"protestosu"**dur da.

*Bin yıllık dönem akıp gittikten sonra,*

*.....*

*"Güzel duygular ile, tüm ekin arasında*
*derin bir bağıntı vardır."*[5]

Duygularla ekin arasında bir bağdan ya da bağıntıdan söz etmek, insanların, **"güzel"**in bilgisiyle gelişimini önceden kestirmek olur. Sanırım, kavrama tepeden bir bakışı öngörüyor. Ne ki, duygular ile ekin (kültür) arasındaki **"bağ"**ı ya da **"bağıntı"**yı kanıtlamak güçtür. Belki, ekinsel duyarlıktan söz edilebilir. Çünkü, **duyarlık** (sensibility, hassasiyet), genel olarak ya da belirli bir yönde, duyumları ve duyguları algılayabilme yeteneğidir. Duygu, bireyin iç dünyasıyla ilişkili olduğundan, ekinle bağlantısı, biraz uzaktır. Ancak, olanaksız değildir, çünkü, birey bir toplumun üyesidir ve kişiliğini, o toplumun ekinsel birikimiyle oluşturur. Ancak, gensel ayrıcalıktan söz edebiliriz, ama toplumsal geni de yadsıyamayız. Kuşkusuz, kişinin gelişiminde, sınıfsal etken de söz konusudur. **Duygulanım** (affection, teessür), etkisi çok güçlü olan, ama bilinç durumundan ve tutkudan daha kısa süreli (öfke, şiddet, dehşet duymak vb) bir duygu durumunu ifade eder. Ani devinimlerle, özel davranış biçimleriyle, sesli tepkimelerle ortaya çıkar. Araya uyuşukluk da girebilir. Dış etkenler vardır. Örneğin, yüksek sinir ediminin tipsel durumlarından kaynaklanabilir. İstenç eğitimi, duygulanımı ortadan kaldırabilir. Duygulanım sırasında, anlak (zekâ) ve kavrayış süreçleri kesintiye uğrar. Oysa, **"güzel"**i imgeleyen sanatçı, her türlü yansıtmasında, tipselleştirme, öznelleştirme, coşkusallaştırma (heyecansallaştırma) ve yükseltme (hyperbolition) öğelerini kullanır. Özellikle, yükseltme öğesi, ilgiyi çekme, duyguyu ve düşünceyi derinleştirme açısından önemlidir. Birden dinginleşen, coşkusunu yitiren **"duygulanım"**, sanatçı için, sadece **"lirik"** değer taşır. İçtenlik, iç duygulanım, elbette küçümsenemez, ama içine kapalı bir durum söz konusu olduğundan, coşkulanımı ve yükseltimi, salt duygulanana özgüdür ya da o öznel duygulanımı algılayanlarca değerlidir. Schiller, **"güzellik sanatı"** diye bir kav-

---

[5] Schiller, Gottfried Körner'e Mektup, 3 Şubat 1794.

ram atıyor ortaya.[6] Sanki, böyle bir meslek varmış! Güzellik sanatını, iki ana bölüme ayırıyor: **Sanat ve güzel sanat.** Belli ki, sanat kavramıyla, **"zanaat"**ı amaçlıyor.[7]

Güzel sanat, sanat olarak, teknik kuralların altında yer alıyor. Bu ifade, açıkça, **"zanaat"** ile **"güzel sanat"** kavramlarını ayırıyor. Estetik kurallar farklıdır. Güzel sanatlar diye nitelediğimiz tüm edimlerin ürünleri, örneğin, bir tablo, bir sonat, bir öykü, bir yontu, bir şiir, nesnel bir amacın yaşama geçirilmesidir. Böyle bir ürüne **"güzel"** deriz. Bu da, yapıttaki **"güzellik"**in, yani uygulamanın **"güzellik"**idir kaynağında. Çok açık ki, **"güzellik"** kavramının içeleminde **"gerçeklik"**le **"kullanılabilirlik"** kavramları söz konusudur. Teknik olan, estetik olandan (güzelliğe ilişkin olan) kesinlikle ayrılıyor. **"Güzellik"**, salt duyumsallığa özgü bir kavram oluyor. **"Teknik"**te (zanaat), uygulanabilirlik ve yararlanılabilirlik söz konusudur. **"Güzellik"**i kullanamayız, ancak, duyu organlarımızla algılayabiliriz, başka bir deyişle, duyumsayabiliriz.

Schiller, **"güzellik"**i kavrayabilmemiz için, güzel sanatların tümünde söz konusu olan (sanatçının biçemini belirleyen) yordam (tarz, usul, species) kavramını da ayırmak gereğine değiniyor. Bu yol, onun, salt görgül buyurganlığı olan **arı** (saf) **"güzellik"** kavramını aradığını gösteriyor. Böyle bir tanıma ulaşırsa, güzel sanat dallarının kuramlarına eğilmek fırsatını bulabileceğine inanıyor. Güzel sanatları, amaçları doğrultusunda, genel bölümlere, konularına ve biçimlerine göre de, sınıflamalara yöneliyor. Genel bölümleme şöyle:

1. Gereksinimlere göre sanatlar.
2. Özgürlüğe göre sanatlar.

Gereksinim kavramı, insanın kullanımına sunulan şeyi kapsıyor. Mimarlık, bu sanatların başında gelir. Giyim kuşam, aletler,

---

[6] Bkz. Schiller, Johann Friedrich, İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943 Ankara. Çeviren: Doç. Dr. Melahat Özgü.

[7] Körner'e Mektup, agy., 3 Şubat 1794. agy.

mekân düzenlemeleri bunlardandır. Güzel konuşma da, insanın gereksinimini karşılıyor. Davranış da (tiyatroda) bu bölümlemede yer alır. Pişirilmiş topraktan yapılan araçlar (çanak çömlek) gereksinimlerimizi karşılıyor. Bunların sevilerek kullanılması için, kuşkusuz, estetik savsaklanmamalıdır. Özgürlüğe göre sanatlarda, başka bir deyişle, özgürlüğün sanatlarında, **gereksinim,** amaç değildir. Güzel sanatların amacı, nesneldir. Yontucunun amacı, örneğin, insanı yapıyorsa, onu belirli bir davranış içinde ya da evrensel bir yanıyla yansıtmaktır. Öykünme, yansıtmada garipsenemez, bir bakıma zorunludur. Sanat, doğayı ya da toplumsalı, hatta bireyseli öykünmedir. Müzikçi, bir coşkulanımı, biçime göre yansıtır. Şair, bu işi, sözcüklerle yapar. Ancak, her güzel sanat yeteneğine sahip kimsenin, yani sanatçının gizli amacı, kaynağında, öznel amacıdır. O da, nesnel amacı yansıtış biçimiyle, beğeniyi, **"göz alıcı"** kılmaktır.[8] Kısası, sanatçı, nesnel amaca uygunlukta insanın aklını, öznel amaca uygunlukta beğenisini doyuma ulaştırır.

**Güzellik,** öznel amacın içeriğinde, sunumundadır. Sanatçı, bu *işlevini*, ***"güzellik"****i*, ***"hakikat"*** *(gerçeklik) olarak karşımıza* çıkararak, yerine getirmek istiyor. O, Orionların şanıdır. **Orion,** denizlerin tanrısı **Poseidon**'un oğludur. Dev bir avcıdır. **Side** ile evlenir. **Side**, Grekçe bir addır. Nar anlamındadır. Birçok söylencede adı geçen kadınlardan biridir. Side, **Hera** ile güzellik yarışına girince, Olimpos'un tanrıçası, onu **Khios**'a (Sakız adası) sürer. Orion, karısını kurtarmaya gider, ama orada, **Oinopion**'un (Dionysos'un oğlu, şarap içici) kızı **Merepe**'ye âşık olur. Oinopion, kızını ona vermek istemez ve Orion, kıyıda uyurken gözlerini kör eder. Orion, **Hephaistos**'un (madenleri eritip silahlar, aletler yapan tanrı; Zeus ile Hera'nın oğlu, çirkin ve topal; Akileus'un yenilmez silahlarını o yapmış) demirci ocağına gider, bir çocuğu omzuna atar, kendisini doğan güneşe götürmesini ister. Çocuk, onu doğan güneşe doğru götürür, gözleri açılır. Bu sırada, Güneş'in arabasına, gül renkli parmaklarıyla göğün kapılarını açan tanrıça **Aurora** (Eos), Orion'a âşık olur. Artemis'le disk

---

[8] Bkz. Schiller, Körner'e Mektup, 3 Şubat 1794.

atma yarışına giren Orion, Artemis'e (bir söylenceye göre, bakire Opis'e) cinsel saldırıda bulunur. **Artemis** (toprağın ve bereketin tanrıçası), bir akrebi görevlendirir, **Orion**'u topuğundan sokturur. Artemis, bu hizmetinden dolayı, akrebi, gökyüzünde bir burca dönüştürür. **Akrep burcu,** budur işte. Orion da, tanrılarca, gökyüzünün güneyinde bir yıldız yapılır: **Orion.** O günden bu yana, Orion yıldızı (cebbar, becerikli, güzel kadın) Akrep burcundan uzaklaşır. Schiller, sanatçıları, kendi güneş tahtlarında koşan **"Orion"**lar gibi görüyor. Güzellik, bir gün, **"gerçeklik"** olarak çıkar karşısına.

Demek, sanatçı için güzellik, **"gerçeklik"**tir. Kaynağında, güzellik, öznel bir durumu içeriyor. Nesnenin kendisi değildir güzel, nesneyi değerlendiren kişinin algısıdır. Aynı görüntüyü ya da aynı sesi, biri güzel olarak nitelerken bir başkası, **"çirkin"** olarak niteler. Bu değerlendirmenin sınıfsal yanı yadsınamaz. **Güzel,** yaratıcı yetileri, bilme yetilerini ve insanın toplumsal siyasa, tinsel ve toplumsal yaşam alanındaki özgürlüğünü ve birikimini, bir nesne-duyusal biçim içinde yansıtarak ve insana estetik beğeni aşılayarak, gerçekliğin görüngülerini, sanat yapıtlarına yansıtan, onları değerlendiren estetik ulamıdır (kategori).

Platon (M.Ö. 427-347), Hegel (1770-1831) ve Kant (1724-1804) gibi idealist düşünürler, **"güzel"**i, nesnel ya da öznel anlağın (zihin), bilincin bir özelliği olarak kabul ediyorlar. Marksçılık öncesi özdekçilik (materyalizm, maddecilik), kavramın nesnelliğini benimsedikleri halde, **temaşacılık"**larından (görünüme bakma) dolayı, **"güzel"**i, salt doğal bir nitem olarak gördüler. Örneğin, güzel, simetridir, parça ile bütün arasındaki denge ve uyumdur. Çernişevski (1828-1889), güzeli, yaşamın bir belirtisi olarak, özgün ve devrimci bir anlayışla tanımlamıştır. Tarihsel bir öz taşıyan güzel kavramının içeriği, farklı sınıflara göre, ayrı anlamlar ifade eder. Bilimsel diyalektik ve tarihsel özdekçi estetik, **"Güzel"**in toplumsal ve tarihsel kılgının bir ürünü olduğu olgusundan yola çıkar. Güzel, toplumsal bir varlık olarak, insanın, varlığın ve doğanın nesnel yasalarının bilinmesi oranında, belirli tarihsel koşullarda, yaratıcı niteliklerini ve yetilerini daha eksiksiz ve daha özgür biçimde kavradığında, yani duyusal dünya-

nın yasalarına egemen olduğunda, fiziksel ve anlaksal güçlerinin uğraşı olarak, emekten haz duyduğunda, varlığını ortaya kor ve gelişir. Güzel, sanat yapıtlarında ve sanatsal imgelerde, tam ve bireşmiş anlatımını bulur. Tinsel beğeni ve haz duyumsatarak, toplumda önemli bir anlaksal ve eğitici etkinlik kazanır. İlerici ülkü açısından, güzel bir sanat yapıtı, gerçekliği yeniden yaratır. Gerçek güzel, çağdaş koşullarda, ancak, toplumun devrimci yordamla ve yoldamla yeniden kurulması için verilen savaşım sonrasında ortaya çıkar.

Schiller, "**deney**"in, güzeli temsil edemeyeceği kanısındadır. Güzel olarak algıladığımız ya da duyumsadığımız şey, hiç de güzel olmayabilir. Güzel, bir yargıdır. Kesinlikle, bir nesneye bağlıdır. Bu, saltık (mutlak) bir durumdur. Ne ki, akıl ve duygu için, yalnızca, gerekli bir ödevdir. Gerçek, bilinçten bağımsız var olan her şeydir. İdealist felsefede, gerçek, düşünülen, tasarlanan, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olandır. Gerçek (reel, hakiki, vaki), her çağda değişmiştir. Örneğin, ortaçağda, tümel kavramlar "**gerçek**"tir. Olgucular, deneyle ortaya çıkan her şeyi gerçek olarak kabul ediyorlar. Deneyle tanıtlanamayan hiçbir şey gerçek olamaz. Oysa, **gerçek**, çağdaş kuramsal düşünce alanında önemli bir "**ulam**"dır. Bir nesneyi, nasıl, zaman ve uzam ulamları içinde kavrayabilirsek, "**gerçek**" kavramı dışında da kavrayamayız. Yani, bir nesnenin nicel ve nitel olarak kavranması, "**gerçek**" ulamına (kategori) da bağlıdır. Gerçek ve olanak ulamları, diyalektiğin başka ulamları gibi, gerçeklikteki nesnelerin ve süreçlerin dünya ölçüsünde bağlamlılıklarını, bu nesnelerdeki ve süreçlerdeki değişmeleri ve gelişmeleri dile getirirler. Yoktan hiçbir şey var olmaz. Yeni, ancak, eskinin bağrında gelişen önkoşullardan doğar. "**Yeni**"nin birikim olarak varlığı, doğrudan "**olanak**"tır. Bir bebek, doğduğu andan başlayarak, duyumsama, duyma, duygulanma, düşünme, konuşma, usavurma vb birçok olanağa sahiptir. Elverişli koşullar oluşunca ve gelişince, bu olanaklar, "**gerçek**" durumuna gelirler. Demek, en geniş anlamıyla, gerçek, çekirdek olarak, gerek olgunlaşmış, gerek yok olmaya yönelmiş olarak, o anda var olan her şeyi kapsar. "**Gerçek**", "**tek ile genel**"in ve "**öz**"ün tüm dış görünüşlerinin,

zorunluluğun ve rastlantısallığın bütünlüğü demektir. Kısası, Schiller kavrayamamış gerçek kavramını.

Güzel, özneye öyle bağlıdır ki, nesne ne değin güzel olursa olsun, onu, ileri çıkan akıl, eksiksiz yapar. İleri çıkan duygu da, onu, bir an için **"hoş"** yapar. Hoş kavramını, güzel ile koşut düşünmek, bir ölçüde, güzeli kavramamak olur. **Hoş**, güzelle birlikte düşünülecek bir kavram olmasa gerek. Her iki kavram da özneye çok bağlıdır. Öyle ki, biri için yaraşır olan, öbürü için yaraşmaz. Örneğin, bir kişi, sıcağı hoş görürken, bir başkası, sıcaktan nefret eder. **Hoşlanma** (pleaasure, haz), sürdürülmesi istenen, doygunluk veren coşkudur. Bu niteliğiyle, kişiye özeldir. Biri acıdan haz duyarken, bir başkası acıyı sevmez. Biraz da, kişinin doğasına bağlıdır. Fiziksel ve dirimsel yapıları farklıdır insanların. Kuşkusuz güzel üzerine düşünen insanların da, ruhsal ve dirimsel yapıları farklıdır, ama düşünürler için, yetiştikleri toplumsal katman, çevre ve sınıf, bunlarla oluşan ekinsel birikim önemlidir. Schiller, hemen her durumda, **"hakikat"**tan söz ediyor.

Hakikattan (doğruluk) ne anladığını bilemiyorum. Estetik üzerine mektuplarında, kimi kez **"gerçek"** diyor, kimi de **"hakikat"**. **"Sanatçılar"** adlı şiirinde, **"güzellik"** olarak duyumsadığımız şeyin, bir gün karşımıza **"hakikat"** olarak çıkacağını söylediği halde, **"İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar"** adlı yapıtının **"İkinci Mektup"**unda, "Sanat, gerçekler dünyasını bırakmalı, korkmadan, gündelik gereksinimleri aşmalıdır. Çünkü o, özgürlüğün çocuğudur. Kurallarını, özdeğin çektiği darlıklardan değil, ruhların geniş isteklerinden almaya çalışır. Şimdiyse, gereksinim egemen ve çökmüş insanlığa, amansız boyunduruğunu vurmuş." diyor. Bir bakıma, insanlığı özgürlüğe götüren yolun **"güzellik yolu"** olduğu kanısındadır. **"Güzel"**i, özgürlüğün önüne geçirirse, siyasal sorunları çözümlemenin yolunu da açacağını söylüyor. Kuşkusuz, siyasal sorunlar kavramının kapsamında, hakikat da bulunuyor. **Üçüncü Mektup**'ta, insanı öteki yaratıklardan ayıran yetinin **"özgür anlak"** (hür zekâ) olduğunu ileri sürüyor. Özgür anlağın işlevi, başta, özdek (madde) zorunluluğunu, ahlâk zorunluluğuna yükseltmektir. Devlet, insanın ırasını (karakter) soylulaştıran bir yöntemi bulamaz,

böyle bir yöntemi kuramaz. Yapısı aykırıdır. Bu işi, ancak, **"güzel sanatlar"** yapar. Siyasa, hakikatı küçümseyebilir, ama bilim hakikatı, sanat da **"güzellik"**i aramayı sürdürür.

**Schiller**'in, **"hakikat"** karşısında tuhaf bir tutumu var. Hakikattan ne anladığını söylemiyor ama, **"Hakikat, zafer ışınlarını yükseklerin derinliklerine göndermeden, şiir gücü, onu yakalar. Ovada nemli gece egemen olsa da, parlar."** diyor. (IX. Mektup). Hakikat kavramıyla neyi amaçladığı belirsiz, ama **"gerçeklik"**i ifade ettiği belirgin. **"Hakikat"**, **"gerçeklik"**in düşüncedeki doğru ve gerçek yansısıdır. Anladığımız değiniyle, IX. Mektup'ta açıklamaya çalıştığı **"kuramsal ve kılgısal ekin"**lerin (teorik ve pratik kültür), birbirlerini oluşturması, **"hakikat"** kavramını açıklamak içindir. Hakikat, sonunda, kılgılılığın ölçekliğiyle (kıstas) doğrulanır. Sanat, kılgılı yaşamı yansıtabilir, ama aynı ölçekte, kuramsal ekini oluşturmayabilir. Nesnel hakikat da yansıtılabilir, ama yansıtılan bu gerçeklik, insansal bilginin içeriğini taşımıyorsa, **"öznenin istencine ve istemine dayanıyor demek"**tir.

**Hakikat** (doğruluk) kavramı, Schiller'de, **"gerçeklik"** karşılığında kullanılıyor. Gerçekliği bilime bırakıyor. Hiç de, şaşılası bir tutum değildir. Sanata **"güzellik"**i ayırması, sanatı geçersiz (batıl) inançlardan ve boş inandan (hurafe) kurtarma çabasıdır. Bilim, nesnel hakikatı yansıtacak yöntemlere sahiptir. Nesnel gerçeklik hakkındaki bilginin tarihsel gelişmesini yansıtan felsefe ulamları vardır. **"Saltık gerçeklik"** (mutlak hakikat) gerçekliğin tam ve derin bilgisini ifade ediyor. Gelecekte çürütülmesi olanaksızdır. Bilim, teknikbilim ve üretim tarafından koşullanır. Bilgi ve deney yöntemleri geliştikçe, insanın doğa hakkındaki görüşü de derinleşir. Bu bakımdan, bilimsel konular, incelenen konuların **"kesin bilgileri"**ni ifade etmiyorlar diyebiliriz. Bu anlamda **"görece"**dirler. **"Görece gerçeklik"**, bilgi sürecinde, ileri doğru atılmış bir adımdır. Bu iki gerçeklik arasında aşılmaz engeller yoktur. Bilim tarihi ile toplumsal deneyim arasında, bilimin diyalektik gelişimini görüyoruz.

Gerçekliğin ölçütü, ileri sürülen düşüncelerin, varsayımların doğruluklarını ya da yanlışlıklarını gösteren **"kanıt"**lardır, **"top-**

**lumsal deneyim"**lerdir. Bilimsel kuramlar, kılgılı yaşamda, örneğin, tarım alanlarında ve sanayi kurumlarında (fabrikalarda, atölyelerde vb) doğrulanır. **"Gerçeklik"**in somutluğu, olguların varlık koşullarının dikkate alınmasıyla ve genellemesiyle ortaya çıkar. Sanat, böyle yöntemler kullanamaz. Sanat, toplumsal bilincin ve beşeri etkinliğin **"gerçeklik"**ini, sanatsal (artistik) imgelerle yansıtan, dünyayı **"güzellik"** kavramının içeleminde kavrayıp temsil eden özgün biçimlerinden biridir.

Estetik gelişmenin kaynağı **"iş"**tir. İlkel toplumlar, dünyamızda hâlâ varlar. Amazon ormanlarında yaşayan Kızılderililer, avlanma sürecinden önce, danslar ediyorlar, şarkılar söylüyorlar. Toplama döneminde, toplu olarak dans ediyorlar ve sepet örüyorlar. Avcılar, avın bereketli olması için, avlayacakları hayvanın resimlerini yapıp kutsuyorlar.[9] Schiller, sanatın kaynağına eğilmediği için, bunlara değinmiyor. Kaynağında, sanatın kaynağı hakkında düşünmemiş de. Salt, sanatın konusu üzerine düşünüyor. Sanatın konusunu da, **"güzellik"** olarak belirlemiş. Tüm çabası, **"güzel"**i tanımlamak... Ona göre, sanat, insanın doğayı öykünmesi sonunda ortaya çıktı. Aristoteles'in (M.Ö. 384-322) **"mimeris"** kavramını olduğu gibi kullanıyor. Oysa, aralarında 2150 yıl var. Doğayı öykünmenin kaynağında **"khatarsis"** (hayranlık) vardır: **"Ve şimdi, o, kaçarak giderken titrer yüreği!"**

İlk yaratı, sanatçıların yüreğinden çıkmıştır. İlk yaratının kaynağı **"yürek"** (ortaçağ düşüncesine göre, duyumlarımızın merkezi yürektir) olduğuna göre, **duygulanım,** sanatın temel öğelerindendir. Etkisi, çok güçlü, şiddetli, bilinçten ve tutkudan daha kısa süreli bir durumun **duygulanım** olduğuna daha önce değinmiştik. İstençten ve anlaktan (müdrike, intellect) ayrı görülen duygusal tepkidir. Sanatın doğuşunu, **"güzel"**in ilk algılanışını, istenç dışı, bilinç dışı bir durum olarak algılamak, idealistlere özgüdür. Duygulanım anında, duygulanan kimse, bu duruma yol açan, örneğin, öfkelenmede, uyarıcı olan dıştaki bir kaynağın etkisindedir. Kişi, o anda, **"dar bilinç"** dediğimiz bir durumu yaşar. Bu yüzden, anlak (zekâ) ve kavrama süreçleri kesintiye uğ-

[9] Bkz. George Thomson, Marksizm and Poetry.

ramıştır, davranışlarını denetleyemez. Böyle biri, yaratıcı olamaz. Schiller, öğretisini, yaşamı boyunca hayranlık duyduğu eski Yunan felsefesinden -Aristoteles'ten-almıştır. Buna karşın, **Estetik Üzerine Mektuplar**'ın IX. Mektup'unda, **"Sanatçı, zamanının çocuğudur."** diyor, ama zamanının öğrencisi olmasını hoş karşılamıyor. "İyiliği seven bir tanrı, memedeki çocuğu, zamanında annesinin kucağından alıp daha iyi bir dönemin sütüyle beslemeli, ona, çok gerilerde kalmış Yunan ekinini özümsetmeli, böylece, onun engin ve olgun duruma gelmesini beklemelidir." diyor. Sanatçının dönemiyle tek ilgisi, **"gereçler"**idir. Sanatçı, gereçlerini çağından alacak, ama biçimi daha soylu bir çağdan, bütün çağların dışında olan bir çağdan, **"varlığın saltık, değişmeyen birliği"**nden alacaktır. Oradan, tanrı, doğanın arınmış havasından **"güzelin kaynağı"** (güzelin gözesi) kaynar, ayağından, bozuk kuşakların ve dönemlerin **"burgaçlarından zarar görmeden akar"**. Sanatçı, gereçlerini soylulaştırdığı gibi, soysuzlaştırır da. Önemli olan, bu gereçlerden yaptığı yapıttır. Romalılar, utku sahiplerinin önünde diz çöktüler ama, **"yontular"** (heykeller) hâlâ ayakta duruyor. **Olimpos tanrıları,** serüvenleriyle bizi güldürüyorlar, ama adlarına yapılmış tapınaklar, bugün de, kutsallıklarını yitirmemişler. Çünkü, bu yapıtların biçemi (üslûp), bizi hayran bırakıyor.

**Schiller**'e göre, insanlık, onurunu yitirdi, ama sanat, onu kurtardı. Soylu sanat, doğadan daha çok yaşıyor. Sanat yapıtını bağrında taşıyan doğa, daha hızlı değişiyor, ama soylu sanat yapıtı, insan ruhunu eğiterek, insanı aydınlatarak, hayran bırakarak, insanın önünde yoluna devam ediyor. Sanatı böyle güçlü kılan, sanatçının yapıtına sağladığı **"duru biçim"**dir, yani içinde sakladığı **"güzellik"**tir. Sanatçı, yaratısını, yarattığı güzelliği, zamanın aşındırıcılığından, imgelemin gücünün oyunlarını ciddi devinimlerle ortaya koyarak kurtarabilir. Schiller'in bu saptaması, kolay kolay yadsınamaz, ama bu işi nasıl yapması gerektiği konusundaki öğüdü tartışılabilir. Schiller, sanatçının yapıtını her türlü özdeğe bağlı, ama **"ruh biçimleri"** içinde belirlemesini istiyor. Böyle bir istek de benimsenebilir, ancak, **"ruh biçimleri"**nin somut bir gösterimi yapılmalıdır. Sanatçıya, bir **"ideal"**i bağımsız

bir özdek aracılığıyla temsil etmek ya da kuru bir söz kalıbına sokup zamanın sadık ellerine teslim için, huzurlu bir yaratıcılık, sabırlı ve keskin bir kavrayış verilmemiştir. Sanatçıya, Tanrı tarafından, dingin bir yol için fazla coşkun, biçimsiz bir özdeğe biçim verme içtepisi (Bildungstrieb) verilmiştir. Bir eğitim sorunudur da. Bu içtepi, günlük yaşamın, daha doğrusu, yaşantının içine atılır, iç dünyamızın biçimsiz gereçlerine biçim vermeye çalışır. **"Tür"**ün felaketi, bu anda başlar ve **"duyan insan"**da güçlü yansılar bulur. İnsan, güçlü bir uyarıyla, **"tür"**ün yetersizliğini - **Schiller'e göre onursuzluğunu**- duyurur. O insanda coşku tutuşur, kabaran istemler, duyarlı ruhları devindirir. Ne ki, insan, iç dünyasındaki düzensizliklerin mantığını bozamaz, ancak, bencilliğini kırar. Kaynağında, bunu soracak vakti de yoktur. Gelişmek zorundadır.

Gelişme yasaları, insanın **"saltık ahlak"** oluşturmasına izin vermez. Salt ahlak, idealist düşünürlere göre, **saltık** (mutlak) olana yönelir. Zaman yoktur sanatçı için. Gelişmek zorunda olduğundan, **"gelecek"** onun için **"bugün"** olur. Sınırsız akıl önünde yön, eksiksizlik, olgunluktur. Yola çıkılır çıkılmaz, yön bulunmuş olur. Eskilerin yasalarım yırtabilirsiniz, ama başıboş durumlarına seyirci kalamazsınız, ona bir biçim vereceksiniz. Gerçeklik (hakikat) ve güzellik, burada ışır. Biçim, davranışların ve doğal olanın zorbalığıyla kabalığını giderir. Sanatçının görevi, kapalı ve zorba toplumları özgürleştirmek ve aydınlatmaktır. Kabaları ve zorbaları nerede bulursa, **"soylu ve büyük ruh"** ile dolu biçimlerle kuşatacaktır. **"Olgunluğun simgeleriyle"** kabalığın ve zorbalığın çevresini sarmalıdır. O zaman, ışık, **"hakikat"**ı (gerçeklik), sanat da **doğayı** yenecektir.

Gerçeklik yenilgiye uğratılmak istendiğine göre, zorbalığı, karanlığı ve kabalığı yansıtıyor. Açıkça, gerçeklik (hakikat) kavramıyla, çağının kötü gidişini ifade ediyor. Yani, bu hakikat, gerçekliğin düşüncedeki gerçek ve doğru yansısı değil, **"somut hakikat"**tır. Kendi çağındaki olgunun varlık koşullarını dikkate almış. Kuşkusuz, Schiller'in yaşadığı dönemi düşünmeliyiz. O dönem, Fransız Devrimi'nin tüm Avrupa'yı sarstığı dönemdir. Almanya'da da, artık, tek biçimlilik taşımayan yeni görüngüler çık-

mıştır ortaya. Feodal düzene karşı, tüm Avrupa'da savaşım başlamıştır. Schiller'in çağdaşı Beethoven (1770-1827), Fransız Devrim Bildirisi'ni büyük bir coşkuyla karşılamış, insan haklarına dayalı, özgürlükçü ve eşitlikçi bu devrimi Avrupa'ya yaymaya çalışan Napoleon'a, üçüncü senfonisi **"Eroica"**yı (kahraman, kahramanca) adamıştır (1803). Napoleon, **"imparator"** sanım alınca, kızmış, **"Sinfonia errica grande Napoleon"**u silmiş, **"Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo"** (ölmüş bir büyük adamın anısına saygıyla kahramanlık senfonisi) sunusunu yazmıştır. Kısası, Schiller'in yaşadığı dönem, Avrupa'da feodalitenin yıkıldığı, ulusal demokratik devrimlerin başladığı dönemdir.

## SOMUT TARİHSEL YAKLAŞIM

Ulusal demokratik toplumlarda, tek biçimciliğin yerini, yeni görüngülerin ortaya çıkmasıyla ırasallaşan (karakteristikleşen) **"somut tarihsel yaklaşım"** yordamı almıştır. Bu, zaman ve uzam koşullarının göz önünde tutulması, toplumsal görüngülerin çözümlenmesi demektir. Yeni dönemi kabul etmesine karşın, sanatçılar açısından baktığında, pek mutlu görünmüyor: **"Lakin sürekli yukarıya, daha yukarıya."**[10] Değişen çağın, değişen toplumun yeni görüngülerini görmüş, sanatçıların uyumundan, birazcık yakınmış, ama somut gerçekliği de kavramıştır. Yeni görüngüler, sanatçının yapıtına bakışık (simetrik) biçimde yansımıştır: **"Dünyayı çalışkanlıkla değiştirdi."**

Schiller, gelişmiş güzellik duygusunun (beğeni de diyebiliriz), toplumun geleneklerini, göreneklerini, kısaca **"törel değerleri"**ni incelteceği kanısındadır. Eğitimle incelmiş beğeni, kişide akıl açıklığı, duygu devingenliği, özgürlük coşkusu, hatta, davranış onuru yaratır. Eğitilmemiş beğeniyle de, bunların tam karşıtı koşullar oluşur. **"Güzellik duygusu"**nun geliştiği eski çağ halklarının yaşam biçimleriyle, **"güzellik"**e karşı duyarsız halkların yaşam biçimleri kanıtlıyor bunu. Kimi düşünürler, bu gerçeği yadsıyarak, ileri ekinlerce kötülenen **"yabanıllık"**ı fena bulmazlar, hatta ileri toplumların incelmiş beğenilerini olumlu karşılamazlar.[11]

---

[10] Sanatçılar şiirinden yaptığım alıntılar, Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım'ın çevirisindendir.

[11] Agy., X. Mektup.

Schiller, bu mektubunda, çok ilginç kavramlar yaratıyor. Bunların en önemlisi, **"güzellik ekini"**dir. Güzellik ekininin ne olduğunu söylemiyor, ama bu ekine sahip olmayanların dünyaya verdiği zararları belirtiyor. Bu ekine yabancı kişilere, **"biçimsiz insan"** (amorph human) diyor. **"Biçimsiz insan"**, Schiller'in dilinde, **"bireysel insan"**dır, hatta **"birey"**dir. Ona göre, biçimsiz insan, kandırmayı bilen, sevimli, sözleri hoş, ilişkilerdeki inceliği yapmacık, davranışlarda inceliği küçümseyen, çabalı görünmeye özenen, kıskanç, her olumlu hareketi küçümseyen insandır. Biçimsiz insan, inceliği yansıtan tanrıçaların korudukları kimseleri, toplumsal insan olarak tüm halkları neşelendirdiği, işadamı olarak tüm düşünleri kendi çıkarına çevirdiği, yazar olarak tüm yüzyıla ruhunu verdiği için bağışlamaz. Ne ki, biçimsiz insan, **"çalışan insan"**dır. Schiller, çalışan insanın temel nitemini söylemiyor ama, tanımından anlaşılan, o, **"emekçi"**dir. Emekçi, çalışmanın kurbanı olduğu halde, bütün bilgisine karşın, kimsenin dikkatini uyandırmaz, hatta bir taşı bile yerinden oynatamaz. Biçimsiz insan, biçimli insanın hoş görünümünün dâhice gizini göremez. Özünden çok, görünüşe tapan insan bozukluklarına acıyarak geçirir yaşamını. Ancak, **"güzellik"**i kavrayarak yenebilir biçimsizliği.

Kuşkusuz, **"güzellik"**in ruhlar üzerindeki etkisini yanıltmak için kullanacakları çok şey vardır. Beğeni, öze değil de, biçime önem verdiğinden, gerçeği savsaklar, **"gerçeklikle ahlakı"**, çekici bir biçim içinde kurban eder. Salt beğeninin egemen olduğu dönemlerde, insanlığın, tüm değerlerini yitirdiğini belirtiyor. Sanırım, **"beğeni"** (zevk) kavramıyla. **"kaba haz"**zı amaçlıyor. Örneğin, **"güzel yemekler, pahalı giysiler, tüketimin doruğa çıktığı gösterişli eğlenceler, insanlaşmış cinselliği yabanlaştıran ilişkiler"** gibi ifadeler, savımızı doğruluyor. Şu cümlesi, bu anlayışımızı güçlendiriyor: **"Halkta, çoğunlukla, estetik ekinin, siyasal özgürlüklerde, burjuva sınıfına yaraşan özelliklerle, görünüşün gerçeklikle el ele yürüdüğünü gösterecek tek bir örnek dahi bulunmaması, insanı düşündürüyor."** Demek, burjuva demokratik devriminden umduğunu bulamamış. (X. Mektup). Schiller, **"güzel"** ve **"hakikat"** kavramlarını açık

seçik tanımlamamasına, hatta çözümlememesine karşın, tarih felsefesi açısından, gelişimi, doğru saptıyor. Perikles'le (M.Ö. 490-431), İskender'le (M.Ö. 356-323) Atina'nın ve Yunanistan'ın ekonomisi güçlenmiş, alabildiğine zenginleyen soylular, sanat ve felsefe alanlarında gelişmişlerdir. Ne ki, seçkin beğenileri yozlaşmış, giderek, Yunanistan'ın gücü erimiştir. M.Ö. 86 yılında, Roma orduları, Atina'yı ele geçirmiş, **özgürlük** kavramı da, yalnız, sözlüklerde kalmıştır. Güzel söz söyleme, bilgece tartışmalar, bir türlü bulunamayan, ama felsefenin tek ereği durumuna getirilen **erdem**, yalnız, şairlerle düşünürlerin söylemlerinde ve yapıtlarında kalmıştır.

Romalılar, toprak kazanma savaşlarında güçlerini tüketinceye dek, sanatta yücelemediler. Araplarda sanatın tanı (şafak), Abbasilerin Yunan güneşini sezmelerine değin sökemedi. Ne zaman ki, Arap'ın eğri kılıcı işlemez oldu, ekinsel ışık saçılmaya başladı. Floransa, Medicilere boyun eğmeden önce, Leonardo da Vinci (1452-1519) dehasını bulamamıştır. Beğeni ve özgürlük, birbirinden kaçıyor. Güzellik, kahramanlık çağı bitince egemen olabiliyor. (X. Mektup). Bu, **"güzellik"**in, usavurma yoluyla çıkarımıdır. Akıl kavramı (reine Vernunftbegriff), soyut yoldan aranmalıdır. **"Gerçek de, böyle bulunabilir. Güzellik de, duyulara ve akla uyan doğa olanaklarından çıkarılabilir. Kısaca, *güzellik*, insanlığın gereken koşulu olarak gösterilmelidir."** Deney, bize ayrı ayrı insanların durumlarını gösterip, kesinlikle, kendisini göstermediğinden, biz, kişiye bağlı ve değişen görünüş yordamlarından, saltık ve kalıcı olanı bulmaya, rast geldiği her engelden sıyrılmaya, varlıklarının gereken koşullarını yenmeye çalışacağını belirtiyor Schiller. (X. Mektup). Bu yöntemin, **"aklı aşan"** (transzenden) bir yöntem olduğunu belirtiyor ama, hiçbir şeyin sarsamayacağı **"bilme"**nin sağlam temelini bulmağa çabaladığını vurguluyor. **"Gerçek"**in dışına çıkma yürekliliğini gösteremeyen kimse, **"hakikat"**ı (gerçekliğin düşüncedeki yansısı) yakalayamaz, elinde tutamaz. (X. Mektup).

İnsanı hayvandan ayıran en en önemli farklardan biri, hayvanın davranışını, içgüdülerinin belirlemesidir. Her hayvanın davranışını, doğa karşısında gösterdiği **"tepkime"** belirler. Oysa, in-

sanın davranışlarını **"düşünme, coşku, istenç"** ve **"bilinç"** (doğa yasalarını bilme derecesi) gibi yetiler yönetir. Schiller, buraya dek belirlediğimiz görüşleriyle, eleştirel gerçekçi bir yöntem izliyor, estetik kuramını, Kant'a dayandırıyor. İdealist felsefenin **"estetik"** anlayışını paylaşıyor. Kant estetiğini, bir kavramla anlatmak istersek, **"beğeni eleştirisi"** terimini kullanabiliriz. Kant, **"güzel"**i, bilim gibi, insana özgü olan ahlak yasası gibi bir **"olgu"** kabul ediyor. Bu da, **"güzellik kavramı"**nın tartışma konusunu oluşturan şeyin, **"estetik deneyin alanı"**nın bilgisini aşacak olan bir **"yargı biçimi"** olmasını gerektirmektedir. Yargıyı öne alışını şöyle belirtiyor: **"Burada temel alınan beğeni** (zevk) **tanımı, güzel'i değerlendirme yetisidir. Ancak, beğeni yargılarının çözümlemesi, bir nesneyi güzel diye adlandırmak için gerek duyulan şeyi göstermelidir."**[12]

Demek, güzel, belirli bir **"bilinç düzeyi"** ile ilişkilendiriliyor. Bir nesne ya da sınıfsal bir edim hakkında **"güzel"** yargısında bulunabilmemiz, bilincimizin düzeyine bağlıdır. Hatta, bilincimizin yöneldiği özel yöne bağlılığından bile söz edebiliriz. Kısası, *bilincimizin* **"güzel yargımız"***ı onaylayıp onaylamaması söz* konusudur. Kant, güzel yargımızın nesnelliğini temellendirmeye yönelik **"aşkın"** (transcendant, transzendent, müteal) bir yönelim gösterir. Yani, Kant felsefesinde, güzel yargısı, her türlü deney öncesi yargıyı içeriyor. Önsel (a priori) ilkelerle donatılmış aklı, özneyle nesnenin birleştirici döngüsü (moment) olarak görüyor. Akıl, öznel bir yeti, ayrıca, nesnelliğin örnek tipidir. Çünkü, akıl, zorunlu ve tümeldir.[13] Demek, Kant'a göre, estetik yargı çözümlemesi, bir bakıma, estetik bilinç çözümlemesidir.

Bu çözümlemede, yeni bir işlevi üstlenen **"bilgi yetisi"**, **"yargı gücü"** (judgement, Urteilskraft) öne çıkıyor. Yargıgücü terimi, Kant'ın **"eleştirel felsefe"**sinde, üçüncü eleştirisinin da-

---

12 Kant, İ., Critique of Judgement, v. 1, p. 41. Oxford-London University Pres, Oxford-London-Glasgow, 1980. İngilizce'ye çeviren: James Creed Meredith.

13 T. W. Adorno, Aesthetic Theory, London 1984, p. 235. İngilizceye çeviren: Routledge-Kegan Paul.

yanak kavramıdır. Yani, eleştirinin eksenini oluşturur. Schiller de, **"güzellik"**i çözümlemek için, **"yargıgücü"**nü, çözümleme yetisi olarak kullanıyor. Ancak, **"insan"**ın işlevini yerine getirebilmesi için, öne sürdüğü düşünceler, eleştirel felsefenin sınırlarını zorluyor. Ona göre, insan, durağanlıktan devinirliğe, ilgiden ilgisizliğe, uygunluktan uygunsuzluğa geçer, ama sonunda, **"biz"**, yine **"biz"** olarak kalır. Bir başka deyişle, **"ben"**, yine **"ben"**dir. Düşündüğümüz, istediğimiz ve duyduğumuz için var değiliz. Var olduğumuz için de düşünüyor, istiyor, duyuyor değiliz. Var olduğumuz için varız. Dışımızda başka şeyler var olduğu için duyuyor, düşünüyor ve istiyoruz (XI. Mektup). Bu düşünceler, Descartes'ı (1596-1650) dışlıyor. **"Düşünüyorum, öyleyse varım."** önermesini, temelinden yadsıyor. Tümüyle, gizemci felsefeye yaslanan bir düşünme dizgesidir bu. Kuşkusuz, Schiller'in **"insan"**ı nasıl kavradığı da söz konusu. Bizim dışımızda, bizi yöneten güçler varsa, onların etkileriyle (belki de bizi yöneten büyük gücün izniyle) duyuyor, düşünüyor ve istiyorsak, kendimizin nedeni olamayız. Oysa, XI. Mektup'un dördüncü paragrafına şöyle başlıyor: **"Öyleyse, insan, kendi kendinin nedeni olmalı. Çünkü, değişmeyen varlık, değişiklikten gelemez."** Yani, durum değişebilir, ama durumu yaratan **"ben"** değişemez. Hiç değişmeyen ve kendisini yalnız **"ben"** (ich) olarak gösteren varlık (kişi), bir oluş dönemi geçiremez, zaman içinde başlayamaz, karşıtı, zamanın **"ben"**in içinde başlaması, değişenin özünü, değişmenin oluşturması gerekir (XI. Mektup). **"Sanatçılar"**ın 33. Bölümüne de, bu felsefeyi şiirleştirerek başlıyor.

Schiller, insandan birbirine karşıt iki şey istendiğini savlıyor. Bunlar, duygunun ve aklın kökenini kuran (oluşturan değil) iki yasadır. Birincisi, saltık gerçeğe derinden işler. Biçim olanı simgeleyecek, yetkilerin tümünü ortaya çıkaracak. İkinci yasa, saltık biçimi etkiler. Yalnız, simge olanı içinde boğacak, değişikleri tümünü birbirine uyduracaktır. Başka bir deyişle, **"içe özgü olan"**ı özdekleştirecek, özdek olan her şeye biçim verecektir. Her iki görevin üst düzeyde yerine getirildiği düşünülürse, diyor, benim hareket ettiğim temel kavrama, yani **"Tanrı'ya kavuşulmuş olur."** (XI, Mektup). Açıkça, estetik değerlerin, **"biçim"**de

aranması gerektiği söyleniyor. Her şeyi özdekleştirmek, saltık bir varlığa özgüdür. O da, "**Tanrı**"dır. Özdeğe biçim vermeyi de, saltık varlık yapar. İnsana düşen, saltık varlığın yarattığı ve düzenlediği özdeğin biçimini, yeniden ve içte olanı açığa çıkararak biçimlemektir. Bu, çok idealist bir kuramdır.

Estetik, özdeksel dünyanın, insan tarafından, özü ve gelişme yasalarıyla, sanatın toplumsal dönüşümde oynadığı rolün bilimidir. Estetiğin doğuşunun saltık varlıkla, yani Tanrı'yla hiçbir ilişkisi yoktur. Bu bilimin ortaya çıkması ve yaşama geçirilmesi, **"gelişme yasaları"**yla ilişkilidir. Kaynağı da, **"iş"**tir. M.Ö. V. yy'da, Babil'de, Mısır'da, Çin'de ve Hindistan'da oluşan köleci toplumda doğdu. Eski Yunan'da, Sokrates (M.Ö. 469-399), Platon (M.Ö. 428-347), Demokritos (460-370) ve İyonya'da Herakleitos (M.Ö. 544-483), Platon'un öğrencisi, Makedonyalı Aristoteles (M.Ö. 384-322), Roma'da Lucretius (M.Ö. 99-55) ve Rönesans sanatçılarıyla düşünürleri, **"tanrısal güzellik"** öğretilerine karşı çıktılar. Ortaçağda, Augistinus ile Aquino'lu Thomas, tanrısal güzelliği kavramlaştırdılar. Schiller, **"aydınlık çağ"**m şairi ve düşünürüdür. O, Goethe ile birlikte, **"sanat"** ile **"gerçek yaşam"** arasında bir bağ olduğunu düşünüyor. **Sanatçılar** adlı şiirinde, gerici soyluların estetik hakkındaki düşüncelerini yenilgiye uğratıyor. Buna karşın, gizemciliğe eğilim göstermesi, büyük bir çelişki.

**Hegel** (1770-1831), estetiğin sorunlarını, **diyalektik yöntemle** ele alıyor. Buna karşın, "**Bizim için sanat, geçmişteki bir şeydir.**" demekten geri kalmıyor. Hegel'in estetik kuramı, kaynağında, **H. G. Hotho** tarafından yayıma hazırlandı. 1823-1826 yılları arasında, üniversitede verdiği derslerin notlarını, 1828-1829 yıllarındaki ders notlarıyla bütünleştirdi. 1835'te yayımladı. Yapıt yayımlandığında, Hegel, yaşamıyordu. Bu yüzden, Hotho, kendi düşüncelerini eklemiş olabilir. Çünkü, birçok yorumda, Hegel'in felsefesine aykırı düşünceler görülüyor. 1931'de, Georg Lasson, **"Estetik Dersleri"**ni yeniden yayımladı: **Die İdee und Das İdeal** (Leipzig 1931). Lasson ölünce, yapıt, ikinci cildinde kaldı. Biz, Lasson'un yayımını temel alan T. M. Knox'un çevirisinden yararlandık. Bu İngilizce metni, Türk-

çe'ye, Taylan Altuğ ile Hakkı Hünler çevirmişler. Bizim yararlandığımız **Estetik,** bu çeviridir.

Hegel, estetik kavramının **"sanat felsefesi"** olduğunu kabul ediyor. Kuşkusuz, amacı, **"güzel sanatlar felsefesi"**dir. **"Güzel sanat"** kavramıyla, **"güzel"** kavramının nerede aranacağı saptanıyor. Doğa güzelliği ya da doğadaki varlıkların güzellikleri dışta bırakılmış olunuyor. Amaç, sanatın yarattığı **"güzel"**i, **"sanatta güzellik"** kavramını düşünmektir. Hegel'i suçlamak olanaksızdır; çünkü, her bilimin, konusunu sınırlama hakkı vardır. Hatta, her bilim, genel uğraş alanını bölümleyebilir. Ne ki, her güzel sanat dalı, doğanın bir varlığını **"güzel"** olarak yansıtabilir. Örneğin, bir ressam, bir çiçeğin resmini yapar, bir şair, bir kadının güzelliğini yazabilir. Hegel, bu durumda, **"sanat güzelliği"** ile **"doğanın güzelliği"**ni ayırır. Hegel'e göre, sanat güzelliği, **"ruh"**tan doğmuştur, yeniden yaratmıştır. Bu, insan anlığının (zihin) kendi doğal işleyişi tarafından yeniden üretilmiş bir **"güzel"**e sahip olduğumuzu saptamaktır.[14] Ruh, gerçek olandır, kendinde her şeyi kapsar. Güzel olan her şey, **"daha yüksek"** olandan pay alır, ondan doğmakla, gerçekten **"güzel"** olur.

Belinski (1811-1848) ve Herzen (1812-1870), gerçekçi sanatın yasaları, öğretisel (ideolojik) doğuş ve halka yakınlaşma konusunda, olduğu dek, **"saf sanat"** kavramına karşı çıktılar. Çünkü, toplumsal gelişme, Batı'da, yeni bir sınıfın doğduğunu gösteriyordu. Bu kavrama karşı bir savaşım isteyen ihtilalci demokrasi çıkmıştı ortaya. **"İhtilalci demokratik estetik"**, eleştirel gerçekçi sanat yönteminin kuramsal kökeni olarak gelişti. Demem o ki, estetiğin tarihi, toplumsal gelişmenin tarihsel her aşamasında, ilerici sınıflar ile gerici sınıfların savaşımını yansıtmıştır. İdealistler, **"estetik görüngüler"**in anlıktan doğduğunu söylüyorlar, özdekçi düşünürler de, estetik görüngülerin nesnel temelini doğada ve insan yaşamında arıyorlar.

Schiller, eski Yunan düşünürlerinin estetik görüşlerine saygılıdır. O, estetik görüngülerin, insan anlağından doğduğunu ve biçimde yansıdığını kabul ediyor. Bu, idealist bir görüştür. Oysa,

---

[14] Die idee und Das İdeal, Leipzig 1931, p. 29-30.

sanayi devrimi başlamış, yeni bir sınıf doğmuş, toplumsalcı düşünüş, diyalektik yöntemin buyruğuna girmiştir. Artık, bilimsel özdekçi diyalektik bilgi kuramı, estetik üretimi, etkisi altına almıştır. XIX. yüzyılda, diyalektik özdekçi yöntem, estetiğin başlıca sorunlarının türlü yönleriyle işlendiği bir yüzyıldır. Toplumsalcı estetik, **"güzellik"** anlayışının saptırılmasına karşı, amansız bir savaşım vermeye başladı. Estetiğin amacı önemlidir. Estetik kuramı belirleyen, bu amaçtır. O da, insanın dünyayı estetik olarak temsil etmesidir. Estetiğin özgün konularının birbirinden ayrılmaz üç yanı vardır:

1. Nesnel gerçekliğin estetik yanı.
2. Öznel estetik yanı, yani estetik bilinç.
3. Sanatsal yanı.

Estetik, bu üç yanın özünü ve yapılarını, somut belirtilerini, diyalektik bütünlüğü içinde inceler. XIX. yüzyılda doğan özdekçi estetik, idealist estetiği, bayağı, halka özgü özdekçi kuramların karşıtı sayar, dünyanın estetik temelini, insanın kılgılı ve amaçlı etkinliklerinde görür. Doğayı ve toplumu dönüşüme uğratan insanın toplumsal niteliği, yaratıcı gücü, bu etkinlik içinde uyumla kavrar ve özgürce geliştirir. Estetik başlıca ulamlar (kategori, öznitelik, bir nesneye yüklenen nitelik), toplumsal varlığın her alanında ve insan yaşamında (insanın üretici ve toplumsal siyasa etkinliklerinde, doğaya karşı tutumunda, ekinde ve günlük yaşayışta) dünyanın estetik biçimde anlaşılmasının özel belirtileri olarak görülür. Örneğin, **"güzel-çirkin, yüce-bayağı, trajik-komik, kahramanca-bayağıca"** gibi.

Bize göre de, **estetik**, dünyayı estetik biçimde temsil etmenin, yani estetik duyguların, deneyimlerin, düşüncelerin, güzellik beğenilerinin, değerlendirmelerin ve ülkülerin öznel yanını, nesnel estetik süreçlerin ve ilişkilerin oluşup yansımasının özel biçimleridir. İnsanın estetik duygularının türlü yanlarını, yani yaratıcılığının ürünlerinden aldığı güzellik tadını, halkın özgürlüğü ve mutluluğu uğruna savaşımda bulduğu hazzı, insanı boğan ve bunaltan koşulların yabanıl ve çirkin yanlarının insana verdiği

tiksintiyi inceler. Güzel sanatlar, sanatsal yaratışın, güzellik bilgisinin ve onun temel yanının bir parçasıdır.

**Estetik**, sanatı, güzelliğin yasalarına, sanat bilincine ve anlatı kurallarına uygun yaratıcı etkinliğin bütünlüğü olarak görmelidir. **Sanat**, dünyayı temsil etmenin özgün bir biçimidir. Estetik, güzel sanatların özünü ve yasalarını çözümlerken kuramlarla ve tarihsel nitelikteki özel sanat birimleriyle sıkı bir bağ kurar. Kuşkusuz, insanın gerçeklik karşısındaki duruşunun genel ilkelerini de, estetiğin belirlemesi gerekir. Estetik, sanatın içeriğinden başka, sanatsal yaratışın ve sanatların kaynağının türlü yanlarını, toplumsal bilincin başka biçimleriyle olan ilişkisini, sanatların yandaşlığını, halka yakınlığını, bunların tarihsel yasalarını, sanatta öz ile biçim arasındaki karşılıklı bağlılığı, sanat yöntemlerini, toplumsal gerçekçiliğin toplumu dönüştürücü rolünü, bilimsel olarak ortaya koymalıdır. Çağdaş toplumsalcı estetik, yaşadığımız dönemin estetik süreçlerinin bilimsel derin çözümlemelerini ve genelleştirmesini yapıyor.

## ESTETİK HOŞLANMA

**Kant,** soyut bilincin boş çözümsel birliğinden somut insancıl **"özne"**ye ve bu anlamda, **"bütünsel insan"**a geçişe olanak veren **"estetik boyut"**un taşıdığı özel değerin beraberinde, estetik alanın özerk bir deneyim alanı olarak ayrıştırılmasını gerektirdiği kanısındadır. Estetik hoşlanma, her zaman, yaşantısal bir tasarıma bağlıdır. Herhangi bir nesnenin, bizde **"hoşlanma"** uyandırması, **önsel** (a priori) olarak belirlenemez.[15]

Bu, nesnenin kılgılı olarak yaşantının içinde bulunması anlamına geliyor. Ne ki, burada, **yaşantısal** (ampirik) bilgide gerek duyulan bilme yetilerinin karşılıklı ilişkisi ile olan uyumu, **olumsal** (contingent, mümkün) görünüyor. Kısası, estetik deneyimin özü olan **uyum** ve **tartım** (ritim), olumsal biçimde söz konusu oluyor. Bu durumda, güzel, rastlantısal, ama olanaksız da olmayan, olabilir de, olmayabilir de bir kavram olarak belirtiliyor. Kant, olumsal biçimde uyumun öznenin bilme yetilerine, bilgi birikimine ilişkin olarak, nesne bakımından bir amaçlılık tasarımına yol açtığını belirtiyor. Düşgücü (imgelemleme), Kant'ın tanımıyla, önsel görüler yetisi, verilmiş bir tasarım aracılığıyla anlama yetisi (kavrama yetisi) ile bir uyum içine girer de, **"hoşlanma duygusu"** uyanırsa, bu durumda, nesne, düşünücü yargıgücü için amaçlı sayılmak zorundadır. Bu tür bir yargı, nesnenin amaçlılığı üzerine **"estetik bir yargı"**dır.[16]

Kaynağında, söz konusu olan, **"nesnenin amacı"** değil, insanın, dünyayı duyu organlarıyla algılanabilen **"güzele ilişkin"**

---

15 Bkz. Taylan Altuğ, Kant Estetiği, s. 23, Payel Yayınları.

16 Taylan Altuğ, agy., s. 33.

olarak yansıtması, **"estetiğin amacı"**dır. Doğada, amaçlılığa ilişkin birtakım olgular bulunmalı ki, estetik yargı oluşabilsin. Kant, bu amaçlılığı ileri sürüyor. Taylan Altuğ'un belirttiği gibi, doğanın amaçlılığı, kendi dışında bir şeye yönelik olmayan olgulardır. Bunlar da, kavranabilir şeyler değil, ancak, duyumsanabilir şeylerdir. Doğrusu, ben, doğanın amaçlılığını duyumsayamam da. Böyle bir olguyu duyumsamam (kabul etmem demektir), doğanın bilincinin olduğunu kabul etmem anlamına gelir. Estetiğin (güzelliğe ilişkin) özgün bir konusunun olduğunu kabul ediyorum. Ancak, insanın dünyayı estetik olarak yansıtmasının birbirinden ayrılmaz üç yanı var:

1. Nesnel gerçekliğin güzele ilişkin yanı.
2. Güzel yanın, özne tarafından algılanması; özel yanı.
3. Sanat yanı.

Sanatın özü ve gelişme yasaları, sanatın, toplumsal dönüşümde oynadığı rolün disiplinidir estetik. **Estetik** (aistheta, duyu organlarıyla algılanan şeyler, güzelliğe ilişkin ) bu yanıyla, salt, sanatın amacıdır. Yapılması gereken şey, bu üç yanın özünü ve yapısını, somut belirtileri (Taylan Altuğ'un deyişiyle, deneyimle elde edileni) diyalektik bütünlükleri içinde ele almaktır. Kaynağında, **"güzel"**i, iki türlü ele alıyorlar. Birincisi, üretilmiş, yaratılmış sanat yapıtlarını inceleyerek, güzelin sanat tarafından nasıl ele alındığını inceleme yöntemidir. Bu işi, sanat tarihi yapıyor. İkincisi, hiçbir sanat yapıtına bağlı kalmadan, salt **"güzel"** üzerine düşünme yoludur. Bu işi de, felsefe yapıyor. **"Güzel felsefesi"** yani **"estetik"** dediğimiz disiplin, budur. Hegel, bu iki alanı da, **"bilim"** diye tanımlıyor.[17] Bilim, doğa, toplum ya da insan olaylarını konu alan, dizgeli biçimde örgütlenmiş, deneyle ve gözlemle kanıtlanmış, matematik gösterimle ifade edilmiş bilgilerin tümüdür. Güzel hakkında böyle akılsal ya da deneysel bilgi elde edilmesi ise olanaksızdır.

---

[17] Bkz. G. W. Hegel, Estetik, s. 14. Payel Yayınları, Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

İster üretilmiş sanat ürünleri üzerinde yaptığımız **incelemelerin** sonunda, ister kendi özgünlüğü içinde düşünme yoluyla ortaya koyduğumuz **"güzel"** hakkındaki bilgiler, matematik gösterimle ifade edilemez, dolayısıyla, bilim nitemi taşıyamaz. Bugüne dek, matematik gösterimle ifade edilmiş bir **"güzel"** kavramı elde edilememiştir. Ancak, estetik diye bir disiplinden söz edebiliriz. Ne ki, davranış kurallarının tümünü içeren, doğru yoldan sapana uygulanan **"disiplin"**den söz etmiyoruz. Fransızca **"discere"** kökünden türetilmiş, **"öğretilen konu"** anlamına gelen **"discipline"**den (Latince disciplina) söz ediyoruz.

## TARİHSEL GELİŞİMİ

Eski Yunan düşünürleri, her bilgi alanını, felsefenin kapsamında düşündüklerinden, **"güzel"** üzerine düşündüklerini de, felsefenin içinde tartışmışlardır. **"Güzel"**i, duyumlarımızla ilgili bir kavram olarak ele aldıklarından; bu bilgi dalına **"aisthetike"**, yani **"duyumbilim"** adını vermişler. Platon, **"aisthetike episteme"** (duyumbilim öğretisi) kavramını kullanıyor. Terimin kökeni olan **"aisthe-sis"**, algı, duyum anlamlarına geliyor. Algı, tek başına bir sorunlar karmaşasıdır. Bir nesneyi algılamakla ilgili fizyolojik süreçleri açıklamak için, ilk doğa düşünürlerince (phusikai, fizikçiler) felsefenin alanına alınmıştır. Giderek, estetik, salt sanatı, daha doğrusu güzel sanatları konu edinmiştir. Sanat felsefesini aşmış, doğadaki **"güzel"**i de kapsamıştır. Kant, estetiği duyarlığın önsel ilkelerinin bilimi olarak anlarken, 1750'lerde **Aisthetica**'nın ikinci cildini yazdı. Güzel kavramını, **"saf temaşa"**dan **hoşlanma"**ya indirgedi. Bu hoşlanma, bir sanat yapıtında yara-tılan nesnenin varlığına bağlı olmayıp, sadece biçimce belirlenir. Buna karşın, Kant, **"formalisme"**i eksiksiz uygulayamamıştır. **"Ahlak felsefesi"**nde (etik), **"kesin buyruk"**un biçimsel içeriğine karşıt olarak, bütün toplumun iyiliği için de olsa, her insanın birey olarak bir değeri olduğunu ileri sürdü. **"Sonsuz barış"** öğretisi ile tarihin bağrındaki uzlaşmazlıkların toplumsal yaşamda oynadığı etkin eylem hakkındaki kuramı da, ilerici niteliktedir. 1758'de, yazdığı **Estetik** adlı yapıtında, estetik kavramını **"duyusalın yetkinliği"** kavramı olarak geliştirdi. Hegel, Kant'ın estetik hakkındaki bu düşünüsüne karşı bir tutum takınmıyor. Çünkü, **"Sanat güzelliğinin soyut biçimde kendinde olgunlaşmış *tin ile doğa* arasındaki karşıtlığı ve**

**çelişkiyi çözen, birliğe indirgeyen araçlardan biri olduğu"** konusunda farklı düşünmüyorlar. Ancak, tinin (geist, esprit, ruh, nefes) kılgılı yanını, kuramsal yanı üzerine yükseltmesini benimsemiyor. Hegel için tin yani **"evren ilkesi, doğal yaşam ilkesinden ayrı olan doğaüstü tanrısal ilke, tanrının dolaysız yaratıcı etkinliği, yaşamdan ayrı düşünme ve bilinç ilkesi"** çok önemlidir. Ayrıca, Kant, ahlaksal yaşamdaki karşıtlığı, en yüksek karşıtlık olarak öne çıkarmıştır. Hegel, bu noktada, Kant'ı onaylayamıyor.

Kant, **Yargıgücünün Eleştirisi** adlı yapıtında, **"estetik yargıgücü"**nü özel olarak ele almıştır. Estetik yargıgücünü, anlama yetisiyle düşgücünün özgür oyunundan çıkan bir şey olarak yorumluyor. Kuşkusuz, bu yorum, Hegel'e göre, **"güzel"**i tanımlamıyor. Çünkü, bilgi yetilerinin bu uyuşumunda, nesne, özneye, onun **"hoşlanma"** ve **"haz"** duygusuna bağıntılanmış oluyor. Özellikle **haz,** bütün bilgilerden bağımsız olmalıdır. **"İştah yetimizle, herhangi bir bağlantısı olmamalıdır."** Böyle bir bağıntı, **"güzellik duyumu"**nu değil, bedenin gereksinimini ifade eder. **Tin,** bu gereksinimle ilgili değildir. Tin (anime), ruhun bilinçaltı ile haberleşen yönüdür. Varlıkların tümünün, özdeksel yapısından ayrı, bağımsız bir ruhsal yapısı vardır. Bu görüşe katılmaz Hegel, ama ruhun bilinçaltı ile ilgilenen yanını önemser. **Tin**'in özdeksel haz ile ilgisi ve ilişkisi olamaz. Hegel, **"tin"**i, evrenin ilkesi olarak kabul ediyor. Doğal yaşam ilkesinden ayrı, tanrısal ilkedir. Anaksagoras'ın (M.Ö. 500-428) **"nous",** Herakleitos'un **"logos"** kavramlarıyla eşanlamlıdır. Descartes'ta **"cogitatio"**dur (düşünme). Heraklietos'un (Herakleites) **"logos"** kavramı, daha kapsamlıdır. Öncelikle, akla uygun düzen ilkesini içeriyor. Zamandan bağımsız olanın ilkesidir. Ruhun akıllı yanıdır ve yalnız insana özgüdür.

Kant, **"Güzeli kavramak, ekinli** (kültürlü) **tinin işidir."** diyor. Hegel, buna karşı çıkıyor. Güzel, nesnede herhangi bir amaç sunumu olmadan algılanmalıdır. Hegel, böyle diyor ama, **"tin"**i, yaşam ilkesinden ayrı, tanrısal ilke olarak kabul ediyor. Tin, tanrısal bir ilkeyse, zorunlu olarak ekinli ve bilgilidir. Bu çelişkiyi görmemek olanaksızdır. Ne ki, Kant, bu yargıya, tanrısal bir kav-

ram olarak varmıyor, ekinsiz (kültürsüz) insanın, güzel ile ilgisinin olmasını düşünemiyor. Çünkü, çözümlenmesine çalışılan kavram, sanatın temel konusu olan **"güzel"**dir. Nesnedeki amaç sunumu da, sanat yapıtını yaratanın amacıdır. Kısası, onun güzel anlayışıdır. Kant, nesnelerin amaçlılığından söz ediyor. Örneğin, bir bitki, bize yararlı olsun diye, amaçlı olarak örgütlenmiştir. **"Güzel"** de, bu biçimde, amaçlılığın ürünüdür. Kuşkusuz, bu yargıda, **"amaçlı örgütlenme"** kavramını çözümlemek gerekir. Bitkinin, bize yararlı olsun diye örgütlenmesi, kendinde bilincin ürünü müdür yoksa, doğadışı bir gücün bilinci midir? Her ikisi de, olanaksız görünüyor. Hegel, nesnelerin amaçlılığının, o üründeki gerekliğin bir yansıması olduğunu, bizim özel bir tasarımımızdan söz edilemeyeceğini söyler. Amaç ile araç, birbirine **"dışsal kalır"**. **"Güzel"**de, bu yolla amaçlılık olarak Kant, **"güzel"**i ele alırken, onun bir kavram olmaksızın, **"zorunlu"** bir hazzın nesnesi olduğunu kabul eder. Hegel, Kant'ın bu görüşünün aşılması gerektiği kanısındadır. Zorunlulukla özgürlüğün, tikelle tümelin gerçek birliğinin daha üst düzeyde kavranmasını istiyor.

Daha önce, Schiller'in, estetik eğitimine önem verdiğini görmüştük. Schiller, çünkü diyordu, **eğilimin, duyusallığın, içtepinin ve yüreğin geliştirilmesiyle, güzel, akılsal olarak kavranabilir. Bunlar, akılsal nitelik kazanırlarsa ya da başka bir deyişle, akılsal duruma gelirlerse, akıl ve özgürlük, bunların soyutlanmalarından çıkar, akıllaşmış olan doğal öğeyle birleşip ete kemiğe bürünürler. "Anmut und Würde"** adlı yapıtında (1793) bu düşünceleri daha berraktır. Ona göre, kadınların ırasında, tinin ve doğanın kendiliğinden bireşimi vardır. Kadın güzelliğinin kaynağı, anlaşılan, bu bireşimde aranıyor. Kuşkusuz, kadına bakan özne unutuluyor burada. Her kadın, her karşıt cins için güzel midir? Kadını betimleyen şairin, çizen ressamın, yontan yontucunun öznel algılayışları söz konusu edilmiyor burada. **"Güzel"**, nesnenin özünde midir, yoksa onu yansıtan öznenin algılamasında mı? Her sanatçı için, çevresindeki nesnelerin ve olayların bilincine varmasının kaynağı, duyu organlarıdır. Duyumsal öğeleri anlamlı birer bütün olarak örgütleme ya da eski algıya yeni bir anlam verme işi, yani **"algılaştırma"**, herkes-

çe aynı nitelikte yapılamaz. Kaynağında, bir nesne, herkeste aynı biçimde algılanamaz. Kısası, **"güzel"**i nesnenin özünde var olan bir zorunluluk olarak algılayamayız. Hiçbir nesnenin özünde ya da görüntüsünde **"güzel"**, zorunluluk olarak görünmüyor. Özne ile nesne arasındaki duyumsal bir bağdan söz etmek bile olanaksız görünüyor. Anlık bir eğilim ve algılayış olarak düşünmek daha olumludur.

Schelling (1775-1854), Schiller'in bu çabalarıyla, güzel hakkında, kendi bakış açısını oluşturdu.[18] Platon, **Büyük Hippias**'ta, **"güzel"**i tartıştırır Elisli sofistle Sokrates'e. **Güzellik** (kallos, kalos), Hippias'ta, öncelikle **"yarar"**, sonra **"haz"** kavramlarıyla açıklanır. Güzelliğin gerçek özü, **"yalınlık"**tır. Platoncu yöntemle, insan, bu güzelliklerden kılgılı yaşama, bilimlere, oradan da, ruhun arınışı (**khatarsis**) yoluyla, en yüksek güzelliğin -**iyi**- seyrine geçer. **İyi** (agathon), **kötü**'ye (kakos) karşıt olan kavramdır. Platon, ahlak felsefesinden (ethik), idealardan (ide, fikir, misal yani değişmez özler) birine, sıralama içerisinde özeksel (merkezi) bir yer verdi. Her şeyin amaçladığı ilkenin **"iyi"** olmasını öne sürerek, **"iyi"**yi, bütün ideaların üzerine koydu. İyi, diyalektik sürecin sonudur. Daha sonraki **"diyaloglar"**da, **"kosmos aisthetos"** (güzellik evreni) kavramına yöneldi. **Philebos**'ta, **"haz"**la **"bilgelik"**in karşıtlıklarını tartıştırır ve sonunda, iki kavramı birleştirir. Bu birleştirmenin sonunda bulunan **"karma yaşam"**ı gözden geçirir.

İdealarda, ölçünün ve orantının varlığı görülür. **"İyi"**yi kuşatan bir **"güzel"** ideası vardır. Hegel, fizikötesi mantığın kendisinin saltık (mutlak) olarak kavranacak bir **"idea"** olmadığını, ama gerçekleşip biçimlendiği, bu gerçeklikle doğrudan birlik ve karşılıklılığa doğru ilerleyen biçimiyle, bir **idea** olduğunu düşünüyor. Kendi nitemiyle, **idea,** saltık gerçekliğin kendisidir, ama nesnelleşmiş tümelliği içinde olmayan bir gerçekliktir. Oysa, **"sanat güzelliği"** ideası, temelde, **"idea"**yı cisimleştirmeye ve açımlamaya adanmış, hem özünde bireysel gerçeklik olma, hem

---

[18] Bkz. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph Von, System of Transcendental İdealisme, 1800.

bir bireysel gerçeklik biçimlenmesi olma niteliğine sahip olan **"idea"**dır.[19] Hegel'in söylediklerini biraz açarsak, **"sanat güzelliği ideası"**nın, edimsel olarak gerçekleştiğini ve özgün (bireysel de diyebiliriz) ideayı yansıttığını söyleyebiliriz. Demek, sanatsal güzellik, **"güzel ideası"**nın tikelleşmesiyle somutlaşabiliyor. Tikel evreler ve biçimler bütünlüğü, bu yolla kazanılır.

Sanatsal güzellik söz konusuysa, ortaya çıkmış bir yapıttan söz ediyoruz demektir. Bir yapıt oluşturulurken, bağdaşık konuma getirilmiş yaşam içeriklerini biçimsel yetkinliğe, içerikle biçimin özdeşleşmesine, içeriğin, yapıtın somut biçimi içinde olgunlaşmasına çaba gösterilir. Bu durumda, yaşantının (yaşantıların) içeriksel değerleri öne sürülebilir. Yazın, müzik, resim, yontu gibi sanat yapıtlarında, bu **"özyapı"** önemlidir. Estetik etki, içerikle bu içeriğin hayranlık uyandıran biçimi arasında kurulan bağıntılardadır. Yeni yaşantılar, sanat yapıtının biçimlerince hayranlık uyandırır. Bu biçimlerce, estetik düzeye ulaşır. Bir yaşantı ya da yaşantılar, ne denli ilginç olurlarsa olsunlar, biçim yönünden (teknik) ilgi uyandırmıyorsa, bir değer kazanmaz. Bir sanat yapıtının iki yönlü yapısı olduğunu söylemeliyiz: **İç yapı ve dış yapı.**

---

[19] Bkz. Hegel, agy., s. 73.

# GÜNLÜK YAŞAM DÜZEYİNDEN ÇIKARILMAK

Dışımızdaki yaşantılar oluşturuyor iç yapıyı. Çok duygulu, coşkulu, ilgi çekici olabilir o yaşantılar, ama o yaşantılar, gerçekle ilişkileri ve ilgileri kesilmeden, günlük yaşam düzeyinden çıkarılamıyorsa, estetik değer kazanmaz. O yaşantılar, hayranlık uyandıracak biçimlere sokulmalıdır, yani dış yapı bakımından alımlı olmalıdır. Dış yapının yardımıyla, içerik (öz), dolaysız yaşamın yansıtılması olmaktan çıkar, sanatsal yansıtmaya dönüşür. **"Güzel"**, işte bu bireşimin kendisidir. İlk iş, **"arınma"**dır. Güncel yaşantının içeriği, gereksiz görüntülerinden arındırıldıktan sonra, estetik düzeye ulaşabilir. Bir yaşantı ya da varlık, her türlü öznel (kişisel) katkıdan arındırılarak yansıtıldığında, **"bizim için ulamında"** değerlendirilmiş olur.

Bilimsel yansıtma, insanbiçimcilikten arındırılmıştır, ama sanatsal yansıtma, ne değin nesnel davranılırsa davranılsın, **"kendinde ulamı"**nm yansımasını engelleyemez. İnsan kişiliğinin tikel (particulier, cüz'i) çizgileri, kişiliğin özüyle bağıntılıdır. Bilimsel yansıtmada, **kendinde ulamı,** tümüyle, arındırma işini yapar, ama sanatsal yansıtmada, kendinde ulamı (kategori), eşzamanlı olarak tek tek buyurgan biçimde belirir, hem de, yaratıcı eylemce gölgelenir ya da perdelenir.[20] Estetik olan, kesinlikle, insanın dünyasına (yaşantısına) yöneliktir. Sanatsal yansıtma, kuşkusuz, salt arınmaya yaslanmıyor. Sanatsal yaratıda en etkin bir olgu da, öykünmedir (**mimeris, taklit**). Platon, tanrısal ve insansal iki sanatçılıktan söz ediyor. Salt, asılları bölüşmez tanrılar

---

[20] Bkz. Georg Lukacs, Estetik III, s. 48. Payel Yayınları. Çeviren: Ahmet Cemal.

ve insanlar. Nesnelerin tıpkılarını üretmeye çalışırlar, yani nesneleri çoğaltırlar. Nesneleri çoğaltırken, aslına uygun olmasına dikkat ederler, yoksa, başka bir varlık elde edilmiş olur. **"Güzel"**i arayan sanatçı (şair, ressam, müzikçi, yontucu, mimar, dansçı vb) doğada ya da insanda gördüklerini, öykünme yoluyla yeniden üretir. İmgelem yoluyla yapılan çoğaltma, sanatsal üretimdir. Çünkü, öykünülen varlığı, anlağında değişime ve dönüşüme uğratmıştır.

Platon'a göre, sanatçı, iki düzlemde üretir: **"Asıllar, modeller"**. Asılların gerçekliğine ulaşılamaz, çünkü, tanrısal sanatçı, **"sedir"**i üretmiştir, ama ressam (insan sanatçı), çoğaltılmış (kopya) sedirleri üretir (Politeia, Devlet). Bu yüzden ressamın yaptığı sedir, her zaman, aslından (ideasından) aşağı olacaktır. Platon'un tasarımına uyarsak, **"güzel"**i arayan sanatçı, tanrısal yapıcıyla dünya arasında bir bağ kuruyor. Başka bir deyişle, **"idealar dünyasıyla görüngüler dünyası arasında bağıntıyı sağlıyor"**. Aracılığını da, **"güzel"**i yansıtarak yapıyor.

# GÜZELE TÜRKÇE BAKMAK

Güzel kavramı, Türkçe **"göz"** sözcüğünden türetilmiş: **"Göz-e-l"**. **-l** ekiyle, addan ad yapılmış. Demek, **"güzel"**i, nesneden ilk arındıran, ona ilk öykünen **"göz"**, yani görme organı oluyor. Estetiğin temel kavramı olan **"güzel"**, değer yargılarının da ana kavramlarından biri oluyor. İlkçağ Yunan düşünürleri, **"güzel"**i (kolos), **Eros**'la (aşk) birlikte tartışmışlardır. Güzel, özellikle **"görme"** duyumuyla somutlaştırıldığından, -müzikte bile, çalgıcıyı ya da şarkıcıyı görmek, coşkuyu, coşkusal katılımı yükseltir- **"kendinde, özniteliğinde"** (ulamında) bir değer yargısı oluyor. Kuşkusuz, nesnelerin görünüşleriyle özleri doğrudan örtüşmez. Böyle olsaydı, Marks'ın (1818-1883) deyişiyle, **"bilim"**, gereksiz olurdu.[21] Estetik yaratıda, sanatçı, özle görünüşü (biçim), üst düzeyde birleştirme söz konusudur. Sanatçının özgün bir buluşu değildir bu. Gerçekliğin **"kendinde"** var olmasındandır. Hegel, özle biçimin nesnel bütünselliğini dikkate alarak, görünüşün hem özü, hem kendi kendini devindiren biçimin öğesini içerdiğini ileri sürer.[22] Sanatçı, bu bütünselliği, tek bir eylemde gerçekleştirir. Yansıttığı gerçekliği, **"kendinde ulamı"**nda yansıtırken, bunu, **"kendi için"**de gerçekleştirir. **"Kendinde"** ve **"kendi için"** ya da **"kendisi için"** ulamları, sanatçı için zorunludur. Bilinçten bağımsız **"varlık"**ı yansıtırken görünüşle öz arasında başlangıçta var olan nesnel birliği, ayrılmaz bir nitelik olarak algılar ve yaşantıya doğrudan yakınlık durumuna getirir. Sa-

---

21 Bkz. Karl Marx, Kapital, Vol. III, p. 352.

22 Bkz. Hegel, Logik, v. IV, p. 146, 154 vd. Georg Lukacs, Estetik, c. III, s. 51. Payel Yayınları, Ahmet Cemal. 1988 İst.

nat, bu niteliğiyle, **"kendinde ulamı"**nı, **"bizim için ulamı"**yla nesnelleştirir.

Bilimsel yansıtmadan farklı bir özelliği vardır sanatsal yansıtmanın. O da, **"kendinde-bizim için"** ulamlarına derinlik verir. Sanatçı, yansıttığı gerçekliği, **"insan"** ve **"insanlık"** için ele alır. Bilim de, hiç kuşkusuz, insanı amaçlayan çalışmalar yapar, ama **"tekil insan"**, konusunun dışındadır. Oysa, sanat, günlük yaşamın içinden bir insanı -tekil insanı, bireyi- konu olarak seçebilir, ama, bu tekil yaşantı, ayrıntılarıyla işlenmeye başlandığında, insanlığa özgü bir **"öz"** taşıdığı görülür ve insanlığın nitelikleriyle bütünleştirilir. **"Öz ve biçim"** birliği de, sanatın bu yapısından kaynaklanır. Sanatsal yansıtmanın özelliği dediğimiz kavram budur. Bir bireyi konu alsa bile, onu günlük yaşamındaki bütünselliğinden soyutlayamaz. Bireyin **"korunmuş tekil niteliği"**yle birlikte dondurulmuş genel yaşam ile ilişkileri kaçınılmazdır. O zaman, sanatçı, yansıttığı nesneyi (yaşantıyı, durumu, olayı) kendinde ve bizim için birliği içinde yansıtacaktır. Kaynağında, **"güzel"** ile **"güzellik"**i gerçekleştirmeyi amaçlayan sanat, idealist felsefe açısından, birbirinden ayrılır. Mekanik özdekçilikle olguculuk (positivisme), estetik öğeyi, günlük yaşamda eritir.

Sanatı, salt toplumsal görüngü olarak kabul etmek, çok yanlış olmamakla birlikte, estetik öğenin alt ve üst sınırı, bu tanımda yitip gider. Oysa, sanatın temel öğesi, dünyayı estetik yordamla (tarz, usul) yansıtmaktır. Sanat, toplumsal bilincin, insansal etkinliğin, gerçekliğin, estetik imgelerle yansıtılmasının köklü toplumsal kurumudur. Yansıtma biçimi de diyebiliriz. Ve kuşkusuz, dünyayı **"güzel"**e ilişkin olarak kavrayıp yansıtmanın özgün biçimidir. Ne ki, sanatı, Hegel'in yorumuyla, **"saltık ruh"**un, Kant'ın anlayışıyla **'tümel istenç"**in ya da tanrısal **"esin"**in ürünü olarak tanımlamak olanaksızdır. Freud'un (1865-1937) savladığı gibi, sanatçının bilinçaltı düşüncelerinin ve duygularının dışavurumu da değildir. Tarihin gelişme yasaları irdelendiğinde, görürüz ki, sanatsal yaratışın, insanın güzele ilişkin duyarlığının ve gereksiniminin biçimlenmesi sürecinin kaynağı **"iş"**tir. İlkel sanatın izlerine, M.Ö. 40.000-20.000 yılları arasında rastlanıyor. Homo Sapiens (ilk insan), çakmaktaşlarını yonta-

rak av aletleri yapmış. Homo Sapiens'in mağara duvarlarına kazıdığı insan ve hayvan resimleri, türlü desenler, doğal sanatın örnekleridir. Geç yontma taş (Paleolitik) dönemleri içeren Franco-Cantabrian (Güneybatı Fransa'da ve Kuzey İspanya'da bulunan mağaralarda bulunan resimler) resimleri, o sanatçıların derin doğa bilgilerini yansıtmıyor ama, avlanma sırasında, doğayla derin tanışıklıklarını gösteriyor. Fransa'da, Dordogne'daki Gravette kaya barınaklarında, mamut avcılarının bu hayvanın dişlerinden yaptıkları küçük figürler, sanatın kaynağının **"iş"** olduğunu kanıtlıyor.

Sanat-iş ilişkisi, dolaysız bir ilişkiydi. Toplum ekonomisinin yapısındaki değişme, giderek, sınıflı toplumun doğuşu, sanatın da değişimine yol açıyor. Artık, dolaylı bir ilişki söz konusudur. Bu gelişmeler, bize, sanatın ana konusunun, bütün çeşitliliğiyle **"yaşam"** olduğunu gösteriyor. Sanatsal imgelem, sanatçının yaşam hakkındaki bilgisine ve yeteneğine bağlıdır. Gerçekliğin yansıtılmasında, konu ve biçim, sanatın özgün işlevini belirliyor. Dünyanın insan tarafından dönüşüme uğratılması, geniş boyutlara ulaştığında, durum, sanat tarihinde de görülüyor. Bu da, sanatsal üretimin toplumsal gelişmeye koşut geliştiğini gösteriyor.

## SANATTA YANDAŞLIK SORUNU

Kant, kılgılı (pratik) yaşamda, estetik yargıların bir değer taşımadığını gösteriyor. Kant'ın bu savı, sanatta yandaşlığın olamayacağı tartışmalarına yol açtı. Bu tartışmalarda, **"sanat için sanat"** ilkesi doğmuş ve sanatçı, toplumdan bağımsız sayılmıştır. Aşırı bireycilik, gerçekçiliğe karşı öne çıkmıştır. Kuşkusuz, sanat, **"varlık"**ın ve **"gerçeklik"**in yansıtılmasında, özgün estetik bir davranış sergiler, kısası, özgün estetik bir tavır takınır. Gerçekliğin anlatılması, sanatsal imgelerle betimlenmesi, sanatın yöntemidir. Sanat yöntemi, belli bir güzel ülküsünü temsil etme ya da ortaya koyma yollarından biridir. Her sanat yöntemi, toplumsal yaşamdaki olguları, görüngüleri ayıklamak, genelleştirmek ve ortaya koymak ister. Herhangi bir sanat yönteminin niteliği, insanların yaşantılarına, insansal ve toplumsal ilişkilerine, toplumsal bir sınıfın nesnel tepkilerine, toplumun sanat karşısındaki tutumuna bağlıdır. Kuşkusuz, bu durum, sanatçının yapıtı üzerinde olumlu ya da olumsuz etki yapar. İlerici ya da gerici bir nitelik gösterir. Bu nitelik, sanatçının dünya görüşüne bağlıdır. Bu, diyalektik çelişki içeren karmaşık bir bağdır. Sanatçı, gerçekçi yöntemin gücüyle, öznel görüşlerinin yarattığı sınırlamaları aşar. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda ortaya çıkan **"toplumsalcı gerçekçilik"** (realisme social), nitelikçe yeni bir sanat yöntemidir. Temel ilkesi, **"olumlama"**dır. Yaşamı, toplumsalcı (sosyalist) öğretinin utkusu için girişilen savaşım doğrultusunda yansıtmak, temel amacıdır.

Sanat, **"güzel"**i ya da **"güzellik"**i, belli bir estetik ülkü çerçevesinde yansıtır. Temel ilke, algılanabilir bir biçim içinde, nesnel gerçekliği yansıtmaktır. Bu sanatsal imgelemlemeyle yapılabilir.

Sanatsal imgelemin, bilimsel kavramlardan ve siyasal düşüncelerden, ahlak ilkelerinden ayrı, ayırt edici yanları vardır. Sanatsal imge, duyusal ile mantıksalın, somutla soyutun, tikel ile tümelin, tekil ile genelin, rastlantısal ile zorunluluğun, parça ile bütünün, görünüşle özün, biçimle içeriğin örgensel bütünlüğünü yansıtır. Bu karşıtların diyalektik birliği, her sanat dalında, **"güzel"**e ilişkin ülküleri ve duyarlıkları, düşüncelerle duyguları ifade edip, kişiliklerin, durumların, olayların, doğal ve toplumsal çevrenin imgelerini yaratır.

Sanatta amaç, **"bizim için öz niteliği"**ni (ulam, kategori) yansıtmaktır. Gerçek sanat, halkın **"güzel"**e ilişkin (estetik) anlayışını, devrimci özünü, toplumsal ilişkilerini bütünsel olarak yansıtabilmelidir. Bu, sanatın halka yakınlığını ifade eder. **Sanatın halka yakınlığı,** tarihsel bir kavramdır. İçeriği, toplumsal gelişmeye özgü koşullarla, gelişme aşamalarıyla, toplumdaki yeriyle belirlenir. Nâzım Hikmet'in (1902-1963) ortaya koyduğu gibi, **"güzellik"**in ilk yansıtıcıları **"halklar"**dır. Dünyadaki tüm ekinlerin (kültür) yaratıcıları onlardır. Sanatsal çaba, halkların edimleri arasında, önemli bir yer tutar. Düğünlerde, sayılı günlerde, dinsel törenlerde, şölenlerde **özel olarak giyilen giysiler, çığrılan türküler, yakılan ağıtlar, söylev girişimleri,** oyunlar... halkların ortak yaratıcı çabalarıdır. Büyük sanat yapıtlarının konuları, düşünsel yapıları, imgeleri, duygu örgüleri, duyarlıkları, halkın (halkların) ortak yaratıcı birikimine dayanır. Donkişot (Don Kihote), Faust, Memleketimden İnsan Manzaraları vb evrensel değer kazanmış yapıtlar, halkların ortak ekinsel birikiminin ürünleridir.

Sanatta, insan yansıtmaları, tip ya da karakter olarak yapılır. Kişiliği toplumca çizilmiş insan **"tip"**tir. Kişiliği, sanatçı tarafından çizilen, işlenen, çözümlenen insan, **"karakter"**dir. Karakter, kişinin kimliğini belirtir. Kuşkusuz, hangi toplumun üyesi ya da hangi kurumun ve örgütün üyesi olduğunu gösteren belge değil, kişinin toplumsal ve ruhsal kişiliğini yansıtan ırasal (karakteristik) varlığıdır sözünü ettiğimiz **kimlik.** Tip ya da kimlik çiziminde (kişilik belirlemesinde), sanatçı, bireyin davranışlarındaki toplumsal, ruhsal, anlıksal ve başka özellikleri, sanatsal imgeler-

le yansıtır. Kimlik çözümünde, ruhsal ve sınıfsal tepkimelerin derinliğine işlenmesi ve yansıtılması önemlidir. İnsanı tipsel koşullarda tiplemek ya da kişiliğini sergilemek, bunların doğru devindirilmesi, gerçekçi sanatta önemlidir. Tipler ve karakterler, karmaşık ve çelişik gelişmeleri içinde ele alınmış kişiliklerdir.

Orhan Kemal'in **Murtaza**'sı, yazınımızda örnek bir tiptir. Yakup Kadri'nin Yaban'ındaki **Ahmet Celâl** de, bir karakterdir. Ahmet Celâl'in kişiliği, yazar tarafından belirlenmiştir. Oysa, Murtaza'nın kişiliği, toplumca belirlenmiştir: **Gâvur ekmeği yiyen, gâvur kılıcı çalar. İnsan, ekmek yediği kapıya pislemez** vb gibi törel düşünceler, kişinin davranışlarını belirlemiştir. Kısası, Murtaza'nın kişiliğini toplum belirlemiştir. Oysa, Ahmet Celâl, Çanakkale savaşlarında, bir kolunu yitirmiş gazi bir subaydır. İstanbul'da, onun kahramanlığına kimse önem vermez. O da, kalkıp Anadolu'ya gelir. Haymana köylerinden birindeki emir erinin çağrısıyla, o köye yerleşir. Anadolu'nun geri bıraktırılmış köylüsüne hizmet edecektir. Köşeli bir kişiliktir. Öyle, güçlükler karşısında yılacak ya da güçlülerin önünde gerdan kıracak biri değildir. Tarihsel bilinci de gelişmiştir. Aydın olarak, bu halkın geri kalmasındaki sorumluluğunu bilir ve özeleştirisini yapar, ama yaşadıkça, köylünün de, gelişmeye kapalı ekinini gözlemler, aydınla köylü arasındaki tarihsel nasır katmanını kavrar. Köylünün suyuna giden yuvarlak bir kişilik değildir Ahmet Celâl. Kısası, **Murtaza** ile **Ahmet Celâl**, bu toplumun insanlarıdır ama, yaratıcılarının sanatsal yansıtmaları farklıdır. Ahmet Celâl, Kurtuluş Savaşı'nda, köylülüğün ayak bağılılığını saptar.

Her halkın ortaya koyduğu sanat biçiminin özgün yanları, **"ulusal biçim"** (milli form) olarak belirtilir.[23] Sanat, nesnel gerçekliğin yansısıdır. Toplumsalcı estetik, halkların yaşayışlarını, toplumsal ekonomilerinin yapılarını, geleneklerini, ruhsal davranışlarını, kimliklerini yansıtır. Pertev Naili Boratav, bu özgün renge **"ulusal biçim"** diyor. Ulusal ekinler arasındaki karşılıklı etkiler, sanat biçimlerini zenginleştirir. Toplumsalcı sanat, top-

---

23 Pertev Naili Boratav, Sanatta Millilik, Folklor ve Edebiyat, Adam Yayınları.

lumsalcı öğretiyi öne çıkarır. Doğal ki, halkın özgür ve tam gelişmesinin sonucu olarak, sanat, türlü biçimlere bürünür. Gerçek **"ulusal sanat"**, evrensel değerler taşır. Çünkü, sanat, halkın yaşam biçimini, ekinsel varlığını, bütün derinliğiyle yansıttığından, tüm insansal öğeleri içerir. Ulusal ile evrenselin toplumsalcı sanatta örgensel bütünleşmesi, halkların dostluğunu, kardeşliğini güçlendirir. Sanatın yandaşlığı, bu bakımdan önemlidir. Toplumsalcı sanat, evrensel barıştan yana olduğundan, halkların yanında genleşir ve halklar arası dostluğu bilinçli kılar.

## BİÇİM VE ÖZ

Sanat yapıtlarının birbirini belirleyen iki yanı vardır: **Biçim ve öz.** Biçimde ve özde, etkin olan **"içerik"**tir. Sanatta içerik, bütün somut belirtileriyle insan, insan ilişkileri ve toplumsal yaşamdır. Özgün yanlarıyla, gerçekliğin çeşitliliğidir. Biçim, içeriği yansıtan sanatsal anlatımın yardımıyla yaratılan sanat yapıtının yapısıyla, kurgusuyla (yapının kuruluşu) bütünlüğüdür. İçeriğin temel öğeleri, konuyla düşüncedir. Konu, yansıtılan yaşam görüngülerini içerir. Sanatçının, atını oynattığı en geniş alandır. Düşünce, betimlenen görüngülerin özü ile gerçekliğin çelişmelerini ifade eder. Bu öz ile çelişmeler aracılığıyla, insanların estetiksel, ahlaksal ve siyasal sonuçlara varmasına çaba gösterir. Özellikle estetik açıdan, sanatsal değerlendirilişini kapsar.

Biçimin türlü yanları vardır. Örneğin, olaylar dizisi, sanat dili, kurgu, söz, tartım, sessel uyum, renk, çizgi, tasarım, ışık, gölge, yapı, sahne düzeni vb. (Bu yanlar, türlü sanat dalları dikkate alınarak belirlendi. Salt yazın sanatından söz etmiyoruz.) Biçimi içerikten ayıran biçimciliğe, biçimle özü özdeşleştiren doğalcılığa (naturalisme) karşıttır özdekçi sanat kuramı. Biçimle içeriğe en uygun dengeyi sağlamak, sanatçının en önemli ölçütüdür. Bir bakıma, sanatçılığının da ölçütüdür.

Belli bir sınıfın öğretisini, öğretisel eğilimini yansıtan sanat, **"partizan"**dır. Sanatta partizanlığı, özellikle, Lenin attı ortaya. Kuramcı estetikçiler, sanatta particiliği yadsıyorlar. Bir öğretiye bağlılığı, özellikle particiliği, yaratma özgürlüğüne bir engel görüyorlar. Yandaşlar ise, toplumsalcı particiliği, sanatçının, en yüce insancıl amaçlara, özgür ve bilinçli hizmeti olarak düşünüyorlar. Toplumsalcı gerçekçi sanatı, biz, bir partinin yönlendirici buyruğu olmadan, halk için, emek ve emekçiden yana, özgür ve bilinçli estetik

değerler yaratma yöntemi olarak algılıyoruz. Ancak, bir partinin siyasal baskısıyla, toplumsalcı gerçekçi sanat, estetik değerleri yansıtamaz. Sanırım, söz konusu tartışmalar, toplumsalcı gerçekçi sanatın yöntemiyle ilgili değil, yönlendirilmesiyle ilgili. Sanatçının özgürlüğünü kısıtladığınız zaman, eleştirel yansıtma gücü yok olur. Hiç kuşkusuz, yapay kurgularla yazar, gerçek kayıp gider. Bu durum öğretiye zarar verir. Yapıt, estetik değerlerini yitirdi mi, toplumsal yardımı zayıflar. Estetik değerleri zayıf bir sanat yapıtı, okurunu ya da izleyicisini yitirir. O zaman, beklenen yarar sağlanamaz.

Nesnelerin ve görüngülerin özüne inmenin sanatsal yöntemlerinden biri de, **"sanatta tipleştirme"**dir. Beşeri yaşamı, düşünceleri ve duyguları, canlı sanatsal imgeler halinde yeniden yaratma yöntemidir bu. Tipleştirme, birbirine karşıt nesnel içeriğin sanatsal biçimde genelleştirilmesinin ve tekilleştirilmesinin örgensel bütünlüğünü anlatan karmaşık bir yaratma işidir. Sanatçı, ele aldığı konunun içeriğini, kendi dünya görüşüne, sanatsal eğilimine özgü çizgilerle ele alır ve insana haz verecek, canlı ve özgün biçimde işler. Sanatçının tipsel bir imge yaratabilmesi, yaşantısında saptadığı görüngüleri doğru betimlemesi, toplumsal gelişmenin kökenini oluşturan süreçlerin ve çelişmelerin özünü ortaya koyması gerekir. Böyle bir yapıyı kurabilmesi için, yaşamı incelemesi, yaşantıları irdelemesi, bir sınıfın belirli insan kümesinde ortak olan kazanılmış ve kişiliğe kazılmış kimliğinin çizgilerini, alışkanlıklarını, davranışlarını, beğenilerini, dış görünümlerini, çağdışı kalmış törelerini ayıklayıp seçmesi zorunludur. Yaratıcı imgeleminin yardımıyla, yaptığı genellemeleri, belli koşullarda devinen özgün kişiliklerle yansıtır. Sanat yapıtlarındaki karakterler ve tipler, insanların üzerinde derin ve kalıcı, düşünsel ve duygusal etkiler yaratabilir. Faust, Donkişot, Hamlet, Deli Dumrul, Odisseus vb roman, öykü, destan ve oyun kişileri, kalıcı örnekler olarak anımsatılabilir. Raskolnikov'u unutmak olanaklı mı?

Her sanat yapıtının düşünsel ve duygusal özü, bu özü yansıtan biçim dengesi, özellikle **"güzel"**e ilişkin (estetik) bir amacı taşır. Tümel ya da tikel, tekil ya da genel, toplumsal ya da bireysel, somut ya da soyut, özdeksel ya da tinsel her türlü yansıtmada, sanatçının imgelem dizgesinin belirlenmiş dengeli bir bütünlüğü vardır. Bu bütünlük, sanatçının biçemini (üslup) ifade eder.

## BİÇEM VE GÜZEL

**Biçem**, sanat tarihinde, sanat kuramlarıyla da belirlenmiş olabiliyor. Kaynağında, estetik ile toplumsal içeriğin özdeşliğinden ileri gelen sanatsal anlatım yolu ve yordamıdır biçem. Bu özdeşliği sağlayan durum, yaratıcı yöntemin gücüdür. **Güzel** de, bu özdeşlikte gizlenmiştir. Bir toplumun ekonomik yapısını olduğu değin, o toplumun özel yanlarını, törelerini, yaşam biçimini de yansıtır bu özdeşlik. Örneğin, ilkçağ, Helenistik, Roma, Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko, romantik biçemlerle başka biçemler, tam ifadelerini, belirli bir sanat akımında bulurlar. Yeni biçemler, öğretisel (ideolojik) içerikle sanat biçimi arasında, birbirini etkileyen ilişkinin ya da ilişkilerin ortaya çıkmasıyla oluşan derin toplumsal değişmeleri yansıtma gereksiniminden doğar.

Kuramcı estetikçiler, biçem ile sanatsal yöntem arasında kesin bir bağmtı görerek, geniş bir biçem anlayışını, örneğin, olgucu felsefeyi temel alan gerçekçiliği, bir biçeme indirgerler ya da sanatçının yaratış ve anlatış yordamıyla (tarz) özdeşleştirip dar bir biçem anlayışını öne sürerler. Geniş biçemi içeren **"çağın biçemi"**, yanlış bir kavramdır. Çünkü, bu kavram, sanatçıyı dünya görüşünden ve sanat yönteminden soyutluyor. Her çağda, türlü sanat yöntemleri ortaya çıkmıştır. Türlü biçemler, örneğin, **barok**, bu biçemlerden biridir. Biçemler, bu yöntemlerin çerçevesinde gelişirler. Biçemler, sanat öğretileri, farklı sanatçıları kendilerine çeker.

**"Güzel"**, Kant tarafından, bir **"olgu"** olarak algılandı. **Olgu** (fait, fact, factum, vakıa), düşünülmemiş olan, gerçekleşmemiş olandır. Bu anlamda, **"güzel"**, sanatın yaratı amacının dışındadır.

Sanatçı, **"güzel"**i, dış dünyada görür, onu değerlendirir ve yargılar. Kısası, olguyu beğenir ya da beğenmez. Beğendiği nesne **"güzel"**dir. **Güzel,** sanatçının, nasıl olduğunu araştıracağı, çözümlemeye çalışacağı bir **"olgu"**dur. Bu durumda, genel kavram oluyor. **"Beğeni"**nin öğelerini ortaya koymak gerekiyor bu durumda. Kuşkusuz, bilgi yetilerimizin elverdiği ölçüde, **"güzel"**in nasıl oluştuğunu araştıracağız.

## YENİ BİR YARGI BİÇİMİ

**"Estetik deneyim alanı"**nın bilgisini açacak olan yeni bir yargı biçimi, bu biçimi oluşturan yargı düzeneği, estetik kuramın tartışma konusu olacaktır. Kant, **"beğeni"** kavramının alanını daraltarak, onu, salt **"güzel"**i değerlendirme yetisi olarak tanımlıyor.[24] Ancak, nesneyi güzel diye nitelememizi gereketiren şeyi (öğeyi, öğeleri) göstermek zorunludur. Beğeni yargılarının çözümlenimi, bu zorunluğun varlığını gösteriyor. Böyle bir nesne, **"bilinç yasallığı"** ile ilişkilidir.[25] Beğeni, yargılama işini yaparken, yani onaylarken ya da onaylamazken, öznenin bilinç bütünlüğü önemlidir. Kant, beğeninin, yargılama ve değerlendirme yetisi olduğunu söylerken, **"güzel"**i, mantıksal ya da ussal çerçevede çözümlemez, özellikle, güzele ilişkin yargının nesnelliğini temellendirirken **"aşkın"** (transcendant, transcendent, müteal) bir tutum takınıyor. Güzele ilişkin yargı (estetik yargı), her türlü **"deney"**i ve bilinci aşar. **"Güzel"**in değerlendirilmesinde, öznel eğilim, daha belirgindir. Sanatçıların farklılıkları da, burada başlar. Gerçi, nesnenin yerine özneyi koymuyor Kant. Önsel ilkelerle donanmış aklı özneyle nesneyi birleştirici döngü olarak görüyor.

Kant, güzele ilişkin çözümleme için, bilgi yetisine işlev veriyor. Bilgi yetisini, **"yargıgücü"** (judgement forge) terimiyle ifade ediyor. **"Güzel"**le **"beğeni"** ve **"bilinç"** kavramları arasındaki bağıntıların ya da bağıntının gerçekliğini evetlemek ya da değillemek işlevi, **"yargıgücü"**ne düşüyor. **"Yargı"**dan farkı, çö-

---

[24] Kant, Critique of Judgement, V. I, p. 41, 1980 London. Translator: James Creed Meredith. Oxford University Pres.

[25] Taylan Altuğ, Kant Estetiğinin Temelleri, s. 14, Payel Yayınları.

zümleyici nitelik taşımasıdır. Yargıgücü, akıl ve anlama yetileri gibi nesneye değil, özneye bağlı bir yetidir. Bu bakımdan, hoşlanma (hoşlanmama) yetisiyle ortak bir niteliğe sahiptir. Hoşlanma (hoşlanmama) yetisi, **"öznenin bir durumuna ilişkin bir duyarlıktır"**. Demek, saltık güzellikten söz edemeyiz. Öznenin **"bir durumu"**, her zaman değişip **"yeni bir durum"** alabilir. Yargıgücünün öznelliği söz konusuysa, bir şeyin **"kurallarının konulmasını"** yerine getirmek, ona düşebilir. Belirleyici bir söylemle, yargıgücünün **"kurallaştırma"** yetisi olduğunu söylemek olanaklıdır. Kuşkusuz, öznenin bir durumundan hoşlanma ya da hoşlanmama söz konusu olduğuna göre, **"güzel"** ya da **"güzel değil"** tikel kavramlarını, anlama yetisi genel kavramının altına yerleştirme işlevi, yargıgücüne düşüyor. Kaynağında, yargıgücünün, tikeli, tümel kavramın altına koyma yargısı değil, konup konmama yolunda ayırt etme yetisi söz konusudur.

Yargıgücü, kuramsal kullanımda çözümlemecidir ve nesnelerini biçimsel mantığın kurallarına göre belirler. Burada yeni bir sorunla karşılaşılır. **Yargıgücü**, tikeli tümelin altına yerleştirirken, tümel olan (kural, kuram, ilke ya da yasa) verilmiş ya da verilmemiştir. İkinci durumda, elimizde, salt tikel olan vardır. Tümel olan verilmişse, yargıgücüne salt belirleyicilik işlevi düşer, ama tikel verilmişse, tikelin altına yerleştirileceği tümeli bulmak gerekecektir. Bu durumda, yargıgücü, düşünücüdür.[26] Tayfun Altuğ'a göre, bu durumda yargıgücüne özelleşmiş bir işlev veriliyor: **Yeni bir deneyim yoldamını araştırma yolu."**[27] Belirleyici yargıgücü, verilmiş tikelleri, anlama yetisince önsel (a priori) olarak saptanmış kurallara göre, tümellerin altına yerleştirir. Yargıgücü, anlama yetisinin sağladığı **"aşkın yasalar"**dan yararlandığından, yeni yasa araması gereksizdir. Düşünücü yargıgücü için, aşkın ya da deneysel yasalar yoktur. Öyleyse, düşünücü yargıgücü, kavram oluşturmak zorunda kalacaktır. Salt **ilineksel** (accident, araz) tikelle verilmiştir sadece.

---

[26] Bkz. Kant, Critique of Judgement, Pr. IV, p. 18, agb.

[27] Bkz. agy., s. 19.

İkinci tümel bulunmalıdır. Bu bakımdan, bu yargıgücüne **"bulucu, arayıcı"** da diyebiliriz. İlk aşamada, doğanın örgensel bir birliğinin olduğunu düşünmek gerekir. Amaçlı bir bakışla, kimi çözümlemelere varılabilir. Önce, doğanın özel yaşantısal deneyim yasaları bilinmeli. İkincisi, yeni deneyim yoldamı içeren **"güzel"** ve son olarak **"örgensel doğa"** alanları bilinmelidir. Doğanın türlü biçimleri, tümel kavramların tikelleşmiş olanları bulunuyor. İşte bu tikel yaşantısal kavramlar ve yasalar alanı, düşünücü yargıgücünün çalışma alanıdır. Bilim, dizgesel bağlantıları içinde genel yasalar bulur. Bu yasalar, bilimsel bilginin bireşik önsel koşulları ya da ancak, deneyimle bulunabilecek yaşantısal yasalardır. Yani, yaşayarak denenmişlerdir (amprique). Doğanın çok çeşitliliğinin birliği apaçıktır. Bu birlik içinde, bireşimi yapılmış türler de bulunur. Böyle bir durum, çok çeşitliliğin bireşimindeki yasanın birliğini içerir. Düşünücü yargıgücü, bireşimdeki yasanın birliğinden tümeli çıkarabilir. Böyle bir durum olmasaydı, deneysel bilginin bağlantılılığına sahip olamazdık. Bu yüzden, düşünücü yargıgücü, kullanım için, böyle bir birliği önsel ilke olarak benimsemelidir. Düşünücü yargıgücü, bu yolla, kendisine bir yasa yapmış (sağlamış) olur. Yaptığı iş, doğanın daha alt düzeydeki denenmiş ilkelerini, daha üst düzeydeki denenmiş ilkelere, dizgesel biçimde uydurma olanağını, kendisinden başka bir şeye dayanmaksızın kurmaktır. Tikel deneysel yasalar, doğanın tümel yasalarının, onlarda belirlenmemiş bir **"birlik"**e göre düşünülmek zorundadır.[28] Düşünme yargıgücünün elde ettiği ilke, **"doğanın amaçlılığı"**dır. Doğanın amaçlılığı kabul ediliyorsa, doğa ile bilgi yetimiz arasında bir uyum var demektir.

---

[28] Kant, agy.,, Pr IV, p. 19.

# DOĞANIN AMAÇLILIĞI

Doğanın amaçlılığı ilkesi, bizde, **"doğanın bilgi yetilerimize uyumu"** ilkesini içeriyor.[29] Kant, bu uyumluluğu da, önsel olarak öngörüyor. Hatta, doğanın bizden, bunu istediğini savlıyor. O, **"Doğa, bilimi ister."** diyor, ama böyle bir bilim dalı olmadığına göre (doğa bilimleri ayrı), açıkça, doğanın isteğinden söz ediyor. Doğa, sonsuz türlü belirtileri içinde bizi çevreleyen dünyadır. Evren, geniş anlamda, doğayı kapsar ama, o alanı, uzay diye, ilkçağlarda ayırmışız. Doğa, Kant'ın dediği gibi **"amaçlılık"** taşıyorsa, bilinçlidir. Oysa, bilincin dışında, bilinçten bağımsız olarak var olan, nesnel gerçekliktir. Özdekçi dünya görüşü, doğanın öncesiz ve sonrasız olduğunu gösteriyor. Tek boyutlu zamanda ve çok boyutlu uzamda sonsuzdur. Sürekli devinir ve değişir. Doğanın gelişme yasaları doğrultusunda, canlı doğa (organik), cansız doğadan (inorganik) oluşmuş, insanın ortaya çıkışını sağlayacak zorunlu dirimsel (biyolojik) koşulları hazırlamıştır. İnsanın gelişmesi de, toplumun oluşmasıyla olmuştur. Doğa, kendi diyalektiği gereği, sürekli değişir, ama bu değişim, doğanın yasalarıyla uyumludur. İnsanın oluşumuyla birlikte, doğanın kendi canlı küresiyle ilişkileri de değişime uğramıştır. İnsan toplumlaşınca, doğanın değişimi ve dönüşümü nitelik değiştirerek hızlanmıştır.

Doğanın yasalarına egemen olan toplumsal insan, doğayı, kendi yararına değiştirmiştir. İnsan, doğanın yasalarına koşut olarak, ona egemen olmanın yolunu açmıştır. Doğanın yasalarını öğrenen insan, doğanın değişimini, bugün bütün insanlığı korkutan düzeye ulaştırmıştır. Havaküreninn ısınmasının sonuçları, insanın varlı-

---

[29] Taylan Altuğ, agy., s. 24.

ğını da tehdit ediyor. Bir bakıma, insan, doğayı kendisine karşıt güç durumuna getirmiştir. İnsan, yerküre üzerinde, canlı katmana, bir de, **akılküre** (noosfer) eklemiştir. Le Roy'a göre, toplumun gelişmesine koşut olarak, yerkürenin canlı katmanı, akıl katmanı durumuna gelecektir. Verdanski (1863-1945), Le Roy'un kuramını geliştirdi. İnsan, doğa yasalarını öğrendikçe, doğaya egemenliğini genişletir. Öyle ki, **canlıküre** (biyosfer), doğal gelişimiyle, **akılküre** (noosfer) durumuna gelir. Yani, doğa, insanın gereksinimine koşut biçimde değişime uğrar. **Akılküre**, uzayın derinliklerine girildikçe, gezegenlere ulaşıldıkça, genişleme eğilimi gösterir. Sonunda, uzayda bir **"akıl gezegen"** oluşur.

İnsan-doğa ilişkileri, çok diyalektik bir gelişme gösterir. İnsan, doğa yasalarını çözümledikçe, yeni aletler geliştirir. Bu aletlerin yardımıyla, bir bakıma aracılığıyla, doğayı dönüştürür, yerküredeki özdeklerden ve erkeden (enerji) yararlanır. Özdekleri ve erkeyi, türlü değişimlere uğratarak, yeniden özdek ve yeniden erke yaratır. Buna, **"ikinci doğa"** diyorlar. Kuşkusuz, yapay doğa'dır bu doğa. Doğa, insanın bu çabalarıyla yaratılan şeylerle tamamlanır. Bu gelişme sürecinde, insanın doğa karşısında aldığı tavır, toplumsal bir nitelik taşıyor. İnsanın doğayı değiştirme işlevi, üretim güçleriyle üretim ilişkilerinin gelişmesinin belirli bir aşamasını yansıtır. Bu yansıma, doğa karşısında aldığımız tüm kuramsal tavrımızı etkiler. Bütün bunlara karşın, insanoğlu, yine de, doğanın bir parçasıdır. Doğa, insan tarafından ne değin değiştirilirse değiştirilsin, hangi dönüşüme uğratılırsa uğratılsın, sonuçta, nesnelerin ve görüngülerin gerçek **"öz"**ü, iç düzenliliği ve özgün ırası, nitesidir (mahiyet). Doğayı, doğa olaylarını ve doğa yasalarını konu alan bilimleri, **"doğa bilimleri"** olarak adlandırıyoruz. Doğa bilimleri, toplumsal ve düşünce bilimlerinin oluşturduğu üç temel bilim dalından biridir. Doğa bilimleri, özdeğin türlü durumlarını, değişimlerini irdeliyorlar, ama bir bir, **"doğa amacı"**nı belirlemiyorlar. Amaç, bir **"erek"**i (fin, purpose, gaye) ifade eder. Gerçekleştirmek üzere tasarladığımız ve ulaşmak istediğimiz sonuç ya da sondur. Doğa, hiçbir değişimi ve dönüşümü tasarlamıyor. Onun yasaları, kendi iç diyalektiğine uygun, bilinçdışı gerçekleşiyor. Yıldırım düşüyor ve bir nesneyi

kömürleştiriyor. Hiçbir ereği (amacı) yoktur yıldırımın. Oluşma koşulları bellidir ve önsel değildir. Özdeğin, havaküredе, belli koşullarda değişimiyle oluşur ve değişime yol açabilir.

**Kant**, doğanın erekliliğini, tam bir bilinçli davranış olarak belirtiyor. Doğa, tümel yasalarını, bilgi yetilerimiz için, bir amaçlılık ilkesine göre özelleştirmiştir.[30] Yani, bizim anlama yetimize uygun duruma getiriyor tümel yasalarını (tikel, tümelin özünden ayrı değil ki). Doğanın böyle bir ilkesi (bilinci) olsaydı, **"ilkel insan"**dan hiç söz etmeyecektik. Hatta, hiçbir peygamber, insanlığın büyük bir dönemini inanca tutunduramayacaktı. Kant, bu değin zahmete, doğanın kendisini **"yargıgücü"** için kavranabilir duruma getirecek biçimde **"özelleştirdiğini"** kanıtlama amacıyla katlanıyor. Böyle olunca, yani yargıgücüne göre özelleşince, doğa, sanatsal bir görünüm kazanıyor. Doğadaki **"özel amaçlı bütünler"** alanı içinde, **"güzel doğa"** alanı, özelleştirilmiş bir alan olur. Canlı doğa da, ayrı bir özelleştirilmiş alanı oluşturuyor. Bütün bunlar, bizim bilgi yetimizin kavranması, doğanın katlandığı güçlüklerdir. Sanırım, Kant'ın, bize kolaylık sağlama gibi bir amacı var. Çünkü, amaçlılık olmasa, yargılama olanaksızlaşır. Amaçlılık ilkesinin, ya **"öznel"**e ya da **"nesnel"e** bağlanabileceği açıktır. Birinci durumda amaç, **"hoşlanma"** ile ilişkilidir, **güzel**'e ilişkin (estetik) tasarım, bu aşamada belirlenir. Öznel düşünümde, **"estetik yargıgücü"** çıkar ortaya. Nesnel amaçlılıktaysa, amaçlılık ilkesi, nesnenin biçimine değil, bilgisine özgüdür. Bu yüzden, **"nesnel"**dir. Böyle olunca, **"güzel"**i kavramak, duyguya, yani hoşlanmaya bağlı olamaz, akla dayalı **beğeni** olur. Yani, güzeli yansıtmanın yolu, kavramlarla bağlantı kurmaktır. Şunu da belirtiyor Kant: **Gerçek varlık alanının, canlı doğanın kavranmasına yönelik amaçlılık tasarımı'nm dayandığı ilke, yine de, nesnel bilgi ilkesi olmayacaktır. Nesnel bilgi ilkesi, bulgucu bir ilkedir.**

Biçimsel ve öznel amaçlılığı, biraz daha yakından irdelersek, estetik tasarımın hoşlanma duygusuyla bağıntısı, daha açık seçik çıkar ortaya. Deneyimle verilen nesnenin amaçlılığının estetik

---

[30] Kant, Critique of Judgement, Pr. V, p. 26.

tasarımı, nesnenin biçiminin, bilgi yetimizle olan uyumunu ifade eder. Estetik tasarımın kökeninde, bir **"hoşlanma duygusu"** yer alır. Nesnenin tasarımında tümüyle öznel olan, yani tasarımı özneye bağlayan şeye, tasarımın **"estetik niteliği"** demek gerekiyor.[31] Bu durumda, estetik öğe, tasarımın mantıksal geçerliliğiyle bir aradadır. Ancak, burada anlaşılması zor olan durum, hoşlanmanın ((hoşlanmamanın) tasarımda, bilgi öğesinin nasıl öznelleşeceğidir. Kısası, o nesnenin amaçlılığı, nesnenin öz niteliği değildir. Ancak, estetik olguda, öznel bir niteliktir. Bilginin bileşeni olmayan bir tasarın, öznel niteliğe sahip olmak, estetik tasarımın amaçlılığını açıklayamıyor. Çünkü, bilginin bileşeni olmayan tasarımı kavrayamayız.

Öyle anlaşılıyor ki, Kant, doğada görmemiz gereken amaçlılığı, **"görü"**ye bağlı olduğundan, salt **"biçimin kavranışı"** olarak düşünüyor. Oysa, bilgi yetilerimizin arasında, nesnenin özünü kavrayan başka duyularımız, duygularımız da bulunuyor.

---

31 Taylan Altuğ, agy., s. 27.

## SANATIN ALANI

Şu, bir gerçektir ki, dünyayı sanatsal olarak yansıtma işi, tüm sanatçıların temel görüşüdür. **Sanatın alanı insandır.** Kuşkusuz, dar bir alt sınır çizmiyoruz. Doğa güzelliğinin ya da doğadaki güzelliğin dışlandığı savlanabilir. **İnsan-insan, insan-doğa, doğa-insan ilişkileri,** sanatın alanından dışlanamaz ilişkilerdir. Görünüşte, **"güzel"**e ilişkin olan, ama özleri bakımından **"güzel"**le örtüşmeyen saptamalar, gerçek yapıları içinde ele alınmalıdır. Güzeli imleyen belirlenimler, yaşantıdan gelen öğeler olmalıdır. Bu öğeler, yaşamın tüm alanlarını uyarmalı, o yaşam alanlarından gelen uyarımları alıp işlemeli, sanatsal yaratıyla, sanatın toplumsal etkinliğiyle bağıntısını göstermelidir. Kuşkusuz, estetiğin böyle ele alınması, Kant'ın **"hoşlanma"** temeline dayalı **"güzel"** anlayışına, dolayısıyla, **"estetik yargıgücü"**ne ters düşmektedir. Kant'ın güzel sorununa, biraz da, ortaçağ estetiğiyle yaklaştığını söyleyebiliriz. O, estetiği, yarar alanından uzaklaştırmıştır. **"Güzel"**in, ahlaksal bir niteliği de yoktur. Kant'm, estetik yargıgücünü, **"hoşlanma"**ya, hoşlanmayı, **"amaçlılık"** ilkesine bağlaması da, pek anlaşılır görünmüyor. Estetik yargıgücü, **"hoşlanma"**dan bir yarar ummaz. Çünkü, sanat yapıtının etkisine doğrudan teslim olan okur, günlük yaşamdan uzaklaşır.

Kaynağında, gerçek sanat yapıtı, yaşantının içinden yansıtır her şeyi ve kişiye yaşamı düşündürür. Onu, yaşamdan uzaklaştırmaz. Belki, günlük yaşamın yürüyüşünü, bir süre erteler. O da, kendisini sanat yapıtına kapama süreciyle sınırlıdır. Sürecin ucu, kısa sürede kapanabilir. Kaldı ki, sanatın arındırıcı niteliği, yeterince yarar sağlar. **"Kathasis"**in, yani arındırmanın salt dinsel ve dirimsel niteliklerini düşünsek, yine, bir yarar çıkacaktır ortaya.

"**Estetik yargıgücü**"nün salt "**güzel**"i sezdirerek insanı arındırması bile, "**yarar**" kavramının içeriğini zenginleştirir. Kaldı ki, sanat yapıtı, toplumsal bir eylemliliği içerdiğinden, **yarar** kavramıyla yorumlanmaya gereksinim duymaz. Yalınlaştırılmış anlamda bile, arındırma işleviyle yararlı olur.

Kant, **Critique of Judgement**'in (Karar verme yeteneğinin eleştirisi) önsözünde, hoşa gideni, estetikten ayırmak için, şöyle bir ölçüt kullanıyor: Hoşa gidende **gerçeklik**'in varlığı açıktır, estetikteyse, **gerçeklik**'in bir yana bırakılması söz konusudur. Konunun gerçeklikten uzak oluşu, hiçbir zaman, hoşa gitmeyi etkilemez. Hoşa gidenin, herkes için nesnelliği yoktur. Salt anılara ve türlü imgelemlere bakmak yeterlidir. Hoşlanma, sürdürülmesi istenen, doygunluk veren coşkudur. Açık ki, haz duygusuyla ilgilidir. Örgensel bir doyumu içerdiği gibi, söyleşme ve bakışma gibi örgensel olmayan duygusal hoşlanmalar da olabilir. Hazzı, tinsel (manevi) ve özdeksel ulamlarda düşünebiliriz. Hoşlanma ulamından kurtularak gerçeklik ilkesiyle buluşmak, Freud'un kuramıdır. Ona göre, çocuk, gerçeklik ilkesiyle buluşuncaya dek, haz ilkesiyle devinir. Sonuçta, hazzın da yarar sağladığı yadsınamaz. Estetik yargıgücünün, yararlılığı ilke olarak benimsemesi, hatta amaçlaması, ahlaksal bir idealizmi içerir.

Hegel, sanatın, hoşa gideni amaçlamasını, "**düzey yitirmek**" olarak algılıyor. Hegel, "**sanatta ideal**" kavramını irdelerken, özellikle, "**klasik sanat**"ı ele alır. Sanat, hoşa gitme çabasına girdikçe, ilkelleşir. Klasik sanatın da, içeriği açısından, rastlantısal olarak bireyselleştiğini, bireyselleştirmede "**enderlik**"e, biçim açısından "**hoşa giden**"e, "**çekici olan**"a kaydığını söylüyor. Sonuçta, tikelin üzerine oturtur sanatı. Oysa, tarihsel gelişmesi incelendiğinde, sanatın önemli yapıtlarının, örneğin Hamlet, Faust, Donkişot gibi yapıtların, insanın toplumsal ve tarihsel gelişiminin birer görüngüleri olduğu görülür. İdealist düşünürlerin sanatı yaşamdan dışlamaları, sanatın özünü sığlaştırma, giderek yozlaştırma anlamına geliyor. Sanatsal edimin öncesinde ve sonrasında yaşam vardır. Cilalı taş döneminden kalan mağara resimleri açıktır. Yaşamın güçlü devinimi içinde estetik tutumun öncesi ve sonrası irdelendiğinde, yaşantının akışı görülüyor. Ya-

şamdan **"güzel"**e ilişkin duyarlıklara varmak, yaşamın, estetik yaratıya akışıdır. Yaşam, değişip dönüşerek, güçlü bir devinimle, bütünselliği içinde sürüp giderken, insanla sanat arasındaki bağıntı, soyutlama yoluyla yeni bir durum kazanır. İnsanın **"duyulur algılar"**ı çıkar ortaya. Yaşamın bütünselliği, akışını sürdürürken, insan, gerçekte, bütünselden ayrılmaz olanı, düşüncede ayırıp mantıklı ve verimli bir soyutlamayla, **"güzel"**in alan sınırını ayırır. Estetik tutum, işte bu anda gösterir kendisini. Estetik tutum, **"güzel"**e ilişkin alanın sınırlarını aşmayı düşünmez. Soyutlanmış olanın sınırlarını aşmak, sanat felsefesinin işidir.

Sanatın toplumsal, ahlaksal, öğretisel nitelikleri, tutumları ya da eğilimleri, estetiğin alanının dışındadır. Sanat felsefesi, estetik değerleri, yaşamın bütünselliğinden salt **"güzel"**e ilişkin alanı soyutlar ve inceler. Sanatsal davranış, salt **"estetik amaçlar"**ı içermez. Estetik yargıgücü, nesnenin salt hoşa giden nitemini, başka bir deyişle, öznenin salt **"hoşlanma duyusu"**nu dikkate alır. Oysa, sanat, yaşamın bütünsel akışı içinde, salt **"estetik tutum"**u içeremez. Çünkü, yaşamın bütünselliğinde, salt estetik davranış ya da estetik tutum bulunmuyor. **Varlık**'ın yoğun bütünselliğinin içinde, yaşam, salt **güzel**'e ilişkin tutumdan ya da ilgiden kaynaklanan, sonra, yine ona dönen, sınırları belirlenmiş tek alanı içermez. Sanat, yaşamın bütünselliği içinde, estetik alanı ayırıp yeniden yaratmakla eylemleşir, ama sonunda, yeniden yaşama döner. Yaşamdan alınan, yeniden yaşama dönüştürülür. O zaman, yaşamdan ve insandan soyutlanmış **"öznel"** bir yaratıdan söz edilemez.

Sanat, yaşamın güçlü bütünsel akışı içinden, estetik alanı çekip ayırırken, toplumun gereksinimlerinden birini karşılamış olur: **İnsanın duygusal doyumu.** Sanatçı, yaşamın güçlü deviniminden ve yoğunluğundan elde ettiği **"estetik ürün"**ü, başka bir deyişle **"sanat yapıtı"**nı, yine, topluma sunar, yani yeniden yaşamın akışına bırakır. **"Sanatın öncesi ve sonrası"** denilen eylem budur. Bu diyalektik gelişme, sanatın, giderek öznel ve biçimsel zenginlikler kazanmasına yol açar, bir yandan da yaşamı zenginleştirir.

Kaynağında, yaşamın güçlü devinimi ve bütünselliği içinde, insanın yaşantısı (insana özgü günlük yaşam), başka olgularla

karşılaştırılamayacak değin geniştir. Yaşantıyı, felsefe düzeyinde açıklamanın olanaklılığı, sanatsal tutumun, yaşamın bütünlüğü, yaşantının kendindeliği üzerinde yoğunlaşmasına, nesnelleşmelerin, bilim, ahlak felsefesi, hukuk gibi yine yaşamın bütünselliğine hizmet eden işlevleri içerisinde kavranmasına bağlıdır. **"Güzel"** kavramını kendinde niteliğiyle ve doğal özyapısıyla irdelersek, kavramın, kendisinden daha geniş bir çevresi olduğunu görürüz. Haz duyma, kuşkusuz, yaşantının sadece bir bölümcüğünü oluşturur. Yaşantının içindeki insan, tüm ilişkilerini zorunlu olarak, kendisiyle bağıntılar. Yaşantının akışı içerisinde, bu bağıntılar, rastlantısallığın ya da zorunluluğun sınırları içinde bir sonucun, bir görevin, bir işlevin başarısının ya da başarısızlığının saptanmasıyla kalmaz. Yaşanmışın sonuçlarının, beklentilerin olumlu ya da olumsuz gelişmelerinin yol açtığı duygulanımları da birliğinde getirir. Estetik yargıgücü, yaşantının bütünlüğü içinden salt **"hoşa gideni"** (hoşlanılanı) soyutlarsa, konunun tümünü oluşturan şeyler arasındaki bağıntıyı yok etmiş olur. Kuşkusuz, sanatsal edim, yapıtın öğeleri arasında çelişmeye yer vermemelidir, yani yaşantının **"bağlanımı"**nı (coherence, coherent, insicam, tutarlılık) sağlam tutmalıdır. Estetik yargıgücü, sanatsal edimin mantıksal düzen içinde gidişini, tüm ele alınan öğelerin (yaşanmış olan tüm olayların) birbirleriyle bağıntılarını saptamalıdır. Bu ele alışta, her şeyin, bağlam içinde olması aranmalıdır. Yaşamın güçlü akışı içerisinde, yukarıda sözünü ettiğimiz duygulanımlar, olumlayıcı özyapı taşıdığı ölçüde, daha doğrusu, insan, güçlü devinimin akışında, nesnelerle ya da nesne öbekleriyle kendi arasındaki bağıntı içerisinde, o andaki durumunu olumlayabildiği ölçüde, **"hoşa giden"** (hoşlanılan, hoşlanım) duygudan söz edebiliriz. Olumlanmayan durum -nesne, nesne öbekleri, olay- hoşa gitmez. Bu soyut belirlemede bile, **"hoşa giden"**le **"yararlı olan"**ın oluşturduğu bağlam (bir düşüncenin, bir yapıtın, bir öğretinin bölümleri arasındaki çelişmeye yer vermeyen bağlantı), iki kavramı birbirinden ayıran kurallarla belirginleşebilir. İdealist kavramlarla, bu ayrılma katı biçimde anlaşılabilir, ama diyalektik geçişleri, karşılıklı etkileşimleri saptamaya çalıştığımızda, **"yararlı olan"**ın nesnel, **"hoşlanılan"**ın öznel ulam

niteliklerini kolayca anlarız. Yararlı olanın nesnelliği, ancak, yaşanarak anlaşılabilir. Ne ki, bu durum, yararlı olanla hoşlanılan arasındaki etkileşimi ortadan kaldırmaz. Hoşa giden, yaşamın akışı içerisinde, yaşantının öğesine dönüşen özne, iç zorunluluğun sonucu, kişinin **"tikelliği"**ni oluşturuyor. Bu, insanın tarihsel ve toplumsal belirlenmişliğini gösteriyor, ama kişiliğinin özyapısını ortadan kaldırmıyor. Doğrusu, sanıldığı değin değişime de uğratmıyor. Din, hukuk, felsefe, bilim vb daha yüksek düzeydeki nesnelleştirmeler, insanı, tikelliğin sınırları dışına çıkmaya zorlamıştır. Bu tümel olgular karşısında, insan, özne olarak tikelliğini koruyamıyor.

İnsan, doğuştan, varlığıyla tikel bir kişiliğe sahiptir. Yaşamının sonuna dek bu varlığını korur, ama toplumsal yaşamı, kişiyi, tikelliğin sınırlarını aşmaya zorlar. Daha doğuşundan başlayarak, nesnelleşmiş yüksek değerler, onun sınırlarını daraltır. Din, hukuk, bilim ve nesnelleşmiş kurumlar, tikelliğin sınırlarını aşmasına yol açar. Tikel insan ile tikelliğin sınırlarını aşmış insan, iki ayrı özne değildir. Tikellik ve tikelliğin aşılması, somut diyalektik bütünlüğü oluşturuyor. Kişi, tikel kişiliğini doğuştan getirir, çevresinde pekiştirir. Toplumsal gelişme yasalarına koşut olarak tikelliğin sınırlarını aşar, ama bu geçişte, yeni bir tikellik kazanır. Yeni tikel özelliklere dönüşmüştür sınırları aşma çabası. Tikelliğin gizil güçleri -**gensel ve özyapısal olgular**- tikelliğin kendisini aşmasına, iç dünyasındaki kendini aşma eğilimlerinin çatışmalarının yol açtığı yadsınamaz. Her kez, tikel kişilik, tikelliğin sınırlarını aşacak, yeniden tikellik kazanacaktır. Bu değişimi ve dönüşümü izleyebilmek için, günlük yaşamın iki temel olgusunu düşünelim: **Emek ve dil.**

Emeğin, insanın gelişme sürecindeki, özellikle toplumsal ve tarihsel insanın gelişmesindeki etkisi yadsınamaz. Özellikle toplu çalışmalarda, insan, tikelin sınırlarını aşar ve toplumsallaşır. Üretim aracı kullanan insanın emeği, tikel insanın emeği olmaktan çıkar, toplumsal emek düzeyine ulaşır. Hegel, üretim araçlarının, insan yaşamındaki önemini, öznenin üzerindeki değiştirici etkisini böyle saptamıştır. (Hegel, Hukuk Felsefesi). Daha sonra, Marks ve Engels, emeğin, çalışma ve üretim sürecindeki gerçek yerini sap-

tamışlardır. **Emek, insanın doğal yapısındaki temel öğedir. Her şeyden önce, içinde insanın ve doğanın yer aldığı, insanın kendi yararına, kendisiyle doğa arasındaki özdeksel etkileşimini başlattığı, düzenlediği, denetlediği bilinçli bir erkedir.**[32]

İnsan, gereksinimlerini karşılamak için, tüm anlıksal ve bedensel olanaklarıyla, doğa güçlerinin karşısında yer alır. Böylece, doğayı ve kendisini değiştirir. Emek, bir amaca yönelik harcanır. Daha önce, insanın anılığında tasarlanmış bir işi gerçekleştirir. Bu niteliğiyle, emek, hayvanların içgüdüsel etkinliklerinden ayrılır. Karınca yuvaları, her mühendisi kıskandıracak niteliktedir, ancak, karınca topluluğu, yuvasını tasarlamamıştır, topluluk içgüdüsüyle kurmuştur. Hiçbirinin, başka bir karınca yuvasına göre özgünlüğü yoktur. Ayrıca, karıncaların göründükleri tarihten bugüne, yuvalarının yapısında bir değişim olmamıştır. Arıların kovanlarındaki değişiklikleri bile, insan yapmıştır. Çünkü, arının üretiminden yararlanmayı tasarlamıştır. Kısası, hiçbir karınca yuvasının, başka bir karınca topluluğunun yuvasına göre, özgünlüğü yoktur, oysa yeteneği sınırlı bir mühendis bile, yapısını, önceden tasarlamıştır, hatta imgelemi bile söz konusu olabilir. Hayvanlar ve bitkiler, genel bir ifadeyle, insandan başka canlılar, doğadan yararlanırlar. Yararlanırken değiştirirler de, ama amaçlı olarak değiştiremezler. Örneğin, tükettiklerini yeniden üretmeyi düşünmezler. İnsan, doğayı amaçlı değiştirir, gereksinimlerini tükettikten sonra, yeniden üretir. Bütün bunları, doğanın yasalarına egemen olarak başarır. Başka canlılardan, bu niteliğiyle ayrılır. Bu ayrımı oluşturan öğe de, **"emek"**tir (labour). Hegel'in sözünü ettiği, emeği genelleştiren araç, üretim sürecinin üç işlevsel parçasından biri olan **"emek araçları"**dır.

Emek kavramının üç temel öğesi vardır:[33]

1. İnsanın kişisel etkinliği, yani **"iş"**in kendisi.
2. İş'in konusu.
3. İş'in araçları.

---

32 Karl Marks, Kapital, C. I, s. 193-194, Sol Yayınları. Çeviren: Alaattin Bilgi.

33 Bkz. K. Marx, agy., C. I, s. 194.

Emek aracı ile işçinin arasındaki ilişki şöyledir: İşçinin kendisiyle emeğin konusu arasına soktuğu, etkinliğinin ileticisi olarak yararlandığı şey ya da şeylerin bileşimidir. Kısası, emek sürecinde kendisiyle emeği arasına soktuğu şey, üretim araçlarıyla gereçlerinin bileşimidir. Amacına uygun şeyler yapabilmek için, özdeklerin fiziksel, kimyasal ve mekanik özelliklerinden yararlanır. Kimi organlarını da, araç gibi kullanır. Topladığı yemiş gibi yaşama gereçlerini bir yana bırakırsak, işçinin ilk sahip olduğu şey, emeğin konusu (emeğin, insanın gereksinimlerine uygun duruma getirmek için değiştirmeye çalıştığı gereçler) değil, emeğin araçlarıdır. Tarihsel gelişme boyunca, insanın evcilleştirdiği hayvanlar, yonttuğu taşlar, kestiği ağaçlar, sivrilttiği kemikler, belli başlı emek araçlarıdır.[34] Daha kapsamlı olarak, emek sürecinin sürdürülmesi için gerekli tüm nesneleri, emek araçları sayabiliriz.[35]

Toplumların gelişme tarihleri incelendiğinde, ilkel komünal toplumda, emeğin ortaklaşa niteliğini görüyoruz, yani, toplum ortak emek sarf ederek toplama ve avlama işini yapıyor. Bir bakıma, ilkel komünal toplumlarda, **"toplumsal emek"**ten söz edebiliriz. Sınıflı toplumların oluşmasıyla, uzlaşmaz sınıfların çatışmalarına tanık oluyoruz. Uzlaşmaz sınıflı tüm toplumların ekonomi siyasaları, kurulu düzenleri, emeğin sömürüsüne dayanıyor. Köleci toplumlarda, kölenin emeği efendilerce, feodal toplumlarda serfin emeği, feodal beylerce, sermaye toplumlarında, işçinin emeği, patronlarca sömürülür. Ancak, insanın doğal yapısını oluşturuyor emek. İnsanın yaşamının doğal öğesi **emek**, temel nitelikte bir etkinliktir. Özne ile nesne arasında yarattığı **içkin** (immanent, mündemiç) diyalektik aracılığıyla, emek, insanı, doğuştan sahip olduğu **tikel** (particulier, cüz'i) durumdan uzaklaştırır, başlangıçta bilinçsiz olarak, daha sonra **"yanlış bilinç"**le genelleştirir. Artık, toplumsal bir varlık olarak, başka insanların çabalarına katkıda bulunur. Onu, emek zorlar bu duruma. Kaynağında, bu durum, bilinçten bağımsız olarak, toplumda, kılgılı

---

[34] Bkz. K. Marx, agy., s. 195.

[35] Bkz. K. Marx, agy., s. 196.

biçimde gerçekleşmiştir. Georg Lucacs, emeğin bu niteliğini, **"İanus** (Janus) **çehresi"** sergilemek olarak tanımlıyor.

İanus, Yunan mitbiliminden aktarılmamış tek Roma söylencesidir. Biri öne, öteki arkaya bakan karşıt yüzlü insan olarak betimlenir **İanus**. Lukacs, bu içkin diyalektik yapısından dolayı, **"emek"**in, daha başlangıçta, İanus çehresi sergilediğini yazıyor. Yaratıcılığı, değiştirici ve dönüştürücü niteliği ile ilerici, bilinçdışı bir akışla genelleşmesi, gerici yüzünü gösterir. Yaşama dışarıdan giren emeğe, her türlü coşku eşlik eder ve olası görünmeyen bir durumu, değişimi de sağlar. İçkin diyalektiğinin bir yüzü budur. Öbür yüzüyle de, uygarlığın ortasında bulur kendisini. Tıpkı Prometheus gibi. İnsanın emeği, bilimin ve tekniğin gelişmesine, hâlâ katkısını sürdürüyor. Kısası, emek olmadan, insan, yaşantısını sürdüremez. İnsan, büyülerin egemenliğinde bile, yaşamını emeğiyle sürdürebilmiştir.

## BİR BAŞKA TEMEL ÖĞE

İnsan yaşamının onsuz sürdürülmesi olanaksız temel öğesinden biri de, **"dil"**dir. Dil, kılgılı yaşamın zorunlu bir öğesi olarak işlevini yaparken, bir yandan da, **"insan ötesi aşkın bir güç işlevi"**ni yapar.[36] Nesneleri adlandırma, daha, ilkel komünal, yani sınıfsız toplumlarda başladı. Gelişme yasalarına koşut olarak, dil de gelişti, değişti. Dillerin oluşmalarını ve çeşitlenmelerini anlatan İbrani söylencesi (tufan ve kule), bugün bile, kimi çevrelerce kabul görüyor. Ne ki, bilimsel yeni bulgulara vardıkça, bu savlar, birer **boşinan** (hurafe, batıl) olarak sırıtıyor. Tanrı vergisi dillerin ilkel yapıları çözümlendikçe, dillerin de, emeğin değiştirme gücüyle değiştikleri ortaya çıkıyor. Bir de, tanrıların dillerini, dilleri tanrıların gönderdiğini savlayanlar bile anlamıyorlar. Böylesi savların nedeni, günlük yaşamı, dilsel değişmelerin, emek alanındaki değişmeler değin etkileyememesidir. Dillerin, doğayı ve toplumu değiştirme gücü, emek gibi somut değil.

İlk bakışta, insanların neden hoşlanmaları, neden hoşlanmamaları konusunda, çok özerk davrandıklarını düşünebiliriz. **"Ben, soğandan hoşlanmıyorum."** diyen birinin öznel bir kararından söz edebiliriz. Önünü, arkasını düşünmeden, bu kararın, öznenin özerk kişiliğinin doğal sonucu olduğunu, kesin bir dille ileri sürebiliriz. Biraz irdeleyici düşünürsek, insanların günlük yaşantılarında, sorunların, acıların, sevinçlerin, olumluluklarla olumsuzlukların, trajik olanla güldürücü olanın, hoşa gidenle tiksinilenin her an ortaya çıktığı ve bu çelişkili durumları, daha fel-

---

[36] Bkz. Georg Lukacs, agy., s. 170.

sefi bir dille, yaşantının bu içkin diyalektiğini, **"sözcüklerle, deyimlerle, sözlerle"** yansıttıkları, kolayca kabul edilir. Bütün bunlar, kişinin var oluşunun öğelerini oluşturuyor. Açık ki, dil öğesi, kişinin tikelliğini aşmasında, genele katılmasında, çok önemli bir etkendir. Hoşlanma ya da hoşlanmama, dille ifade edilirken, günlük yaşamın dışına çıkılamaz. Öyle ki, kimi sözcüklerden ve deyimlerden hoşlanmamak da, günlük yaşamın içkin diyalektiğine bağlıdır. Büyüden dine geçip de, tikelliğin alanında sıkışıp kalmamak söz konusudur. Tikeli aşma zorunluluğu, büyüden dine geçişte de görülür. İlkel toplumlarda, gizil güç (mana) ile dolu her nesneden kaçıldığı gibi, dinsel düşünceyi öğretileştirmiş feodal toplumlarda da, tikelin aşılmasıyla varılan **"tanrısal dünya"**nın gizil gücüne ermiş kimselerden ya da nesnelerden kaçılır. Her iki durumda da, **"kut"**un (kutsal) **"yasak korkusu"** yaratmasıyla, dokunulması kötülük getiren simgeler oluşur. Tabular, bu yasaklardır. Polinezya'da yapılan halkbilim araştırmalarında, günlük yaşamın türsel genelleştirilmesinde, **"tapu"** teriminin kullanıldığı görülmüştür. Tapu (tabu), yasak anlamına geliyor. Günlük yaşamın tikelliği aşılarak, alışılmışın dışında kabul edilen **"doğaüstü"** bir güç ile dolu her şey, **"dil"**de **"tabu"** (yasak) sayılan sözcükler ve kavramlar yaratıyor. Anlaksal tasarımlarla, sanatın konusu içine alınıyor ve simgeleştiriliyor. Bu simgelere dokunmak yasaktır.

J. Couk, 1777'de, **Tongo Adası**'nda, **"tabu inancı"**nı saptadığında, bu kut yasağındaki **"içkin diyalektik"**i fark edememişti. Tabu, biçimsel olarak değişmiş, ama niteliğini korumuştu. **Şef**'in ruhunda dolu olan kut, artık, dervişin ya da ermişin **"ruh"**undadır. Şu farkla ki, Şef'in (büyücünün, şamanın) **kut**'unun kaynağı **"doğa"**dır, ama ermişin ya da dervişin **"kut"**u, doğayı yaratan cisimsiz bir güçtü ve bir elçinin anlağındaydı. Bilinmeyen birtakım doğa olayları, insan için **"doğaüstü"** güçlerin ürünüydü. O olayların kötü etkilerini gidermek, **"genel"**in ötesine geçmiş, doğanın gizil güçlerini tanımış, onların **"kut"**uyla dolmuş **"şef"**e düşmektedir. Feodal toplumda, Tanrı'nın daha açık bildirileri söz konusu olduğundan, Tanrı buyruğunu özüm-

semiş ermişler, bu bilgileriyle, tikelliğin ötesinden haber vermelerinden dolayı, dizgenin (sistem) dışında **"kut"**u doğuruyor. Bu da, **"tabu"**yu oluşturuyor. Büyüden dine geçerken, belki daha önce, sınıflı toplumların ilk aşamasında, devlet, din, ahlak, töre ve tabu biçimlerinde salt dinin etkin olması, doğal görünüyor.

**Goethe** (1749-1839), insanla bağıntılı olmayan bir dünya tanımadığını, bu bağıntının yansıması olmayan bir sanatı da istemediğini yazıyor.[37] Goethe'nin, sanatı **insanbiçimleştirdiği** anlaşılıyor. Güzel sanatların, görülebilen **"doğal"**ın dış görünüşüne bağımlı olduğunu belirtiyor. Ancak, doğal kavramıyla, salt görme duyumuyla saptanan nesnelliği değil, ama insansal olan ahlaklılığı, kuşkusuz, toplumsal anlamda ahlaklılığı da içerir.

---

[37] Bkz. Goethe, Özdeyişler ve Düşünceler. Aktaran, Hasan Âli Yücel, Bir Dâhinin Romanı.

## SAF GÜZELLİĞİ ARAMAK

Schiller, Goethe'den farklı bir yol izliyor. O, görgülün (görünen şey, gözle görünen) otoritesi olan **"güzellik"**in saf kavramını bulduğunda, güzel sanatlar için ilk kuralı elde edeceğini söylüyor.[38] Sanatın, güzel sanat olabilmesi için, imgelem gücüne yer ayırması gerekir. Gereksinimi karşılayan sanatlar (zanaat), kullanım için nesneleri işleme işidir. Kullanılmak, nesnenin biçimini belirler. Örneğin, ekin biçecek bir alet gerekiyorsa, onun biçimi, bir tutağa bağlı hilâl biçiminde kesici olmalı. Böyle bir aleti yapmak için **"imgelem"**e gerek yoktur. Salt yarar düşünülür. Zanaatlar, nesneleri işlediği gibi, düşünceyi de işler, davranışları da. Güzel sanatlar ise, **"özgörü"**ye özgü sanatlardır.

İki amacı vardır güzel sanatların: **Aklı ve beğeniyi doyurmak.** Örneğin, bir yontunun öznel amacı, nesneyi yontuş biçimiyle beğeniyi sağlamaktır. Nesnel amacıysa, sunumun gerçekliğini sağlamaktır, yani, izleyicinin aklını doyurmaktır.[39] Schiller, bu amaçların dışında **"güzellik"** olup olmadığı üzerinde duruyor. Nesnel ya da öznel amacından bağımsız bir **"güzellik"** var mıdır? Sanatçıyı ilgilendiren bu mudur? Güzel sanatların, yalnız, **"güzellik"**i amaçladığını özellikle savunuyor. Duygunun özgürleşmesi, salt güzelliğe yönelmesiyle olanaklıdır. Sanatçı (güzel sanatlarla uğraşan), tüm zincirlerden kurtulan, salt **"güzel"**i arayan kişidir.

---

[38] Schiller, agy., Gottfried Körner'e Mektup, 3 Şubat 1794.

[39] Schiller, agm.

*Şimdi duygu uykusundan, özgür güzel ruh kurtuldu.*
*Sözden dolayı zincirlerinden kurtulan köle,*
*Derdin kucağından sevincin kucağına atladı.*
*Şimdi hayvanlar âlemine sessiz bir engel kondu,*

*Ve insanlık, bulutlardan, arınmış alnıyla çıktı,*
*Ve yüce yabancı düşünce, şaşkın beyinden sıçradı.*

*Şimdi ayaktaydı insan ve yıldızlara,*
*Krallara özgü görüntüyü gösterdi.*
*Artık, yeterince uzaklıkta konuşan gözü,*
*Güneş ışığına teşekkür etti.*[40]

Schiller, çok açık olarak, güzel sanatların **"görme duyumu"** ile bağıntılı olduğunu düşünüyor. Tek amacı vardır güzel sanatların: **İnsanın beğenisini doyurmak.**

Goethe, **Özdeyişler ve Düşünceler** adlı yapıtında, güzel sanatların, **"doğal"**ın dış görünüşüyle (biçimiyle) bağıntılı olduğunu söylerken uyarıyor da: **"Doğal kavramı, salt görsel nesnelliği içermez, aynı zamanda, insanî bir şeyi, ahlaklılığı da içerir."**[41] Burada, insanın toplumsal çabası söz konusudur. Demek, sanatın her konusu, **"doğal ahlaklılığı içeren bir anlatım"** olmaya elverişlidir. Yeni bir sanat akımıyla bilinç düzeyinde karşılaşan birey, öznel bir coşkuyu yaşar. İlk aşamada, coşkusuna olumsuz bir öğe de katılır. Bu duygu, o güne dek algılamamış olduğu bir durumla karşılaşmış olmasından kaynaklanan bir **"şaşkınlık"** ya da **"tedirginlik"**tir.

Yeni, bireyde, hemen yakınmayı devindirir. Bu eğilim de, **"doğal"**ın bir yansımasıdır. Yeni ile ilk karşılaşmada, bireyin tutumunu belirleyen en önemli öğe, **"ekinsel ve düşünsel birikim"**dir. Sağlıklı birikime sahip kişi, yeni karşısında, bilinçli bir davranış sergiler. Yeninin dayandığı, çıkış noktası olarak belirlediği kaynağı, ilk anda algılayacak birikime sahip kişi, yeni karşısında hiç şa-

---

40 Sanatçılar, Bölüm 14. Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım.

41 Bkz. agy.

şırınaz. Bir coşkuya kapılır, ama yadırgamaz. Yeninin içinden çıktığı eski hakkında bilgisi olan kişi, yeni karşısında, bilgisizlikten kaynaklanan bir utanç duymaz. Yeni, önce şaşırtır. Bilinç düzeyi gelişmemiş izleyiciyi (okuyucu, dinleyici) kızdırır, ama yeni oturdukça, toplumsal benimsemenin yönlendirmesiyle, uyumlu kılar. Şaşılası durum şudur: Bu izleyici, **"sonra"**nın destekçisidir. İlk yadırgama, özellikle biçime yöneliktir.

Güzel sanatlarda yansıtılan nesnenin görünüşü, **"biçim"** kavramını içermiyor. Herhangi bir konu, sanatçının önüne serilir. Sanatçı, yaşamın bir dilimini içeren bu konuyu, içeriğine en uygun biçimde bir yapıt olarak ortaya çıkaramazsa, **"sanat yapıtı"** olmaz o çalışma. Sanatsal biçim, bir içeriğin biçimidir. İçerik ve biçim bağıntısının eksik olması, yapıtı **"belletriktik"** (vakit geçirme) ya da **"kitsch"** denilen, yalana dayalı çarpık bir tür yapar. **"Kitsch insanı"** diye adlandırılan insan, kapitalist düzenin yarattığı bir tip ya da kişiliktir. **Yalan** üzerine kurmuştur yaşamım. Çarpık toplumsal ekonomi siyasasının yarattığı **kitsch insanı,** toplumsal gerçeklikle bağıntısına, sınıfının içindeki konumuna, çevresine karşı tutumuna, bunlara bağlı gelişen kişiliğine, bu kişiliğe uygun yaşam biçimine uygun düşen bir tasarımdır. Kaynağında, bilincine varılmamış, çarpıtılmış, yanılsamalara (illusion) dayanan bir tasarımdır. Estetik bir yansıtmadan söz edilemeyeceği görülebiliyor. Kısası, kitsch insanı, yalana dayalı bir yaşamı seçtiğine göre, bu türde söz konusu olan **"gerçeklik",** çarpıtılmış gerçekliktir. Doğal olarak, yansıtmanın biçimlenişi de, nesnel olarak çarpıtılmış bir dünya görüşüne dayanacaktır. Kitsch romanları, vakit geçirme, oyalama yapıtlarıdır. Zaman zaman çok yetenekli yazarlar bile, para kazanmak amacıyla, adlarını saklayarak, böyle romanlar yazmışlardır. Örneğin, Kemal Tahir, hapishanedeyken, takma bir adla, **polis romanları** (Micle Hammer) yazmıştır. Hatta, bu romanlara, çeviri süsü vermiştir. Orhan Kemal'in **"yoksul kız-zengin oğlan"** ya da **"zengin kız-yoksul oğlan"** karşıtlığına dayanan senaryoları, salt para kazanmaya yönelik çalışmalardır. Milyoner oğlanla işçi kızın ya da milyoner kızla işçi oğlanın aşkları da, böyle vakit geçirme senaryolarıdır. Kısası, **Belletriktik** ve **kitsch ürünleri,** estetiğin kurallarıyla ya

da ilkeleriyle bağdaşmazlar. Kuşkusuz, yalana ve vakit geçirmeye dayanmasa bile, gazete yazıları, makaleler, söyleşiler, fıkralar, haber yazıları vb türler, estetik alanın içine girmezler. Bu yazıların, estetik araçlardan yararlanmaya çalışmaları, sanatın toplumsal yansımalarının sonucudur.

Aristoteles, **"retorik"**i (konuşma sanatı, söylev) ve **"tarih"**i sanat sayıyor. **Bacon**'ın (1561-1626) **Yeni Atlantis**'inde, ütopyasal (düş ülkesel) betimlemeler, ince bir gülmece, alaysılama vardır. Bu öğeler, Atlantis'i bir ütopya (düş ülke), bir düşün yapıtı olmaktan kurtaramıyor, ama sanatsal öğeler, onu estetik alanda değerlendirmemize olanak veriyor. Atlantis'teki düzen, toplumsal kurumlar, insansal değerler, Bacon için sanatsal gereçlerdir.

**Jonathan Swift**'in (1667-1745) yergilerinde düşülkeci betimlemeler, sanatsal yaratı için estetik gereç görevini yapıyor. **Gullivers' Travels** (1726), XVIII. yüzyıl İngiltere'sinin siyasal bir yergisi değildir salt, bir yönüyle de, insanın törel yergisidir. Swift'ten elli yıl önce, **John Milton** (1608-1674), eski ve yeni ahitlerdeki destan öğelerinin farkına varmıştır. Fransa'da, **Agrippa d'Aubigne** (1552-1630), bir reformcu olarak, din savaşlarına katılmış, din savaşları hafifleyince, kılıcı bırakıp kaleme sarılmıştır. Gençliğinde, aşk şiirleriyle çıkış yapan d'Aubigne, saldırgan bir Protestan olarak, Katolik iktidarı yermiş, savaş sonunda, tarih yazmaya karar vermiştir. Yaklaşık kırk yılda tamamladığı ve 1610'da yayımladığı **Les Tragiques** (Trajikler), bir destandır. Yer yer lirik dizeler de bulunur. Özellikle, **Hükümdarlar, Altın Oda, Ateşler, Demirler, Öçler** ve **Usavurma** bölümlerinde, Katoliklerin cinayetlerini, Protestanların çektikleri acıları betimledikten sonra, Tanrı'nın öcünü, görkemli bir tablo olarak yansıtır. Söylev öğesi, bu yapıtta önemlidir. Söylev öğesi, yapıttaki bağdaşık ortamı dağıtıp, bağımsız bir etkinlik yaratmıştır. İngiltere'de Milton, d'Aubigne'nin farkında olmadan işlediği sınıf kavgalarına esenlikle katılır. Dinsel koşuklarıyla yeteneğini kanıtlayan Milton, İtalya'ya gitti, oradaki iktidar savaşına katıldı, Cumhuriyetçilere yardım etti, İngiltere'ye döndü. 1648 Devrimi'ne katıldı. Kralcılar kazanınca, yoksul, yalnız ve kör bir yaşlı olarak saklandı. **Paradis Lost**'u (Yitik Cennet), o yıllarda

yazdı. (1670). On iki kitaptan oluşan destan, **Şeytan**'ın **Tanrı**'ya başkaldırıp cehenneme atılmasıyla başlıyor. Arkadaşlarını örgütleyip insan için tasarımlarını anlatıyor. Bilinçsiz bir sınıf savaşı yansıyor yapıta. Milton, **Yitik Cennet**'te, özün gereği, uyaklardan arındırmıştır yapıtını. Yeni bir biçim, **uyaksız koşuk** (blank verse) yaratmıştır. Uyum, tartım, öyle bir çeşitlilik sağlamıştır ki yapıta, bütün şairler, yeni biçimi öykünmeye başlamışlardır. Dördüncü Kitap'ta, **Adem**'le **Havva**'nın duaları ve aşkları, **Şeytan'ın Söylengesi** (monolog) yeni şiirin kapısını açtı. Söylev öğesi, bu yapıtlarda, özellikle Üçüncü Kitap'ta -Kör Bir Adamın Üzünçlü Söylevi- yoğun biçimde sanata girmiştir.

XVII. yüzyılın sonlarında, halka dayalı dinsel örgütlenme (vulgairisation) İngiltere'de, John Bunyan (1628-1688) gibi bir şair yetiştirdi. Bir işçinin oğlu olan Bunyan'ın **"Hacının Gezisi"** (Pilgrim's Travels) adlı yapıtı, kutsal kitaptan sonra en çok okunan kitap olmuştur. Söylev öğesi ağırlıktadır. Söylev öğesi, Schiller'de de, sanatsal yapının önemli bir bileşeni olarak kullanılır. Namık Kemal'in (1840-1888) şiirinde, temel biçem öğesidir. Söylevin şiirde, özellikle coşumcu (romantik) şiirde önemsenmesi, yığınlarda coşku yaratmak için kullanılıyor. Toplumsalcı gerçekçi şiirde, söylev öğesinin yerini, yükselen (hyperbolique) ses almıştır. Sol fütüristlerin temel biçemleri, özellikle yığınlara seslenen Mayakovski'nin (1893-1930) özgün biçemi, **"hiperbolik biçem"**dir. Nâzım Hikmet de, özellikle destanlarda, bu biçemi denemiştir. Yığınları coşturmak amacı taşıyan şiirlerde, söylevi güçlendiren en etkin biçemdir hiperbolik yöntem. Trajedilerde, söylev, temel öğelerden biridir. Özellikle, başkişilerin seslenişleri, söylev öğesine eğilimlidir. Çünkü, trajedilerin kişileri, **"facia"**yı görürler, ama onun üstüne üstüne giderler. Bir tür meydan okumadır, kimi de, kırgınlığın yansıtılmasıdır söylev biçemi. **Shakespeare**'de (1564-1616) söylev, kişileri belirlemek amacıyla kullanılır. Schiller, söylevin, **"gerçekliği sahteleştirdiği"** kanısındadır.[42] Buna karşın, sanatsal yapının önemli bir bileşeni saymaktan geri durmaz.

---

[42] Bkz. agy., 10. Mektup.

Schiller, insandan, duyguyla aklın kökenini kuran iki yasa istendiğini ileri sürüyor: Birincisi, saltık gerçeğe derinden etki yapacak (içten etki), sadece biçim olan bir evren oluşturacak. İkincisi, saltık biçimi etkileyecektir. Birinci yasa, saltık gerçeğe içten etki yapacağına göre, tüm yetkileri ortaya çıkaracaktır. Saltık biçime etkin olan ikinci yasa, salt dünya olanı içinde boğacak, değişiklikleri birbirine uyduracaktır. Bu, içe özgü olanı özdekleştirmek, özdek olan her şeye biçim vermek anlamına geliyor. Saltık gerçek, saltık biçim kavramları, kendi başına var olan **"gerçek"**le, kendi başına var olan **"biçim"**i ifade ediyor. Hiçbir şeyle sınırlanmayan, başka bir nesneyle ilintisi olmayan, gerçekte olduğu gibi anlıkta da (zihin, düşünme) başka bir nesneyle bağlı olmayan, varlık nedenini, kendinde taşıyan şeydir **saltık** (mutlak). Her iki ödevin (saltık gerçeğin biçim olanı yapması, ortaya çıkarması, dünyayı içinde boğarak biçimleri birbirine uydurması) en üst düzeyde yerine getirildiği tasarlanırsa (ya da imgelenirse) **Tanrı** kavramına varılır (On Birinci Mektup, Sanatçılar 25. Bölüm). Bu kuramı, sanatçıların yaşama geçirmelerini diliyor. Doğrusu, insanın kendi ruhsal durumlarının ve iç yaşantısının, dolaysız olarak bilincine varması, kendi kendisini içten algılama yetisini, yani **"iç duyu"**yu (innerer sinn, Lat. sensus interior) anlaması olanaklıdır, ama içimizdeki kaçınılmaz olanı gerçekleştirmek, dışımızdaki gerçeği kaçınılmaz yasalara bağlamak üzere birbirine karşıt iki güç tarafından itilmekte olduğumuzu savlamak, bu güçlerin de, kendi nesnelerini gerçekleştiren **içtepi** (trieb) olduğunu söylemek (On İkinci Mektup) oldukça zor. **Tepi** (impuls, ilca), istençli bir uyarının ya da yöntemin denetimi söz konusu olmadan, birden yapılan davranıştır, bir içtepi (trieb) söz konusu değildir. Biz de, kaçınılmaz yasalara bağlanarak bu iki karşıt güç (özdeğe bağlı içtepi, biçimsel içtepi) tarafından itilmemekteyiz. **"İçtepi"**, pek bilimsel bir kavram olarak görünmüyor. Kaldı ki, **"iç duyu"** aracılığıyla da yönetilmeyiz.

*Schiller, bir de, üçüncü içtepi üretiyor.* **On Üçüncü Mektup'ta, On İkinci Mektup'ta** birbirine karşıt olduklarını kesin olarak belirttiği **"özdeğe bağlı içtepi"** ile **"biçim içtepisi"**ni, eğilim olarak karşıt görünen olaylar olarak belirtiyor. **"İnsanlık**

**kavramını dolduran bu iki içtepidir."** diyor. (On Üçüncü Mektup.) Her ikisini de verebilecek üçüncü bir **"temel içtepi"**nin (Grund trieb) düşünülemeyeceğini ileri sürüyor. O zaman, kaçınılmaz olarak, **"Öyleyse, biz, birbirine karşıt bu iki temel içtepiyle kaldırılmış görünen insan doğasındaki birliği nasıl sağlayacağız?"** diye soruyor. Tutarsız bir soru olduğu hemen anlaşılıyor. İnsan doğasında bir bütünlük (birlik) varsa, bu birliği, bu karşıt eğilimli iki **"içtepi"** bozamaz, ortadan kaldıramaz.

Çok karmaşık bir estetik kuram kuruyor. Büyük bir korkuyla, **"İnsan doğasındaki birliği nasıl sağlayacağız?"** diye sorarken, büyük bir dinginlikle, **"Bu iki içtepinin eğilimleri, birbirine karşıttır, konularında karşıt değillerdir."** diye yanıtlıyor. Birbirine rastlamayan şeyler, çatışmazlar. Özdeğe bağlı içtepi, gerçek değişiklik ister, ama bu değişikliğin kişi ve onun alanı üzerinde olmasını, ana kurallarda değişiklik yapılmasını koşul olarak ortaya koymaz. Biçim içtepisiyle, **"birlik ve değişmezlik"** üzerinde direnir. Kişiyle birlikte durumun da değişmemesini istemez, duyularda değişiklik olmasın demez. Öyleyse, bu iki içtepi, doğal olarak karşıt değillerdir. Bunlara **"demon"** (Şeytan, kötü ruhun tanrısı) gibi bakıldığında, öyle görünürler, ama kaynağında, doğayı dikkate almadıklarından, öyle görünürler. Böyle olunca da, kendilerini anlamazlar ve çevrelerini şaşırtırlar (On Üçüncü Mektup). Schiller, insanı yönettiğini düşündüğü bu iki içtepinin, bir bakıma ilkel, ama zorunlu bir uzlaşmazlık içinde olduklarını söylüyor. İnsan doğasındaki birliği -özdeğe bağlı içtepiyle biçim içtepisinin birliği- koruyabilmek için, özdeğe bağlı içtepiyi, akılsal olana uyumlu kılmak gerekiyor. Ama, estetik yargıgücüne başvurursak, bundan **"uyum"** değil, **"tekdüzelik"** elde ederiz.

İnsan da, parçalanmayı sürdürür. Kısası, her iki ilke de, birbirlerine bağlı olacaktır. Çok açıktır ki, dışımızdaki her nesne, birer özdektir ve her biri, bir biçime sahiptir. Biçimsiz özdek ve özdeksiz biçim yoktur doğada. Bilimsel bilginin bize yansıttığı gerçek budur. Schiller, **özdek-biçim** ilişkisinin zorunluluğunu düşünmeden, bunları koruma ve her içtepinin sınırını çizme görevini **"ekin"**e veriyor. Ekinin, her iki içtepiye de, aynı derecede

hak vereceğini bildiriyor. Her ikisi de, birbirine karşı direnmeyi sağlayacaktır. **"Ekin"**den ne anladığını söylemeden, iki ödevinin olduğunu bildiriyor. Birinci ödevi -görevi değil- duyguları, özgürlüğün karışmasına karşı -duyguların özgürleşmesine olanak tanımamak diye anlamak gerekiyor- korumaktır. İkinci görevi de, kişiliği, **"duyguların zoruna karşı güvenceye almak"**tır. **"Ekin"**in, birinci görevini yerine getirebilmesi için, duyguyu eğitmek gerekiyor. Kişiliği, duyguların zoruna karşı güvenceye almak için de, **"akıl"** eğitilmelidir.

Dünya, zaman içinde yayılmıştır. İnsanı dünyayla birleştirecek olan yetinin en yetkin biçimi, olanaklı en büyük değişiklik, bir yayılma olacaktır. Kişi, değişiklik içinde değişmez olduğundan -Schiller'in diyalektiği özümsememiş olduğu görülüyor- değişikliğe karşı koyacak olan yetinin en eksiksiz biçimi, -olanaklı en büyük bağımsızlık- bir düşünce edimi içinde art arda gelen iki ya da daha çok şey arasında bulunan birliğin bozulması, bağlılığın kalmaması, birlikteliğin bulunmaması, bağıntı olmaması, şiddetin doğmasına yol açabilir. Bundan sonra, Schiller, yoğun biçimde, bu iki içtepinin insanla ve doğayla ilişkilerine girişir. Karmaşık bir dizgeyle, şu sonuçlara varır: **"Biçim içtepisi, düşündürücü güçten önce davranıp kişiyi dünyaya bağlarsa, kişi, nesnenin yerine geçmek için işe girişir girişmez, özgür güç, kişi olmaktan çıkar. Çünkü, değişmezin değişikliği, saltık gerçeğin kendisini belirtmek için, sınırlanmaya gereksinim duyar."**

İnsan, biçimden ibaret olursa, biçim diye bir şey kalmaz ortada. Durum yoksa, kişi de yoktur. Ancak, özgür olduğu oranda, gerçek, kendisinin dışındadır ve onu algılar. İnsanın algılama gücü oranında, gerçek, onun içindedir ve kendisi de, düşünen bir varlıktır. Özdeğe bağlı içtepi kişiliği ve biçim içtepisi de, duyarlığı ya da doğayı, gerekli sınırları içinde tutacaktır. (On Üçüncü Mektup).

Ekin, özgürlük ve algı kavramlarından ne anladığı, açık seçik belli olmadığından, düşüncelerini kavramak güç oluyor. Ancak, kişilikle duyarlığı, bir bütünlük içinde algılamadığından, onların alanlarını saptamak olanaksızdır. **Duyarlık** (sensibility, hassasiyet), belirli ya da genel olarak duyumlarla duyguları algılayabil-

me yeteneğidir. **Duyu** da (sentiment, his) dışımızdaki dünyanın iç dünyamızda uyandırdığı izlenimlerdir. Biçim içtepisi, duygu alanına dayanacak, duyarlığı gerekli sınırları içinde tutacak, özdeğe bağlı içtepi de, duygudan ve duyarlıktan soyutlanmış **"kişilik"**i koruyacak! Duygudan ve duyarlıktan yoksun bir kişilik, nasıl olur? Özgür insan anlayışı da çok kısır! **Özgürlük** (liberte, freedom, hürriyet), insanın doğadaki ve toplumdaki nesnel gelişim yasalarıyla, zorunlulukla olan ilişkisidir. Özellikle, bu zorunluğu bilme ve ona, kılgılı yaşamda egemen olma derecesidir özgürlük. Zorunluluk, nesnel yaşamın her alanını kapsar. Özgürlük, özgün bir toplumsal ulamdır (kategori). Başka alanlara uzanmaz. Özgürlük, nesnel zorunluğun kavranmasıdır. Gelişme yasalarını tanıyarak, bilinçle uygulama ve kullanma yeteneğiyle doğru orantılıdır. Gelişme yasalarına ne değin egemen olursanız, o değin özgürleşirsiniz. Toplumsal özgürlük de, toplumsal bilince bağlıdır. Bu yüzden, gerçek, özgürlüğün alanı dışında olamaz. Kaldı ki, bu yeteneğin gerçekleşmesi için, ekonomik, siyasal ve öğretisel koşulların bilinmesi gerekir. Schiller, bu koşullara hiç değinmiyor. Soyut özgürlük, özgürlük düşlerinin yaygınlaştığı kapitalist devletin önemli varlık öğelerindendir. Schiller'de de, böyle bir anlayış seziliyor. İnsan, sanatsal eylemi yaşama geçirirken, özgür olmalı. Sanatçının, işlediği konunun nesnel zorunluluğunu kavraması, sanatsal eyleme geçebilmesi için gereklidir. Eski Yunan'ın trajedi ve çağdaş dünyanın klasik dram yazarları, nesnel zorunlukları hesaba katmazlar. Yazgı, özgürlüğü engeller. Trajedilerde ve klasik dramlarda, bağıntılar, insan özgürlüğünü engeller.

**Homeros** (M.Ö. VIII. yüzyılda yaşadığı sanılıyor), İliada'nın XXIV. Bölümünde, Hektor'un cesedini almak için, Akhilleus'un yanına giden babası Priamos'a, Hermes (Tanrı, Zeus'un habercisi) eşlik eder. Bu, Homeros'un, dışsal bağıntıdan kurtulamadığını gösteriyor. İnsan özgürlüğü engellenmiştir. Estetik yargıgücü, yaratma sürecinde, tanrısal ya da tümel güçler, dışarıdan hiçbir karışmada bulunmamalıdır. Hiçbir dış güç (dış öğe başka, dış dünyadan her şeyi alacağız), beklenmedik kurtarıcı (deus ex machina) olarak yaratıya ortak olmamalıdır. Gelişme yasalarına

koşut olarak, eski Yunan'da, trajedi yazarlarına tanrılar ya da tanrıçalar, beklenmedik anda yardım ederek, sıkışan olaym akışını sağlıyorlardı. Bu tür beklenmedik yardımlar, sanatsal eylemde önemliydi. Kuşkusuz, bu yardımı, yine şair kuruyordu, ama estetik yargıgücü, bu dıştan yardımı, rastlantının rolü olarak algılıyor ve yersiz buluyor. Ancak, eski Yunan trajedi yazarları, ölüme yargılanmış bir kişisini, bütün umutların tükendiği bir anda, bir Olimposlu'nun toplumca benimsenmiş gücüyle kurtarır ve olayın akışını sağlar. O kişi, ölüme yargılanmışsa bile, olayın sonuna dek, sınırsız güçlerle eylemini sürdürür. Rastlantılar, yaşamın akışında ve yaşantının içinde vardır, ancak, sanatsal yaratıda, çok da hoşa giden bir öğe değildir. Bir bakıma, sanatçının özgürlüğüne karşı bir durumu içeriyor. Özgürlük, insanın zorunlukla ilişkisini içeriyor, rastlantılarla ilişkisini değil. Rastlantıda, kişinin istenci, etkin olmuyor. Rastlantılar, iyi bir bağıntıyla, kurgunun bütünlüğüne zarar vermeyebilir, ama beklenmedik bir yardım, her zaman yabancı ve dışsal bir öğe olacaktır. Trajedi yazarı, izleyicinin yadsıyamayacağı tanrıları ya da tanrıçaları, gerçek yardımcılar olarak olaya katar. Toplumun inanç dizgesi, bu yardımı, gerçek olarak algılar.

**Sophocles** (M.Ö. V. yy), büyük trajedilerinde, tanrıları makineler, bireyleri, sorumsuz davranışların araçları durumuna sokmaz. Estetik yargıgücü, sanat yapıtını üretirken, bu iki içtepiyi uyumlamak istemez, onları, incelikle birbirine bağlama çabasına girmez. Sanatsal eylemin başlangıcında, insanın iç varlığını devindiren sanatsal eylem, hiç kuşkusuz, **"konuşma"**yla başladı. Konuşma ise, beyinle elin işbirliği sonucu, üretim sürecinde ortaya çıktı. Ortak çalışma ya da tek başına iş yapma sırasında, her devinim, bir ezgiyle destekleniyor. Afrika'da, Güney Amerika'da ve Avustralya'da, ilkel komünal toplumların olduğunu biliyoruz. Bu toplumlarda, bir doğa olayı ya da bir av sahnesi, **yansılama** (mimetique, mimetic) ile anlatılıyor. Hegel, sanatsal eylemin, tanrılarla insanların özdeşleşmesinden doğduğunu, eski Yunan yapıtlarından yararlanarak savlayadursun,[43] şu gerçeği

[43] Bkz. Hegel, Estetik 1, agy., s. 226.

yadsımak olanaksız. Bilim, bu sorunu, açık seçik çözümlemiştir: **Tanrı** (tanrılar), **insanın doğa ile savaşımı sürecinde, özdeksel bir gereksinim olarak, insan tarafından yaratılmıştır.** Örneğin, yıldırımın neden çaktığını bilemeyen insan, onu, bir tanrının okları gibi imgelemlemiştir. Eski Yunanlılar, yıldırımı, Zeus'un **öfkesi olarak sunmuşlar, sonra okları yapmışlar.** Hegel'e göre, **Tanrı ve doğa, insanda içkindir**. Yani, bilinçte vardır.

**Eros**, insana dışsal bir güçtür, ama aşk, insana özgüdür ve insanın bedeninde duyulur. Tanrı da böyle... İnsana yabancı olan bir olguyu oluşturuyor, ama içsel olarak, inancın tözünü (cevher) edimsel olarak etkin kılıyor. Sonuçta, sanatsal edimin kaynağı da, toplum oluyor. Toplum da, özdeksel bir varlıktır. Tanrı, bu özdeksel varlığın ortak yaratısı olmasa bile, sonuçta, ortak inancı olmuştur. Dışsal etkenler, içsel etkenlerden ayrı olarak etkin olarak bir rol oynarsa, sanat yapıtı çok çürük bir temele oturtulmuş olur. Schiller, eski Yunan yazınından trajedinin estetik değerlerine çok saygı duyuyor. Nedeni de, **sanatsal güzel**'in, onlarda eksiksiz olmasıdır. **Sanatçılar** adlı şiirinde, bu kanısını, şu dizelerle yansıtıyor:

*O, Orianların bir şanı,*
*Yüce haşmetlinin çehresi uğruna,*
*Sadece daha saf ruhlar tarafından bakılan*
*Hasret çekerek yıldızların üzerinden geçen,*
*Kendi güneş tahtına kaçan,*
*Korkunç görkemlilikteki Urania,*
*Çıkartılmış ateşten tacıyla*
*Durmakta "güzellik" olarak karşımızda,*
*Zerafetin kerametini kuşanarak,*
*Çocukların anladığı çocuk olan,*
*Güzellik olarak burada duyumsadığımız,*
*Günün birinde gerçek olarak çıkacak karşımıza.*[44]

---

[44] Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım.

Belli ki, **Poseidon**'un oğlu, yakışıklı **Orian**'ın **"güzellik"**ini, eksiksiz buluyor. Çapkın Orian'ın özdeğe bağlı içtepi ile bütün güzel dişilere düşkünlüğü biliniyor. Ana Tanrıça **Artemis**'e de yanaşmak ister. Orian'ın bu yersiz ve onur kırıcı davranışına kızan Artemis, onun üzerine bir akrep salar. Akrep, yakışıklı delikanlıyı topuğundan sokar ve öldürür. Artemis, akrebi, uzayda bir burç yapar. Akrep burcu, budur işte. Orian'ı da, bir yıldıza dönüştürür. Orian, **"bilinç içtepisi"**yle (bilinç, bir içtepi değildir, ama Schiller'in o günkü bilgisi böyle diyor), Akrep Burcundan sürekli uzaklaşır. Burada, dışsal olanla içsel olanın birliğini düşünmüyor. İlkçağ yazınının tanrısal, ama insana daha yakın varlığı **Musa'**lardan (mousa, esin perisi) biri olan **Urania,** gerçek **"güzellik"**i, temsil ediyor. Ateşten çıkarılmış tacıyla, karşımızda durmaktadır.

**"Mousa, Yunanca bir sözcüktür. Akıl, düşünce yaratıcılık gücü"** kavramlarını içeriyor.[45] **Zeus,** Olimpos'un egemenliğini ele geçirince, ilk işi, düzenli ve ölçülü olduğu oranda yaratıcı olan güçleri benimsemek olmuştur. Musalar, işte bu gücü temsil ediyorlar. Bu güç, insana daha yakındır. Olimpos tanrıları, doğaüstü güçlerinden sıyrılıp insana daha yakın olmayı kararlaştırdıklarında, Musalar'dan yararlanırlar. Musalar, insanı tanrılaştırırken, tanrıları da insanlaştırırlar. **Hesiodes** (M.Ö. VII. yy). **Helikan Dağı**'nın eteklerinde, davar otlatırken, Musalar, ona, defne dalından bir değnek vermişler. **Hesiodes**'in **"asa"**sı budur. Asayı verdikten sonra, kulağına tanrısal sesler üflerler. O da, tanrılaşıp **"Theogonia"**yı yazar. Şöyle başlar, tanrıların toprağı oluşturmasını anlatmaya:

*Selam sizlere* (Museler) *Zeus'un çocukları,*
*bana güzel şarkılar verin.*
*Söyleyin nasıl önce tanrıların ve toprağın*
*meydana geldiğini.*

---

45 Bkz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, **Musa**'lar maddesi. Remzi Kitabevi Yayınları, 1972 İstanbul.

Hesiedos, ilginç biçimde, **"tanrıların nasıl meydana geldiği"**ni, onların meleklerine soruyor. Demek, tanrıların ilksiz olduklarını düşünmüyor. Musalar'ın sevgilisi, **şairler**'dir. Homeros, **Odysseus**'un ağzından, **Troya Savaşı**'nı anlatan ozanlardan tek birinin adını anar destanlarında: **Demosdokos.**[46] Adından anlaşıldığına göre, bir halk ozanı: **Demosdokos.** Phaiak Kralı Alkinoos'un sarayında görevlidir. Şölenlerde, Kral'ın buyruğuyla, Troya Savaşları'm anlatır. Bu da, Homeros'un destanlarının halk tarafından söylenip geliştirildiğini gösteriyor.

Schiller, özdeğe ilişkin içtepinin, biçim içtepisiyle birleşip **"güzellik"**i yansıttığını belirtiyor. Ne ki, Yunan trajedilerinde ve destanlarında, içsel özü, dışsal bir katkı -tanrılarla Musalar'ın katkısı- yönlendirir. Örneğin, İliada'nın ilk bölümünde, Akhileus, Başkomutan Agamemnon'u öldürmeye karar verir. Elini kılıcına götürdüğü anda, Atena girer çadıra ve engeller Akhileus'u. Atena (savaş tanrıçası) beklenmedik anda (deus ex machina) ortaya çıkan dışsal bir güçtür ve karar verme yetkisini, şaire bırakmaz. Hamlet'te, karar verme yetkisi, doğrudan Shakespeare'e özgüdür. Hamlet'in, sarayda oyunculara oynattığı oyunda, babasının kulağına zehir akıtıldığını yansıttırması, **Hayalet**'in (babasının) ona dışarıdan katkısı değildir. Hamlet, önsezileriyle kavramıştır olanı biteni. Hegel ve Goethe, Hamlet'i, kendisine yüklenen yükü taşıyacak olgunlukta görmüyorlar. Ancak, Kral'ın (Hamlet'in amcası ve üvey babası), Hamlet'i İngiltere'ye göndermek istemesini, Hamlet, çok iyi değerlendirir. Hiç kimse, işin ayırdında değildir. Ancak, bir kötülüğün tasarlandığını sezecek değin olgundur Hamlet. Hiç de, saksıya dikilmiş meşe değildir. Wittenberg Üniversitesi'nde özel eğitilmiş, Elsinor (Danimarka) Sarayı'na, kral babasının kalıtçısı bir çınar gibi gelmiştir. Saraya gelmeden iki ay önce, babasının öldüğünü duymuştur. Bir gece, babasının hayaleti, kendisinin kardeşi **Cladius** tarafından zehirlendiğini bildirir. **Hayalet**, dışsal bir güç değildir. Bir kuşku (sus pucian) taşımaz Hamlet. Hiçbir davranışında, Kral'la Kraliçe'nin

---

[46] Bkz. Homeros, Odysseus, VIII. Bölüm. Çevirenler: Azra Erhat, A. Kadir. Sander Yayınları.

(annesi Gertrude) iyi niyetlerini ve amaçlarını kötüye yormaz. İlk günden başlayarak (Hayalet'le konuşmadan önce) güçlü bir dürtünün tedirgin edici rahatsızlığını duyar. Derin bir **kaygı** (anxiety, endişe) içindedir. Kaygı, gelişerek delilik boyutuna varır. Kral ve Kraliçe, kuşkuya düşerler. Kaynağında, Hamlet'te görülen **"delilik"** (insanity, cinnet) değildir. Davranış bozukluğu da değildir. Bir **"davranışsal dalgalanma"**dır (behavior ascillation).

**Hamlet**'in hiçbir davranışı, anlıksal (zihinsel) dengesinin sürekli bakım altında tutulmasını gerektirecek nitelikte görülmüyor, ama belirli uyaranlar karşısında, davranış değişikliği gözleniyor. Saray Bakanı Polonius'un güzel kızı **Ophelya**'yı, Hamlet'i izlemeye memur ediyor Kral; özellikle Kraliçe önemsiyor bu izlemeyi. Ne ki, Elsinor Sarayı'nda, XI-XII. yüzyılların bilgisiyle yetişen Ophelia, Rönesans aydını düzeyinde gelişmiş Hamlet'i çözümleyemez. Shakespeare de, Ophelia'ya dışarıdan katkıda bulunmaz. Çok gerçekçi olarak çıkarır kişilerini sahneye. Denebilir ki, kardeşini, iktidar tutkusuyla öldürecek değin barbar Kral'ın karşısında, Hamlet, uygar bir aydındır. Shakespeare, Hamlet'i bilinçli olarak, Elsinor Sarayı'nın yöneticilerinin düzeyinden çok yüksek bir karakter olarak işlemiştir:

*Zaman çığırından çıkmış, ne uğursuz talihim var.*
*Her şeyi düzeltmek bana düştü.*
*Neden böyle bir zamanda gelmişim dünyaya?*

Hamlet, XI. yüzyılda gelmiş dünyaya. Kendi yüzyılını uğursuz, bozuk bir yüzyıl olarak nitelemesi, Elsinor Sarayı'nın çağdışı yönetimi yüzündendir. İşlenmiş bir saray cinayetinin öcünü, bir insancıl aydının alması kolay olmasa gerek. **Hollanda Vakayinamesi**'nde, Elsinor Sarayı'nda işlenen cinayetin tarihi, ayı ve günüyle verilmemiş, ama on birinci yüzyılda gerçekleştiği görülüyor. Hamlet'in ekinsel ve bilimsel düzeyi, Rönesans insanı değin ileridir. Kısası, çağının çok ilerisindedir. Hamlet, **Hayalet**'in, yani kaygının kaynağının gerçekliğini de arar. Kaygının kaynağı, geçmiş yaşantılardan birleştirme yaparak sağlanan anlıksal örüntüdür. Bir imge arkadaşının (imaginary companion) gerçeği

anlatmasıyla başlar işe. Hayalet, imge arkadaşıdır. Bir oyuncu kümesine, tasarımını sahneletince, gerçeği yakalar. Kral Claudios'un ve annesinin (Gertrude), uyuyan Kral'ın (Hamlet'in babası) kulağına zehir akıtılması sahnesinde gösterdikleri tepki, özellikle, Claudios'un dengesiz davranışlarla sahneye yürümesi, oyunu durdurmaya kalkması, Hamlet'in kaygılarını doğrular, artık, kaygıya yer kalmamıştır, gerçek apaçıktır. Kaygılar giderilmiştir. Aydınlanmış gerçek, bilinci güçlendirir. Hamlet, olayların gelişmesi boyunca, bilinçte olan davranışlar sergiler. Her olay, konuda içkindir (salt bilinçte kalan, deneyi aşmayan). Dışa taşan hiçbir şey yoktur. Oyuncular, **Hecuba**'nın (Hamlet'in babası) sonunu oynamışlardır. Hecuba'nın ölümü sırasında gözyaşlarını döken tuluatçıların davranışları karşısında, Hamlet,

*Şu oyuncu, şurada rol gereği,*
*Bir coşkunun hayaline kapılıp*
*İmgelemenin uydurduğu olaya*
*Kendisini öyle kaptırdı ki,*
*Acısından yüzü solup gitti.*
*Hem de, bunlar, bir hiç için!*
*Hecuba, şu oyuncunun nesi?*
*Hecuba'dan ona ne ki, gözyaşı döksün?*
*Böyle duygulanması için, onda*
*Benim nedenlerim olsaydı,*
*Sahneyi gözyaşına boğar,*
*Herkesin kulağını, korkunç*
*Bir söylevle patlatırdı.*
*Suçluyu çıldırtır, suçsuzu dehşete düşürür,*
*Bilgisizi şaşkına çevirir,*
*Görüp işitenleri hayrete salardı.*
*Ya ben! Sersem, mayası bozuk adam!*
*Düşlerde var olan insanlardanmışım gibi,*
*Amacım gerçekleşmeden eriyip siliniyorum.*

(Perde II, sahne II)

Bu sahnenin sonunda, **"Artık, anlığımı işletmeliyim!"** diyor. Öcünü alması için, sağlıklı bir nedeni vardır. Gereğini yapacak istence, güce ve olanağa sahiptir. Artık, tüm tasarımları, kanlı olacaktır, tüm düşünceleri kan kokacaktır (Perde IV, sahne IV). Bütün bunlar, onun, bilinç içinde devindiğini gösteriyor.

Annesinin çağrısına uyarak yanına gider. Amcası, divanhanede, Meryem'in karşısında diz çökmüş, dua etmektedir. Bir kılıç darbesiyle canını cehenneme göndermek işten bile değildir. Ne ki, dua ederken ölen ya da öldürülen kişi, doğru cennete gider. Claudius gibi günahkâr birini, cennete göndermek, olacak şey değildir! (Perde III, sahne III). Bütün bunlar, Hamlet'in, bilinç düzeyinde devindiğini, kararlarını bilinçle verdiğini göstermektedir. Kaynağında, Prof. Dr. J. Calvet'nin yorumuyla, Hamlet'te, sanrı (hallucination, birsam) vardır. İlişkili ve yeterli bir uyaran bulunmamasına karşın, gerçekte var olmayan şeyi, **"Hayalet"**i görüyor. Shakespeare, **Hayalet**'i bir gerçek gibi göstermeye özen göstererek, onu Hamlet'in arkadaşlarına da tanıtıyor. Kalenin surları üzerinde, tüm arkadaşları, onu görüyorlar. Sanrı, Hamlet'ten yana olan herkese bulaşmıştır. Claudius'a karşı olanlar, eski krala bağlıdırlar. Kaynağında, dayanaksız bir algıdır hayalet, ama trajik öğe işlevini, inanca dayalı on birinci yüzyıl toplumlarında, tam olarak yapıyor. Hamlet'in, bu öğeyi bilinçli olarak kullandığını söylemek olanaklı.

*Gördüğüm ruh, şeytan olabilir!*
*O da, büyük güç sahibidir.*
*Evet! Belki güçsüzlüğüm,*
*Belki hüznüm yüzünden,*
*Sevimli bir kılığa bürünüp,*
*(Böyle ruhlar üzerinde güçlüdür çünkü.)*
*Lanetlemek için beni, aldatıyordur.*
*Bundan daha kesin nedenlerim olsun ki,*
*Kral'm buluncunu yakalayayım.*
*Örneğin, bir oyun, tam yeridir.*

(Perde II, sahne II)

Fiziksel gücü olmayan **Hayalet**, Hamlet'e buyurmuyor. Kaygıları vardır Hamlet'in. Eyleme geçmeden önce, **"kesinlik"**e gereksinim duyar. Kendisi için bir kesinlik yeterlidir. Kaygılarını giderecek bir kesinlik, eylemi haklı kılacaktır. Saray çevresi de, halk da, Hamlet'in öcünü, soylu bir davranış olarak onaylayacaktır. Hamlet'in aradığı kesinlik, eski Yunan trajedisinin **kahramanlarını** (kişilerini) eyleme geçiren **"tümel güçler"**in belirlenmesidir. Grekçe **"pathos"** terimiyle ifade ediliyor bu durum. Pathos, iyi ya da kötü, her insanın başına gelebilecek herhangi bir olayı ya da durumu ifade ediyor. Güçlü bir tutkuyu yansıtıyor. Hegel, **"pathos"**u, tek yanlı **"ahlaksal amaç"** olarak tanımlıyor. Shakespeare tam bir tutku olarak algılamış ve öyle yansıtmış. Hamlet'te bir bilinç durumunu gösteriyor. **"Kral'm bulunduğunu** (vicdan) **yakalayacağım"** dizesi, onun bilinçli davranışının kanıtıdır. Prof. J. Calvet'nin yorumladığı gibi, **sanrılı** değildir Hamlet.[47]

Hamlet'i eyleme götürecek kesin karar için, bir şey gerekiyor. Onu eyleme geçirecek, karar vermeye yöneltecek bir **"tümel güç"**e gereksinim duyuyor. Bilinçli bir insan için, çok gerekli bir gereksinimdir bu. Hamlet, bir sanrıya kapılsaydı, böyle bir gereksinim duymazdı. Hayalet, Hamlet'in isteminin akla uygunluğunu ve özgürlüğünün özsel içeriğini yansıtıyor. Tanrılar, böyle tümel güçlere sahip değiller. Onlar, eski Yunan trajedilerinde görüldüğü üzere, insanları karar vermeye ve eyleme sürüklemeye çalışırlar. İnsanın tümel güçleridirler yani. Hayalet, böyle bir işlevi (pathos) yapıyor.

**Pathos,** sanatsal üretimde önemli bir kavram. **"Olay, olgu, deneyim, yaşantı, duygu, duyarlık, duygulanım, etkilenim, coşku, nitem, nitelik, öznitelik"** kavramlarının tümünü içeriyor. En önemlisi de, bir nesneye (duruma, olaya) **"yüklenilen nite"**yi ifade ediyor. Prof. Dr. Suat Sinanoğlu, **Yunanca-Türkçe Sözlük**'ünde, **Pathos**'un karşılığına, Aristoteles'in kavramdan ne anladığını yazmış: **"Her türlü heyecan, arzu, öfke, itimat, kor-**

---

47 Bkz. Prof. Dr. J. Calvet, Les Types Universels dans les litteratures Etrangeres. Yabancı Yazınlarda Evrensel Tipler.

**ku, gıpta, sevinç, dostluk, nefret, üzüntü, rekabet, merhamet."** Bu kavramların tümü, sanatsal eylemin **"tümel güçleri"**ni oluşturuyor. Herodot ve Sophokles, olup biten olayın etkisinde kalan kişiye gönderimi, **"benim deneyimlerim, benim duygularım, benim gördüklerim, başıma gelenler vb"** anlamlarda kullanıyorlar.[48] Giderek ahlaksal içerik kazandı pathos. Felsefe, **"pathos"**u, bedenlerin ve cisimlerin uğradığı şey, **etkilenimler** (nitelikler), ruhlara ilişkin olan şeyde **"duygulanımlar"** genel başlıklarıyla araştırır. Sanatsal yaratımda, her iki başlık da önemlidir. Özellikle duygu bilgisini tetikleyecek duyulara özgü **"pathos"**, özdekçi görüş için önemlidir.

Hamlet'i eyleme geçiren tümel güç, babasının öldürümü değin, hatta daha baskın olanı, **"annesinin bu oyuna gelmiş olması"**dır. Hatta, kahredici bir durumdur. Ama, Hayalet, **"Gertrude"**yi koruyor. Gertrude, yani annesi, olayın içindedir, ama babası tarafından suçlanmıyor. Hamlet, bu karşıt güçler karşısında, bir an bocalar. Annesi, babasının öldürümünü gerçekleştiren katilin yatağını paylaşıyor, ama babası, onu koruyor! Anlaşılacak bir durum değil, ama katlanılacak bir durum da değil. Özümsenmesi ise, olanaksız!

Atomcular, **"pathos"**a sınırlı bir rol veriyorlar. Evreni oluşturan iki temel öğe, **"atom"**lar ve **"boşluk"**tur (kenon). Atomların, iki niteliği bulunur: **Boyut ve biçim.** Ağırlık, daha sonra eklenmiştir.[49] Aristoteles, duyulara ve duyulurlara özgü **"The sense and sensible"** adlı yapıtında, atomcuların bu savlarının, tüm algının ve duyulur bilginin, dokunmaya ve değmeye (temas) indirgenmesine yol açacağını söylüyor. Oysa, kendimizden kaynaklanan duyu deneyimleri de vardır. Alışkanlıklara ve geleneklere dayanır bunlar. Aristoteles, alışkanlıklarla göreneklerin **deneye** dayandıklarını söylemekte haklıdır, ne ki, bu deneylerin **duyuya** dayandıkları yanlıştır. Görgüleri ve yinelemeleri, bilginin yaşantıda doğrulanması, yereşik kılmıştır.

---

[48] Bkz. Herodotos, History, V. 5; Sophokles, Kral Oidipos.

[49] Bkz. Aristoteles, La Generation et Corruption. Oluşma ve Çürüme.

Tümel güçler, salt duyulara yüklenemez. İnsanın tümel yapısı, toplumsal genlerinin de etkisindedir. Belki, Elealı **Zenon**'un (M.Ö. 490-430) **"aşırı içtepiler"** diye nitelediği akıldışı davranışlardan söz edebiliriz. Ama, Hamlet'te, anlıksal bir güç söz konusudur.

Kısası, sanatsal güzel, sanat yapıtının konusu ne olursa olsun, öz ve biçim öğelerinin uyumundadır. Hamlet'te, bir cinayetin yol açtığı dizi öldürümler, sanatsal güzeli yok edemiyor. Sanatsal eylemin temel öğesi, Hegel'e göre, **pathos**'tur (tümel güç). Sanatsal güzel, tümel gücün uyumunda ve dengesindedir. Kuşkusuz, bu kavramla, **"duygu ve bilinç alanları"**nın tümünü ifade ediyor Hegel. Sanatçıyı harekete geçiren tümel güçler, **"öfke, sevecenlik, sevgi, nefret, aşk, kaygı vb"** iyi ile kötünün ortaya çıkmasına yol açan duygu durumlarıdır. Öğretiye, konuya ve bunların gerçekliğine dayanan **"içgörü"**, sanatsal sunum için halis bir **"pathos"** değildir.

## BİLİM VE SANAT

Bilim, insan yüreğindeki yaratıcı öğeyi harekete geçirici güç değildir.[50] Sanatsal sunum için, temel güç, Hegel'e göre, **"İçgörü"**dür (insight). Ama, sanatsal sunumun tümel gücü değildir. En azından, katıksız bir güç olarak görmüyor. Oysa, belirli bir nesnenin, durumun ya da olayın anlamının ve biçiminin, kullanılışının anlaşılır duruma gelmesidir öngörü. Hegel, bunu istemiyor sanatsal sunum için. Anlaşılır duruma gelmek, bilgi için temel gereklilik oluyor, onun için, sanatsal yaratıda, bilimsel olgulara yer yok. Bilim için ne değin özel bir eğitim gereksiyorsa, sanatsal sunum da, belli bir birikimi gereksiyor. **Hegel**, dinsel konularda da, sanatçının, dinsel inakların (dogma) sergilenmesinde de, özel bir **içgörü**'ye yönelmesini öneriyor. Dinsel içerikler, kesinlikle, sanatın kaygısı değildir. Böyle içeriklerden sakınılmalıdır. Eski Yunan sanatında tanrıların önemli olmasını, **Hegel**, çok tanrılı dinlerin inanç dizgesine bağlıyor.

Eski Yunan sanatında, tanrılar, dünyasal yaşama her an katılırlar. Dünyasallık, tanrıların kişiliklerini oluşturuyor. Öyle ki, birçok insan, tanrılarla savaşır. Tanrıların insanlarla cinsel ilişkileri, ilkel toplumlarla köleci toplumların temel örgesidir (motif) ve de soylu sınıfın oluşumuna yol açmıştır bu söylenceler. Bütün egemen güçlerin ya anaları bir tanrıçadır ya da babaları bir tanrıdır. Sümerlerden başlayarak, bütün ilkçağ boyunca, toplumları-nı **tanrı dölleri** yönetmiştir. Soyluların egemenlikleri, insan anlağınca çözümlendikçe, yeni oluşumlara yönelmiştir. Tanrı döl-

50 Bkz. Taylan, agy., s. 233.

leri, ilkçağın sonlarında, egemenliklerini, yeni bir tanrı ortaklığıyla sürdürdüler. İbrani kralları, İbrahim'le birlikte, tanrı elçisi oldular. Tek tanrı, artık, insanlarla cinsel ilişkiye girmiyor, ama onlara melekleriyle ulaşıyor. Hatta, Meryem'i kendi kutsal ruhuyla döllüyor. İnsan etkinliklerine, artık, dolaylı yoldan katılıyor Tanrı.

Dinin tümel içeriği, Tanrı'ya inançtır ve kuşkusuz, her derin anlığın ilgisindedir. Ancak, yine de, Tanrı, tikel bir güçtür. İlkçağda olduğu gibi, bu tikel güç, her insansal eyleme katılmaz. Hegel'in bu düşünceleri, dinsel öğenin, sanatsal sunuma katkısının olamayacağını gösteriyor. Ne ki, insan anlığının derinlerinde, her zaman, bir Hamlet çığlığı duyuluyor sanırım: **Olmak ya da olmamak! Ölmek, uyumak ve düşler görmek! Ölünce, sürekli düş görecek miyim? İşte, insanın en büyük korkusu! Bu geçici bedeni, toprağa atınca, kim bilir ne korkunç düşler görürüz? Yoksa, basar insan, göğsüne hançeri!** (Hamlet, 3, 1).

Elbette, dinsel düşünce, bugün, kutsal kitapların yayınlandıkları yıllardaki gibi yer almıyor insanların belleklerinde. İnsan anlığında da, *o günkü gibi özümsenmiyor.* Ama hâlâ, dünyasal güçler, yığınların yaşamında, öte yaşamın biçimlerine bürünüyor. Günlük yaşamda, insanlara egemen olan güçlerin, insanların anlıklarında düşsel yansımaları hâlâ sürüyor. Sanırım, doğaüstü varlıklara inancın olmasa bile, ilginin doğurduğu coşku durumları, duygusal yaklaşımları, doğaüstü güçlerin aranması vb düşsel etkenleri yaşıyor insanlar. Uzay filmlerini yaratan, kurgu romanları yazan insan, **Yüzüklerin Efendisi**'ni de ilgiyle izliyor. Yirminci yüzyılda, dinsel diyemeyeceğimiz, ama gizemci, doğaüstü değil, ama insanın açıklanamayan iç dünyasını, imgelemlerle irdeleyen **Nibelungların Yüzüğü,** bilinç akışıyla ortaya çıkan iki dünya arasındaki ilişkiyi irdeleyen **Ulysses** ve büyülü gerçekçilik diye değerlendirebileceğimiz **Yüz Yıllık Yalnızlık,** dünya yazınına yeni teknikler getirdiler. Bunlara, yalnıkat bakan gelişmemiş halkların sözüm ona yazarları, hemen, gizemci dünya görüşlerine, Budacılık'a ve Zen Budacılık'a, yeni bir kıta bulmuş gibi sarıldılar. Hele, şu Zen Budacıların kesin yargılardan çekinmeden, ilericilik taslamaları yok mu, bitiriyor insanı.

VI. yüzyılda, Çin'de ortaya çıkan Zen Budacılık, Çin toplumunun kutlarını, Hint ekinine teslim etmemek için bulunmuş bir yoldu. Bir öğreti değildi. Budacı dünya görüşünün, Çin'de ilerlemesi karşısında, dini olmayan, dinsel kutları bulunmayan, ama doğa ve toplum değerlerini **"kutlaştıran"** Çin halkı, Budacılık'ın yayılmasıyla, dinselleşmeye başladı. Evrensel Çin düşüncesi, dinsel düşünceyle, bilimsel nitesini yitirmeye başladı. Çin düşünürleri, Budha'nın, tüm yaratıkların bütünlüğünü savunarak, en yüce aydınlanma noktasına erişmeyi, bu yolla acılardan kurtulmayı amaçlayan öğretisi ile, Çin halkının temel görüşü olan **"Tao"**nun (Çin geleneksel felsefesindeki ana ulamlardan biri. Bu ulam, öncelikle doğanın yolunu, daha sonra, doğanın gidişini ve doğaya egemen olan yasaları anlatmak için olduğu değin, yaşamın amacını ve ahlaksal kuralları anlatmak için de kullanılmıştır. Tao te, bu kuralları ifade eden kavramdır. **Tao li** de, mantık ve kanıt anlamlarına gelir. Kuşkusuz, bu kavramlar, gelişme yasalarına göre, değişikliklere uğramıştır. Özdekçi filozoflar, kavramı -**Tao**- nesnelerin yöntemi, nesneleri yöneten yasa olarak yorumlarlar. İdealist düşünürler de, ideal ilke diye tanımlıyorlar.) ayın içeriği taşıdığını ileri sürerek, Budacılık'ın yayılmasını önlemeye çalıştılar. Düşüncenin oluşunda, yürütülüşünde, varsayım olarak zorunlukla geçerli sayılan Budacılık'ı **Taoculuk'**ta konutlaştırıyorlardı (postulalaştırma). **Lao Tzu** (M.Ö. III. yy), **Hsün Tzu** (M.Ö. 298-238) ve **Vang Çung** (27-104), **"tao"**yu, şeylerin yolu yoldamı, nesneleri yöneten yasa olarak kullandılar. İdealist bir düşünür olan **Tung Çung** Su (M. S. I. yy?), kavramı, **"tanrısal yol"** diye tanımlıyor. Marksçı dünya görüşünden sıkılan kimi küçük burjuva aydınları, çağdaş epiğin (destansı) göz kamaştırıcı yaratıcılığına kapılarak, **Zen Budacı** ya da **gizemci** olmaya başladılar. Şimdiki gidişat da, böyle bir savruluşu gösteriyor. **"Daha demokrat!"** savıyla, karanlığın savunucusu dinci iktidarlara ılımlı bakışın, onları destekleyişin altında, bu bilinçsizlik yatıyor. Demokrasinin bu yeni **ak gömlekli** yoldaşları (havari), sürekli olarak başkaları adına çalışmış, emeğini onlara satmış, bu gidişten bunalmış halk yığınlarının yalnızlıklarından, yoksulluklarından dolayı, dinin onlar üzerin-

deki ağır baskısını kullanarak nimetlenmeye başladılar. Bir de, iri sözlerle, halkın kutsal değerlerine saygıyı, insancıllığın ve ilericiliğin gereği olarak yutturuyorlar. **Din, insanın iç dünyasının sonsuz etkeniymiş! Ruhsal etkinliğini düşünerek, dinin ruhbilimsel yanını anlamak gerekirmiş!** Bir de, bu görüşlerine, olgucu damgası vurarak inancın nesnel yöntemle incelenmesini istiyorlar. Nesnel ve inanç kavramlarını bir arada düşünen kafayla uğraşmak gerekmez, ama yazın ve sanat dünyası, yüzyılımızda, böyle bir sapkınlığa kayıyor.

İnanç, tarih boyunca, egemen sınıfların etkin toplumsal baskı biçimlerinden biri olmuştur. Bir bakıma, yazın ve sanat yapıtlarının kışkırtıcı konuları, dinsel söylencelerden ve örgelerden alınmıştır. **Yunus Emre**'nin bugün bile içimizi ısıtan, aydınlık ilahileri, Türkçe'nin sütdişlerinden öte bir insancıllığı, aydınlığı yansıtıyor. Pir Sultan Abdal'ın nefesleri, başkaldıran şiirleri, yazın yapıtlarının evrensel yönünü belirliyor. Nâzım Hikmet'in **Yusuf ile Menofis** adlı oyunu, Tevrat'tan Kuran'a geçmiş Yusuf söylencesinin çağdaş yorumudur. Şeyh Galib'in **Hüsn ü Aşk**'ı, din felsefesinin aydınlık şiiridir. Kendisinde tanrıyı gören insanın acı serüveni, bu şiirde yaşamın doğru akışına uyarak çekilir ve katlanılır duruma gelir. Yunus Emre'de, dinsel inanç, ipeksi bir insancıllığa, Pir Sultan Abdal'da, ezilen insanın kurtuluş yolunu açan bir kılıca dönüşür. Nesimi'de (1339 ?-1418) evrenin ruhudur din. Günümüzdeyse, ilahisiz, nefessiz, gazete köşeleriyle Türkçe'siz romanlarda banka kasalarını açan anahtardır. Halkın sezemediği, ama sürekli battığı siyasa batağının yoksulluk, yoksunluk ve yolsuzluk üreten fokurtusudur. Din ve tanrı, artık, yazın ve sanat dünyasının **"güzel"**e dönüşen büyülü, sarsıcı kurumu ve kavramı değildir. Din, toplumsal kurum niteliğini yitireli iki yüz yıl oluyor, ama bizde, hâlâ iktidarları belirliyor. Batı yazınında, yeni bir epiğin yaratıcısı olan din, bizde kurumsallaşmaya çalışıyor.

Cumhuriyet'in **"laik"** nitemini (sıfat) silmek, etkisiz duruma getirmek için, yazık ki, devletin en yüce makamı olan **Yargıtay**'ın başındaki yüce yargıç, **"laikçilik"** diye bir kavram attı ortaya, yani **dinsizlik.** Laikliği savunan biz bilisiz aydınlar, laiklik

kavramıyla dinsizlik yapıyormuşuz! Laikçilik, en hafif anlamıyla, dine karşı bir **"baskı biçimi"**ni içeriyor. Toplumu dinsizleştirme siyasası oluyor. Doğrusu, dostum da olan, bu yüce yargıcın **laiklik** kavramını anlamamasına çok üzüldüğümü söylemek isterim. Bu kafadaki bir yargıç (dostum, artık emeklidir), anayasal bu kavramı nasıl koruyacak? Saidi Nursi ve Fethullah Gülen, bu kafadaki yargıçların entel görünme hevesiyle ürettikleri bu gibi kavramlarla, Cumhuriyet'i yıkma başarısını gösterirler. Felsefesiz yazarlar da, bu gibi kavramların büyüsüne kapılarak, çileye girer, uzayın derinliklerinde duyduğu seslerle şiirler, öyküler, romanlar ve oyunlar yazarlar.

Çok şükür ki, Müslüman yazarlar, yontuya ve resme ellerini süremezler. Çalgıya da dokunamazlar. Çünkü, İslam, yalnız insan sesine izin vermiştir. Kuran'ı, makamla okumak için verilmiştir bu izin. **Çalgı, Şeytan'ın necisidir** (dışkı). Kısası, İslamcıların atlarını oynatacakları tek sanat alanı, yazın sanatıdır.

## DÜŞÜNCENİN KAYNAĞI

Sözü edilen gelişme, önce, Amerika Birleşik Devletleri'nde yorumlandı. Kaynağında, Birleşik Amerika Devletleri ile bu devletin topraklarında yaşayan halkı ifade ediyoruz, ama "**Amerika halkı**" dediğimizde, Kanada ile Orta ve Güney Amerika halklarını da, terimin içine almış oluruz. **Laikçilik,** ABD'li bir kavramdır. **Kilise-aile ve ordu** kurumlarıyla, özgür insanı yarattığını sanan emperyal Amerikan düzeni, inanç özgürlüğü kavramının baskıcı nitesini anayasal bir öze dönüştürmüştür. Bu anayasal kavram, ABD eğitim dizgesi içinde, **"evrim kuramı"**nın özgürce öğretimini bile sıkıntılı duruma getirmiştir. Laikçilik, bu Amerika'nın ürettiği bir dinsel baskı kavramıdır. Laikleri baskı altına almak için sıkça kullanılır.

Bu baskı, önce, Amerika'da (özellikle Güney ve Orta Amerika ülkelerinde) yorumlandı. **"Epik tek seslilik"** ve **"romansal çok seslilik"** gibi düşünceler, kaynağında, ulusal güçle eleştirici merkezsiz güçlerin sesini anlatıyor burada. XIX. yüzyılda, anlatı yazını, bu savrulmaları önlemiştir. Türkiye'de, Kurtuluş Savaşı, XIX. yüzyılda Avrupa'da oluşan durumu, Türk romancısının anlamasına yol açtı. Ulus devletinin kuruluşuna yol açan Kurtuluş Savaşı, sömürgeciliğe karşı verilmiş, tarihin ilk ve en onurlu savaşıdır. Romanda, anlatı biçimi, dilsel, öğretisel tavrı besledi.

Bugün, karşıdevrimcilerin iktidara geldiği Türkiye'de, küreselleşme (sömürgeciliğin yeni adı) soytarılığıyla, çok seslilik savunuluyor. Tıpkı **Marthe'nin Bahçesi** gibi. **Faust'un *Cadde*** bölümünde,[51] Margarete, yoldan geçer. Faust, genç kıza, eşlik edip edemeyeceğini sorar. Margarete,

---

[51] Bkz. Goethe, Faust, s. 106-108, Öteki Yayınları, 1992 Ankara. Çeviren: Nihat Ülner.

*Hayır bağışlamıyorum.*
*Evime de yalnız başıma giderim.*

der. Faust, kızı çok beğenmiştir. Mefistofeles'e, Margarete'yi bulup getirmesini buyurur. Mefistofeles, onun daha on dört yaşında ve günahsız olduğunu söyler. Faust,

*Bu tatlı ve genç beden,*
*Geceyarısına kadar kollarımda olmazsa,*
*Yollarımız ayrılıyor demektir.*[52]

der. Mefistofeles, Margarete'nin dolabına bir mücevher kutusu bırakır. Kız, şaşıp kalır. Böyle bir kutusu yoktur. Komşusu Marthe'ye gider, durumu anlatır. Bu sırada, Mefistofeles içeri girer, Margarete'nin önünde saygıyla eğilir. Marthe, **"Seni bir soylu sandım."** der Margarete'ye. Margarete,

*Ben bir fakirin kızıyım,*
*Tanrım! Sayın bayım, çok naziksiniz.*
*Bana ait değil bu mücevherler.*
diye şaşkınlığını belirtir.[53]

*Ah, yalnızca mücevherlerden ötürü değil,*
*Yaradılışımız, duru bakışımız,*
*Kalabildiğim için nasıl da sevindim!*[54]

diye yanıtlar Mefistofeles. Sonunda, Marthe'yi evlenmeye razı eder. Kocasının öldüğüne inandırır onu. Belge alacaktır, gazeteye ilan verecektir. Ertesi günü, Marthe'nin bahçesinde buluşup iki tanık önünde evleneceklerdir. Margarete'yi de çağırır.[55] Gece olur, Marthe'nin bahçesinde buluşulur. Faust, Margarete'nin koluna gi-

---

[52] Agy., s. 108.

[53] Agy., s. 119.

[54] Agy. s. 120.

[55] Agy., s. 123-124.

rer, ona büyüleyici sözler söyler. Elini öper. Margarete, bir hanımefendi değildir, çalışan, iş gören, üreten bir kızdır.

*Rahatsız olmayın!*
*Bu sert ve bakımsız elleri,*
*Nasıl öpebiliyorsunuz?*
*Her gün, ne işler yapıyorum,*
*Bir bilseniz!*
*Annem çok titizdir.*[56]

diye dürüstçe belli eder şaşkınlığını. Faust'un sözleri ve davranışları, Margarete'ye yabancıdır. O, kendi diliyle konuşur Katedral'de. Kötü Ruh, doğru olanların bile zor kurtulduğu karmaşa gününde (yevmü'l kıyamet, kıyamet günü), **"Kim beni savunacak?"** diye soran Koro'ya,

*Çehresini göstermez,*
*Aydınlık kişi sana,*
*Sana ellerini uzatmak*
*Arınmış olanları ürpertir!*
*Vay haline!* [57]

der. Sonra, **Harz Dağları**'nda **Valpurgis Gecesi** (Cadılar Bayramı).

Tüm uyumsuz sesler bir aradadırlar. Generaller, bakanlar, yeni zenginler, eskici cadılar, güzel cadı, yaşlı cadı, **proktofantazmcı** (duyurucu, yönetici, donatıcı), tiyatro oyuncuları, dogmacı, idealist, ilgili gezginci vb, herkes oradadır.

Bu, aldatıcı bir **"çok seslilik"**tir. Sonunda, fesatlığı çoğaltır çok seslilik. Ancak, her yeni ses, yeni bir varlıktır. Özerk, bilinçli ve ayrık bir varlık. Yeni ses, çok bağlantılıdır ama, aldatıcı ve yanıltıcı değildir. Ulusal dilin, evrensel değerlere katkısıdır. Çok

---

[56] Agy., s.128.

[57] Agy., s.162.

seslilik, toplumsal cadı kazanı kaynatmak değildir. Tam karşıtı, ulusal coşkuyu, halklar dengesinde bir yere oturtmaktır. Kuşkusuz, dünya halklarının ekinsel zenginliklerinden yararlanmaktır. Burjuva çok sesliliği, bir kâr bir sömürü curnatasıdır (patırtı, sökün, gürültü, sığırcık sökünü). Evrensel çok seslilik, ulusal bahçeye, dünya halklarının ekinsel ve sanatsal değerlerini, rengi bozmadan katmaktır. Kötü ruhun curnatasını, Margarete'nin katedral duasıyla karıştırmamak gerekir. Doğru olan, ulusal dilin, görüşün ve duyuşun önüne geçen her durumu, yazınsal estetikten uzak tutmaktır. İnsanın iç dünyasını yansıtmak adına gizemciliğe kayma, sanatsal gösteri olabilir, ama sanatsal yaratıyla açıklanamaz. Doğrusu, gizemciliğe kaçış, bilimsel düşüncenin özümsenmemesi olarak görünüyor. İnsanın iç dünyasına eğilmek, elbette, sanatçının vazgeçemeyeceği bir durumdur, ama insanın iç dünyasını çözümlemeye girişmek, **tanrıbilimsel** (teolojik) yargıların geçerliliğine, hâlâ saygı anlamını taşır. Sanatçı, Schiller'in dediği gibi, bilimin bakışlarından yararlanarak insanlığı aydınlatacaktır. Bilimin her buluşu, sanatçının yeni utkusunu muştuluyor.[58]

Herhangi bir önsel bilgiyle bağıntısı olan insan, yaratıcı olamaz. Doğuştan getirdiğini sandığı duygularının ve düşüncelerinin yargısından ayrılamaz. Böyle bağıntıları olan insan için, **"gerçek"**, insanın içindedir. Özgür insan, her türlü önsel bilgiden ve duyudan arınmıştır. **"Gerçek"**, özgür insanın dışındadır, onu salt algılar. Algılamaya yeterli olduğu sürece de, **gerçek**, kendisiyle birlikte, duyuya ya da düşünceye dönüşmüştür. Kısası, **gerçek**, özgür insanın erkesi olmuştur bundan sonra. Kişi, dış gerçeklikten soyutlanırsa, duygululuk, giderek duygusuzluğa, duyarlık da duyarsızlığa dönüşür. Bilinç, her türlü duyguyu ve duyarlığı denetleyebilmelidir. Bunu yapamıyorsa, dışımızdaki gerçeklikle ilişkisini keser ve salt bizimle ilişkileriyle uğraşan bir sanatsal eyleme dönüşür.

Toplumsal gelişme yasaları, zaman zaman böyle sarsıntılara tanık olmuştur. Bilindiği gibi, eski Yunanistan'da, Atina yakınlarındaki **Apollon Tapınağı**'na ve M.Ö. V. yüzyılda kurulmuş

---

58 Schiller, Sanatçılar, Böl. 27.

**Gymnasium**'a bakan kutsal bahçeye **"Lykeion"** adı verilir. Alman okulu, Platon'a bağlı geliştiğinden, bugün Almanya'da ortaöğretim okullarına **"gymnasium"** deniyor. Fransız Okulu, Aristoteles'i temel aldığından, ortaöğretim okullarına **"lykeion"**dan alınan **"lycee"** deniyor. Bizim **"lise"**miz de, Fransa'dan alınmıştır. M.Ö. 355'te, Lykeion'da, sekiz yüz yıl sürmüş olan felsefe okulunu kurdu Aristoteles. Aristoteles'ten sonra, öğrencisi **Theophrastos** (M.Ö. IV. yüzyıl) yönetti okulu. M.Ö. I. yüzyılda, Lykeion, yaratıcı felsefe okulu olmaktan çıkmış, salt, Aristoteles'in yapıtlarını yayınlayan, bu yapıtların yorumunu yapan bir okul durumuna gelmiştir. Köleci toplumun tarihe karışmasıyla birlikte, Lykeion da kapanmıştır. Kapitalist burjuva toplumunun sömürgeci toplum (emperyalist) aşamasına varmasıyla ve daha önemlisi, XX. yüzyılın başında, Rusya'da kurulan toplumsalcı (sosyalist) düzen, 1989'da sona erince, sanatta ve yazında, gizemciliğe bir yöneliş başladı. Ne ki, kendi estetiğini kuramamış bir yöneliştir bu.

## GÜZEL VE SANATÇI

Kanımız şudur ki, sanatçı, hangi okulu izlerse izlesin, hangi toplumsal sınıfı temel alırsa alsın, **"güzele özgü biçim"**den kaçamaz, ama biçim uğruna, **toplumsal öz'**ü de savsaklayamaz. İnsanın özüne ilişkin her sanatsal yaratı, toplumsal özün bir parçasıdır. Çünkü, birey, toplumsal olarak belirlenmiş, kişisel bir yordamla (tarz) ifadesini bulmuş nitemlere, yani algı, duyarlık ve istenç ile ilgili niteliklere sahip insandır. Birey hakkındaki bilimsel anlayış, insanı, toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak ele alan Marksçı tanımlamaya dayanır. Bu yüzden, birey, genler yoluyla ortaya çıkan kişilik özelliklerini taşıyan bir varlık değil, tarihin belli bir döneminde ortaya çıkan bir toplumsal dizgece (sistem) belirlenen bir varlıktır. Genlerin belirlediği insan, birey değil, **"kişi"**dir ve soyunun dirimbilimsel (biyolojik) ve fiziksel öğelerini taşır. Birey, kişiden farklı, toplumsal insandır.

Üretim araçlarının özel mülkiyette olduğu bir toplum, bireyin gelişmesini köstekler, onu yozlaştırır. Toplumsalcı düzen, bireyin çok yanlı gelişmesini erekler ve böyle bir eğitimi öne çıkarır. Toplumsal düzenin en yüksek aşamasına özgü ilişkilerin gelişmesiyle, yeni bir birey çıkar ortaya. Yeni toplumsal ilişkiler, yeni bir bireyi geliştirir. Bu birey, bir ekin devriminin ürünü olacaktır.Tarihsel gelişimini ve birikimini bir anda yok etmek kolay değildir, ama amaç, manevi zenginliği, ahlak temizliği ve fiziksel güzelliği bütünleşmiş birey yaratmaktır. Bir bakıma, kişiyi, insancıl değerlere saygılı, toplumsal insanı özümsemiş, eşitliği içine sindirebilen, toplumsal üretime yatkın, bölüşmeyi bilen, ayrıştırıcı değil birleştirici olan **birey** yapmaktır amaç. Bu da, ancak, toplumsalcı dünya görüşüne uygun eğitim dizgesiyle ya-

ratılabilir. Bireyin ruhbilimsel nitemleri (vasıfları) şunları içerir: **Huy, yetiler ve anlıksal süreçler.**

Ruhbilimsel nitemler, duyarlıkları, coşku durumlarını, davranış güdülerini içerir. Bunlar, sürekli değiştikleri halde, bireyin ruhsal yapısı, belli oranda kalıcıdır. Bu kalıcılık, insanın yaşam koşullarının ve sinir dizgesinin bireysel tipsel çizgilerinin, belli ölçüde, durumlarının korunmasından kaynaklanır. Bireyin ruhsal yapısındaki değişmeler, onun gördüğü toplumsal eğitimden, geçirdiği değişimlerden dolayı ortaya çıkar. Bu anlamda, birey, kendi benliğini değiştiren, tüm dış etkilerin doğurduğu özelliklerle doğrudan kendi özünde bulunan özelliklerin bütünüdür. Bireyin davranışlarını ve edimlerini devindiren şey, kişisel ve toplumsal gereksinimleridir. Bireyin iç dünyasındaki öznel öğeler, yani coşkusal durumları, bilinci, eğilimleri, bireyle çevre arasında oluşan nesnel ilişkilerden ayrı tutulamaz. Bireyin gelişme düzeni, bu ilişkilerin tarihsel bakımdan ilerilik derecesiyle belirlenir. Bu bilimsel gerçekler karşısında, yazarın, **"insanın iç dünyası"** adına, tanrıbilimin egemenlik alanına yönelmesi onanamaz. Genlerin belirlediği insan, birey değil, **"kişi"**dir ve soyunun dirimbilimsel (biyolojik) ve fiziksel öğelerini taşır. Birey, kişiden farklı, toplumsal insandır. Üretim araçlarının özel mülkiyette olduğu bir toplum, bireyin gelişmesini köstekler, onu yozlaştırır. Toplumsalcı düzen, bireyin çok yanlı gelişmesini erekler ve böyle bir eğitimi öne çıkarır. Toplumsal düzenin en yüksek aşamasına özgü ilişkilerin gelişmesiyle, yeni bir birey çıkar ortaya. Yeni toplumsal ilişkiler, yeni bir bireyi geliştirir. Bu birey, bir ekin devriminin ürünü olacaktır. Tarihsel gelişimini ve birikimini bir anda yok etmek kolay değildir, ama amaç, manevi zenginliği, ahlak temizliği ve fiziksel güzelliği bütünleşmiş birey yaratmaktır. Bir bakıma, kişiyi, insancıl değerlere saygılı, toplumsal insanı özümsemiş, eşitliği içine sindirebilen, toplumsal üretime yatkın, bölüşmeyi bilen, ayrıştırıcı değil birleştirici olan **birey** yapmaktır amaç. Bu da, ancak, toplumsalcı dünya görüşüne uygun eğitim dizgesiyle yaratılabilir. Bireyin ruhbilimsel nitemleri (vasıfları), şunları içerir: **Huy, yetiler ve anlıksal süreçler.** Ruh-

bilimsel nitemler, duyarlıkları, coşku durumlarını, davranış güdülerini içerir. Bunlar, sürekli değiştikleri halde, bireyin ruhsal yapısı, belli oranda kalıcıdır. Bu kalıcılık, insanın yaşam koşullarının ve sinir dizgesinin bireysel tipsel çizgilerinin, belli ölçüde, durumlarının korunmasından kaynaklanır. Bireyin ruhsal yapısındaki değişmeler, onun gördüğü toplumsal eğitimden, geçirdiği değişimlerden dolayı ortaya çıkar.

Bu, insanın inanç dizgesini yok saymak anlamına gelmiyor, ama dinin de, Tanrı'nın da, toplumun gerçekliği olduğunu kabul etmek oluyor.

Kaldı ki, bir ulusun toplumsal, siyasal ve öğretisel birliği, o toplumdaki üretim ilişkileriyle doğru orantılıdır. Üretim araçlarının mülkiyeti kamudaysa, o toplumda, bireyin iç dünyası, salt olumlu edimlerle zenginleşir. Böyle bir toplumsal düzende, bireyin iç dünyası, olumluluklar üzerinde oluşur ve gelişir. Halkların dostluğu, bireylerin kardeşliği, toplumsal siyasa ve öğretisel birliği temeline dayanır. Toplumsal birey, özgürlüğünü, bilincinde taşıyacak, öz ve biçim ilişkisinde, diyalektik yapıyı unutmayacaktır. Bu durumda, Schiller'in özdeğe bağlı içtepinin **değişiklik** istediği soyut savı, temelsiz kalıyor (Mektup 14). Schiller, insanın, duyduğu sürece **"kişi"**, düşündüğü sürece de, zaman içindeki varlığının ya da durumunun bir **giz** olarak kalacağı savı, hiçbir bilimsel veriye dayanmıyor. Düşünen insanın, zaman içinde, bir giz olarak kalması, kolay anlaşılır bir sav değildir. Zaman ve uzam, özdeğin var oluşunun başlıca biçimlerinden biridir. Felsefe tarihinde, zaman ve uzam kavramları, filozoflarca, sürekli tartışılmıştır. **"Zaman ve uzam gerçek midir? Yoksa, insan bilincinde var olan katıksız soyutlamalar mıdır?"** İdealist filozoflar, zamanla uzanın nesnelliklerini kabul etmiyorlar. **Berkeley** (1685-1753), **Hume** (1711-1776) ve **Mach** (1838-1916) gibi düşünürler, zamanı ve uzamı, bireysel bilince bağımlı sayıyorlar. Kant, zamanla uzamı, duyusal görününün önsel (a priori) biçimi olarak kabul ediyor. Hegel, saltık anlığın (mutlak zihin) ulamları olarak görüyor. Özdekçi düşünürler, zaman ile uzanın nesnelliklerini kabul ediyorlar. Zaman, uzam ve özdek arasında, zamanla uzanın evrenselliğinin belirtisi olan sıkı bir bağlılık vardır.

Uzam, üç boyutludur (uzayda sonsuz), ama zaman tek boyutludur. Uzam, aynı anda var olan nesnelerin dağılımını ifade eder, zamansa, birbirlerinin yerlerini alan görüngülerin var olma zincirlenişini. Zaman tek boyutlu olduğundan, geriye döndürülemez, yani, her özdeksel süreç, tek bir yönde, geçmişten geleceğe doğru gelişir. Bilimdeki gelişmeler, zamanın ve uzanın, özdeksel süreçlerden bağımsız ve ayrı olarak var olduklarını ileri süren **"fizik ötesi"** (metafizik) düşüncenin yanlışlığını kanıtlamıştır. Açıkça kanıtlanmıştır ki, devinim, zamanın ve uzanın özüdür. Zaman, uzam, özdek ve devinim, birbirinden ayrılamaz. Her özdek (nesne), bir uzam içerisinde, belirli bir zamanda devinir. İlkçağın **Demokritos** (M.Ö. 460-370) ve **Epikuros** (M.Ö. 341-270) gibi atomcu düşünürlerini izleyen doğa bilimcileri, yirminci yüzyıla değin, uzamı saltık, zamanı her yerde aynı ve devinimsiz olarak tasarladılar ve uzamı devinimsiz olarak tasarladıkları bir boşlukta aynı hızla akıp giden zamanla özdeşleştirdiler. XVIII. ve XIX. yüzyılların doğabilimcileri, **Newton**'un (1647-1727) görüşlerine saygı duydular. Zaman ve uzam, birbirlerinden, aynı zamanda özdekle devinimden ayrı ve bağımsız olarak vardır Newton'a göre. Çağdaş fizik, zaman ile uzam ve devinen özdek arasında derin bir ilişki olduğunu kanıtlamıştır. **Einstein**'ın (1879-1955) görecelik kuramına göre, uzam ile zaman, özdekten bağımsız olarak yoktur. Evrensel karşılıklı ilişkinin bir parçasıdır.

Bilim, zaman akışının ve nesnelerin bir uzamda yer kaplamalarının, nesnelerin devinim hızma bağlı olduğunu tanıtlamıştır. **Laboçevski**'nin (1792-1856), **Reimen**'ın ve **Gauss**'un (1777-1855) geometrileri, zamanı ve uzamı, deneyin dışında kalan duyusal algı biçimleri olarak kabul eden Kant'ın düşüncelerini yıktı. Bu durumda, Schiller'in düşündüğü, insanın zaman içindeki varlığının giz olarak kalacağı savı temelsizdir. Schiller, özdeğe bağlı içtepinin nesnesinin **yaşam** (leben) olduğunu söylüyor. Sanırım, kabataslak karşı çıkılacak bir sav değildir bu. Özdeğe bağlı içtepiyi bir yana bırakırsak, sanatın nesnesi, gerçekten, yaşamdır.

Schiller, biçim içtepisinin ne olduğunu anlatmaya çalışırken, bayağı sıkışıyor. **"Biçim içtepisinin nesnesi de, genel bir kavramla anlatıldığında, biçim** (Gestalt) **adını alır."** diyor (15.

Mektup). Yani, bir kavramı, yine kendisiyle tanımlıyor: **"Biçim içtepisinin nesnesi, biçimdir."** On dördüncü mektubunda, özdeğe bağlı içtepiyle biçim içtepisinin birlikte etkiledikleri içtepiye **"oyun içtepisi"** (Spieltrieb) diyor. Belki de, oyun içgüdüsü demeliyiz. Bu durumda, özdeğe bağlı içtepi, belirleyici değil, belirlenici oluyor. Kendi nesnesini almak isteyecektir. Biçim içtepisi de, belirtici oluyor. Kendi nesnesini yaratmak ister. Oyun içtepisi, yaratmış gibi olacak, olmak istediği yöntemle yaratacak, en azından yaratmaya çalışacaktır. Oyun içtepisi, öyle anlaşılıyor ki, ruhu, ahlak ve özdek bakımından zorlar. Sorun, sanatçının yaratıcı yeteneğiyle çözümlenir. Sanatçı, tüm baskıları kaldıracak, özdeğe ve insana **"özgürlük"** verecektir (Sanatçılar, 33).

Sanırım, burada **"güzel"**in, oyun içtepisinin nesnesi olduğu söyleniyor. Sanatçı, özdeğe (canlı ya da cansız) biçim verecek. Özdeğe bağlı içtepiyle biçim içtepisi (ikisinin birliğini içeren oyun içtepisi) sanatsal yaratıya konu olan **güzel'i** yaratmak için bütünleşecektir. **"Güzel"**, bir oyunun ürünüdür. Hoşa gideni, iyi olanı, mükemmeli ciddiye alırız, ama **"güzellik"**le oynarız (Mektup 15). Kaynağında, güzellik oynar bizimle. **Her güzel ya da güzellik, günaha çağrıdır.** Schiller, bu gerçeği göremediği gibi, duyumsayamamış da! Bütün bunlar, bir ölçüde, sanatsal güzelliğin kuramsal çözümlemesi kabul edilse bile, **"güzel"**in çözümlemesine yardımcı olmuyor. Öncelikle, sanatsal bir yapıtı izleyen ya da okuyan kimse, izlediği ya da okuduğu yapıtın, neden **"güzel"** sayıldığını bilmek ister. Soyut çözümlemeden önce, somut bir gerekçe, daha önemli olacaktır sıradan izleyici ya da okur için. Yaşantının içinde, **"güzel"**, çok özneldir, ama **"sanatsal güzel"**, ekinsel birikimle algılanır. Bir resmin, bir yontunun, bir müzik parçasının ya da yazınsal bir ürünün, özellikle şiirin yansıttığı **"güzel"**, sıradan insanı bırakın, epeyce mürekkep yalamış birisi için bile, anlaşılmaz olarak nitelenir çoğunca. Kaldı ki, **"sanatsal güzel"** de, toplumun gelişme yasalarına göre, nitel ve nicel değişme gösterir. Örneğin, eski Yunan yontularında, insan bedeninin tüm görünür örgenleri yuvarlaktır. Eski Yunan düşünürleri ve sanatçıları, **"daire"**yi, tek kusursuz biçim olarak düşünüyorlardı. **El Greco** (1547-1614), insan vücudunu ince ve

uzun çizdi, ortamı kararttı, kükürtsü renklerle, yeni boyama tekniği yarattı. Rönesans ressamlarıyla (XV-XVI. yüzyıl ressamları) izlenimcilerin (impressioniste) ışığı yorumlamaları çok farklıdır. Rönesans ressamları, nesnelerin çözümlenmesine (özellikle insanın) önem verdikleri halde, izlenimciler, izlenimlerin toplanmasına önem verdiler. İzlenimciler, güneşin yedi rengini kullandılar. Oysa, klasik ressamlar, ışığın tek bir rengini, nesnenin tek bir yerine, örneğin, ellere ya da yüze topladılar. Kaynağında, izlenimciler, izlenimlerini fırça ile not ediyorlardı (leke). Okur ya da izleyici, bütün bunları düşünmeden, tek bir ölçütle bakar yapıta. Çoğunca da, sanatsal güzeli bir giz olarak algılar. Algılayamadığı, sezemediği estetik yapıya sadece **"güzel"**, çoğu kez de, **"çok güzel"** nitemini vererek, kavrayışını gösterir!

Denebilir ki, sanatsal yapıtın bireysel doğası, bireysel algılamaya yol açıyor. Kaynağında, sanatsal üretimin iç ve dış yapısını algılamak, birçok tarihsel gelişimi karşılaştıracak ekinsel birikime ve düşgücüne gereksinim duyar. Bu karşılaştırmalar, birçok kuramın bilgisine sahip olmayı gerektirir. Her şeyden önce, o sanatsal yansımanın, tümellikler içindeki tikelliğini kavramak, yöntem bilgisini de içerir. İlk anda, **"güzel"**, yalın bir tasarım gibi görünebilir, ama iyice incelendiğinde, birçok yanı olan bir bireşim olduğu anlaşılır.

Hegel, **"güzel"**in değil, ama **"güzellik"**in bir **"idea"** olduğunu söylüyor. **İdea** (eidos), görüntü, görünüş, biçim, biçimlendirici doğa, tip, tür, düşünce, tasarım anlamlarındadır. İngilizcede **"constitutive nature"** (oluşturulmuş doğa) kavramını kullanıyorlar **"idea"** için. Böyle bir doğa, kuşkusuz, anlıkta oluşturulabilir. Bir bakıma, Yunanca **"eidos"**u (imge), oluşturulmuş doğa kavramıyla karşılamış İngilizler. **İmge** (hayal), gerçekliğin, biçim değişimine uğratılmış olarak algılanmasıdır. İmgenin iki türünü ayırt etmek gerekir. Birincisi, nesnelerin algılandığı olağanüstü dış koşullarda oluşur. Bu gibi durumlarda, vücudun fizyolojik işleyimi olağan olarak yapar görevini. İkincisi, algıda görülen sayrılı fizyolojik işleyişten doğar. İdealist düşünürler, dış dünya hakkındaki algılarımız ile dış dünya arasında uygunluk ileri sürerler. Bu yüzden, imgeden, bir kanıt olarak yararlanırlar.

**İmgelem** (muhayyile, imagination), sanatçının evrenselleşmesine katkıda bulunan en önemli yetisidir. Belirli bir anda, gerçeklikten elde edilen izlenimlerin derlenmesi ve değişikliğe uğratılması yoluyla, gerçeklikten farklı duyusal ya da düşünsel imgeler yaratma yetisidir imgelem. İmgelem, çalışma yoluyla elde edilir. İmgelem olmadan, emek, ne belli bir amaca ulaşabilir ne de yaratıcı olabilir. Ruhbilimde, imgelem, yönelim yoldamına (tarz) göre **istençli ve istençsiz** imgelem, işleyiş yoldamına göre **türeyici ve yaratıcı** imgelem, genelleme yolu ile, **bilimsel imgelem, yaratıcı** (icatçı) **imgelem, sanatsal imgelem, dinsel** ya da **mitsel imgelem** gibi türlere ayrılarak incelenir. **Lenin**'in deyişiyle, en basit genellemede bile, bir dereceye değin **düşlem** (fantezi) vardır.[59] Bilimsel imgelem, varsayımlar, örnek kavramlar öne sürerek, insanın doğayı tanımasına katkıda bulunur. İmgelemin etkinliği, özellikle sanatsal yaratımda önemlidir. İmgelem, sanatta salt genelleme aracı olarak değil, sanatçının gerçeklik hakkındaki bilgisini yansıtan, estetik yönden önemli imgeler yaratma işlevi görür. Olması gerekenin imgesi olarak **ülkü, erişilmesi amaçlanan gerçek**, istemin imgesi olarak **istek**, imgelemin ürünleridir. Ancak, insanı gölgeli, puslu, sisli düşlere götüren düşlemlerden farklıdır imgelem. Toplumun gereksinimlerine bağlı olduğundan, yaşamı tanımamıza, bilmemize ve değiştirmemize katkıda bulunur.

**Oluşturucu doğa** terimi, ilk kez, **Homeros** (M.Ö. VIII. -VI. yy) tarafından kullanılmıştır. Homeros, **"eidos"**u (idea), **"birinin gördüğü şey"** olarak tanımlıyor. Bedenin ve nesnenin görünüşünü ve biçimini ifade ediyor **idea. "Eidos"** kökünden gelen **"idea"**, daha sonraki yüzyıllarda **"karakteristik özgünlük"** anlamını almıştır. Bu, bir anlam genişlemesidir. Anlam genişlemesiyle birlikte soyutluk kazandı (Herodotos, Historial). Platon'un **Diyaloglar**'ından anladığımıza göre, Sokrates, **eide (idea)** kavramını, **"görünüş"** anlamında, kimi kez de ona yakın bir anlamda kullanıyor. Platon'a göre, **eide,** aynı biçimde vardır. Herakleitos felsefesinde, duyulur (duyumsanır) görüngülerin dalgalanan doğasıdır. Bilgi, **"logos"**un (us diye yorumlanabilir, evreni kav-

---

59 V. Lenin, Collected Works, v. 38, p. 372.

rayan us) kavradığı gerçekliktir. Bu da, duyulur görüngülerdir. Platon, duyulur olanın ötesinde sabit, öncesiz ve sonrasız bir gerçeklik var olmadıkça, gerçek bilginin olamayacağını söylüyor. **Eide**, işte bu **"duyuüstü gerçeklik"**tir, bu yüzden de, **"episteme"**nin (gerçek bilgi) nedeni ve tüm felsefesel söylemin koşuludur (Platon, Phaidon). Platon felsefesinin temelidir **"idea"**lar. Öyle ki, bu kavrama dayanarak, özdekçi düşünceye karşı, evreni kavramaya yarayan **aklı ve belitleri**, doğuştan getirdiğimizi ileri süren felsefe akımlarına, tümel olarak **"idealisme, idealizm, iftirâkiye"** adı verilmiştir. Gerçekliğin özünü, salt görüngü olarak kabul ettiği nesneler dünyasında değil, özdeksel olmayan varlıklarda arayan, nesnel gerçekliği **"eide"**, us ve tin olarak belirleyen, özdeği, düşüncenin görünüş biçimi olarak inceleyen görüşler, idealizm olarak adlandırılıyor. Aristoteles, **Prote Philosophia** adlı yapıtında, **"eide"** kavramını, ayrıntılı biçimde eleştirir. Aristoteles, **eidos**'un (ilk devindirici) ayrı bir töz (cevher) olmadığını, bütün tezlere ilişkin bir ilke olduğunu ileri sürüyor. Nesnelerin biçimsel nedenidir, bileşik varlıklarda, özdeğin bir bağıntısıdır ve bir varlığın (var olan şeyin) düşünülür özüdür. Nesneleri bilmek söz konusu olduğunda, onların **"idea"**sını da biliriz. Nesneyi biliyorsak onun içine giren **"eidos"**u da biliriz.

Hegel, Aristoteles'e yakın bir anlayıştadır. **"Görünüş, yalnız içsel ya da dışsal bir var oluşa sahip olduğu ya da kendi sıfatıyla gerçeklik olduğu için değil, ancak, bu gerçeklik, *kavram*'a karşılık geldiği için hakikattır."** diyor.[60] Güzellik, bir idea olduğuna göre, **"gerçek"**le aynı şeydir. Bir başka deyişle, **"hakiki"** (gerçek) olan **"güzel"**dir. Bu durumda, düşünce için var olan şey, ideanın duyusal ve dışsal var oluşu değil, yalnızca bu var oluş içerisindeki tümel idea'dır.[61] Demek, güzel, dışsal görünüşüyle, dolayımsız olarak birlik içinde bulunur. Duyu açısından, güzel, ideanın **"saf görünüşü"**dür. Bu durumda, anlama yetisinin **"güzel"**i kavraması, olanaksız görünüyor. Güzel, bu yorumla, sonlunun, tek yanlı olanın, gerçek olmayanın alanında kalır. Nesnel olanı, öznel

60 Bkz. Hegel, Estetik, s. 110.

61 Bkz. Hegel, agy., s. 110.

olandan tümüyle farklı görüp kendi bağımsız ayrılıkları içinde düşünürsek, güzel, kendinde sonsuz ve **özgür**'dür.

Hegel'in bu yorumunu şöyle özetlemek olanaklı: Güzel'de tikel ve sınırlı bir içerik söz konusu olsa bile, bu içerik, kendi varoluşu içerisinde, kendinde sonsuz bir bütünlük ve özgürlük olarak ortaya çıkar. Bu durum zorunludur. Sonlu varlıklar olarak biz, içsel ve dışsal nesneleri duyumlarız. Gözlerimizle onların farkında oluruz.[62] Bu bakımdan düşündüğümüzde, kavramın sınırsız ve özgür olduğu söylenemez. Böyle bakılırsa, onların güzel olarak nitelenmesi, her iki bakışı birleştirir. **Güzellik**'in gözlenmesi, özgürleştiricidir. Ondan yararlanma söz konusu değildir. Kısası, **"güzel"**, bir kavramdır. Nesnenin ve öznel gözlenmesinin özünde bulunan özgürlük ve sonsuzluk yüzünden, **"güzel alanı"**, sonlu şeylerin **"göreceliğinden"** çekilir, idea, onun gerçekliğinin saltık alanına yükselir.[63]

Bütün bu çözümlemeler, idealist çözümlemelerdir. Günümüz burjuva toplumlarının estetiği, bu öze dayanıyor. Bu bakımdan, soruna biraz daha yakından bakmalıyız. **Güzellik**'in karşıtı kavram, **"çirkinlik"**tir. Çirkinlik de, sanat için, estetik bir olgu olarak ele alınabilir. **Victor Hugo**'nun (1802-1885), **Notre Dame de Paris** adlı ünlü romanında, **Quasimodo** ile **Esmeralda**, sanki, özdeksel diyalektiği yansıtan iki varlık gibidirler. Gerçi, ikisinin de insansal duyguları yücedir ama, fiziksel görünüşleri farklıdır, öyle ki, tam karşıttırlar: **Güzel ve çirkin.** Quasimodo, sanatsal bir güzelliktir. Kişiliğiyle, bilgisiyle, yürekliliğiyle, kötülüklere karşı savaşımıyla, **"güzel insan"**ın örneğidir. Hugo, Quasimodo'da, insanla ilgili görüşlerini ve insana özgü gerçekleri sergilemiştir. Esmeralda'yla ona tutkun **Claude Frole** ve Quasimodo, aynı alanda yaşarlar: **Notre Dame Kilisesi**'nde. Esmeralda, boynuzları yaldızlı keçisiyle, bu kilisenin çevresinde dans eder. Güzel, çirkin ve Tanrı'nın sözcüsü (Papaz Claude Frole), aynı ortamı paylaşıyorlar. Bu karşıtlar, tek bir yaşam biçimini yansıtıyorlar: **XI. Luis**'nin bozuk Paris yaşamını. Claude Fro-

---

62 Hegel, agy., s. 112.

63 Hegel, agy., s. 115.

le, dindar ve bayağı, Quasimodo çirkin ve duyguludur. Esmeralda, güzel ve rezildir. Oynak, ama duyguludur. Bütün kavramlar, romanın içinde estetik (güzele ilişkin) bir birliği oluşturuyorlar.

Estetik güzellik, duyumuza bireysel bir etki yapar. Böyle olmasaydı, tek bir **"güzel olgu"** ya da **"güzel nesne"**, **"güzel"**e ilişkin bilme çabalarımız için yeterli olurdu. Yukarıda belirttiğimiz gibi, güzel kavramı, çağdan çağa değişmiştir. Buna karşın, her çağdaki sanatsal yaratıları, **"güzel sanatlar"** kavramıyla, bir kümede ifade ediyoruz. Tümündeki değişik güzellik anlayışını, **"estetik"** kavramında bütünleştiriyoruz. Bütünlüğü sağlayan durum, **"yeni güzel"** anlayışının, **"eski güzel"**i yadsımaması, hatta, onunla bağıntı içinde olmasıdır. Yeni istemi, eski **"güzellik"** anlayışlarını, ısrarla ve büyük bir savaşımla yadsır, ama yeninin yolunu açınca, çevresine eskinin renklerini de döşer.

**İ. A. Richards** ve **İ. K. Ogeden** adlı İngiliz dilbilimcileri, **"güzellik"** kavramını, insanın bir durumu olarak düşünmüş ve **"Güzellik, ortak duyum yaratan nesnelere yüklenir."** diyorlar.[64] **Anlamın Anlamı**'nda önemle yapılan bu tanım, birçok eksiği içeriyor. Her şeyden önce, **"ortak duyum"** kavramından tümel bir sonuç mu çıkarmalıyız, yoksa, **"çoğunluk"**u mu anlamalıyız? **"Ortak duyum"**, tüm insanları kapsayan bir kavram mı, yoksa, bir toplumun tüm üyelerini mi kapsıyor? Ayrıca, güzelliği taşıyan nesnenin özüyle mi, yoksa onu güzel bulan öznenin duyumu ile mi ilgilidir? Yoksa, sınıfsal bir içeriği mi taşıyor? Sanırım, bu son soruyu yanıtlıyor. Çünkü, çok mekanik bir tanım. Örneğin, bir kentte bile, burjuva sınıfının çevresiyle, işçi sınıfının çevresi ayrıdır. Nitel farklılıkları vurgulamıyorum, salt kentsel çevreyi belirtiyorum. Küçük burjuva sınıfı için, durum, daha değişiktir. Küçük burjuva sınıfı, kendisini yakın bulduğu sınıfa göre davranır. Örneğin, hâlâ, içinden geldiği işçi sınıfından ya da emekçi katmandan kopmamışsa, onun için **çevre**, işçi sınıfının ya da emekçi katmanın çevresidir. İşçi sınıfıyla emekçi katmandan tümüyle kopmuşsa, burjuva çevresini seçer. Bütün bunlar göz önüne alındığında, **ortak duyum**, tüm insanları içine almıyor. Kısası, ortak duyum,

---

64 Bkz. İ. A. Richards-İ. K. Ogeden, The Meaning of Meaning.

insanın **"ortak değerleri"**ni yansıtan bir kavram olmuyor. Bu kavram, bir başka düşünceyi de içeriyor. **Güzellik değeri"**, insanlığın ortak duyumuysa, özdeksel çevreden elde edilmiyor demektir. Tüm insanların, bir nesne karşısındaki **"ortak değerlendirmesi"**yse, tüm anlamıyla, **"anlıksal kaynaklı"**dır.

Anlığımızda, doğuştan getirdiğimiz bir **"ortak beğeni"** olmalı. Bu da, insanın nesnel gerçeğine uymuyor. Doğuştan ortak beğeni getiriyorsak, insanlığın bir **"ortak güzel"**i olmalıydı, oysa, ilkçağın Mısır, Sümer ve Yunan sanatlarının güzeli algılayışları çok farklıdır. Mısır çizimcileri ve oymacıları, insanı, hep yandan yansıtıyorlar. Sümerler, insanı ön yüzünden çiziyor. Mısırlılar, uzun yüzlü, badem gözlü, ince dudaklı insan çizerken, Mezopotamyalı sanatçılar, insan bedenini yuvarlak çizgilerle yansıtıyor. Sümer şiiri, mitsel söylencelere dayanırken, Mısır şiiri, toplumsal olayları önemsiyor ve gerçekçi bir söyleyişi seçiyor. Kısası, doğuştan getirdiğimiz ortak beğeniyi, ortak duyumu, insanlığın tarihsel kalıtları yadsıyor.

İnsanın her bilgisini doğuştan getirmesi, idealizmin ta kendisidir. **İdealizm, felsefenin temel sorununun çözümünde, ruhun temel, özdeğin ikincil olduğunu ileri süren felsefesel öğretidir.** Felsefenin temel sorunlarını, yaşanan doğanın ötesinde arıyor idealizm. Felsefenin temel sorunu, bilinç ile varlık, düşünce ile özdek arasındaki ilişkiler sorunudur. Bu sorunun iki sorusu vardır: **Temel olan hangisidir? Ruh mu, doğa mı? Bilinç mi, yoksa özdek mi? Dünya hakkında edinilen bilgi ile dünya arasında nasıl bir ilişki vardır? Bilinç ile varlık arasında uygunluk var mıdır?** İdealist düşünürler, bilinci temel gerçek olarak kabul ediyorlar. Biricik gerçeklik, bilinçtir. Bilgi, özdeksel varlığın yansıması değildir, kendini bilme biçimi içinde, **"bilincin bilinmesi"**dir. Marksçı felsefe, soruna başka açıdan bakıyor. Öncelikle yöntem farklıdır. Marksçılar, felsefenin ve bilimin temel sorunlarının ele alınmasında, temel yöntem olarak özdekçi tarihsel yöntemle özdeksel bilimsel diyalektik yöntemi kullanırlar. Felsefenin temel sorununun çözümlenmesinde, çok yönlü çözüm yolları kullanılmalıdır. Özdeğin köktenliğini, şu gerçekliklerde görmek gerekiyor:

1. Özdek (madde), bilincin kaynağıdır. Biz, bilincimizi dışarıdan alırız. Bilinç, özdeğin bir yansımasıdır.

2. Bilinç, özdeksel dünyanın uzun gelişme sürecinin bir ürünüdür.

3. Bilinç, yüksek düzeyde örgütlenmiş özdeğin, yani beynin bir özelliği ve işlevidir.

4. Dilbilimsel özdeksel koruyucu, yani dil olmadan, insan anlığının ve düşüncesinin gelişmesi olanaksızdır.

5. Bilinç, insanın özdeksel etkinliklerinin sonucu olarak doğar.

6. Bilinç toplumsaldır, toplumsal varlık tarafından belirlenir.

Özdekçi düşünürler, özdek ile bilincin saltık karşıtlığını ele alırken, bunlar arasındaki bağlantıyı ve etkileşmeyi de gösterirler. Özdeksel varlığın bir türevi olan bilinç, görece bir özerkliğe sahiptir. Gelişme sürecinde, özdeksel dünya üzerinde **karşı etki** göstererek, kılgıda (pratikte) bu dünyaya egemen olunmasını ve dönüştürülmesini olanaklı kılar. Kılgılı deneyime sahip insan anlığı, gerçekten, dünyayı **bilme** gücündedir.

Özdek ile bilincin ilişkisi sorunu, felsefenin en köklü sorunlarından biridir. Tümel bir nitelik taşıdığından, tüm felsefe sorunlarını kapsar. Salt, bir tikel sorunun çözümünü değil, tümel olarak **"dünya görüşü"**nün içeriğini de belirler. Felsefenin temel eğilimlerini ayırt etme işinde güvenilir bir ölçüt sağlar. Bu yüzden, özdekçilik, toplumun felsefe sorunlarını incelerken, **ortak duyum** sorununa öğretisel gözle bakar. Daha doğrusu, özdeksel yorumları, idealistler, özellikle dinciler, **ideolojik** diye suçlama yoluna giderler. **Güzel** sorununa da böyle yaklaşıyorlar. Tanrı, dilediğini güzel ya da çirkin yaratıyor. Her şey, Tanrı'nın istencine bağlıdır. Her şeyden önce, iki durum düşünülmelidir:

1. Ortak duyumu taşıyan nesne, çevresi değiştiğinde, **güzellik**'ini koruyacak mı ya da koruyabilecek mi? Yani, **"güzel değeri"**, çevrenin değişmesiyle, özünü koruyabilecek mi?

2. Ortak duyumu yaratan insanlar için, çevrelerine gelen **yeni nesne** çevrenin ortak değerlerini soğurabilecek mi? İnsanlar, yeni nesneyi, **güzel** bulacak mı?

Bir önemli konu da, nesnenin taşıdığı **"ortak duyum"** (güzellik), doğuştan getiriliyorsa, çevreyi terk ettiğinde, **"kendi anlığının"** dışına çıkmasıdır. Öyleyse, bu kavram, sağlam bir temele oturmuyor. **"Korku, kaygı, kıvanç, sevinç, ürkme, tiksinme, sevme vb"** ruhsal durumlar ve olaylar da, kimi zaman, ortak duyum haline gelebilir. Bunları, **"güzel"** diye mi tanımlayacağız? Soğuğu ve sıcağı, insanlar, ortak olarak duyumsarlar. Soğuk, bu durumda, **"güzellik"**i mi içermiş olacak? Bir nesne, bir durumda, kişiye mutluluk verirken, bir başka durumda, mutsuzluk verebilir. Yaz ortasında, buzlu bir kadeh rakı, kişiyi mutlu kılarken, karlı bir ormanda hoşa gitmez. Buzlu rakı, böyle bir ortamda rahatsız edicidir. Bir bardak sıcak çay, daha istenir nesne olur. **Ölüm**, insanlar için ortak bir hoşnutsuzluğu içerir. İnsanlığın **"ortak korkusu"**dur. Şimdi, bu **"ortak duyum"** için, **"güzel"** ya da ölünün nesnesi için **"güzellik taşıyor"** diyebilir miyiz?

Ortak duyum kavramı, başka sağlıksız bir içeriği daha taşıyor. Kuşkusuz, **güzel** diye nitelediğimiz şey, dışımızdadır. Ne ki, dışımızdaki nesnenin içine gömülü değildir. Güzel olan, **"nesne"** değildir. **"Algılayana göre"**likten söz etmek gerekir. Ekinsel birikim de, önemli bir etkendir. Aym nesne için **"güzel"** ya da **"çirkin"** diye tartışıldığına, hemen hepimiz, tanık olmuşuzdur. Demek, güzel, nesneye gömülü bir değer değildir, karşıtı, nesneyi algılayanın öznel değerlendirmesinden doğan bir değerdir. Kaynağında, insan için, **"güzel"** ile **"güzellik"**, çok tartışmalı kavramlardandır. **Ahlak** kavramı üzerinde anlaşmak, çok daha kolaydır. Belki, **şiir**, bu kavramlar değin uzlaşılmazdır. **Tanrı** kavramı üzerinde anlaşmak daha kolaydır. Güzel kavramı, insanı öyle derinden kavramıştır ki, salt **"güzel"**i algılamakla, duymakla, övmekle yetinmemiş, **"güzel"**i, yeniden yapmıştır da! Sanatsal yaratı, **"güzel"** kavramıyla derinden bağıntılıdır. Bu yüzden, **"sanat"**la **"zanaat"**, birbirinden ayrılmıştır. **"Güzel sanatlar"**, böyle bir gelişmeyi ifade ediyor. **Güzel sanatlar**, özne ile nesne arasında değişmez bir ilişkiyi içeriyor. İnsanın ilkel dönemindeki **"mağara resimleri"**, **güzellik** konusunda uzun bir deneyimi yansıtıyor. **"Güzel"** anlayışı, toplumun ve doğanın gelişme yasalarına koşut, sürekli değişmiştir. Ne ki, bir sonraki kuşaklar, kendilerinden önceki sanatçıların yarattıkları **"güzel-**

**lik"**leri saygıyla karşılamış, onlardan yararlanmış, çoğu kez de, yararlanmaya gerek duymadan, onları sıkı sıkı korumuşlardır. Bu durum, gelişmenin bütünselliğini gösteriyor. **Güzellik,** üzerine bir şeyler katılarak değişiyor ya da bilimsel gelişmelere koşut olarak yeniden yaratılıyor. Ancak, toplumsallaşmayan insanın, çevresiyle ya da nesneyle, **güzel** kavramına ilişkin bir ürününü bilmiyoruz. Şimdilik, **"Güzellik, toplumsal insanın ürünüdür."** diyebiliyoruz. Doğayla savaşım, doğaya egemen olma zorunluğunu duyarak doğa yasalarını arama, toplumsal insanın edimidir. Güzellik, insanın yaratısı olarak görünüyor ama, derinden bakınca, bireysel nitelikten çok, özel bir toplumsal yaratı denebilir. Çünkü, sanatsal yaratı, toplumsal insanın ürünüdür. **"Güzellik"**, toplumsal olmayan hiçbir canlının ayırdında olduğu bir kavram olarak görünmüyor. Ayıların, yarasaların ya da dağ aslanlarının yaşam alanı olan mağaralarda, herhangi bir çizgiye ya da boyamaya rastlanmamıştır. Sirklerde eğitilen şempanzelerin boyamaları, insanın yönlendirmesiyle başarılan edimlerdendir. Bugüne değin, kendi başına resim çizen, boyama yapan herhangi bir canlıya rast gelinmedi.

Güzel, toplumsal insanın yarattığı bir kavramdır, ama ortak duyumun ürünü değildir. **"Güzel"**, sanatçının yaratısıdır, yani **"güzel"**de, sanatçının öznel duyumu ve duyarlığı egemendir. Ancak, derinden baktığımızda, **"güzel"**de bireysel nitelikten çok, bireyce özümsenmiş toplumsal duyarlığı görürüz. Toplum, nesnel her durumla, tüm toplumsal gerçeklikle ilişki içindedir. Bu, toplumun doğrudan **özne** olduğunu gösterir. Güzel, bu öznenin özünde bulunan bir şeydir. Toplumsal insanın her edimi, özel bir bilinci ifade eder. (Ayraç içinde, şunu da söylemeliyiz: Toplumsal insan kavramıyla, ilkel komünal toplumla yani klanla birlikte örgütlenen insanı amaçlıyoruz. Bugün, toplumsallaşmamış insan yoktur.) Örneğin, temel ilkelerini, dünya görüşünün, duyguların ve törel büyü törenlerinin birliğinden alan **"din"**, toplumsal bilincin özgün bir biçimidir. Sanatsal güzellik de, toplumsal öznenin yaratısıdır. Kısası, insan toplumsallaşmadan, **"ortak duyum"** yaratamaz. Güzel olan (güzellik taşıyan), topluma ve çevreye **"özne"**dir, ama bireye **"nesne"**dir.

## GÜZEL VE GERÇEK

**Güzel,** gerçek midir? Kavram, **"göz"**le yani görmeyle ilgili olduğuna göre, **"görünen"e** ilişkin bir nitem (sıfat) oluyor. Bu da, **"gerçek"**le yakın ilişkisini gösteriyor. Yani, güzel, **"gerçek"**tir. Tasarımlarımızda yarattığımız **"güzel"**in bile, **"gerçek"**le ilişkisi vardır. Öyle ki, tasarımımızın ya da imgelemimizin ürünü olan **güzel,** gördüğümüz bir nesnenin, yani **"gerçek"**in, anlıkta değişime uğraması sonucunda elde edilmiştir. **Peri kızı** da, yaşantımızdaki bir kızın, anlığımızda dönüşüme uğratılmasıyla yaratılmıştır. Yeter ki, tasarımımız ya da imgelemimiz, yansıtmalarda uyumlu bir birlik göstersin. Bilinçten, tüm dışsal öğeleri ayırdığımızda, özdekten yalıtılmış, nitelikten ayrılmış, uyumlu bir birlik yaratmış oluruz. Kuşkusuz, böyle bir soyutlama, insanın gelişme sürecinde, toplumsal emeğin ürünü olarak elde edilir. Güzellik ve gerçek, toplumsal emeğin gelişme sürecinde, birbirlerini yücelterek gelişirler. İlkçağın gerçekçiliği, tümel kavramların **"gerçek varlıklara sahip oldukları ve nesnelerin varlıklarından önce geldikleri"** savına dayanıyordu. Ortaçağ gerçekçiliği, tümel ve tikel arasındaki ilişki sorununun çözümlenmesinde, Platon'un görüşünü sürdürdü. Bu görüş, **Katolik felsefesi**'ne temel oluşturdu. Sanayi devrimiyle birlikte, yeni gerçekçilik anlayışları doğdu. Önce, akılcı felsefeye (rasyonalizm) dayanan arı gerçekçilik. Daha sonra, olgucu felsefeye dayanan doğasal gerçekçilik, eleştirel felsefeye dayanan eleştirel gerçekçilik ve en sonra, özdekçi felsefeye dayanan **toplumsalcı gerçekçilik.** Rönesans'ın, Aydınlanma hareketinin ve olgucu felsefenin **(pozitivizm)** yarattığı sağlam gerçekçi geleneklerin mantıksal süreği (devamı) olarak **"sanatsal üretim"**de, yeni bir ger-

çekçilik oluştu. **Yaşamın gerçeklerine bağlılık bu gerçekçiliğin özüdür. Toplumsalcı dünya görüşüne bağlılık, halka yararlı olmak, sınıf savaşımına destek, evrensellik ve toplumsal insancılık** (hümanizm), toplumsalcı gerçekçiliğin temel ilkeleridir. Sanatsal yansıtma, bu ilkelerin sanatsal imgelemleriyle yapılacaktır. Sanat, toplumsalcı bilincin eğitimine katkıda bulunacaktır. Sanatçı, bireysel eğilimlerine uygun türlü biçimleri ve biçemleri bulacaktır bu yansıtmada. **Güzellik, toplumsalcı gerçekliktir artık.** Toplumsalcı sanat, gerçek bir amacı sağlamaya çalışır. Tarım üretiminden sanayi üretimine, spordan dansa, bireysel eylemlerden toplumsal eylemlere değin tüm iş biçimlerini, aşktan cinselliğe, yararlılıktan zararlılığa, duygusallıktan bilinçliliğe değin insana özgü tüm davranışları, aileden örgütlülüğe, siyasal etkinliklerden ekinsel etkinliklere, eğitimden öğretime değin tüm toplumsal edimleri ilgi alanına almıştır sanatçı.

İlkel toplumlarda, üreticinin ortağı dans ve müziktir. Üretim öncesi, kesinlikle bir tören yapılır. Devinim, söz ve iş, dansta ve şarkıda bütünleşir. Gerçeklik, güzellik olarak yansır. Toplumsalcı gerçekçilik, işle sanatsal yansıtmanın bu tarihsel niteliğini, toplumsal gelişmenin son aşaması olan toplumsalcı düzende doruğa çıkarmayı amaçlar. Küreselleşme, yani çağdaş sömürgecilik, sanatı, toplumsalcı gerçekçi yürüyüşünden, şimdilik alıkoymuştur. Ancak, doğanın ve toplumun gelişme yasaları, burjuva dünya görüşünü doğru bulmuyor. Bizim için **"güzellik"**, toplumsal olan **"gerçeklik"**tir. Binlerce işçiye, emekçiye iş ve aş sağlayan fabrikalar **"güzel"**dir. Her türlü üretim, toplumsal bir gerçekliği yansıttığından güzeldir. Sanatçının duygusal yansıtması bile, toplumsal düzen içerisinde **güzellik** kazanır.

Burjuva düşünürlerinin ekonomi siyasaları (economie politique), tek bir kavram üzerine kurulmuştur: **Meta üretimi.** Tek bir toplumsal ekonomi bağı vardır: **Pazar.** Pazar için meta üretilir. İnsanlar, gereksinimlerini pazardan karşılarlar. İstem ve sunu (talep ve arz) yasaları denen ekonomi ilişkileriyle yönetilir ekonomi. Burjuva sınıfı, bu ekonomi siyasasının, toplumsal bilinç alanına girmesinden ürker. Sanat, sunu ve istem yasalarını, konuları arasına alınca, malın değişim değerlerinin yanında, kullanım

değerleri öne çıkar. Pazarın **"kâr"** ilkesi, sanatçının düşmanıdır. Sanatçı, toplumsalcı gerçekçi tutumuyla, duygusal değerleri, toplumsallaştırmaya başlar. Pazar için üreten emeği, toplum için özgürleştirmeye çalışır. Burjuva kuramcıları, bu gelişmeye, kolay kolay izin vermezler. Sanatsal ürünleri metalaştırarak yozlaştırırlar. Tarihte, bu tür yozlaştırmalar, etkili biçimde yapılmıştır. **"Bellektriktik"** (vakit geçirme) yazım diye bilinen olgu, böyle bir aşamada ortaya çıkmıştır. Bugün, ülkemizde çok geçerliği olan bir yazın türüdür. Alışveriş merkezlerinin camlı bölmelerinde sergilenen bir sürü roman ve öykü kitapları, cicili bicili kapaklarıyla, eksik eğitimli küçük burjuva aydınlarının vakit geçirmelerine katkıda bulunuyor. Böyle yapıtların, alışveriş merkezlerinde pazarlanması ve başka ürünlerin satışlarına katkıda bulunmaları için armağan edilmeleri, yazının, bilinci toplumsallaştırmasına engel olmak amacım taşıyor. Vakit geçirmek için üretilen yazınsal ürünlerin yanında, cinsel duyguları kışkırtan süslemeler de, resim diye satılıyor. Pişirilmiş çamurdan yapılan çıplak kadın yontuları da, sanatsal yaratı diye pazarlanıyor. Kısası, sanatsal yozlaştırma, her zaman yapılmıştır. Bu tür yozlaştırmalar, müzik alanında daha etkindir. Sanatsal derinliği olmayan şarkılar, türküler ya da çalgısal parçalar, CD, VD, DVD biçiminde pazarlanıyor. Bu tür müzik ürünlerinin, hiçbirinin kesinkes sanatsal derinliği bulunmuyor, ama pazarı dolduruyorlar.

Sanatsal derinlik, içerik-biçim ilişkisinde kurulan dengede görülür. Sanatsal biçim, her zaman, belli bir içeriğin biçimidir. Büyük sanatçılar, salt, yapıtlarının içeriğiyle büyük değillerdir. Biçimlerin özgül işlevleri olduğunu kavradıklarından, en derin toplumsal ya da evrensel içerikleri klasikleştirmişlerdir. Kuşkusuz, **"klasik"** kavramını dar anlamıyla almıyorum. Yani, sanat tarihinde, akılcı felsefeye dayanarak belli kuralları yaşama geçirmiş okuldan söz etmiyorum. Her çağda, herkese örnek olarak gösterilebilecek tüm sanatsal yaratıları klasik olarak niteliyorum. Örneğin, **Kral Oidipos** da, **İlahi Komedi** de, romantik **Sefiller** de, gerçekçi **Gorio Baba** da, ruhbilimsel çözümlemeyi derinleştiren **Suç ve Ceza** da, eleştirel gerçekçi **Aşk-ı Memnû** da, birer klasiktirler geniş anlamda. Çünkü, bu yapıtlar, her çağda, herkese örnek gösterilebilir.

Biçimler, evrensel değerleri yaşama geçirmek için önemlidirler. Yuri Barabash'ın değindiği gibi, işçi sınıfına, estetiğin gerekliliği ve sorunları, incelikle açıklanmalıdır.[65] Burjuva sanatçıları ve toplumbilimcileri, vakit geçirmenin, sanayi toplumunun bireyleri için, ne değin önemli olduğunu yaymaya çalışsalar da, gerçek sanatçılar, içinde yaşadığımız toplumun yaşam gereçleri arasından ya da toplumun sorunları içinden en yaşamsal içeriği alır, o içeriğe en uygun biçimi seçer, uygun biçim bulamazsa, en somut biçimi yeniden yapar ya da eski biçimi, içeriğin çağdaş yapısına uyarlarlar, ama kesinlikle, **içerik-biçim** dengesini savsaklamazlar. Vakit geçirme yapıtları, genellikle, toplumsal geçerliği olan bir gerilimi konu edinirler. İçerik-biçim bağıntısını özenle korumalarına gerek yoktur. Biçim hazırdır zaten. Vakit geçirme romanları ya da öyküleri, içeriğin biçimiyle sağlıklı bir bağıntı kursa bile, vakit geçirme amacını temel aldıklarından, ele alınan içerik, çabuk eskiyen bir nitelik taşıdığından, kısa sürede unutulurlar. Yazın tarihinde yeri olamaz onların. Örneğin, gerçek yazar olan Kemal Tahir'in (1910-1973) Michel Hammer'leri, Orhan Kemal'in (1914-1970) zengin-yoksul karşıtlığına dayanan aşk senaryoları, Peyami Safa'nın (1899-1961) Cingöz Recai'leri gibi. Özellikle, Kemal Tahir'in Michel Hammer'leri, biçim bakımından çok sağlamdırlar, ama çürük içerikleri yüzünden, yazın tarihimizin **"polis romanları"** bölümüne bile giremezler. Michel Hammer, felaket sarışın sevgilisiyle ve emektar kırk beşliğiyle, New York sokaklarında dolaşan serseri ruhlu bir dedektiftir. Türk olmadığı gibi, Amerikalı bile değildir. Vakit geçirten, harita üzerinde seçilmiş New York sokaklarında bir Osmanlı tulumbacısı gibi kabadayılık yapar.

Vakit geçirme görüngüsü, salt, yazında görülmez. Sinemada, tiyatroda (Gazanfer Özcan oyunlarında), müzikte ve dansta da geçerlidir. Cami yaptırma derneklerinin **"gelir sağlama"** amacına yönelik yaptırdıkları cami yapılarına **"vakit geçirme mimarisi"** desek olur mu, bilmem! Ancak, Aziz Nesin (1916-1995) gi-

---

[65] Bkz. Yuri Barabash, Aesthetics and Poetics, p. 29. Progress Publishers, Moscow 1977. Translated from the Russian Designed by Yakov Malikov.

bi usta bir yazarın, günceli hemen yakalaması, yaşamsal değeri olan bir içeriği seçmesi, o içeriği yansıtacak biçimi bulması, derin sarsıntılar yaratabiliyor. Muzaffer İzgü'nün yapıtlarına da, bir ölçüde, bu gözle bakabiliriz.

Burjuva dramında, vakit geçirme yapıtları, XVIII. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. İngiltere'de, Londra'nın saygı gören kuyumcularından **Lillo** (1693-1739), sanayi devrimiyle başlayan toplumsal değişimi, mesleği gereğince çok iyi gözlemlemiş. **George Lillo, Albert C. Baugh**'un **İngiltere'nin Yazın Tarihi**'nde, **yenilikçi** olarak tanıtılıyor.[66] George Lillo, mesleği gereği, yüksek sınıflarla yakın ilişkiler kurar. Yeni toplumun yeni zenginleri (burjuva), **Yeni Dünya**'dan (Amerika) ve Uzakdoğu'dan getirilen değerli taşlara, altın ve gümüş işlerine düşkündürler. Bunlardan biri de, **"canavar kadın Millwood**'dur. Lillo'nun başkişisi, düzgün ahlakı olan çırağıdır. Millwood, çırağın ahlakını bozar ve ona, iyiliksever koruyucusunu öldürtür (The London Merchant, or The History of George Barnwell). Kısaca, **Londra Tüccarı** diye çevirebiliriz. Londra Tüccarı, yeni toplumun yaşam biçimini yansıtıyor. Bu yaşamdan kesitler içeren yedi oyun daha yazdı Lillo. Biçim ve içerik, eski çağların trajedileri değin özdeşti. Ne ki, insanlığın yazgısıyla eksiksiz bir bağ kuran bu içerik, çabuk eskiyen bir nitelik taşıyor. Buna karşın, tüm Avrupa'da yaygınlaştı.

İçerik-biçim bağıntısı çok ustaca kurulsa, biçim çok ince biçimde işlense bile, vakit geçirme (belletriktik) yazınsal ürünlerinde ya da bu nitelikte başka sanat yapıtlarında, geçici ve çabuk eskiyen içerikler seçildiğinden, yüzeysel etkiler doğurabilirler, ama kalıcı olamazlar. (Yazık ki, salt gülmece öyküleri ve romanları da, böyle bir tehlikeyle karşı karşıyadırlar. Bu yüzden, gülmece yazarları, yazın tarihlerinde yer alamıyorlar. Aziz Nesin'in saçmanın mantığına dayanan oyunları olmasa, yazın tarihimizde yer bulamaz. Çünkü, bütün öykülerinin içerikleri, günceli yansıtıyor.)

---

66 Bkz. Albert C. Baugh, A Literary History of England, Volume III, p. 896. London and Henley, 1980. Bu bölümü, 1660-1789, George Sherburn ve Donald F. Bond yazmışlar.

Vakit geçirme yazın ürünlerinin en yaygın biçimleri **"Kitsch"** adı verilen yazın yapıtlarıdır. Temeli yalana dayanıyor. **Kitsch,** XIX. yüzyılın başlarında, toplumsal bir yansıtma olarak çıktı ortaya. Kitsch insanı, hiçbir zaman, yanılsamalarla oluşan bir kişilik değildir. Kitsch insanı, belli bir estetiği ifade ediyor. İçeriğin biçimi, **"yalan"** temeli üzerine oturtulur. Bu yalanın sınıfsal niteliği de yoktur. Toplumsal bir yansıtmadır. Fabrika sahibinin tek ve şımarık kızı, yiğit, tokgözlü, yakışıklı işçi oğlanla, bütün ailesini karşısına alarak ve tüm serveti teperek, evlenir. Vakit geçirmek için üretilen bu tür yapıtlarda, şaşılası sağlamlıkta **"içerik-biçim"** bağıntısı bulunabilir, hatta, eksiksiz bir biçim de uygulanmış olabilir, ama içeriğin kolay eskimesi, yapıtın estetik değerini ve kalıcılığını zayıflatıyor. Bütün bunlar, **"güzel sanatlar"** kavramı kapsamında değerlendirilir. İster evrensel, ister dönem yansıtıcı, ister vakit geçirtici olsun, hepsinin amacı, **"güzellik"**i yakalamaktır. Demek, güzellik, toplumsal olarak algılanan nesnelerin, durumların ve olayların içerdikleri **"duygusal öğeler"**in toplumsal sürecinde doğuyor. Bu süreçte, sanatçı, salt dış gerçekliğin doğasını değil, isteğin de doğasını özümleyip çözümlemeye çalışır. Sanatçı ya da düşünür, duygusal ve düşünsel öğelerin toplumsal sürecinde, doğayı ve insanı, daha çok tanımaya başlar. Bilim adamı, geçmişin birikimlerini (deney, gözlem, varsayım vb) yeniden gözden geçirerek, doğanın yasalarını bulmaya ve kullanmaya çaba gösterir. Sanatçı, geçmişin geleneklerine bakar, toplumsal çelişkiyi yansıtır. Sanatçı, bilim adamı gibi doğal ya da toplumsal dönüşümlere yol açmaz, ancak, toplumsal bir devingenlik sağlayabilir. Kimi kuramcılar, dış gerçekliğin daha çok keşfedilmesi sonucunda, toplumsal devingenliğin çevreye daha çok girmesine yol açacağını, bu durumun da, **"isteğin doğası"**nı değiştireceğini ileri sürüyorlar. Bu durumda, yeni bütünleşmelere yönelmek gerekir. Bilim adamı ya da sanatçı için, doğal bir baskı oluşmuştur. Bu baskı, bireysel deneyimlere yol açar. Bilim adamı, laboratuarında çalışırken, sanatçı, toplumsal deneyime girişir. Bu girişim sürecinde birçok gerilimler ve çelişkiler yaşar. Yeni karşıtların savaşımına tanık olur. Bunların bireşimi, sanatçıya yeni yapıtlar hazırlar. Birçok kuramcı, bu duru-

mu, sanatçının bir itki olarak algıladığını ileri sürmüştür. **İtki** (impulsion, impulse, ilca), insanı bir bilinç çabası olmadan yönelten, eyleme iten, devindiren güçtür. Örneğin, insan acıkınca yemek yer. Bu eylemde bilinç söz konusu değildir. Beslenme itkisi, insanı yemeğe yöneltmiştir. Belki, cinsel itkiden söz edilebilir, ama toplumsal yaşamda görülen karşıtlıkların, sanatçı için itki olduğunu söylemek, yanlış olur. Belki, vakit geçirme ürünleri için böyle bir sav ileri sürülebilir.

Sanatçının duygu yükünün yoğun olduğu söylenmek isteniyorsa, o, başka bir şeydir. Sanatçı, toplumsal karşıtlıkları, çelişkileri yaşarken, bilinci aradan çıkarmaz, çıkaramaz. Bilincini en üst düzeyde kullanarak, karşıtlıkların ve çelişkilerin nedenlerini araştırır, irdeler, nasıl bir bireşime varılabileceğini kavramaya çalışır. Karşıtların yarattığı insani durumlar, insanı büyük üzüntülere sürükleyebilir. Sanatçı, işte bu durumları ya da olayları betimlerken, duygu öğesini kullanır. İnsanın kişiliği, karakteri, tipi de, bu aşamada belirlenir. Güzellik, kuşkusuz, özdeksel yaşamdan elde edilmiş bir kavramdır, ama **"gerçek olan güzel, güzel olan gerçektir"** önermesi doğru mudur? Bu önerme, nesnesiyle çakışmıyor, yani, her gerçek, güzel olmaz. Örneğin, ölüm gerçektir, ama güzel değildir. Seherde, dalında açmış gonca güzeldir, ama dalında solmuş bir gül güzel değildir. Güzel ya da çirkin, düşlemde bile, özdeksel yaşamın ürünleridir. Eski bir Muhammediye'nin kenar suyunu anımsıyorum. **Şeytan**'ı çizmiş tezhipçi (yaldızcı, süslemeci). Şeytan'ın kulakları, iyice uzamış fare kulakları gibiydi. Burnu, abartılmış sivri fare burnuydu, gözleri yanaklarına dek yırtılmış çarığa benziyordu. Kolları, çarpılmış yaba, parmakları, yabanın sapına ulanmış bir yaban hayvanının sivri tırnakları dışarı fırlamış pençesi gibiydi. Ağzı, çarpık yarasa ağzıydı. Dişleri, damaklarına gömülmüş kanlı birer mızraktı sanki. Bacakları çarpık, ayakları sekiz on parça parmaktan oluşmuştu. Her parmağının ucunda, sivri, çatallı tırnakları birer oku andırıyordu. Çirkin, korkunç, tiksindirici bir yaratıktı, ama her organı, özdeksel yaşamdan seçilmişti. Bir düşlemdi (fantesie, fantasy, hayal). Çünkü, gerçek olmayan bir kavramı, imgelem etkinlikleriyle duyurmak için bir tasarım yapmıştı tez-

hipçi. Şeytan'ın her organı, daha önce algılanmış bir nesnenin, bilinçte yeniden ortaya çıkan kopyalarıydı, yani imgeleriydi. Şeytan, önceden dolaysız kavranmış (görülmemiş) olana karşıt olarak, salt imgelem yoluyla varlık kazanmıştır Muhammediye'nin kenar suyunda. Bir düşlemdi, gerçek olmayan bir varlığı, imgelemleme yoluyla tasarlamış ve çizmiş. Ancak, tasarımına (representation) yol açan örgeler (motif), yaşamın içinden alınmış. Korktuğumuz, iğrendiğimiz, tiksindiğimiz gerçek varlıkların en sevimsiz organları bütünleşmiş, Şeytan'ı oluşturmuş. Fare, iğrenilen bir hayvandır. Ok, mızrak, vahşi hayvan pençesi, çarpıtılmış yaba, kurumuş çarık vb nesneler, hoşlandığımız şeyler değillerdir. Demek, her imgenin (duyu organlarımızla algılanmış bir nesnenin düşünsel kopyası) ve her tasarımın kaynağı, özdeksel yaşamdır. Güzel gerçektir elbette, ama gerçek, saltık güzel değildir. Bir leş, gerçektir, ama güzel değildir. Baudelaire (1831-1867), **"leş"**in şiirini yazmış, ama güzel olan leş değil, Baudelaire'in şiiri.

Söylenmesi gereken şudur: **Güzel gerçektir.**

## GÜZELİN ÖZDEKSEL TEMELİ

**Düşlem,** tasarım ya da imgelem yoluyla elde edilmiş bir görüngü (fenomen) değildir. Her düşlem, her tasarım ve her imge, özdeksel bir temele oturur. Bu temel de, doğada ya da toplumdadır. Marksçı felsefenin estetik konusundaki görüşü, Marks ve Engels tarafından ortaya konmadı. Bu alana girmek için zamanları olmamıştır. Marks'a ve Engels'e, yapıtlarını göndererek görüşlerini isteyen yazarlara verdikleri yanıtlarda ya da küçük değerlendirme yazılarında, bu konuya ilişkin görüşlerini buluyoruz. Özellikle Engels'in bu konuda yazıları, bir kitap oluşturabilir.[67] Ne ki, bu yazılardan, bir **"estetik kuramı"** çıkmaz. Çünkü, felsefe yapmak, yaşamı ve yaşama özgü bir şeyi temel alarak açıklamak anlamını içerir. Bu yazılardan, güzelin ve sanatın tümel bir açıklaması elde edilemez. Belki, sanatın yaşantıyla ve toplumla ilişkileri çözümlenebilir. Marksçı öğretinin sanat kuramı, Plehanov (1856-1918) tarafından ele alındı önce.[68]

Şunu da söyleyelim ki, Plehanov da, **"güzel ve güzellik"** üzerine bir kuram geliştirmedi. Sovyetler Birliği'nde, parti yönetimi, sanatın ve yazının yönünü ve içeriğini belirleme gibi aykırı bir sanat ve yazın siyasası izledi. Stalin'in sanat danışmanı **Jdanov,** 1930'lu yıllarda, güzel ve güzellik üzerine bir kuram geliştiremedi ama, toplumsalcı düzenin sanat siyasasının çerçevesini

---

67 Bkz. K. Marx-F. Engels, Yazın ve Sanat Üzerine, Sol Yayınları, 1995 Ankara. Çeviren: Öner Ünalan. K. Marx-F. Engels, Yazın ve Sanat Üzerine 2, Sol Yayınları 1997 Ankara, Çeviren; Necla Kuglin.

68 Bkz. George Valentinoviç Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, Sosyal Yayınlar, 1967 İstanbul. Çeviren: Selim Mimoğlu.

çizdi. Sanat, öğretiyi (ideoloji) yansıtan bir içerik taşımalıydı. Sanatın izleyeceği yöntem, **"toplumsalcı gerçekçi"** olmalıydı. Toplumsalcı gerçekçi sanatın temel ilkeleri şöyle temellendirilebilir: Sanatın konusu, toplumu ve toplumsal görüngüleri yansıtmalı. Biçimi, bu içerik yönlendirmelidir. Bireyin yerine sınıf geçmelidir. Her sanat yapıtı, çok olumsuz bir olayı ya da durumu konu edinebilir, çünkü, toplumsal olayların olumsuz olanları, sanatçıyı daha çok ilgilendirir. Sanatçının görevi, olumsuzu olumlamaktır. Örneğin, bir devrim düşmanı, bir romanın başkişisi olabilir. Toplumda, bunlar gerçektir. Romancı, bu kişiyi ele alabilir, ama sonunda, o kişi, bir devrimci olmalıdır.

Marksçı düşünürler arasında, güzel ve güzellik üzerine düşünmüş, kuram geliştirmeye çalışmış iki düşünürden söz edebiliyoruz: George Lukacs (1895-1971) ve Cristopher Caudwell (1907-1937). Caudwell'in güzellik kuramı, özgürlük ve sinir dizgesine değin karmaşık bir alana yayılıyor. Lukacs, daha dizgesel (sistematik) bir yaklaşım (approach, gerçeği ele alış tarzı) içindedir. Güzelin ve güzelliğin toplumsal içeriğini, sanatla ilişkilendirmeye çalışıyor. Sanatsal güzeli, içerik-biçim ilişkisi içinde ele alıyor. Yukarıda, bu konulara değinmiştik. Belki de kuramın ipucu, **Grundrisse**'dedir. Marks'ın, ekonomi siyasasının anahatlarını çizdiği Grundrisse'de (ön taslak, kaba tasarım, anahatlar), sanatı da, dünyayı algılama biçimlerinden, toplumu ve doğayı yorumlama bilinçlerinden biri olarak kabul ediyor.[69] **1844 Ekonomi ve Fesefe Yazmaları**'nda,[70] hayvanların üretiminden insanın üretimini ayırırken, "İnsan, bilinci aracılığıyla yapacağı işi, yaşama geçirmeden önce, anlığında tasarlar. Hayvanların böyle bir tasarımı yoktur. Çünkü, üretimlerini ve üretim biçimlerini hiç değiştirmemişlerdir. Üretimlerinin niteliği ve biçimi aynıdır. Ayrıca, **"insan, güzellik'in kurallarına göre üre-**

---

69 Bkz. Karl Marx, Grundrisse I, s. 45-48, Sol Yayınları, 1999 Ankara. Çeviren: Arif Gelen.

70 Bkz. Karl Marx, Economic and Philosophic Manuscripts of 1844, London 1975, Collected Works, V. 3.

**tir."** der. Bu saptama, çok önemlidir. İnsan, üretiminin özünü ve biçimini sürekli değiştirir. Marks'ın, güzel ve güzellik hakkında düşüncelerinin olduğu belli. Ancak, güzellik hakkında kuramını saptamaya vakti olmadı.

İnsan, ürettiği her metanın güzel olması için özel çaba gösterdiğine göre, Marks, **güzel"**i ve **güzellik"**i, üretim sürecinin **"öz-nitelik"**lerinden biri sayıyordu. Biçim, içeriğe uygun bir tasarım olarak özel çaba gösterdiğine göre, Marks, **güzel"**i ve **güzellik"**i, üretim sürecinin **"öz-nitelik"**lerinden biri sayıyordu. Yani, üretimin nesnel bir **"ulamı"** (kategori ) olarak düşünüyordu güzelliği. **1844 Yazmaları'**nda, daha ilginç saptamaları var.

"İnsanda, müzik duygusunu, yine müzik uyandırabilir. Müzikten anlamayan kulak için, en güzel bir müzik parçasının bile, anlamı yoktur. Müziği kavrayan bir kulak, cisimlerin biçimlerini kavrayan bir göz gibi, insan duyarlığının zenginlikleri. Bir bölümü doğuştan, bir bölümü yetiştirilmiş insana özgü güçlerden olan duygusu, insanın nesnel olarak genişleyen zenginliğinden kaynaklanabilir."[71]

Demek, Marks, güzelliğin toplumsal içerikli olduğunu düşünüyor. Biçim, içeriğe uygun bir tasarım olarak doğuyor. Nesnelerin doğal biçimleri değil **sanatsal güzellik.**

Kuşkusuz, bu değinmeler, **"güzellik"**in çözümlemesi değil, ancak, sanatsal üretimin, bu kavramdan ayrılamayacağını açık seçik ortaya koyuyor. Marks, ilkçağlarda yaratılmış sanatsal yapıtların, çağdaş kuşaklarca, hâlâ **"güzel"** sayılmalarının, hayranlıkla izlenmelerinin ya da okunmalarının şaşırtıcılığına da değiniyor. Üretim, üretim araçları, üretim ilişkileri, üretim ve dolaşım sorunlarına ilişkin olarak devlet ve bilinç biçimleri, hukuksal yapılar, aile ilişkileri bölümünde, **"önemli not"** olarak imlediği konular vardır. Siyasal ekonominin ya da ekonomi siyasasının doğru çözümü için, şunların ele alınmasını zorunlu görüyor:[72]

---

71 Bkz. Karl Marx, 1844 Yazmaları.

72 Bkz. Karl Marx, Grundrisse 1, s. 45. Sol Yayınları, 1999 Ankara. Çeviren: Arif Gelen.

1. Barıştan önce gelişmiş savaş.

2. Ücretli emek.

3. Makineleşme ve bunun gibi ekonomi ilişkilerinin nasıl geliştiklerinin gösterilmesi.

4. Ordu içinde, özellikle gözle görülür bir durum olan üretken güçler ile değişim ilişkileri arasındaki ilişki için de, durum böyledir.

5. İdealist tarih ile gerçek tarih arasındaki ilişki.

6. Kültür tarihi denilen ve tümü de, din ve devletler tarihi olan yapıtlar. Bu konuda yazılmış tarihlerden söz edilebilir. Nesnel denen tarih. Öznel olanı (ahlaksal vb). Felsefe olanı.

7. Türetilmiş ve aktarılmış üretim ilişkileri. (Toplumsal yapıdan kaynaklananlar). Uluslararası ilişkiler karışır işe.

8. Bu görüşün özdekçiliği üzerine yergiler. Doğacı özdekçilikle ilişki.

9. Üretken güç ve üretim ilişkisi kavramlarının diyalektiği. Gerçek farkları ortadan kaldırmayan diyalektik.

10. Özdeksel üretimin gelişmesi ile örneğin, sanat üretiminin gelişmesi arasındaki eşit olmayan ilişki.

Marks, sanat konusunda, toplumun gelişme yasalarına bir aykırılık görür. Kimi sanat dallarının gelişip yükselmesi, dönemlerinin, toplumun genel gelişmesiyle toplumun iskeletini kuran özdeksel temelin gelişmesi arasında bir orantı yoktur. Yani, toplumsal gelişmeyle doğru orantılı gelişmezler. Örneğin, eski Yunan sanatının gelişmesi (felsefe de öyle), toplumun özdeksel gelişmesinin (ekonomik) çok üstünde olmuştur. Çağdaşlarla karşılaştırılan, Yunanlılar değil yalnız, Shakespeare de öyle.[73]

Marks'ın üzerinde durduğu nokta çok önemlidir. Bir sanat yapıtı, ancak, belli bir toplum yapısında oluşabilir. Örneğin, destanların oluşabilmesi için, toplumun **tanrılar** ya da **yarıtanrılar** tarafından yönetildiğine inandığı köleci toplum aşamasında bulunması gerekir. Bir bakıma, savaşın kutsal sayıldığı kabile toplumu olması gerekir. Barıştan önce var olan savaş, toplumsallaşmamış

---

[73] Bkz. Karl Marx, agy., s. 16.

insanın zorunlu durumudur, ama toplumsallaşmış ilkel komünal toplumun (klan) insanı için, savaş, toplama ve avlanma alanlarının korunması sorunudur. Özel mülkiyetin doğduğu **kabile** (tribu) toplumlarında ise, üretim alanlarını kapatma amacıyla, egemen sınıfın kutsallaştırdığı bir toplumsal zorunluktur. Kabile toplumlarında, savaş törenleri (ayin), toplumsal kutlardan biridir ve önemlidir. İlkel komünal toplumların zorunlu kutsal törenleri vardır. Örneğin, topluma giriş ayini. **Sünnet**, İbrani toplumunun topluma giriş ayinidir. Araplara, İbranilerden geçmiştir. Birçok Afrika kabilesinde, sünnetin farklı biçimleri vardır. Kimilerinde, kadınlar için de sünnet zorunluluğu vardır. Örneğin, bir insanın Müslüman olup olmadığı sünnetli olup olmadığıyla anlaşılır. Sünnetli değilse, Müslüman değildir. Topluma giriş ayinidir kaynağında. Eski Oğuz boylarında, bir erkek, önemli bir yiğitlik göstermeden, ad alamazdı. Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki **Boğaç Han** söylencesi, bu töreyi anlatıyor. Topluma giriş ayinleri (commenien), bütün insanlığın geçirdiği bir aşamayı gösterir. Yerleşik yaşama geçildiğinde de, **savaş**, kutsallığını korumuştur. Topraklarını savunmak için savaşanlar, daha geniş topraklara sahip olmak için de savaşmışlardır. Her yıl yapılan savaş ayinleri, toplumun dövüşkenliğini ve savaşım ruhunu diri tutmak amacına yöneliktir. Bugünkü ulusal ve dinsel bayramlar, savaş ayinlerinin artakalanıdır. Biçim değiştirmiştir, ama özüne bakıldığında, toplumun yiğitlik duygusunu diri tutmayı amaçlıyor bu törenler.

Toprağa yerleşme dönemlerinde, tarlalarda çalıştırılmak için insan gücüne gereksinim duyulmuştur. Savaş yoluyla, toprakta çalıştırılmak üzere insanlar tutsak edilmiş, üretim alanlarında çalıştırılmışlardır. Köleci toplum böyle doğmuştur. Tutsaklar köleleştirilmiş, köle emeğiyle üretim, yeni üretim ilişkilerine yol açmıştır. Yeterinden fazla köleler de, satılmışlardır. Köle tüccarları, bu aşamada ortaya çıkmıştır. Artık, sınıflı bir toplumdan söz ediyoruz. Topluma egemen olan sınıf, egemenliğin kaynağını, **kutta** (din öncesi gelenekler, tapınmalar, korkulan doğaüstü güçler) bulur. **"Kutsal"** olan, yani **"kut"**a özgü olan (saint, holy, mukaddes), dünyaya ilişkin olanın üstünde yükselen, tümüyle ondan başka olandır. Egemen olan (sınıf, sınıfı temsil eden kişi),

**kut**'tan olmadır, onun kanını taşır. Bu yüzden, köleci toplumların tüm kralları, komutanları, efendileri, bir **kut**'a dayandırırlar soylarını. Bir tanrıdan olmuşlardır ya da bir tanrıçadan doğmuşlardır. Destanlarda, onların yiğitlikleri anlatılır. Destanlar, işte bu mit (masal) kahramanlarının savaşlarını, serüvenlerini anlatırlar. Köleci toplum tarihe karıştığından, bir daha üretilemezler, ancak, ulusların oluşması sırasındaki savaşımlar ve savaşlar, türden yararlanılarak **"çağdaş destanlar"** yazılabilir. Nâzım Hikmet'in **"Kuvayi Milliye Destanı"**, Fazıl Hüsnü'nün **"Üç Şehitler Destanı"** gibi.

Bugünkü şairler, Homeros'u ve ona öykünen Vergilius'u (M.Ö. 70-19) hayranlıkla okurlar. Gelecek kuşaklar da, bu şairlere, aynı hayranlığı duyacaklardır. Çünkü, o güzellik değerlerinde, yeni destanlar yazılamaz. Her şeyden önce, tanrı ya da yarı tanrı kişilerin etkinliği söz konusu olamaz. Ancak, kurgu yapılabilir. Kısası, bugün, ilkçağın yazın türlerinden olan destanlar ve trajediler yazılamaz. Köleci toplumun sanatsal yaratısı, klasik biçimiyle, bizde hayranlık uyandırmasına karşın, bugün, o biçimi kullanarak sanatsal üretim yapamayız. Bugünün **"gerçek"**i ve **"gerçeklik"**i, o biçime sığmaz. Toplum, gelişme yasalarına uyarak, köleci toplumu çok aşmıştır. Feodal toplum da geride bırakılmış, ulus toplumuna varılmıştır (burjuva demokratik toplumu). Bundan sonra, insanlık, toplumsalcı düzenin egemen olduğu yeni bir topluma varacaktır (sosyalist toplum). Kuşkusuz, orada da, duracak değildir. Daha ileri bir aşamaya, sınıfsız toplum aşamasına ulaşacaktır. Yirminci yüzyılda, insanlık, toplumsalcı bir düzeni denemiştir. Rusya'da ve Doğu Avrupa'da başarısızlığa uğrayan toplumsalcı düzen, Küba, Çin, Vietnam gibi ülkelerde, çağdaş gelişmelere uyum sağlayarak direniyor. Yeni deneyimlerle, yeni bir yaşam biçimini yaratmaya çaba gösteriyor.

## SANATSAL GELİŞME

Demek, sanatsal yaratı, dünyayı sanatsal algılama, toplumun gelişme yasalarıyla koşut gelişir. Mitoloji, doğa güçleri üzerinde egemenlik kurma çabasıdır kaynağında. Kuşkusuz, imgelem yoluyla kurulan bir egemenliktir bu. Bilimsel devrimle birlikte, insan, doğa yasalarını bulmuş, bu yasalara göre doğayla savaşıma girmiştir. Doğayı yenilgiye uğratmak için değil, doğaya egemen olmak için savaşım. Artık, evreni ve toplumu anlamaya yönelik, özgün bir bilinç biçimi olan sanat, masalbilime (mitoloji) dayanarak sanatsal yaratıda bulunamaz. Günümüzde, insanoğlunun düş gücü, bilimsel buluşlardan ve teknikbilimin gelişmesinden yararlanıyor. Uzayın derinliklerine yolculuk yapan kurgu romanlar, filmler, öyküler vb sanatsal ürünler, tümüyle bilimsel bilginin sonucudur. Masalbilim, bir bakıma, hâlâ görülen halk imgeleminin sanatsal, ama bilinçsiz yaratısıdır. Günümüzde de, halk imgelemi, kendi yaşam biçimine koşut, mitler yaratıyor. **Pertev Naili Boratav** (1907-1998), Zonguldak kömür ocaklarında çalışan işçilerin, grizu (yanıcı metan gazı) patlamalarını önlemek için yarattıkları bir **"mit"**ten söz ediyor: **Ocağın Arabı.**[74] Marks'm dediği gibi, toplumsal gelişme yasaları, mitsel yaratımı (halk imgelemi) engellemese bile, sanatçı, masalbilimi (mitoloji) sanatsal yaratıda kullanamaz. Akhileus'u, barutla ve kurşunla bağdaştıramayız.[75]

Kuşkusuz, toplumsalcı dünya görüşünü, mekanik özdekçilikle karıştıranlar, sanatın sınıfsallığını öne sürebilirler, ama Marks'ın sözünü ettiği gelişme, gelişme yasalarıdır. Ancak, şu

---

[74] Bkz. Pertev Naili Boratav, Yüz Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınları.

[75] Bkz. Grundrisse I, s. 47.

da bilinir ki, doğada ve toplumda, eşit olmayan gelişme yasaları egemendir. Bu yüzden, önceden saptanmış tarihsel duraklar söz konusu değildir. Jdanov'un sanat felsefesi, partizan bir nitelik taşır, ama Marksçı bir görüş değildir. Sanatsal yaratının bireysel niteliği de unutulmamalıdır.[76] Engels, sanatçının bireysel yeteneğini göz ardı etmenin yanlışlığına değinir. Sorun, sanatçının toplumsalcı dünya görüşüne saygı duymasıdır. Bireysel yaratıcılık, sanatçının toplumsalcı düşünceye sırt çevirmesini gerektirmez, ama partizan bir tutumla da, sanatçıyı, ille de, toplumsal içerikli yapıt yazmaya zorlamak yanlıştır. Kaynağında, insanın becerisi, emekle birlikte artmıştır. İlkel insanın **"elinin, giderek yaratıya yatkınlaşması"**, emeğin ürünüdür.[77] Engels, insanın **"el"**inin çalışarak, yeni işlere uyarak, kaslarının ve kemiklerinin, iş sürecinde özel gelişmelerini kalıtsal yolla edinerek, gittikçe karmaşıklaşan işlerde de, bu **"el"**i kullanarak, bu organın giderek kusursuzlaştığını ileri sürüyor. El kusursuzlaşmca, **Raphael**'in resimleri, **Toswalden**'in yontuları yapılabilmiş, **Paganini**'nin kemanı çalınabilmiştir. Engels'in bu savlarına, şunu da ekleyebiliriz: **Son üç yüzyılda, çalgılarda müthiş bir gelişme ve müzik yapıtlarında şaşılası bir incelik sağlanmıştır.**

Engels, emeğin ve işin, sanatın gelişmesindeki etkisini belirtiyor. Toplumsal ekonomi ve teknikbilim, sanatın temelini oluşturmaya başladı. Emek ve iş, insanın elini, salt alet kullanan organ olmaktan çıkarmış, sanatsal üretim yapacak uzluğa kavuşturmuştur. İnsanın eli, resim ve müzik için yapılmamıştır, ama emek ve iş, onu bu niteliğe kavuşmuştur.

Engels'e, Margaret Harkness, **"Messis Vizetilly"** ile **"City Girl"** adlı romanını gönderir. Engels'in, roman hakkındaki görüşlerini öğrenmek ister. Bu roman, Engels'in dostlarından **Eichhoff** tarafından Almanca'ya çevrilmiştir. **City Girl**'ü (Kentli Kız, İşçi Kız diye de çevrilebilir), küçük bir sanat yapıtı diye sunar Engels'e. **Miss Harkness,** orta sınıftan bir erkeğin baştan çı-

---

[76] Bkz. Marx-Engels, agy.

[77] Bkz. Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, çev., Murat Belge, İstanbul 1971. Çeviren: Murat Belge.

kardığı bir kızın öyküsünü anlatmaktadır. Eski bir öyküdür anlatılan. Engels, City Girl'de anlatılan işçi kızın öyküsünü gerçekçi bulur, ama o gerçekçiliği, ayrıntıların doğruluğunda değil, tipsel koşullarda, tipsel kişiliklerin doğru olarak, yeniden yaratılmasında görür. City Girl'de, işçi sınıfı, başının çaresine bakamıyor. Kurtuluşu yolunda hiçbir çaba harcamayan edilgen bir yığın olarak gösteriliyor. Engels, işçi sınıfını uyuşukluktan kurtaracak çabaların dıştan geldiğine değiniyor. Ütopyacı Toplumsalcı **Saint Simon**'un ve **Robert Owen**'ın dönemlerinde, 1800-1810 yıllarında, bu anlayış, bu betimleme doğruydu. Ama, son elli yıldır, savaşçı bir işçi sınıfı doğmuştur. Miss Harkness'a, işçi sınıfına bugün (1887), başının çaresine bakamayan uyuşuk bir yığın olarak bakılamayacağını, elli yıl önceki **İşçi Kız**'ın kişiliğini değiştirmesi gerektiğini öğütlüyor. Bir **"tendenzroman"** (tezli roman, amaçlı roman, yandaş roman) yazılmamış olmasını, bir kusur olarak görmüyor. Kaynağında, amacın ya da eğilimin gizli kalmasını, sanat yapıtları için iyi de sayıyor. Gerçekçilik açısından bakıyor City Girl'e. Yazar, kendi kanılarını hiçe sayarak **"gerçekçi"** olur. **Balzac** (1594-1654), bir kralcıdır. Soylu sınıftan yanadır. Bu ince sınıfın, türedi para babalarının baskısıyla nasıl çöktüğünü ayrıntılarıyla anlatır. Soylu sınıfın soylu kadınının (la grande dame) aileye bağlılığının yanında, yeni sınıfın para uğruna kocasını boynuzlayan kadınını da betimler.

Balzac, **La Comedie Humaine**'de, 1815'ten sonra yeniden toparlanan Fransız soylu sınıfına karşı, 1816'dan 1848'e değin yükselen burjuva sınıfının neredeyse, yılı yılına, ilerici saldırılarını betimler. Bir kralcıdır, soylu sınıftan yanadır ama, Engels, ondan öğrendiklerini, o dönemin toplumbilimcilerinden, ekonomi uzmanlarından öğrenemediğini anımsatıyor Miss Harkness'e. Balzac, toprak sahibi soyluları temsil ediyordu. Yapıtı, soylu sınıfın çöküşüne bir ağıttır. Ama, gönülden bağlı olduğu bu sınıfın erkeklerini ve kadınlarını, acı biçimde yerer. Ama, geleceğin sınıfının burjuva sınıfı olduğunu ve onun gerçek yerini de yazdı.[78]

---

78 Bkz. K. Marx-F. Engels, Yazın ve Sanat Üzerine, Sol Yayınları, 1995 Ankara.

Kısası, City Girl'de anlatılan İşçi Kız'ın kişiliği, dünkü kişiliğiyle, olduğu gibi betimlenmekle, **"gerçekçi"** olunamaz. İşçi Kız'ın kişiliği, işçi sınıfının geleceği dikkate alınarak betimlenmelidir. Toplumsalcı gerçekçi kuramın **"olumlama"** öğesi, bu eleştiriden çıkmıştır. İşçi, savaşım gücü olmayan, uyuşuk, pısırık, umarı dışarıdan bekleyen masal kişileri gibi algılanmamalıdır. Engels, işçi sınıfının göklerden umar beklememesini isterken, onun savaşımını desteklemeyi de gerçekçi buluyor. Sanayi devriminin doğurduğu işçi sınıfı, artık, savaşkan bir sınıftır, umarsız değildir. Kendi gücüne güveniyor ve örgütleniyor.

İşçi sınıfım konu alan tüm sanatçılar, bu gerçeği görmelidirler. İçerik-biçim birliği, sanat yapıtının teknik sorunudur. Şunu unutmamalı ki, içerik-biçim birliği, bir yapıtı, yazarından bağımsızlaştırır. Yazar, çok ilerici olabilir, ama yapıtında ele aldığı konu, ilerici düşüncelerin geliştirilmesine uygun değilse, yani konu, ilerici düşüncelere uzaksa, içeriğe uygun bir biçim gelişir ve yazarından bağımsız bir yapıt çıkar ortaya. Jdanov, bu konuda, Engels'le çelişiyor. Jdanov, kesinlikle olumlama istiyor. Engels, yazarın atını oynatacağı tek alanın **"konu"** olduğunu çok iyi biliyor. Yazar, seçtiği konuya uygun bir biçim geliştirir. Kaynağında, biçimi içerik belirler. Önemli olan, yazarın, yaşamı doğru yansıtmasıdır. Yaşantının gerisinde bir konu seçilirse, çağdaş gelişmeye uzak kalınır.

İkinci Enternasyonal'in **"sosyal demokrat"** kuramcısı Karl Kautsky'nin (1854-1938) annesi Minna Kautsky, bir romancıdır. Marks, 1883'te ölmüş ve **Kapital**'in üçüncü cildinin yayıma hazırlanması, Engels'e kalmıştır. Engels, bu işlerle uğraşırken, bayan Minna Kautsky, **"Eskiler ve Yeniler"** (Dre Atten und Dre Neuen) adlı romanını, Engels'e gönderir (1885). Engels, romanı okur ve düşüncelerini, bir mektupla, Minna Kautsky'ye bildirir. Yazarın **sosyetesi** olan biricik Alman kenti Viyana'nın sosyetesine özgü betimlemelerini, **"konumu dolayısıyla"**, yazarın çok daha iyi değerlendireceğini belirttikten sonra, **"Tuz Ocağı işçileri"**nin yaşantılarının ustaca yansıtıldığını yazıyor. Engels, mektubunda sanatsal yaratı üzerine önemli şeyler söylüyor. Bayan Kautsky, romanın başkişisi **Arnold**'u çok yüceltmiş. Engels, bir yazarın, kendi kah-

ramanına tapmasını yanlış buluyor. Romanın kadın kişisi **Elsa**, iyice idealleştirilmiş. Arnold'da, kişilik **"doğruluk"**la, daha çok kaynaşmış. Engels, Minna Kautsky'nin, öğretisine tutularak, bir halk kürsüsüne çıkıp inançlarını tüm dünyaya haykırmak tutkusuna kapıldığı izlenimi edinmiş. Bu durumun aşılması gerektiğini vurguluyor. Oysa, Jdanov, her durumda, öğretinin öne çıkarılmasını, toplumsalcı gerçekçiliğin gereği sayıyor.

Engels, amacın açık seçik belirtilmesinin, yapıtı zayıflattığını söylüyor. Amaç, açıkça belirtilmemeli, durumdan ve eylemden anlaşılmalıdır. Toplumsal çelişmelerin tarihsel çözümünü, gelecek toplum tasarımını, okura bir tepside sunmak, burjuva yöntemidir. Gerçek toplumsalcı (sosyalist) sorun romanı (amaçlı, tezli roman), gerçek koşulların doğru betimlemesini yapar, o koşullarla ilgili geleneksel yanılsamaları giderir, burjuva sınıfının iyimserliğini sarsar, soruna doğrudan çözüm sunmaz, yan tutmadan, yürürlükteki düzenin sonsuza dek geçerliği hakkında kuşkular uyandırır.[79] Engels, bu mektubunda, bir zamanlar yaptığı yanlışı da bildiriyor. Biçimi savsaklamanın, bir yanılgı olduğunu belirtiyor. Bayan Minna Kautsky'yi, bu konuda uyarıyor. Öğretisel alanların bağımsız tarihsel gelişimi olduğunu yadsımakla suçlandıklarını anımsatıyor. Bunun nedeni, **"neden-sonuç ilişkisi"**sini, kımıldamaz karşıt uçlar gibi gören, diyalektik olmayan yaygın görüştür. Karşılıklı etkinin kesinlikle savsaklanmasıdır. Toplumsalcı kuramcılar, tarihsel bir öğenin, ekonomik nedenlerle bir kez ortaya çıktıktan sonra, tepki verdiğini, çevresini ve kendisini doğuran nedenler üzerinde etkili olduğunu, amaçlı olarak unutuyorlar. Engels, bundan yakınıyor ve birtakım profesörleri suçluyor.[80]

Marks, insanların, toplumsal üretim sürecinde, kaçınılmaz ve istençlerinden bağımsız belirli ilişkilere, özdeksel üretici güçlerinin gelişme aşamasına uygun üretim ilişkilerine girdiklerini söyler. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun ekonomik yapısını, bu yapının üzerinde hukuksal, siyasal bir üstyapının yükseldiği, belir-

---

79 Bkz. K. Marx-F. Engels, Yazın ve Sanat Üzerine I, Sol Yayınları.

80 Bkz. K. Marx-F. Engels, agy.

li toplumsal bilinç biçimlerinin karşıladığı gerçek temelini oluşturur. Özdeksel yaşamın üretim biçimi, genel anlamda, toplumsal, siyasal ve anlıksal (zihinsel) yaşam sürecini koşullar. İnsanların varlığını bilinçleri belirlemiyor, tam karşıtı, bilinçlerini, toplumsal varlıkları belirliyor. Toplumsal olmayan hayvan, bilinçten yoksundur. Yaşamı bilinç belirleseydi, yaşayan birey olarak alınan bilinçten söz edecektik, oysa, çıkış noktası, yaşayan bireylerin kendileridir. Bilinç de, salt onların bilincidir.[81]

Sanat da, toplumsal bilincin ve insansal edimin, gerçekliği sanatsal imgeler halinde yansıtan, doğayı ve yaşamı estetik biçimde kavrayıp temsil etmenin yollarından biridir ve bilincin özgün bir biçimidir. Sanatçı, toplumsal varlığın parçası olduğuna göre, bir dünya görüşünün, bir öğretinin, bir düşüncenin temsilcisi olabilir, ama sanatsal yaratısında, öğretisini ya da düşüncesini, yapıtına bir yama gibi koymamalı. Olaylara sindirilmelidir. Okur, yazarın öğretisini, çırılçıplak bulmamalı yapıtta. Marks, **Ferdinand Lassella'nın Franz Von Sckingen** adlı oyunu üzerine, yazarına yazdığı mektupta, kurguyu ve olaylar dizisini beğeniyor. Demek, bir sanat *yapıtında, öncelikle sanatsal yapıya dikkat ediyor.* Ferdinand Lassella (1825-1864), Alman işçi sınıfı hareketi içinde, fırsatçı tutumuyla tanınır. Bismarck'ı desteklemiştir. Buna karşın, Alman İşçi Sendikaları Birliği'ni örgütleyenlerden biridir. Ama, sınıf savaşımını yadsımıştır. Burjuva sınıfının **"tunç yasası"**nı (ücret artırılmaması) savunmuştur. Marks, **"Gotha Programının Eleştirisi"**nde, **Lenin** (1870-1924), **"Felsefe Defterleri"**nde, Lassella'nın görüşlerini eleştirdiler. Ama, o, bir eylem adamıdır. Örneğin, 1848 ihtilaline katılmış, ön saflarda savaşmıştır.

Marks, Franz Von Sckingen'i eleştirirken, **"iamb"**ları (bir kısa, bir letifun heceden oluşan uyak) bir sanatçı gibi kullanamadığını yazıyor. Tasarımlanmış trajik çatışmayı, çağdaş bir trajedi eksenine oturtmasını sevinçle karşılıyor. Ancak, şövalye **Sckingen'**in başkaldırısını, bir kan davasının arkasına gizlemesini hoş görmüyor. **"İmparatorluk gücüne karşı bayrak açmalıydı."**

---

[81] Bkz. Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, Önsöz, s. 25-27. Sol Yayınları, 1976 Ankara. Çeviren: Sevim Belli.

diyor. Oyundaki önderler, kurnazlık yaptıkları için yeniliyorlar. İkinci derecedeki kişileri de, bir bir inceliyor. Eylemleriyle kişiliklerini uyumlu bulmuyor. **"Sckingen yenilmeliydi"**, diyor, **çünkü, kendisini devrimci sandı, ama gerici sınıfın temsilcisiydi.** Kısası, içerikle biçim arasında bir dengesizlik buluyor. Sckingen ile Hutton'un özgürlük çağrılarını, kişilikleriyle uyumlu göremiyor. Dayak hukukunun pusuda beklediği bir düzende, soyluları temsil etmemeliydiler. Onların yerine, köylüleri temsil etmeliydiler. Kentlerdeki devrimci öğeler, oyunun arka planını oluşturmalıydı. Karakterler, kişilikten yoksunlar. Sckingen ile V. Charls arasındaki sahnenin savurganlığına değiniyor.[82] Bu kısa değinmelerden anladığımıza göre, sanat yapıtında, içerik-biçim birliğine çok önem veriyor. Biçimi, ayrıntısına dek inceliyor. Kişilerin, oyunda üstlendikleri işleve uygunluklarını istiyor. Kısası, biçimi savsaklamıyor. Ancak, Şövalye'nin, kan davası gütmesine karşı çıkarak, kurulu düzenle savaşmasını istiyor. Kan davası, kabile toplumunun (tribu) suç ve ceza hukuku felsefesinin sonucudur. Kabile toplumunun inancına göre, insanı suça yönelten, **"kan"**dır. İnsan, damarlarında dolaşan kanın zorlamasıyla bir başkasını öldürür. Cezası, suçu işleyenin kanını dökmekle verilir, yani **kısas** gerekir. Kısas, suçluya özdeş ceza verilmesini gerektiren bir ceza dizgesidir. Kişi, birinin gözünü çıkarmışsa, kendisinin de gözü çıkarılmalıdır. Birini öldürmüşse, kendisinin de, aynı biçimde öldürülmesi gerekir. Marks, kan davası için başkaldırmayı gerici bir tutum olarak niteliyor. Oysa, toplumsal kalkışım, yeni bir düzen kurmayı amaçlamalıdır. Kan davası uğruna ayaklanma, gerici bir **davranış** biçimidir. Bir devrimci, kan davası için ayaklanıyorsa, kendi kimliğini, öğretisini yadsımış olur. Devrimci, düzenle savaşır. Bu, Lassella'nın, devrimci öğretiyi özümsemediğini gösteriyor. Öğretiyi önemseseydi, Şövalye'yi, kişisel sorunu için toplumu ayaklandırmaya yönlendirmezdi. Bu durumda, Jdanov, Marks'a daha yakın görünüyor.

---

82 Bkz. K. Marx-F. Engels, agy., Sol Yayınları.

## PLEHANOV

Jdanov'dan daha önemli bir düşünür olan **Plehanov**, **Menşevik** olduğundan (1903'te, Brüksel Kongresi'nde, ihtilalci devrimi yadsıyarak toplumsal demokrasiye yönelen parti üyesi), devrimi başaran **Bolşevikler** tarafından ilgi görmedi. Oysa, Narodniklerin başkaldırısında, **"Toprak ve Özgürlük"**ün önderiydi. 1883'te, İsviçre'de kurduğu **"Emeğin Kurtuluşu"** adlı örgüt, Marksçı dünya görüşünün, Rusya'da yaygınlaşmasında çok etkin olmuştur. 1903'te katıldı Menşeviklere. Ölünceye değin, Marksçı öğretiye bağlı kalmıştır. Plehanov, toplumsal varlık ile toplumsal bilinç arasında nasıl karmaşık ilişkiler olduğunu göstererek, özdekçi tarih anlayışını geliştirdi. Belirli bir toplumda, uzlaşmaz sınıflar arasındaki çatışmanın düşünce düzeyindeki savaşımında, toplumsal ruhbilimin oynadığı rolü belirlemiştir. Kuşkusuz, Marksçı estetiğin ve sanat eleştirisinin kurucusu da odur.

Sanatın kaynağının, toplumsal yaşamın yansımasının özel bir biçimi olduğunu, sanatın özünün de, **"gerçekçilik"**te bulunduğunu, ilk kez, Plehanov kanıtladı. Marksçı sanat öğretisini kurdu. Plehanov, **"güzellik"**i, toplumsal değişim çerçevesinde ele alıyor, ama onun dirimbilimsel (biyolojik) işlevselliğini unutmuyor. Birçok eleştirmen, Plehanov'un bu görüşünü çelişkili buluyor. Oysa, dirimsel gelişmenin dışında bir toplumsal gelişme düşünülebilir mi? Yaşam değiştikçe, toplum da değişiyor. Kuşkusuz, toplumsal gelişmenin dışında bir dirimbilimsel gelişmeyi düşünmek de güç. Dışımızdaki değişimi, ancak, toplumsal bilinçle kavrayabiliriz. Gelişme yasaları, tüm evrimi içeriyor. Doğa, insanın yaratıcı olanaklarını belirlemiştir, ama ekonomi, beklenen olanakların, tarihsel gerçeklik durumuna geleceğini belirler.[83] Demek, güzellik de, insanın birikmiş düşüncelerinin ürünü-

dür. Doğanın yaratıcı olanakları belirliyor güzelliği. Kant da, insanda güzelliği algılayan ruhsal bir yetiden söz ediyor. Kısası, bu çözümlemeler, idealizmin ileri sürdüğü kuramlara çok uygun. Plehanov, kuramını, özdekçi diyalektik yöntemle, **"dirimbilimsel güzellik içgüdüsü"** diye adlandırıyor. Kaynağında, yaptığı şey, Darwin'in söylediklerini, felsefe diline çevirmektir. Ancak, farklı bir şey daha söylüyor: **Her şey, tarihsel gelişme sürecinde, toplum içinde belirlenir. Güzellik de, toplumsal ve tarihsel gelişmeye koşut olarak değişkendir.** Ne ki, bu doğru saptamasının arkasından, yararcı (pragmatik) bir yoruma girişerek, güzelliği, **"yarar ilkesi"**ne göre açıklamaya kalkışıyor.

Sanırım, Plehanov'un bu çabası, işe yaramayan, toplumsal bir işlevi olmayan sanat yapıtını savunmaktan çekinmesinin sonucudur. Toplumsal işlevden ve yarardan arınmış bir sanatsal yaratıyı kabul etmenin, kendisini idealizme sürükleyeceğinden korkuyor gibidir. Marks'ın eski Yunan sanat yapıtlarının, yeni kuşaklarca hâlâ saygıyla izlenmesini şaşırtıcı bulmasına da, bir yanıt buluyor: Bir dönemde yararlı olan nesneler, bir süre sonra, yararlı olmaktan çıkarlar, ama sanatsal bir değer olarak varlıklarını sürdürürler. Bunlar güzeldir. Örneğin, **Kızılderililer** ve **Afrikalı ilkeller**, türlü hayvan derilerinden, dişlerinden ve kemiklerinden yaptıkları şeyleri, başlarına, dudaklarına, burunlarına, bedenlerinin türlü yerlerine takarlar, kulübelerinin başköşelerine asarlar. Bunların, kendilerini koruyacağına da inanırlar, ama giderek, bu nesneler, koruyucu ve güçlendirici işlevlerini yitirirler. Ne ki, süs olarak, güzel olarak yeni değerler kazanırlar. Plehanov'un bu düşüncelerinde bilimsel gerçeklik vardır. Ancak, **"güzellik"**i çözümlemeye yetmiyor. Ayrıca, bu sözlerin tanım niteliği de yok.

Kaynağında, Kızılderililer için verdiği örnekler, özellikle Batı Afrika'da ve Kuzey Asya halkları arasında yaygındır. 1760'ta, Batı Afrika yerlilerinin dilleri üzerine çalışan Fransız dilbilimci **Charles de Brosses,** bu insanların, birtakım doğa görüngülerine ve nesnelerine, özellikle de kutsal saydıkları hayvanların (totemler) boynuzlarına, dişlerine, kemiklerine, tırnaklarına kutsallık

---

[83] Bkz. Peter Demetz, Marx-Engels and Poets, p. 248. University of Chicago Press, London 1967.

yakıştırdıklarını (totemin birer parçası olduklarından) görüyor. Brosses, bu insanların, bu görüngüleri, koruyucu ve güçlendirici olarak algıladıklarını yazıyor. Brosses, bunlara, **"fetiş"** adını veriyor. İlkeller, bu görüngülere tapınıyorlarmış. Doğanın ve görüngülerin özünü bilmeyen ilkel insanlar, fetişlerde doğaüstü güçlerin olduğuna inanıyorlar. Brosses, fetiş kavramının, totemin gizil gücü **"mana"** tözüyle yakın ilişkisini saptıyor. Kaynağında, bu değin şaşırmasına da, ben şaşırıyorum. Acaba, Brosses, hiç kiliseye gitmedi mi? Gittiğine kuşkum yok. Gitmiştir ve kutsal **"haç"**ın önünde eğilmiştir, İsa ile Meryem'in önünde, haç da çıkarmıştır. **Haç, muska, idol vb** kutsal değerler, ilkel insandan bugüne dek getirilen fetişlerdir. Altın, gümüş ve başka değerli madenlerden yapılan süs eşyaları da, fetişten artakalan imgelerdir. Olguculuğun (pozitivizm) kurucusu Auguste Comte (1798-1857), fetişizmin (tapıncancılık) kuramcılarının önde gelen temsilcilerindendir. Latince **"facticius"** sözcüğünden türetilen **"fetiche"** (fetiş) terimi, önce, Portekizce'de kullanılmıştır. Portekizce'den Fransızca'ya geçen kavram **(fei-tiço)**, büyü, gizil güç, etkileyici güç anlamlarındadır. Fetiş, bu nitelikleri taşıyan **"nesne"** ya da o nesnelerden yapılan şey anlamını içeriyor. İçinde, gizil ve gizemli güç taşıyan nesne, özünde **"mana"** tözünü taşır. **Mana,** Polinezya halkının dilinden alınmıştır. **Gizemli ve büyülü güç** anlamlarına geliyor. Kimi insanlarda (şamanlar), hayvanlarda, bitkilerde ve nesnelerde kendisini gösteren gizil, gizemli ve büyülü bir güçtür. Tanrılar ve doğaüstü güçler, mana ile yüklüdürler. Bu güç, onlardan, **kabile önderine** geçirilir. Önderler de, toplumdaki yerlerini gözeterek, kendi gücünü, kimi kabile üyelerine aktarır. Mana, olumlu yanıyla, insanlara üretimde ve sağlıklı yaşamda, mutlulukta yardımcı olur, ama olumsuz yanıyla da, insanlara zarar verir. Bu yüzden, mana ile dolu nesnelerden ve kimselerden kaçınmak gerekir. Büyünün ve kutun özünde de, mana vardır. **Güzellik** de, mananın yansımasıdır. **Büyü**'nün geniş alanı, mana inancıyla beslenmiş ve gelişmiştir. **Güzel** de büyüleyicidir ve mana tözünün bağışladığı bir kuttur. Kavram, ilk kez, 1899'da, **R. H. Codrington** tarafından kullanıldı. Devingenlik ve erke inancının, Polinezya'da ve Malinezya'da görülen özel biçimidir. Fetiş, totemdeki gizil gücün yani **mana**'nın gücünü taşı-

yan bir kuttur. Kim, fetişi taşırsa, kendisini kötülüklerden, sayrılıklardan korur. Kişiye güç katar. Anadolu'da, hâlâ, özel duaları, boncukla işlenmiş ya da balmumuyla korunmuş bir bez arasında kollarına bağlayan (pazubend) insanlar var. Bu **kolbağı**'nın, kişiyi her türlü beladan koruyacağına kesinlikle inanılır.

Kadınların burunlarındaki **hırızma** (bir kutsal hayvanın kemiğinden yapılan ve burna geçirilen halka), yüzlerindeki döğmeler de, birer fetiştir. Bunlar, artık bir süs nesnesidir. Bütün bunlar, toplumbilimsel gerçeklerdir, ama **"güzel"**i ve **"güzellik"**i çözümleyemiyor. Güzellikle de, özdekçi dünya görüşüyle de çelişiyor bu tanıtmalar. **"Kut"**u açıklıyor, ama **"nesnel güzellik"**i çözümlemeye katkıda bulunamıyor. Hele hele, birikmiş **"güzellik içgüdüsü"**nü açıklamaktan çok uzak. Çünkü, içeriksiz dirimbilimsel güzellik içgüdüsü, karşısındaki nesnenin içeriğiyle özdeşleşiyor. Özdekçi dünya görüşüyle bağdaşmıyor bu çözümleme. Bir şiiri, bu mantıkla değerlendiremeyiz. Sonuçta, toplumsalcı estetiğin en olgun öğelerini **"duygu-düşünce"** ayrımına dayayan Plehanov, toplumu belirli öğretiler ve ahlaksal ilkeler doğrultusunda etkileyen sanat anlayışına karşı çıkıyor: **"Sanatçıların buyruğundaki esin perileri, devletin buyruğuna girerse, çürümenin açık belirtilerini gösterir, çekiciliklerini ve doğruluklarını yitirirler."**[84] Sonuçta, sanatsal yaratının, düşüncelerin iletilmesine aracı olmasını istiyor: **"Sanatsal yaratıda öğreti mi, güzellik mi? İçerik mi, biçim mi? Hangileri önemli?"** Kuşkusuz, Jdanov'un toplumsalcı gerçekçiliğine uymuyor bu düşünceler.

Sovyetler Birliği'nin sanat siyasasını yönlendirmiş kuramcılardan biri de, **Lunaçarski**'dir. Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski (1875-1933), bir sanat kuramcısıdır. Daha on beş yaşındayken, işçi hareketlerine katılmış, 1903'te, bolşevik olmuştur. 1905-1907 Rus devrim hareketlerini izleyen gerici çıkışların etkin olduğu yıllarda, **Machçı** oldu. **Mach** (1838-1916), Avusturyalı fizikçi bir düşünürdür. **Ampriokritisizm**'in kurucularındandır. **Ampriokritisizm,** öznel idealist bir dünya görüşüdür. **"Düşünce ekonomisi"** ilkesini, bilginin temel yasası olarak kabul ediyor. Deney anlayışını, özdek, zorunluk ve nedensellik ilkelerinden ayırıyor

---

[84] Bkz. Demetz, agy., p. 42.

Mach. Düşünce ekonomisi kuramına göre, bilginin doğruluğunun (gerçekliğinin) ölçütü, en küçük bilgi aracılığıyla, en kapsamlı bilginin elde edilmesidir. Kuşkusuz, bilimsel önermelerin doğruluğu, düşünce ekonomisi ile değil, kavramların nesnel dünyaya uygunluğu ile belirtilir. Lunaçarski, bu düşüncelerden ayrıldı, 1917'de, Bolşeviklere katıldı. Devrimde, **Halk Eğitim Komiseri** (Milli Eğitim ve Kültür Bakanı) oldu. 1933'te öldü. Toplumsalcı ekinin örgütlenmesini yaptı. Özellikle, işçi sınıfı sanatı ile klasik sanat kalıtı arasındaki bağlantıyı kurmaya çaba gösterdi. Toplumsalcı gerçekçiliği geliştirmek için yazılar yazdı, incelemeler yayımladı. Plehanov'a karşı bir sanat ve ekin siyasası izledi. **Plehanov**, bir Menşevik'ti. Onun için, ekonominin belirleyiciliği ortada dururken, üstyapıya önem verilemezdi. Ayrıca, **Belinski** (1811-1848), **Dobrolyubov** (1836-1861) ve **Çernişevski** (1818-1889) gibi Marksçı olmayan özdekçi Rus düşünürlerini, **"aydınlatıcı"** olarak nitelemiş, toplumsalcı sanatın, özellikle yazının önemli kişileri saymıştır. Ancak, bu düşünürleri, yazına ve sanata özel amaçlar yükledikleri için, toplumsalcı saymaz. Marksçı sanatçı, bir sanatsal yapıtın ortaya çıkışının doğal nedenlerini açıklar, o kadar. Bir *sanatçının, yazından, özel istemlerde* bulunması, ahlaksal olarak düşünülebilir, ama bilimsellik taşımaz.

Lunaçarski, genç cumhuriyetin yazarlarından, yeni toplumun yurttaşlarının olumlu davranışlarını öne çıkarmalarını, toplumsal ahlakı yüceltmelerini, eskiyen düzenin çürümüşlüğünü yansıtmalarını istemeye hakları olduğunu söylüyor. Plehanov'un, sanata karışmayı yadsımasını kabul etmiyor. Çernişevski'nin tutumunu benimsiyor.[85] Bu yapıtında, yazarlardan, özellikle toplumsal coşkuyu sağlamalarını istiyor. Bu amaçla, devrimci coşumculuğu (romantizm) öneriyor.

Lenin'in sanata bakışı, Marksçı felsefeye daha yatkın. Devrimin halka tanıtılmasında, halkta devrimci coşkunun diri tutulmasında, propaganda araçlarına sanatsal bir nitelik kazandırılmasını istiyor. Ama, hiçbir yazısında ya da konuşmasında, izlediği ekin siyasasında, sanatsal yaratının propaganda amacından söz etmiyor.

---

[85] Bkz. Lunacharsky, On Literature and Art, Moscow 1965.

Jdanov (1896-1948), 1934'te, Parti Merkez Kurulu'nun halkça seçilen üyesi **Kirov**'un öldürülmesinden sonra, Komünist Partisi'nin Leningrad örgütünün başına getirildi. Jdanov, önce, Leningrad Yazarlar Birliği'nin yayın organı **Zvezda**'nın yazın siyasasını eleştirdi. Onların yazın ve sanat anlayışlarını, devrimin ilkelerine aykırı buldu. Jdanov, Birinci Yazarlar Kurultayı'nda (1934), yazarlara, deniz ulaşımında, demiryollarında, hayvancılıkta, tarımda geriliğin üstesinden gelinmesini ısrarla belirtiyor. Bunun tek anlamı vardır: **"Yazarlar, şairler ve tüm sanatçılar, kılgılı yaşamda halkla el ele vermelidir. Sanat, kılgılı yaşamdan kopmamalı, yaşantının içinde halkı aydınlatacak yönsemeli bir siyasa izlemelidir. Kısası, sanat, partizan olmalıdır."**

Birinci Yazarlar Kurultayı'nın yönlendiricisi, Maksim Gorki'dir (1869-1936). Gorki, 1930'lu yıllarda ortaya atılmış olan **"toplumsalcı gerçekçilik"**i, Yazarlar Kurultayı'nda, **Sovyet Yazarlar Birliği**'nin tüzüğüne yazdırdı. Artık, Sovyetler Birliği Komünist Partisi, sanatı ve yazım yönlendiriyordu. Sanat, halkın gerici eğilimlerinin ve eski ekin kalıntılarının ortadan kaldırılması için savaşım verecektir. Kısası, sanat ve yazın, öğretinin sözcülüğünü ve temsilciliğini yapacaktır. Toplumsalcı gerçekçilik, gerçekçiliğin içindeki devrimci özün açığa çıkarılmasını, devrimci gelişimle birlikte, gerçeğe uygun ve somut tarihsel gelişimini sağlayacaktır. Bu Kurultay'dan sonra, toplumsalcı gerçekçilik, kendisine özgü yaratıcılık izlemesiyle, örgütlü bir yazın akımı olarak yaygınlaştı. Kuşkusuz, partizan yazın, pek yüz güldüremedi, ama sanat için öngördüğü **toplumsalcı gerçekçilik,** toplumsalcı düzen kurmamış burjuva demokratik toplumlarında da, ilerici yazarların geliştirdiği, zenginleştirdiği bir akım oldu.

Sovyetler Birliği'nde sanatı yönlendirmenin günahını, Stalin'e yüklerler, oysa, yazının ve sanatın partizanlığını savunan, devrimin önderi Lenin'dir. Lenin daha 1905'te savunmuştur partici yazını ve sanatı. **"Parti örgütü ve parti yazını"** adlı makalesinde, partili olmayan yazarları, çok sert biçimde uyarır. **"Yazının, işçi sınıfının genel davasından bağımsız, kişisel bir iş olmadığını savunmalıyız."** dedikten sonra, **"Kahrolsun partisiz yazın, kahrolsun partisiz yazarlar."** diye, devrimcileri, partici olmayan yapıtlara ve yazarlara karşı çıkmaya çağırır. Bu çıkışı, işçi sınıfına ve

yandaşlarına, devrimci olmayan yazını ve yazarları okumama, onlara karşı savaşım açma çağırısı saymanın ötesinde, toplumsalcı olmayan yazarları uyarma olarak anlamak daha doğru olur. Güzel, artık, toplumsalcı gerçekçiliğin ilkeleri ile yansıtılan nesnelliklerdir.[86] Lenin daha da ileri gidiyor ve **"Kahrolsun, yazının üstün insanları."** diye yazıyor. Ona göre, yazın ve sanat, işçi sınıfının savaşımının bir parçası olmalıdır. Lenin, yazını ve sanatı, partinin buyruğunda görmek istiyor. Müzikçilere seslendiğinde de, aynı isteme tanık oluyoruz. Lenin'in bu görüşlerini, araştırmacı B. Krylov, Marksçılık'ın estetik görüşünün sonucu kabul ediyor.[87]

Doğrusu, Marks'ın ve Engels'in değinilerinden, gelecek toplumun estetik kuramı çıkmaz. Marks da, Engels de, konuya kıyısından değinmişlerdir. Özdekçi Felsefede, elbette, estetiğe de yer vardır. Kuşkusuz, Marks da, Engels de, güzel üzerine düşünmüşlerdir. Sanat ve yazın üzerine yoğun düşünceleri olduğu, bu konudaki mektuplarında ve değinilerinde görülüyor, ancak, bu konulardaki düşüncelerini kuramlaştırma fırsatları olmadı. Öncelikleri, ekonomi siyasasıydı. Onlardan sonraki öğreti ustaları, sanatın ve sanatsal yaratının, öğreti içinde nasıl yer alması gerektiğini, Marksçı estetiğin öğelerinin neler olduğunu, özdekçi felsefenin özüne bakarak, doğrultusunu izleyerek çıkarabilmişlerdir. Stalin'in toplumsalcı kuramının Marksçı felsefeyi yansıtıp yansıtmadığı tartışılırken, Kyrlov'un böyle bir savla ortaya çıkması da şaşırtıcıdır. Stalin, Marksçılık'ı ve Lenincilik'i kendisi gibi anlamayanların yazılarını ve konuşmalarını yok etmiştir. Örneğin, Buharin, 1934'te, Birinci Yazarlar Kurultayı'nda, sanatı imgeden, imgelemden uzaklaştırmanın yanlış olduğunu belirten, sanatta biçimin önemine değinen bir konuşma yapmıştır. Bu konuşma, kurultay tutanaklarından çıkarılmıştır. Tutanaklarda, bu konuşmaya rastlanmıyor. 1936'da, İngiliz Marksçıları, bu söylevden parçalar aktardılar. Kuşkusuz, Kurultay'da tutulan notlar, Buharin'in görüşlerini özetliyordur. İngiliz Marksçılar, bu söylevi, temel aldılar. Caudwell da, bu söylevden yararlandı.

---

[86] Bkz. Lenin, Seçme Yazılar, İstanbul 1966, s. 114, Sosyal Yayınlar. Çeviren: Attila Tokatlı.

[87] Bkz. B. Krylov, Marx-Engels, On Literature and Art, 1976 Moscow.

# MARKSÇI ESTETİĞİN TEMEL DAYANAĞI

Marksçı estetik, kaynağında, **gerçekçilik** (realizm) kuramına dayanır. Bu kanıda olan **György** (Georg) **Lukacs,** *"Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı"* üzerinde durarak, Marksçı yazının temel ilkelerini saptamaya çalışmıştır. Özellikle, Stalin'in dayatmacı kuramına karşı çıkarak, Marksçı estetiğin ilkelerini saptamaya çaba gösterdi. Çünkü, Marksçı sanat anlayışının temel ilkesiyle gerçekçiliğin ilkesi aynı temel kurama dayanıyor: **Yansıtma, Sthendal** (1733-1842), *Le Rouge et le Noire*'da (Kızıl ve Kara), romanı yola tutulan ayna olarak tanımlıyor. Bu, sanatın işlevini belirtiyor: **Yansıtma.** Kaynağında, sanatın doğayı ve insanı yansıtma, düşüncesi, eski Yunan'a özgüdür. Platon, **Devlet** adlı diyaloğunda, **Sokrates**'e **Glaukon**'la tartışmasında şunları söyletiyor: **"Ressamın yaptığı iş nedir? İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti Güneş'i, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlıları."**[88] Şairin de, ressamdan farklı bir iş yapmadığını söylüyor Sokrates: **"Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da?"**[89] Marksçı Plehanov da, **"Edebiyat ve sanat, hayatın aynıdır."** diyor.[90]

Kuşkusuz, yansıtılan şey, var olandır. Var olan ise, **"gerçek"**tir. Sanat, sürekli olarak **"gerçek"**i aramıştır. Ancak, **"Ger-**

---

88 Bkz. Platon, Devlet, 596 d-e. Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz.

89 Bkz. Platon, agy., 597 d.

90 Bkz. Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, s. 176. Sosyal Yayınlar. Çeviren: Selim Memoğlu.

**çek nedir?"** sorusu, farklı yanıtlar bulmuştur. Örneğin, görüneni olduğu gibi betimlemek, ayrıntılarını bile gözden kaçırmamak, gerçekçiliğin temelidir. Bir bölüm düşünürler, gerçekliğin tümelde ve nesnenin özünde olduğunu ileri sürerler. Öyleyse, sanatçının işlevi, **"tümel"**i yansıtmaktır. Bir bölüm kuramcı da, sanatın, **"ideal"**i yansıttığını söylüyor. Ancak, yansıtma kuramı, **sanayi devrimi**'yle birlikte, yeni bir içerik kazandı. Sanayi devrimine dek, gerçek, **Aristoteles**'in tanımladığı kavramdır. Sanayi devrimi, bilimsel devrimi de başardığından, **"gerçek"**in yorumu da değişmiştir.

Doğalcı gerçekçilik (naturalizm), sanatçının görevinin, bize, doğayı, insanı ya da durumu, katıksız yansıtmak olduğunu ileri sürüyor. Yaşamı ya da yaşamın bir parçasını, olduğu gibi yansıtmalı sanat. Yansıtma, Sokrates'ten sonra, **benzetme** ile eşanlamlı kullanılmıştır. Benzetme, ustalığın göstergesidir. M.Ö. V. yüzyılda yaşamış olan Yunan ressamı **Zeuxis**, bir çocuk resmi yapmış. Çocuk, elinde bir salkım üzüm tutuyormuş. Üzüm, gerçeğe öyle benziyormuş ki, kuşlar, onu yemeğe kalkmışlar.

Platon, görüngü (fenomen) ile **"idea"**yı ayırdığından, sanatçının, ancak **"görüngü"**yü yansıtabileceğini, nesnenin aslını (idea) yansıtamayacağını söylüyor. Platon, bu temel görüşüne dayanarak, **"Yazının özü nedir? Etkisi nedir?"** gibi soruları yanıtlamıştır. Kuşkusuz, kurucusu olduğu **"idealist felsefe"** açısından vermiştir yanıtlarını. Kuşkusuz, tasarımladığı **"idealar dünyası"**na inanıyordu. Onun anlayışına göre, insan, dünyayı değişen duyularla kavrayamaz. **Gerçeklik,** anlığımızla kavrayabileceğimiz **"idealar"** (formlar, biçimler) dünyasıdır. Dışımızdaki dünya, idealar dünyasının bir kopyasıdır. Dışımızdaki her nesnenin bir **"idea"**sı vardır. Gerçek odur. Durmadan değişen **"duyular dünyası"**, yani dış dünya, gerçek olamaz. İdealar, **"aklın nesnesi"**dirler. İçinde yaşadığımız dünya, görüngüler dünyasıdır. Sürekli değişen duyularla algılanır. İdeaların bilgisi değişmez, bu yüzden, **"gerçek"**tirler. Kısası, bu dünya, ideaların bir **"yansıması"**dır (mimesis). Evler, gemiler, yapılar, aletler vb, insanlarca yapılmıştır, ama ağaçlar, hayvanlar, dağlar, denizler vb doğa varlıkları, tanrıların oluşturduğu **idealar**'dır. Doğal nesne-

lerin, bir de, **"yansı"**ları vardır. Platon, bunlara **"eidela"** diyor yani **"imge"**. Görüngüler (doğadaki tüm nesneler, varlıklar), ideaların kopyasıdır. İmgelerse, görüngülerin yani duyular dünyasındaki nesnelerin kopyasıdırlar. Öyleyse, imgeler, kopyanın kopyasıdırlar. Bu yüzden, gerçeklikleri iyice azdır. Resim de, şiir de, yontu da, imgeler (görüntüler) gibi, duyular dünyasındaki nesnelerin **yansılarıdır.** Bu yüzden, sanat bir **"yansıma"**dır, sanatçı da **"yansıtmacı"** olur.

**"Mimesis"** kavramı da, açık seçik bir kavram değil. Öykünme, en geniş anlamıdır. Uygulamalı bilimlerde, **"tekhne"** (teknik) olarak kullanılıyor. **"Mimes"**, oyuncu, öykünen, kopyacı ya kopyalayıcı gibi anlamları içeriyor. Anlamlarının tüm ayrıntılarında, özeksel (merkezi) bir anlam bulunuyor. Sophistes adlı diyaloğunda, **"mimesis"**in, üretici sanatların, tanrısal sanatçılık ve insansal sanatçılık olarak ikiye ayrıldığını söylüyor. Ayrıca, insanoğlunun ve tanrının paylaştığı **"originaller"** (asıllar) değil, salt kopyalardır. **"Eikon"** (imge, kopya) üreten başka bir tipten üretimin olduğunu belirtiyor. İşte bu üretimdir **"mimesis"**. Şairin, ressamın, yontucunun ya da bunlardan farklı olarak, aletler kullanmayan, ama imgeyi ve kopyayı, kendi kişiliğinde yaratan tragedya (trajedi) oyuncusunun sanatıdır. Oyuncunun sanatı için de, genellikle **"mimesis"** terimini kullanıyor, ama ayrım gözetirken, **"mimiery: mimos"** terimini seçiyor. O halde, insansal ya da tanrısal olsun, sanatçı, iki düzeyde üretir: Original (asıl) ya da gerçek şeyler ve örneklerinin gerçekliğine az çok yaklaşan öykünmeler ya da kopyalar. Bunları söylerken, çok tutarlı değildir. Örneğin, **"Politeia"**da (kente özgü, siyasaya özgü) şunları okuyoruz: **Tanrısal sanatçı, original olanı** (aslını) **sedir eidos'unu** (idea) **yaratır. Marangozsa, eidos karşısında, salt bir eidon** (kopya) **olup, ressamın sediri için orijinal olan fiziksel sediri üretir.** Kısası, Platon'un ideaları, sanatı açıklarken çok karışıktır.

Peki, sanatın köklü kavramı, temel öğesi olan güzellik (kallos, kalos, to kalon) nedir? Platon, güzelliği, daha çok **"eros"**la (sevgi, sevi, aşk) birleştirmeye çalışıyor. Yine de, resimde, yapıda ve yontuda **"orantı, denge, ölçü"** gibi öğeleri öne sürüyor, ama trajedi ve şiir için (kendisi de bir şair olduğu halde) bir şey

söylemiyor. Kaynağında, **"şairi yadsıyor, toplum dışına atmaya çalışıyor"**. Şair, lir'le (Yunan çalgısı, ilkçağ Yunan şairlerinin şiirlerine eşlik eden telli çalgı. 4-12 telli olabilir. Homeros, destanını lirle söyler.) söyler şiirini. Lir, eşlik çalgısıdır. Şiire eşlik eder. Bizim âşıklarımız da, saz kullanıyorlar. Platon, şiir, lirle söylendiğinden, müziği de dışlıyor. Devlet'in III. kitabında, gençlerin eğitiminde, şiirin ve masalın zararlı olduğunu ileri sürüyor. Bu yapıtlarda, tanrılar ve kahramanlar, kendilerine yakışmayacak davranışlarda bulunduklarından, kötü örnek oluyorlar. Şair, kendi ağzından (birinci tekil kişi) konuşursa, çok zararlı sayılmaz, ama anlattığı olayın kişilerinin ağzından konuşurken (mimesis) ve iki türün karışımı olan **"epos"**u (destan) anlatırken, zararlıdır. Çünkü, tragedyalardaki, komedilerdeki ve destanlardaki kişileri öykünür onlar. Çoğunca, sarhoşlar, köleler, korkaklar ve delilerdir onlar. Bu kişileri öykünmeleri, gençlere zarar veriyor. Bir de, şiir, coşkun heyecanlara (kharsis) yol açıyor. Bu da, duyu dünyamızı kışkırtıyor. Dengeli insan, bilge kişi, aklını kullanarak duygularını dizginler. Kısası, şairler bizi, **"gerçeklik"**i yansıtan **"idea"**lardan uzaklaştırır. Şair, bir coşku adamıdır, yetkinlikle anlatacağı hiçbir şey yoktur.

**Aristoteles,** *Poetika* (şiir sanatı) adlı yapıtında, özellikle trajedinin yapısı ile ilgili önemli çözümlemeler yapmıştır. Yazının özü ve işlevi üzerine, öğretmeninden (Platon) farklı düşünüyor. Ona göre, şiirin işlevi, olanı değil, olabilir olanı ifade etmektir. Tarihçi, olanı, olmuş olanı anlatırken, şair, olabilir olanı anlatır. Bu durumda, Aristoteles, olasılık ve zorunluluk yasalarınca olanaklı olan şeyi yansıtır. **Poetika**'da, çağının en önemli kişilerini örnek gösteriyor. **Herodotos** (M.Ö. 490-425), tarihin babası olarak bilinir. İlk tarih kitabını o yazdı. Homeros da, Yunan tanrılar dizgesini kuran, Yunan mitolojisini derleyip toparlayan, ünlü **Troya** destanlarının şairi. Aristoteles, bu iki ustanın aralarındaki farkı, yapıtlarının biçiminde görmüyor. Herodotos tarihçidir, düzyazı kullanmıştır, ama Homeros (M.Ö. 700'lü yıllarda yaşadığı sanılıyor), şairdir ve koşukla yazmıştır. Onları ayıran, düzyazı ve koşuk değildir. Herodotos, gerçekten olmuş olanları yazıyor, ama Homeros, olabilir olanı da ifade ediyor, olabilirleri de

betimliyor. Bu yüzden Homeros'un şiiri, daha felsefi. Homeros, genel olanı, Herodotos, bir kez olmuş olanı betimlemişler. Aristoteles, **"genel olan"**dan, şunları anlıyor: **Olasılık ve zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki kimsenin böyle ya da şöyle devinmesi.**[91] Aristoteles, Poetika'da, **"güzel"** kavramı üzerine düşüncelerini de belirtiyor. Ona göre, **güzel,** canlılar ve cansızlar için, **"düzen ve büyüklükle ilgili"** bir kavramdır. Bu yüzden, çok küçük ya da çok büyük şeyler, güzel olamaz. Çünkü, insanın kavrayışı, algılayamayacağı dek küçük olanın sınırlarında dağılır, çok büyük olan da, bir defada kavranamaz. Bakanda, birliği ve bütünlüğü sağlayamaz. Güzel, gözün kolayca kavrayabileceği büyüklükte olmalıdır. Öyküler için de, böyle düşünüyor. Anımsama gücünün (belleğin) kolayca saklayabileceği bir uzunlukta olması gerekir.

Aristoteles'in **güzel** hakkındaki bu düşünceleri, hiç de tutarlı değil. Bir kelebeğin ya da bir sedir ağacının **güzel** sayılamaması olası değildir. Kelebekleri ve sedirleri güzel bulmayanlar olabilir, ama bu, bu nesnelerin, tüm insanlar tarafından güzel sayılamayacağı anlamına gelmez. Kaldı ki, mikroskop merceğinin altındaki bir lamın üzerinde, sayrılıklara yol açan bir canlının görüntüleri de, güzel olabilir. Mikrobun zararlı olması, güzelliğini engellemez. Zakkumun ağılı çiçeğini yemeyiz ama, rengine, duruşuna, doğayla uyumuna hayranlık duyarız. Bu yüzden, zakkumun yaşayabileceği kentlerimizde, yollarımızı ve bahçelerimizi süsler al, beyaz zakkumlar.

Güzel sanatlarda, elbette, **"oranlılık"** önemlidir, ama salt uyum değildir güzellik. **Altın dilim,** bağıran renklerin egemen olduğu bir tabloda, fark edilmez bile. Yazar, yaşamı anlatmak, yaşantıyı yansıtmak için yola çıkar, ama aynada görmek istediği, insandır. İnsanın tutkularını, istemlerini, özelliklerini, bireyliğini, toplumsallığını, çelişkilerini, doğallığını, yapaylığını, kısası, doğayla ve toplumla ilişkilerini çözümlemektir amacı. Yaşamı, yaşantılardan esinlenerek, örnekleyerek kavramaya çalışır. Bu

---

[91] Bkz. Poetika, s. 30. Remzi Kitabevi Yayınları, 1995 İstanbul. Çeviren: İsmail Tunalı.

yönüyle, tarihçiden ayrılır. Olabilir olanı seçmesi, bir bakıma, tek bir kişinin yaşamını saptaması anlamını aşıyor. Bir insanın yaşamının bir bölümünden, yani yaşantısından, genel anlamda yaşamı, evrensel insan öğelerini aydınlatmak ister. Yaşamın evrensel öğelerini yansıtabilmek için, ayrıntıları ayıklar. Ayrıntılardan yararlanmak isterse, ele aldığı ayrıntıyı, ana düşünceyi (özü) desteklemek amacıyla kullanır. Rastlantılar da, yaşamın, daha doğrusu yaşantının birer parçasıdır. Doğada da, rastlantılar vardır. Engels'in dediği gibi, halkın **"yazgı"** dediği şey, özdekçi bilimsel diyalektiğin kavradığı rastlantıdır. Tarih, bir bakıma, rastlantıların ürünüdür. Ancak, evrensel öğeler arasındaki bağıntıları sağlıklı kavramaya çalışan yazar, olanaklar elverdiğince, rastlantıları ayıklar. Seçici davranmak, büyük yazar olmanın zorunlu koşullarındandır. Seçme işini iyi yapan yazar, yapıyı sağlam kurar, öğelerin birliğini sağlar, insanın duygusu ve düşüncesiyle ilgili anlamı çözümler. Yaşamı kopyalamak, sanatçı için sakıncadır. Çünkü, yaşantıyı fotoğraflamak, tek olanı yansıtmak demektir. Oysa, olabilir olanı seçmek, yaşantının içinden bir durumu, bir kişiliği ya da daha kapsamlı olarak bir sorunu, bir sorunsalı ele almayı gerektirir. Durumların, kişiliği (kişilikleri) nasıl etkilediğini, kişiliğin ne gibi sorunlara yol açtığını, sorunların, toplumsal olayları hangi boyutlara vardırdığını, nerelere götürdüğünü, ancak, olabiliri ele aldığımızda belirtebiliriz.

Olayların örgüsü, bir anlatıda, bu yüzden, çok önemlidir. İsterseniz, buna **"kurgu"** diyebilirsiniz. Bir durumun, bir oluşumun, bir sorunun nedensellik ilkesi, sanatsal yaratıda, bilimsel anlamda deneysel olarak değil, ama yansıtma yoluyla, gelişimi saptar. Yazar, tarihçi değildir, bilgin değildir, olanla yetinemez. Olabilir olanı düşünmek zorundadır. Yapıtını kurarken, olayları öyle düzene sokar ki, olabilirlik, bilimsel bir genellik taşır. Sanatsal güzellik, kurgunun düzenindedir.

## SANATSAL YAZIN

**Sanatsal yazın, bir felsefedir.** Genel bir **"gerçek"**i yansıtır. İnsanın başına gelen olayların, bireyin kişiliğinin oluşumunda ve gelişiminde, toplumsal konumunda, öznel ve nesnel ilişkilerinde nasıl bir rol oynadığını gösterir.

**"Tek olan"**ı yansıtan (yansıtma kavramını çok kullanmam, okuru sıkabilir, ama Marksçı felsefede, sanat yansıtma olarak kabul edilir) sanatçı, **idealist** dünya görüşüne bağlıdır. Şair ve yazar, salt kendisinin değil, insan yaşantısının anlamını bilir. Bizi, gerçeklikten uzaklaştıran, iğreti betimlemeler yapan, renkli imgelemlerle şaşırtan kimse değil, doğrudan yaşamı yansıtan, yerine göre açıklayan ya da yorumlayan kişidir sanatçı (yazar, ressam, yontucu, müzikçi, şair, oyuncu vb). Platon'un, ona bağlı olan idealistlerin anladıkları gibi, **"idealar"** yani görünen nesnelerin görünmeyen gerçekleri, duyu dünyamızın dışında değil, duyu dünyasındadırlar. Bir taşı da, bir elmayı da, duyumlarımızla algılarız, tanırız. Duyumlarımla bir güzele çarpılır, âşık olur, severim. Duyumlarımla, çırpınan yaralı bir kuşun acısını duyarım. Duyumlarımla, açan bir gülün rengini, dalında öten bülbülün sesini duyarım. Sanatın işlevini unutmaktır idealara saplanmak. İdealizm, canlı insansal bilginin karmaşık ve tartışmalı doğasından ileri gelir. Bilgi sürecinde, duyumların ve kavramların, gerçeklikten kopması, imgelemin, gerçekliği aşması olanağı vardır. Bu olanak, bilmenin küçük bir yanı, özelliği, görünüşü tanrısallaştırdığı ya da özdekten ve doğadan ayrılmış bir saltıklaştırmaya vardırıldığı zaman gerçekleşir. Lenin, bilgi kuramı açısından, idealizmi şöyle tanımlıyor: **"Tek yönlülük, tek yanlılık, kalıplaşma, taşlaşma, öznelcilik, öznel körlük, işte size idealizmin bilgi kuramının kökleri."**[92] Nesnel idealizm, kavramların işlevini ve soyut usavurmayı saltıklaştırıp abartır. Öznel idealizm

ise, sezgileri ve duyumları, nesnel dünyanın karşısına koyarak, onların işlevini abartır. Kısası, nesnel ve öznel idealizm görünmeyen evrenin idealarını abartır. Görünmeyen evrenin gizil gücüyle, toplumu, uzlaşmaz sınıflara böler, sömürücü sınıfların egemenliklerini güçlendirir.

İdealizmin sınıfsal kökleri, toplumun uzlaşmaz sınıflara bölünmesinde, sömürgenlerin egemenliğinde, düşün ve kol işçiliğinin ayrılarak karşı karşıya getirilmesinde yatar. Bu, emekçilerin kılgılı etkinlikleri ile bilgi arasında uçurum oluşmasına yol açtı. Kaynağında, idealizmin bilgi kuramı, sınıfsal kökleriyle anlaşılabilir. İdealara saplanmak, bu bakımdan, sanatın işlevini unutmaktır diyoruz. **"Düşünüyorum öyleyse varım."** değil, **"Var olduğum için düşünüyorum."** Şair, yazar, ressam, yontucu, müzikçi ve tüm sanatçılar, insan için olumsuz olan duyuları, örneğin, en kötüsünü, öldürüm duygusunu yazarken ya da yansıtırken, insanı, bu duygudan arındırır.

Aristoteles, Platon'a karşı, sanatın, özellikle trajedinin ahlaksal etkisinin olumlu olduğu kanısındadır. Sanatın **arındırma** (katharsis) işlevini önemser. Kaynağında, **katharsis** kavramı, dinsel ve tıbbi içerikler taşır. Filozoflar arasında bu içerikler tartışılıp durur. Pytagorasçıların felsefesinde, güçlü dinsel yansımalar taşır. **Khalkis'li İamlikhos**, arındırmanın, müzik (mousike) aracılığıyla etki altına alınan ruhun arınışı olduğunu söylüyor.[93] Ruhu uyumlu duruma getirerek yapıtı arındırma işini, müziğe bırakmayı Platon da benimsiyor (Platon, Phaidon 61a). Bu diyalogda, Sokrates, felsefeyle müziği eşitler. Sokrates'e göre, yaşamın amacı, **"erdem"**dir. Baş erdem **"sophrosune"**nin kökenidir müzik.[94] Sophrosune, özdenetim, ölçülülük, ılımlılık anlamlarındadır. **"Güzellik"** de, uyumluluğun ürünüdür. Gönlü ve yüreği esenlikte olan, anlağı sağlıklı, duygularına egemen, ılımlı, doğru kişi, **sophrosune** sahibidir, yani, ölçülü insanın kişiliğidir (karakter). Bir başka deyişle, **"Bu kişiliğe sahip olan kişidir"**.

---

92 V. Lenin, Collected Works, V. 38, p. 363.

93 Bkz. Periton Puthagorikon, IV, ab 213. Yunanca: Pitagorosçuların yaşamının özü.

94 Bkz. Platon, Politeia. "Devlet, Cumhuriyet", 431 e, 432a, 433d, agç.

Sokrates'in ahlak felsefesinin temel kavramlarından biridir sophrosune. Ahlaksal sağduyu diye kabul edebiliriz. Platon, bu kavramı, Politeia'da, Putagorasçıların **"harmonia"** kavramıyla pekiştirir. **Harmonia**, karşıtların birliğini içerir. Karşıtların karışımı, insanda ve doğada uyumu, bağdaşımı sağlar.

Onuru Putagoras'a (M.Ö. 580-500, Pythagoras) verilen **"müziksel intervaller"**in (ses aralıklarının ya da perde farklılıklarının) matematiksel oranlarla saptanması, Yunan felsefesinin gelişiminde olağanüstü bir işlev yapmıştır. Bu buluş, **"sayı"**nın, her nesnenin bireşiminde **"kuram ilke"** olduğu düşüncesini yarattı. **"Arithmos eidetikos"** (ideal sayı) kavramı, bu ilkenin ürünüdür. Platon, sayıların da, öbür nesneler gibi, birer **"eida"**sı olduğunu, tartışma götürmez kabul ediyor. Aristoteles, öğretmeninin, ideal sayıların varlığını, **"on"** sayısına değin kabul ettiğini yazıyor.[95] Harmonia (armoni) kavramı, giderek, gezegenlerin sesine, uzayın derinliklerine dek genişletildi. **"Kürelerin armonisi"** kavramı, böyle oluştu. Evrende, matematiksel oranın doğurduğu uyumdan söz edildi.

Herakleitos, **"logos"** kavramını, **"harmonia"** kavramıyla özdeş anlamda kullanır kimi kez. Ancak, onun amacı, uyumu değil, **"değişim"**i belirtmektir. Oranların değişik olması, evrensel değişimi doğruluyor. Kısası, **"katharsis"** bozmaz ahlakı, tam karşıtı, sanat yapıtını okuyanlarda ve izleyenlerde, olaya karışmanın etkisiyle, bir olumlama yaratır.

Batı'da, yansıtma kuramı, eski Yunan felsefesine ve sanatına dönüşle yeniden canlandı. Yeniden doğuş (Rönesans), feodal toplumun çöküşü ve burjuva toplumunun kökleşmesi döneminde (XV. yüzyıl), hümanist ekinin (kültür) yayılması, eski Yunan felsefe kalıtının yeniden canlandırılması ile başladı. Yansıma, özdeksel bilgi kuramının (epistemoloji) temel kavramlarından biridir. Diyalektik özdekçilik, ruhsal yansımayı, üst düzeyde örgütlenmiş özdeğin bir özelliği olarak, özdekteki yansımanın genel özelliğinden ayırt eder. Ruhsal yansıma, hayvanların ve insanların yansıtıcı organları üzerinde nesnelerce yapılan etkinin ve bu etkinin bıraktığı izlerin çözümsel ve bireşik olarak başlayan sürecin ürünlerinin ve nesnelerin yerlerine geçen, onları temsil eden örnekler olarak ortaya çıkmasıyla oluşur.

---

[95] Bkz. Porte Philosophia -İlk felsefe-, Metafizik, 1073 a. Sosyal Yayınlar, 1996 İstanbul, s. 509-510. Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Arslan.

## KİLİSE'DEN BAĞIMSIZLAŞMA

Kiliseden ve dinden bağımsız devlet kuramları (Bodin, Modrzewski), Rönesans'la gelişti. Rönesans'ta, kutsal kitaplara dayanarak, mülkiyetin toplumsallaştırılmasını isteyen Münzer (1490-1525) gibi düşülkeciler de (ütopyacılar) çıktı. Böylece, düşülkeci toplumsalcılığın çizgileri belirlendi. Bu gelişmeler, elbette, dünyayı, özgün sanatsal imgelerle yansıtma biçimi olan sanata da yansıdı. Rönesans'tan sonra, sanatın **"yansıtma"** olduğu düşüncesi güçlendi. Ancak, yansıtmanın nasıl olduğu ve olacağı konusunda farklı yorumlar yapılmıştır. Kimileri, doğanın genel yansıtılmasını ileri sürerken, kimileri, idealleştirilmiş doğayı yansıtmayı önerdiler. Örneğin, coşumcular (romantik), doğayı genel olarak, coşkulu biçimde betimlerken, hatta, abartılı doğa olaylarını, örneğin fırtınalı geceleri, azgın denizi, uğuldayan ormanı betimlerken, klasikler, doğayı genelleştirdiler. Düzeni önemsediler. Öyle ki, dışımızdaki **doğayı** düzensiz gördüler ve doğadan kaçtılar. Düzenli kent görünümlerini betimlediler. Doğayı da, **"insan doğası"** olarak ele aldılar. Dışımızdaki doğanın yerine, insan doğasını, töreleri, uygarlıkları düşünüyorlardı. Genel doğa, görünen doğanın arkasındaki gerçekliktir.

Sanatın işlevi, nesnelerin ve insanların ortak özelliklerini yansıtmak, herkesin bildiği bireysel ve tekil özellikleri anlatmaktır. İnsanların, ayrı coğrafyalarda, ayrı tarihsel koşullarda, ayrı ekinlerde yetiştikleri halde, aşk, aile, çocuk sevgisi, yurtseverlik vb evrensel duyguları ortaktır. Sanat, insanların bu ortak duygularını, ortak yaşamlarını ele almalıdır. Geneli yansıtan sanatçı, kaynağında, **"öz"**ü yansıtmış olur. Özü yansıtmak, **"tümeller"**i yansıtmaktır. Duygularıyla ve davranışlarıyla, başkala-

rına benzemeyen insanlar, özel bir yaşam biçimine, **belli** bir topluluğun törelerine bağlıdırlar. Bunlar kalıcı olmadıklarından, **"gerçeklik"**i yansıtmazlar. Yani, **"tikel"**dirler, sanatın konusu olamazlar. Tikellerin, uzun süre yaşamaları söz konusu olmadığından, okura uzun süre etkili olamazlar. Kısası, tikellerin etkileri kısa ömürlüdür. Tikeller, çoğunluğa yabancıdırlar. Demek isteniyor ki, sanatçı, karakterleri değil, tipleri, yani kişiliği toplumca belirlenmiş kimseleri yansıtmalı. Onlar için **"güzel"**, tümel olandadır, tümeldir.

Karşıtlarıysa, idealleştirilmiş (düzeltilmiş) doğadan söz ediyorlar. Dayanakları da, Aristoteles'tir. Anımsanacağı gibi, Poetika'da, olanın değil, olabilir olanın anlatımsanı ileri sürüyor. Ayrıca, nesnelerin oldukları gibi değil, olmaları gerektikleri gibi betimlenmelerini istiyor.[96] Bir de şu var: **"Sanat, insanın beğenisini öne almalıdır. Kırlar, dağlar, çiçekler güzeldir ama, şairin betimlediği çiçekler, daha güzeldir."** Şairin çiçeği, farklı kokar. Sanatçı, **ideaları** kopya etmez, kendi beğenisini kor ortaya, bizi, **"olabilir gerçeklik"**e ulaştırır. Kısası, doğayı idealleştirenler (düzenleyenler), aşkın (transcendental) gerçekliği arıyorlar. Özdek, nesnelerin mükemmelliğine, duyu dünyasında engel olur. Özdeğin yol açtığı kusurları gidermek, sanatçının görevidir. Ressam, laleyi olduğu gibi değil, olması gereken gibi çizer. Yani, kendi lalesini, bir bakıma, **"güzel lale"**yi yansıtır.

Yeni klasikler, sanatın iki işlevi üzerinde duruyorlar: **Beğeni kazandırmalı, eğitmeli.** Rönesans döneminin en güçlü İngiliz şairlerinden **Sir Philip Sidney**'in (1554-1586), iki ayrı adla basılmış bir eleştiri yapıtı vardır: **"The Defense of Poesy"** (Şiirin Savunusu ya da Şiir Sanatının Savunması). Bu yapıt, bir başka yayınevince, **"An Apology for Poetry"** (Şiir Sanatının Bir Savunusu) adı ile basıldı. Bu eleştiri, şairin büyük eleştiri yapıtının bir bölümüdür. Bir bakıma, romantik çalışma gibidir. **Neo-clasic öğreti**'nin (akımın) güvenilir bir kaynağıdır.[97] Sir Philip Sidney,

---

96 Bkz. Aristoteles, agy., 1460b.

97 Bkz. Literary History of England II, The Renaisance, Tucker Brake and Mathias A. Shaaber, Routledge, Kegan Paul. London and Harley, 1982, p. 477.

sanatın yansıtma olduğunu, eğlendirme ve eğitme gibi iki amacının bulunduğunu söylüyor. Namık Kemal de, **Celâleddin Harzemşah** adlı oyununun önsözünde, tiyatronun **"eğlendirirken eğitmek"** gibi bir işlevinin olduğunu önemle vurguluyor. Sir Philip Sidney, insanlara doğru yaşama konusunda bilgi verme işlevinin, ahlak felsefesine ve tarihe özgü olduğunu belirtiyor. Ne ki, felsefe, kuramsal olduğundan, kurudur. Tarih, somut ve canlıdır, ama alanı dardır. Salt, olanı anlatır. İnsanların ders çıkarabilecekleri durumları ve olayları uyduramaz. Oysa, sanatçı, onların eksiklerini tamamlar. Yazın, olayları somutlaştırarak, felsefenin kuruluğunu giderir, olanın karşısına, **olması gerekeni** çıkararak, kötüyü cezalandırır, iyiye armağanlar verir.

Eski Yunan sanatı, doğayı olduğu gibi betimlemeyi, sanata aykırı buluyor. Aristoteles, bu konuda temel alınıyor. O, **Poetika**'da, şairin görevinin, gerçekten olan şeyi değil, olabilir olanı anlatmak olduğunu belirtiyor.[98] Eski Yunan düşüncesini yaşama yeniden geçirmeyi amaçlayan ve bunu, yeni birikimlerle başaran Rönesans, Aristoteles'in ilkesini, tartışmasız benimsedi. Akla dayanan Aristoteles'in sanat kuramı, aklı temel alan klasiklerce benimsendi ve şiddetle savunuldu, yaşama geçirildi. Sanatçı (Aristoteles, salt şairler için söylemişti), nesneleri oldukları gibi değil, olması gereken biçimde betimlemelidir. Bu, şiirin imgesel bir dil olduğunu söylemektir. Şair, dışımızdaki nesneleri ve olayları gözlemleyecek, anlağında yeniden yapacaktır. Anlağının ürününü, kamuya sunacaktır. Kaynağında, böyle bir tutum, kuralcı (normative, olması gereken) bir tutumdur. Gerçi, her sanatçının bir yansıtma biçimi vardır. **Biçem** de, bu özgünlükten doğar, ama biçem, kuralcılığın ürünü değil, özgür yaratının ürünüdür.

Kuralcılık, her sanat akımının doğasında vardır, ama Aristoteles'e dayanan klasik okulun **"doğa"** anlayışının, insanı kavrayışının sınırları çizilmiştir. Doğa ya da insan, hiçbir nesne, olduğu gibi yansıtılamaz. Örneğin, kambur, gözleri yumuk, kulakları kepçe gibi, burnu yassı, topallayarak yürüyen bir insan, izleyene, okuyana hoş görünmez. Oysa, Victor Hugo için, **"Quasimo-**

98 Bkz. Aristoteles, agy., 1460 b.

**do", "Karanlık ruhun gecesinde doğan bir yıldızdır."** Çünkü, o, Latince bilir, eski Yunan felsefesini gerçek anlamda özümsemiştir, İncil'i ve Eski Ahit'i, en iyi yorumlama yeteneğindedir. Gerçi, romantikler için, doğadaki her nesne **"güzel"**dir, yeter ki, güzel yansıtılsın. Klasiklerin **"düzenlenmiş doğa"** anlayışı, doğanın özüne aykırı, yapay bir doğadır. Ülküleştirilmiş doğa, soğuk, ruhsuz, cansız nesneler yığınıdır. Klasikler, sanatçının düşsel dünyasının eksiksizliğini, yetkinliğini öne sürüyorlar. Yetkin bir anlıkta, yetkin (mükemmel) bir yaşam yansıtılır. Sir Philip Sidney, **"Doğanın özü pirinçtendir, şairin dünyasıysa, altından."** diyordu.[99]

Klasikler, düzeltilmiş doğayla birlikte, doğanın bir parçası olan **"insan"**ı da, **"düzeltilmiş insan"** olarak yansıtmayı kurallaştırdılar. İnsan doğası, gerçek doğanın kendisiydi. İnsana özgü her duygu, her ruhsal durum, her tutku anlatılabilir, ancak, o insan, **"düzeltilmiş insan"** olmalıdır. İnsan, ahlaksal bir yetkinlikle ele alınmalıydı. Dalgın bir insan da anlatılabilir, ama o dalgınlık, ahlaklı insanın yetkinliğine zarar vermemelidir. Dalgın **Monaque** (La Bruyere'in "1641-1696" çizdiği karakterlerden biri), kralın çok erdemli, sadık maliye bakanı olabilirdi. Peruğunu unutabilirdi ama, kralın gelirlerini kesinlikle unutmazdı. Krala sadakati, tartışılamazdı. **Monaque,** gerçek bir kişidir, ama düzenlenmiş bir kişiliğe sahiptir. Yetkin ahlakıyla ülküleştirilmiş gerçek kişidir. Yansıttıkları şeyler, düşler dünyasının ürünleri değildi, sadece ülküleştirilmişlerdi, yani düzeltilmişlerdi.

Yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtmayı savunanlar, sanatın işlevinin, **"gerçeklik"**i yansıtmak olduğunu ileri sürerek, klasiklerin **"ülküleştirme"** yöntemlerinin yapaylıklara yol açtığını belirttiler. Kaynağında, ülküleştirdikleri her nesneyi ve insanı, düşler dünyasından değil, yaşanan dünyadan alıyorlardı. Yaptıkları şey, onları ülküleştirmek, yetkin olarak betimlemekti. Zaten, düşler dünyasından, ne yansıtılabilir ki? **"Düşlem"**in gerçekle ilişkisi olamaz. Sanatçı, düşlemi bile, gerçek yaşamla ilişkilendirmeye çalışır. Klasikler, bu eleştirileri ve savları, 205-270 yıl-

---

99 Bkz. Sir Philip Sidney, Apologie for Poetry, Oxford, p. 8.

ları arasında yaşamış olan **Platinos**'un aracılığıyla yanıtladılar. Platon'un gizemciliğini yoğunlaştıran, **Yeni Platonculuk**'u kuran Platinos, dünya sürecinin kavranamayacağını ileri sürdü. Dünya süreci, kavranamaz ve anlatılamaz olan **"tanrısal varlık"**la başlar. **"Bir"** olan, tüm evrenin (varlıkların) sonsuz kaynağıdır. Evrensel akıl olarak, önce, o vardır. Dünya ruhu (yaşam), sonra gelir. Daha sonra da, varlık olmayan (özdek olmayan) özdek içinde, tekil cisimler olarak **"ruhlar"** gelir. İnsan yaşamının amacı, **"bir olan"**a ulaşıp onunla bütünleşmektir. Buna da, dünya yaşamından haz almayı bir yana bırakıp bilme gücünü geliştirerek nefse egemen olmakla, manevi güçlerin geliştirilmesiyle ulaşılır.

Ruh, en dorukta, **esrime** (extase, veçit, vecd) durumunda, Tanrı ile bütünleşir. Kaynağında, böyle bir gerçeklik yoktur, ancak, kişi kendinden geçerek **(esriyerek, dış dünyayla bağıntılarını keserek)** duyulur dünyanın dışına çıkıp tasarladığı varlıkla birleşir, yani öyle duyumsar. Plotinos, bu savlarıyla, gizemci diyalektiğe göre yaşamı çözümlemeye çalıştı. Karşıtların birliği (savaşımı yok) ilkesi, dünyadaki uyumluluğu, **güzelliği,** iyiliği, çirkinliği ve kötülüğü belirler. Bunları belirleyen ilke, **"karşıtların birliği"** ilkesidir. Plotinos, bu felsefeyle, sanatçının işlevini de belirlemiş oluyor. Platon'un şair düşmanlığını da, bir ölçüde yumuşatmıştır. Ona göre, şairler ve sanatçılar, Platon'un sandığı gibi, ideaların (form) kopyalarını değil, doğrudan **"idealar"**ı yansıtırlar. Bu yüzden, bizi, **"asıl gerçeklik"**le yüz yüze getirmiş olurlar. **"Sanatçı, görüngüleri kopyalamaz, doğanın kopyaladığı** (görüngüler, fenomenler) **idealara** (form) **uzanır. Doğanın eksiklerini giderir".** Fidias'ın Zeus yontusunun gerçekliğini şöyle savunuyor Plotinos: **"Fidias, duyular dünyasından bir örnek kullanmadı. 'Zeus, görünür olmak isteseydi, nasıl bir biçim alırdı?' diye düşündü, bu yontuyu yaptı. Zeus'u, bu biçim içinde kavradı."** (Enneades, V. VIII, 1, Dokuzluklar.)

Bütün bu savlar, bu tartışmalar, bize şunu gösteriyor: Sanat, doğayı, insanı, yaşamı ve yaşantıyı yansıtır. Amacı, insanlara yarar sağlamaktır.

## MARKS'A GÖRE

Toplumsalcı felsefenin kurucuları Marks ve Engels, güzel ve güzellik kavramları üzerinde kapsamlı düşünme fırsatı bulamadılar, ancak, yukarıda belirttiğimiz gibi, özel ilişkileri dolayısıyla, kendilerine gönderilen kimi yapıtlar hakkında düşüncelerini yazmışlardır. Bu yazılarında, toplumsalcı sanatın öğelerine değinmişlerdir. Toplumsalcı estetiğin öğeleri, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Sovyetler Birliği'nde tartışılmıştır. Marks ve Engels, sanata çok düşkündürler. Marks'm, gençlik yıllarında şiirler yazdığını, roman ve oyun yazmayı düşündüğünü biliyoruz.[100] Ancak, Bonn ve Berlin üniversitelerinde hukuk eğitimi görürken, Hegel felsefesindeki özdekçi ve sol öğeler, onu etkiledi. Felsefe çalışmaya başladı. Sol Hegelciler arasında, aşırı tutumuyla, dikkatleri üzerine çekti. **"Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri"** üzerine doktora çalışması yaptı.[101] Bu çalışmasında, idealist kökene dayanan Hegel felsefesinden, köktenci ve tanrıtanımaz düşünler çıkarımlamıştır. Marks'm, Hegel felsefesine temelde karşı çıkışı, Hegel'in uzlaşıcı eğilimlerinden, tutucu sonuçlamalarından, ilkeleriyle gerçek toplumsal ilişkiler arasındaki tutarsızlıkları, bu ilişkilerin dönüşüme uğratılmasındaki saptamaların temelsizliğinden kaynaklanmaktadır. Hegelcilere ve sol Hegelcilere karşı giriştiği savaşımın geliştirilmesiyle, Marks, özdekçi bir tutum takınmıştır. Kuşkusuz, ekonomideki

---

100 Bkz. Karl Marx, Jenny'ye Adanmış Şiir Albümlerinden, Sol Yayınları, Ankara 1998. Çev. Barış Pirhasan.

101 Bkz. K. Marx, Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri, Sol Yayınları, Ankara 2000, Çev. Hüseyin Demirhan.

gelişmeler ve Feuerbach felsefesi hakkındaki bilgisi, bu dönemde etkin olmuştur. Bu aşamada, Marks'ın dünya görüşünde büyük değişiklikler olmuş, sınıf kavramının algılanışında, sınıf anlayışında, devrimci demokrasiden **"proleter toplumsalcılığa"** (işçi sınıfı toplumsalcılığı, işçi sınıfı sosyalizmine) geçmiştir (1844). Aynı yıl, Paris'e yerleşmiş, devrimci savaşıma katılmıştır. Kılgılı savaşım içerisinde, siyasal ekonomi, düşsel (ütopik) toplumsalcılık ve tarih üzerine çalışmış, bu alanlardaki araştırmaları, köklü değişikliklere yol açmıştır.

İşçi sınıfının tarihsel rolünü de, bu dönemde ortaya koymuş, toplumsal devrimin kaçınılmazlığını kanıtlamış, felsefesini ve bilimsel dünya görüşünü, işçi sınıfının devinimiyle kaynaştırmanın gerektiği sonucuna varmıştır. Engels'le bir araya gelişleri de, bu döneme rastlar. 1847'de, Brüksel'e yerleşmiş, burada kurulmuş olan **"Komünist Ligi"** adlı gizli bir örgüte katılmış, derneğin ikinci genel kurulunda, etkin rol oynamıştır. Genel kurulun isteği üzerine, Engels'le birlikte, **"Komünist Partisi Manifestosu"**nu yazmıştır.[102] Manifesto'da (yeminli, imzalı bildiri), özdekselciliğin (materyalizm) ve diyalektiğin, özdekçi (maddeci) doğa ve toplum anlayışının, varlık ve bilgi kuramının, kuramın ve bilginin örgensel bağının gerçek felsefesi oyunun kaynaştırılmaktadır.[103]

Bütün bu çalışmaları arasında, Marks ve Engels, yukarıda da belirttiğimiz gibi, sanatsal yaratı, güzel ve güzellik üzerine düşünme olanağı bulamamışlardır. Bilindiği kadarıyla, Marks'ın, eleştiri alanında tamamlanmış tek yazısı, Eugene Sue'nün (1804-1858) **Les Mysteres de Paris** (Paris'in Gözleri) romanı üzerine yazdığı eleştiridir. Eugene Sue, bu ve **Le Juif Errant** (1851) adlı romanıyla, Fransız yazınına yeni bir açılım sağladı. Sue, romanlarında, **"olağanlık"**la uyuşmayan yeni bir **"gerçeklik"**i yansıtıyordu. Paris'in işçi sınıfının yaşantısı, yaşam biçimi, bu yapıtlarla girdi yazın dünyasına. Victor Hugo'nun **Les Miserables'**ı (Sefiller),

---

102 Bkz. Komünist Partisi Manifestosu, Sol Yayınları.

103 Bkz. V. Lenin, Collected Works, v. 21, p. 48, Progress Publishers Moscow 1977.

1865'te yayımlanmıştır. Halkın yaşamından şaşırtıcı betimlemeler yapmasına karşın, Hugo'nun sınıfsal bir eğilimi görülmüyor. Marks, Eugene Sue'nün sınıfsal tutumu dolayısıyla, **Paris'in Gözleri**'ni incelemiştir. Bir başka eleştirisi de, tam sayılabilir. Yurttaşı **Lassalle**'nin (1825-1864) **Frauz von Sckingen** adlı trajedisi üzerine yazdığı eleştirisinde, devrimci tiyatro hakkındaki düşüncelerini anlatıyor. **Sickingen**, bir şövalyedir. Bir intikamın ardındadır. Marks, Sickingen'in bu tutumunu eleştiriyor. Köylüleri ayaklandırdığına göre, Lassale'nin **Sickingen**'i Lutherci şövalye muhalefetini temsil ediyor. Oysa, ezilen köylülerin ve kentlerdeki devrimci emekçilerin önderi olmalıydı.[104] Yazı, **"Bu kez yeter."** diye son bulduğu için, eleştirisinin süreceğini anlıyoruz. Ancak yazının bütünlüğü, dış yapısına bile değinmesi, bizi, bu eleştirinin tam olduğu kanısına vardırmıştır.

Bu mektuplar, doğrudan, onun estetik kuramını yansıtmıyor, ama Marksçı estetik kuramın ipuçlarını veriyor. **"Sanat, toplumsal ekonominin yapısıyla bağıntılıdır. Üretim güçleri, üretimi yapan toplumsal katmanların ilişkileri, bir toplumun ekonomik yapısını oluşturur."** Toplumun altyapısı kavramı, bu oluşumu içerir. Ahlaksal, düşünsel, hukuksal, dinsel, sanatsal vb görüşler ya da oluşlar, toplumun üstyapısını oluştururlar. Bu kurumlardaki gelişmeleri anlamak için altyapıya bakmak gerekir. Üstyapı, altyapıya egemen olan sınıfın görüşlerine ve istemlerine koşut biçimlenir. Güzel, bu durumda, sınıfsal bir içerik taşır. Bir burjuvanın güzellik anlayışıyla bir işçinin güzellik anlayışı çok farklıdır.

Bir toplumda geçerli toplumsal ekonomi siyasası, toplumsal ekonomi koşulları, kendisine özgü düşünler dizgesini yaratır. İlkel komünal (klan), köleci, feodal ve burjuva toplumlarda felsefe, hukuk, ahlak ve sanat gelişmeleri, toplumsal ekonomi koşullarınca belirlenir. Sanatsal yaratış, sanat biçemi, çoğunca, bilinçli ya da bilinçsiz, egemen sınıfın beğenisine koşut oluşur ve gelişir. Burjuva demokratik toplumlarda (ulus toplumları), burjuva sınıfı, üretim güçlerine ve araçlarına egemen olduğundan, üstya-

---

104 Bkz. Marx-Engels, Yazın ve Sanat Üzerine I, s. 72-75, Sol Yayınları.

pı kurumları, bu sınıfın dünya görüşü doğrultusunda biçimlenir. Ancak, bu sınıfın karnında oluşmuş işçi sınıfının, emeğinin sömürülmesine karşı verdiği savaşımı destekleyen devrimci güçler, işçi sınıfının beğenisini ve yaşam koşullarını göz önüne alan toplumsalcı bir dünya görüşünü geliştirir. Devrimci sanatçılar da, yeni sınıfın yaşam biçimini ve savaşımını yansıtan yeni bir estetik kuramı yaratırlar. Toplumsalcı gerçekçi sanat kuramı, bu savaşımın özüne ve gerçeğine koşut gelişmiştir. Toplumsalcı gerçekçi sanat felsefesinin temeli, yürürlükteki düzenin değişmesine dayanır. Sömürüsüz bir toplum düzeni, toplumsalcı gerçekçi sanat felsefesinin özünü oluşturuyor. Ancak, bu akımı, eleştirel gerçekçilikle karıştırmamak gerekir. Her toplumda, insan sevgisiyle dolu, tüzesiz ve töresiz düzenlere karşı çıkan sanatçılar ve düşünürler olmuştur. Ne ki, bu sanatçılar, eleştirel gerçekçi tutumlarına karşın, haksızlıkların, eşitsizliklerin, adaletsizliklerin ve yoksullukların toplumsal nedenlerinin ayırdında olamıyorlar. Eleştirel gerçekçi sanatçılar ve düşünürler, salt toplumcu (toplumsalcı, sosyalist değil) bir dünya görüşünü benimserler. Ezilen çoğunluktan yana olmayı, aydın olmanın temel koşulu sayarlar.

**Toplumculuk,** eleştirel gerçekçilik olarak algılanabilir. Toplumdaki haksızlıkları, kötülükleri, eşitsizlikleri sergilemektir temel amaç. Haksızlıkların, eşitsizliklerin, adaletsizliklerin, kötülüklerin düzenle ilişkisini anlamamışlardır. Düzenin değil de, yönetimin yanlışlığıdır zulümlerin nedeni. Eleştirel gerçekçi sanatçıların toplumculuğu, dışarıdan betimleme yöntemi olarak nitelenebilir. Toplumsalcı (sosyalist) gerçekçi sanatçı, toplumsalcı bir düzen kurmaya çalışan güçleri, içeriden betimler. Eleştirel gerçekçi sanatçılardan ayrıldıkları temel görüş buradadır. Eleştirel gerçekçi sanatçılar, örneğin, **Hüseyin Rahmi Gürpınar** (1864-1944), toplumsalcılığı bir sığınak olarak görürler. Oysa, toplumsalcı gerçekçi sanatçılar, örneğin **Rıfat Ilgaz** için toplumsalcı düzen, bir öğreti sorunudur. Sanat, bu öğretinin buyruğunda, savaşım verir. Eleştirel gerçekçilik, sermayeci düzenin eksiklerini nesnel olarak gözlemler ve betimler. Düzenin egemen tiplerini, acımasız biçimde yansıtır. Örneğin, **Balzac** (1799-1850) gibi, **Orhan Kemal** (1914-1970) gibi. Oysa, toplumsalcı gerçekçi sa-

natçı, yeni toplum düzenini kurmak için, gerekli insanı yansıtır. Bu amaçla, coşkusal duygulanım öğesini, üst düzeyde kullanabilir. Bu biçemiyle, coşumcu (romantik) bir duygulanım sergiler.

Sovyetler Birliği kurulduktan sonra, yeni toplumun tasarımını yapan siyasal örgüt (parti), yani Rusya Komünist Partisi (sonra, Sovyetler Birliği Komünist Partisi), sanatçıları, toplumsalcı gerçekçilik yolunda zorlamıştır. **Yesenin** gibi evrensel bir şair, toplumsalcı gerçekçi şiir yazamadığı için intihar etmiştir. Bir sanatçının sanatsal özgürlüğünü doğal saymışlar, ama bitki, nasıl, toprağa bağlı yetişiyorsa, sanatçının doğuştan getirdiği sanatsal yeteneğinin (artistic talent), içinden yetiştiği sınıfın ekiniyle beslendiğini ileri sürerek, sanatçının çağdaş yaşamı ve ruhsal olguyu, halkın ekinsel birikimiyle kurmasını istemiştir parti.[105]

Sınıf ve sınıf yapısı dural (sabit) değildir. Özellikle sınıf yapısı, bir toplumun geçmişini, bugününü ve geleceğini içeren devingen bir yapıdır. Bugünü, eleştirel gerçekçi bir görüşle anlamak, geçmişi anlamanın önemli ipucudur. Ne ki, gelecek toplum tasarımını, o toplumun insanını kavramak için, bu yöntem, yeterli değildir. Toplumsalcı gerçekçilikte temel yöntem, geleceği anlamaktır. Ruh ve ahlak yapıları, gelecek toplumun özellikleriyle betimlenen insanları, içeriden yansıtma çabası, toplumsalcı gerçekçi yöntemin temel yönelimidir. Toplumsalcı gerçekçilik, somutu, somut gerçeği yansıtmayı, hatta somutu gerçekleştirmeyi amaçlar. Somutluk, toplumun bütün olarak gelişmesinin, yapısının ve ereğinin bilincini içerir. Toplumu bütünlüğüyle yansıtan eleştirel gerçekçi yazarlar olmuştur. Ancak, eleştirel gerçekçi yazar, yansıttığı gerçekliğin tarihsel niteliğini fark edememiştir. Bunun en tipsel örneği, **Halide Edip Adıvar**'dır (1882-1964). Sömürgeciliğe (emperyalizm) karşı savaşımda, toplumun tarihsel geriliğini çok iyi gözlemlemiş -**Vurun Kahpeye**'de olduğu gibi- ama, kendisinin içinde yaşadığı tarihsel gerçekliğin niteliğini hiç kavramamış, utkudan sonra, Mustafa Kemal'in yeni toplum tasarımına karşı çıkmıştır. **"Batı-Doğu sentezi"** diye, tarihin gelişme yasalarına aykırı, gerici nitelikte bir düşünün arkasından

---

105 Bkz. N. Shameta, On Artistic Freedom, Moscow 1966, pp. 106-107.

gitmiştir. Kaldı ki, iki ayrı türün, iki ayrı genin bireşiminden, üretken bir yeni türün ya da varlığın oluşturulması olanaksızdır.

Batı, bilimsel düşünceyi yaşama geçirmiş, eski Yunan felsefesini özümsemiş, Roma hukukuna dayanan burjuva toplumunu örgütlemiş, ulus toplumuna varmış, dinsel düşünceyi akıl yargıcının önünde yargılamış -Aydınlanma hareketi-, dinsel düşünceyi kiliseye hapsetmiş, dinde reformu başarmış bir uygarlığı temsil ediyor. Doğu-İslam dünyası, hukuk dizgesini bile geliştirememiş, Kuran buyruğunda, bir hukuk dizgesiyle çağdışı kalmıştır. İslam hukuku, Kuran'ın hukuk ayetleri -ceza hukuku, Hamurabi'nin yasa derlemelerinden, medeni hukuk, İbranilerin Mezopotamya ve Mısır derlemelerinden alınmıştır- ile Muhammet'in hadislerinden, sonraki izleyicilerince toplanmış dinsel hukuktur. Bir araya toplanmış Kuran buyruğuyla sünnet, kesinlikle, çağdaş bir toplumu yönetmeyi bırakınız, toplumun yenileşmesini bile başaramaz. Hemen her konuda parça parça yargılardan oluşmuş bir kurallar güldestesi denebilir İslam hukukuna. Sağlam bir hukuk dizgesi oluşturmaz bu kurallar. Kaynağında, bu güldestede, herhangi bir hukuk gerecinden söz edilemez. Böyle bir hukukla, çağdaş toplumu yaratmış hukuku nasıl bireştireceksiniz? Dört kadınla evlenmeyi benimserken, kadına, kalıttan üçte bir hakkı nasıl vereceksiniz? Laik olmadan, ulus toplumunu, nasıl oluşturacaksınız? Bilimsel düşüncenin egemen olduğu çağdaş eğitimle dinsel düşünceyi nasıl kaynaştıracaksınız? Kısası, **Batı-Doğu sentezi,** temelsiz, çerçevesiz bir savdır. Mustafa Kemal'in önüne, tarihsel gelişme yasalarına aykırı bir dünya görüşünü koymuştur. Oysa, doğada ve toplumda, bireşimi olanaksız öğeler vardır. Hidrojen ile oksijen, belirli koşullarda, belirli oranlarla bir bireşim yaparlar, ama altın, oksitlenmez. Doğu ile Batı, iki ayrı tarihsel gelişmeyi, iki ayrı toplumsal yaşam biçimini, iki ayrı gelişme sürecini ifade ediyorlar. **Batı-Doğu bireşimi**, iki ayrı yaşam biçimini, yeni bir yaşam biçimine dönüştürmeyi içeriyor. Oysa, yeni toplum, yeni bir ekonomi dizgesini, yani, yeni bir ekonomi düzenini ifade eder.

Ne Batı, ne Doğu! Toplumsal gerçekçi sanat, tarihi ve toplumu, oldukları gibi görür. Bu dünya görüşü, sanatsal yaratıda ve-

rimli bir üretime yol açmıştır. Bir durumdan, bir olabilirliğe geçiştir. Büyük eleştirel gerçekçilerin arasında da, yaşanan gerçekliğin tarihsel niteliğini fark etmeyenler olmuştur. **"Tarihsellik"** de bir ulamdır (kategori). İnsanlığın gelişme sürecinde gördüğümüz yer, zaman ve durum niteliklerini içerir tarihsellik ulamı. Tarihsellik ulamı, bir durumun (olayın) kökeninin ve oluşumunun gerçek sürecini anlatır. Bir de, **"mantıksal ulamı"** vardır ki, bir nesnenin (olgu, durum, olay, ilişki) gelişmiş yanları arasındaki ilişkiyi, bağlantı ve karşılıklı etki (eylem) yasalarını gösterir. Gelişme süreci ile, bu süreçte ortaya çıkan sonuç arasındaki ilişki, mantıksal ve tarihsel arasındaki ilişki, diyalektik birlik içindedir. **Kurtuluş Savaşı süreci** sona erdiğinde bireşimciler ve hafifeciler, **Kuvayi Milliye**'nin tarihiyle sonucu arasındaki ilişkiyi kavrayamamışlardır. Gerçekliğin, düşüncede mantıksal olarak yansıyışı ile tarihsel yansıyışı arasında bir fark görülür. Oysa, bu, **mantıksal ulamın,** düzeltilmiş tarihsel ulamından başka bir şey değildir. Ancak, bu düzeltme, Engels'in söylediği gibi, gerçek tarihsel sürecin ortaya koyduğu yasalara göre olur.[106] Yansıyış farklılığı, buradan kaynaklanıyor.

---

106 Bkz. F. Engels, Tarihin Zoru, Sol Yayınları.

## ÇAĞDAŞLAŞMA ZORUNLUĞU

Halide Edip ile bireşimcilerin kavrayamadıkları durum budur. **Kurtuluş Savaşı**'nın sonuçları, Anadolu halkının, Batı ya da Doğu kavramlarıyla oyalanamayacağını ortaya koymuştur. Tek yol, **"çağdaşlaşma"**dır. Çağdaşlaşma, bilimsel devrimle olanaklıdır. Mustafa Kemal, gelişmenin ilerleyişinin ve sonucunun, Batı'da, Doğu'da ya da Batı-Doğu bireşiminde olmadığını çok iyi kavramıştı.

Tarihsel ile mantıksal incelemelerin yöntemleri farklıdır. Bu fark, öznel değil nesneldir, kaçınılmazdır. Gelişmenin ilerleyişiyle sonucu, birlik içinde oldukları halde, çakışmazlar. Bu yüzden, tarihsel inceleme yöntemiyle, mantıksal inceleme yöntemi arasında içeriksel fark doğar. Eleştirel gerçekçiler, tarihsel ile mantıksal diyalektiğinin önemini kavrayamadıklarından, yaşadıkları gerçekliğin tarihsel niteliğini fark edemediler. Toplumsal gerçekçi yazarlar ve şairler, toplumu ve tarihi, nesnel olarak, oldukları gibi algılamışlardır. Bu anlayış, sanatsal yaratıda verimli olmuştur. Ancak, gerçekliğin **"doğru bilinci"**ne uygun bir estetik biçim bulmak, **"sahte burjuva bilinci"**ne, estetik biçim bulmaktan daha kolay değildir.[107] Kaynağında, yeni bir estetik yöntem ya da yordam (tarz) yaratmak, dünya görüşüne uygun **"biçimsellik"** saptamak demektir. Toplumsalcı gerçekçi yazın için (başka güzel sanat dalları için de) yaratılacak yeni estetik biçim, Marksçı dünya görüşüyle örtüşebilmeliydi. Böyle kurallar bulunsa bile, kullanılan yöntemlerle alınan sonuçlar, farklı olacak-

---

[107] Bkz. György Lukacs, Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, s. 112, Payel Yayınları, 1975 İstanbul. İkinci Basım. Çeviren: Cevat Çapan.

tır. Çünkü, yöntemlerle sonuçların, sanatçıya yansıması çok aydır. Sanatçıya, hiçbir kuram, hiçbir kavramsal bilgi, yol gösteremez. Sanatın yaratı doğasına aykırıdır çerçevelenmiş her düşün ve biçim.

Şunu da göz ardı edemeyiz: Kurtuluş Savaşı'nı utkuyla sonuçlandırdığımız zaman, ortalama altı yüz yıllık İslamcı Osmanlı Sultanlık (tek kişi yönetimi, otokratik yönetim) yönetimi, yığınlara hizmet eden, en azından toplumcu bir yazın kalıtı (**Namık Kemal, Tevfik Fikret, Hüseyin Rahmi** gibi) bırakmıştı. Ne ki, bu şairler ve yazarlar, halka ulaşamamışlardır. Çünkü, halkın okuma yazma düzeyi çok düşüktü. Cumhuriyet kurulduğunda, Anadolu'da, okuma yazma oranı, yüzde 3.4'tür. (1927 nüfus yazımı). Kapitalist bir düzen olmadığından, Sultan'ın karşısına çıkacak bir sınıf da bulunmuyordu. Gedikler (esnaf örgütleri, loncalar, ahiler), eşraf (soylu sınıf) ile uyum içindeydi. Köylü de, bir sınıf değildir. Köyde, toplumun tüm sınıfları ve katmanları vardır. Örneğin, imam ve muallim (öğretmen) küçük burjuvadırlar. Topraksız köylü, ırgattır (tarım işçisi). Büyük toprak sahibi de, ağadır yani soylu. Sultanın karşısına çıkması gereken sınıf, ırgatlardır, ama onların da, örgütlenme gelenekleri, töreleri yoktur. Bu yapıda, İslam'ın köleye bakışı önemlidir. İslam soyluları ve tüccarları, köleleri, bir tür evlatlık gibi görürler. Müslüman toplumlarda, köle, üretim aracı değildir. Çoğunlukla, efendinin ya da hanımın özel işlerinde kullanılan ev halkından biri gibidir köleler.

Bu yüzden, toplumsal yapıyı en iyi yansıtan Hüseyin Rahmi'nin, Reşat Nuri'nin, Yakup Kadri'nin romanlarında bile, sınıf içgüdülerini dile getiren, sınıfsal görüşlerini bildiren kişilikler ya da tipler yoktur. Köy Enstitülü yazarların yapıtlarında da, çok cılızdır sınıfsal yansımalar. **Hüseyin Rahmi**'nin kimi tiplerinde, **Dursun Akçam**'ın son romanı Kafdağı'nın Ardı'nda, **Orhan Kemal**'in Cemile'sinde kimi kişiliklerin, sınıf içgüdülerini yansıtma çabaları görülüyor. Bir bakıma, **Hüseyin Rahmi**'nin tüm romanlarında, sınıf kokusu duyulur. Bu yazarlarımızın tümü de, düzene karşıdırlar, ama hiçbiri de, fark ettikleri sömürünün, eşitsizliğin tarihsel ve toplumsal nedenlerini ortaya koyamıyorlar. Marksçı estetik, tarihsel özdekçilik öğretisi içerisinde, bilimsel

diyalektik düşünce yöntemiyle ete kemiğe bürünebilir. Her şeyden önce, Marks'la Engels'in, dostlara yazdıkları mektuplardan anladığımıza göre, sanat, altyapıya oturmalıdır. Kuşkusuz, altyapının belirleyiciliğine karşın, bu yapı içerisinde oluşmuş ahlak, hukuk, bilim ve felsefe kuramları da, kendi kökenlerini etkileyebiliyor. Yani, bir ölçüde, karşılıklı etkileşimden söz edilebilir. Kuşkusuz, temel öğreti, altyapının asıl olduğudur. Kısası, altyapı belirleyicidir, ama sanatçının öznel yaratıcılığı yadsınamaz. Altyapının belirleyiciliğinde, sanat, toplumsal değişime ve dönüşüme ne değin etkili olabilir? Soru da bu, sorun da!

Toplumsalcı gerçekçi sanatla, toplumsal değişime belirli ölçüde katkıda bulunulabilir. En azından, toplumun emekçi katmanlarına, toplumsalcı bilinç taşınabilir. Toplumsalcı öğretinin temel öğeleri sezdirilebilir. Doğa bilimlerinin ve matematiğin, üretim biçimi üzerindeki etkisi, özellikle sanayi devriminden sonra somut olarak görülmüştür. Sanat, üretim biçimi üzerinde bir rol oynayamaz, ama toplumsal ve tarihsel bilincin biçimlenmesinde, toplumun emekçi katmanlarına ve işçi sınıfına önemli katkıda bulunabilir. Ancak, özgün yapısı açısından, bilimin etkisiyle ölçüşemez bu etki. Çünkü, sanatın toplumsal yaygınlığı çok sınırlıdır. Bilimsel düşünce, geniş halk yığınlarınca kavranamasa da, sonuçlarıyla, yani teknikbilim aracılığıyla, toplumun en alt kesimlerine ulaşır. Nasıl olduğu önemli değildir. Bilimin sonuçları, doğrudan üretimde, işçi tarafından yaşama geçirilir. Sanat, işçi sınıfının ve emekçilerin, bu aşamadaki etkinliklerini ve sömürülmelerini yansıtarak, sınırlı bir işlevi yerine getirir. Kaynağında, sanatın etkin olduğu sınıf, küçük burjuva sınıfıdır. Toplumun aydın katmanıdır küçük burjuva. Sanatla yakından ilgilenir. Toplumsalcı öğreti, küçük burjuva sınıfınca benimsenir ve özümsenir. Her türlü güzel sanatla ilgilendiğinden, emekçi katmanlara, türlü etkinliklerle götürür toplumsalcı bilinci. Bir bakıma, bu yolla, başka üstyapı kurumlarından daha etkin olur sanat.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa'da başlayan ekonomi bunalımları sırasında, kapitalist toplumun inişleri ve çıkışları, toplumu ve bireyleri, huzursuz, yılgın, umutsuz yapan liberalizme karşı **"bireyin özgürlüğü"**nü savunan **varoluşçuluk,** bir öğ-

reti olarak çıktı ortaya. Varoluşçuluk (existentialisme) terimi, Yeni Kantçı **F. Heinemann** tarafından kullanıldı ilk kez. İnsanın var oluşundan yola çıkarak, **onu, kendisine yabancılaşmaktan kurtarmayı** amaçlıyor. Heinemann'ı izleyen düşünürler, giderek, varoluşu dizgeleştirdiler. Varoluşçular, insanın kurtuluşunu, özgürlük kavramının çözümlenmesinde aradılar. Toplumsalcı gerçekçiler, eşitliği, toplumsal adaleti, üretim araçlarının kamu mülkiyetini savunarak **"güzel"**i, **"olumlama"**da bulurken, varoluşçular, **"özgürlük"**ten başka **"güzellik"** kabul etmediler. İnsan, özgürlüğü içinde, varoluşunu ve kendisini gerçekleştirebilir. Varoluş, **"özden önce gelir"** diyor Sartre (1905-1980). İnsan, **"kendisini, *kendi* yapar"**. Daha önce edindiği kazanımların elverdiği ölçüde, kendisine biçim verir. İnsanın özü, dünyada **"varoluş"**undadır. Her insan, kendisini, **"var olan"** olarak anlayabilir.

Varoluşçular, sonsuz sayıda olanaklar arasından, bireyin tek bir olanağı, **"özgürlük"**ü seçmesine çok büyük önem veriyorlar. Özgürlük, bireyin istencinin ürünüdür. Bireyin nesnel koşullarından, yalnız başına sıyrılması zorunludur. Özgürlük, bireyin toplumdan kurtuluşudur. Bu da, insanın **"sınır durum"**u algılamasıyla bağıntılıdır. İnsanın, yaşantısı içerisinde, kendisinin farkına varması, ölümle karşılaşması gerekir. Özgürleşmesi de, her türlü toplumsal ve siyasal baskıyla yüz yüze gelmesine bağlıdır. Görüldüğü gibi, varoluşçuluk, usdışı bir öğretidir. Buna karşın, faşizmin iktidar olduğu dönemde, aydınların büyük bir bölümünün düşünce biçimi, düşünce yoldamı oldu. Sanatta da, etkin bir akım durumuna geldi.

Sanatsal yaratış kuramı olarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Batı'da, varoluşçu, etkin yazarlar ve şairler görüldü. Avusturyalı şair **Rilke** (1875-1926), şiirleriyle ve ağıtlarıyla, varoluşçu görüşleri, ilk kez dile getirdi. Camus, Sartre ve Kafka gibi önemli yazarlara göre, sanatsal yaratının nesnesi, usdışı bireysel yaşantı (buna varoluşsal aydınlanma diyorlar) ve bu yaşantıya (aydınlanmaya) yol açan görüngüler olmalıdır. Rilke, Marcel, Jasper, Berdayev gibi dinsel varoluşçular, böyle düşünürken, Sartre, Simone de Beauvair ve Albert Camus gibi yazarlar, sanatsal yaratının, insanın varoluşunun karanlık yanlarını, kötü güdülerini çizmesi gerektiğini söylüyorlar. Sartre, **bulantı**'yı, Kafka

insanı kendisine yabancılaştıran **korku**'yu, Camus, **yaşamın saçmalığı**'nı yazdılar. İnsan, karmaşanın, usdışılığın ve adaletsizliğin bağrında yaşıyor. Saçmalık, burada başlıyor.

Bütün bunların, birer gerçek olduğunu var sayalım. Sartre'm, Camus'nün ve Kafka'nın imgeleri, gerçekle bağdaşmaz değildir, ama tümü de, bir görüngüye, **toplumsallıkdışı** (ektrasosyal) bir evrensellik ve kalıcılık yüklüyorlar. Bir görüngünün somut toplumsal çizgilerinin karartılmasıdır bu. Gerçekliğin dış dokusunu betimlerken, buna gizemci bir anlam katıyorlar. Hiçbir toplumsal gelişme olgusunu benimsemiyorlar. Rilke'ye göre, **"Sanat, bir şifredir"**. Doğaüstü güçlerin bir imidir. Yaşam ile tanrısal birlik arasında bir **"ara ilke"**dir. Dinsel ve estetik yaşantının birleşmesidir. Sanatçının yetileri, özgünlüğünde, sınır durumun şifrelenmesinde, gizemli anlatımında belli olur. **"Güzel, bilinçaltı coşkuları uyandırmalıdır."** Kuşkusuz, sanatın işlevi de, gizemli güzeli yakalamaktır.

Varoluşçu estetik, bir bakıma, çağdaş sermayeci toplumun ekinsel ve törel yozlaşmasını yansıtıyor. Onlara göre, felsefi düşüncenin gereçleri, hiçbir zaman, ekonomik gerçeklik değildir. Bu sav, bir bakıma doğrudur, ne ki, felsefenin gereçlerini oluşturan toplumsal siyasa, ekonomi siyasası, hukuk, ahlak gibi kurumlar, ekonomik gerçekliğin yansımalarıdır. Sanatın, estetik yaratışın, yaratının, altyapı ile ilişkisinin doğrudan bir ilişki olduğunu söylemek daha da zor. Marks, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı** adlı yapıtında, **"Üretim, üretim araçları ve üretim ilişkileri, üretim ilişkileri ve dolaşım ilişkileri, üretim ve dolaşım koşullarına göre devlet ve bilinç biçimleri, hukuksal ilişkiler, aile ilişkileri"** konuları üzerinde düşüncelerini sergilerken, sanatsal yaratış üzerinde de durur. Kimi sanatların açılıp gelişme dönemlerinin, ne toplumun genel gelişmesiyle, ne de bunun sonucu olarak toplumun örgütlenmesinin iskeleti olan özdeksel kökeninin gelişmesiyle hiçbir ilişkisinin bulunmadığının bilindiğini söyler.[108] Eski Yunan trajedi yazarları ve Shakespea-

---

[108] Bkz. Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, s. 279, Sol Yayınları, 1976 Ankara, üçüncü baskı. Çeviren: Sevim Belli.

re, bu durumun kanıtları olarak gösteriliyor. Örneğin, destanların sanatsal yaratılışı, o niteliğiyle ortaya çıkınca, klasik biçimlerin de, hiçbir zaman yaratılamayacakları, bu yüzden de, kimi önemli yapıtların, ancak, sanatsal gelişmenin daha aşağı bir aşamasında olanaklı olduğu kabul edilmektedir. Sanat alanının içindeki öbür sanatlar için de bu ilişki doğruysa, sanatsal yaratış alanının tümü için de doğru olmasına şaşmamak gerekir. Güçlük, bu çelişkilerin anlaşılmasının genel yordamındadır. Açık seçik belirtilince, bu durum açıklanmış olur.

Yunan mitolojisi, Yunan sanatının tükenmez kaynağıdır. Marks'ın deyişiyle, cephaneliğidir. Sanırım, o sanatı besleyen topraktır. Yunan imgelemini esinleyen doğayı, toplumsal ilişkileri, doğaya ve topluma bakış yoldamını, iplik bükme makineleri ile demiryolları ile, elektrikle çalışan telgrafla bağdaştıramayız. Jüpiter (Zeus), paratonerin karşısında yenilgiye mahkûmdur. Atacağı her yıldırım, paratoner tarafından çekilip toprağa verilecektir. Tanrısal istencin temsilcisi olan usta hırsız **Hermes,** devingen öndeliği (credit mobilier) kullanan sermayecilerin yanında nedir ki? Her mitoloji, imgelem yoluyla, doğa güçleri üzerinde egemenlik kurar, o güçlere biçim verir. Doğa güçleri, toplumsal gelişme yasalarının bir aşamasında ortaya çıkan bilimsel düşünce yoluyla egemenlik altına alınınca, mitoloji, salt tarihsel bir anı olarak ortadan kaybolur Yunan sanatı, doğanın ve toplumsal biçimlerin, halkın imgelem gücüyle, sanatsal, ama bilinçsiz işlenmesini gerektirir. Yunan sanatının gereçleri, işte bunlardır. Mitlerin yayılmasına elverişli ilişkiler dışında gelişme aşamasına ulaşmış olan, sanatçıdan ve mitolojiden bağımsız bir imgelem isteyen toplum, doğa ile mitolojik ilişkide bulunamaz. Örneğin, Mısır mitolojisi, hiçbir zaman, Yunan sanatının açılıp gelişmesine elverişli bir alan sağlayamadı.[109]

**Akhileus**, barutla ve kurşunla bağdaşamaz. İliada, baskı makinesiyle ve bilgisayarla uzlaşamaz. Epik şiirin gerekli karşıtları, ortadan kalkmıştır. Marks, güçlüğün, bunları anlamakta olmadığını, bizi hâlâ etkilemesinin, güzellik duygumuzu hâlâ doyuma

---

109 Bkz. Karl Marx, agy., s. 282.

ulaştırmasının, bizim için ulaşılamayan düzgülerinin (norme, kaide) olmasında bulunduğunu söylüyor. Hâlâ, bizim için örnek oluşturuyorlar. Onları yargılamanın ve değerlendirmenin kendisine özgü bir ölçütle yapılmasının zorunluğudur güç olan.

Marks, çocuksulaşmadan, çocukluğa ulaşılamayacağını söylüyor. Oysa, çocukluğa dönmek için, çocuksulaşmaya gereksinim yoktur. Çocukluğu anımsamak yeterlidir. Çocukluğa dönmek, yeniden çocuk olmak anlamına gelmiyor, çocukluk durumunu yeniden yaşama istemini duyumsamak yeterlidir. Çocukluk, bir arınmadır. Sanatçı, öz niteliğinin doğal gerçekliğini yeniden yaşamak istediğinde, çocukluğuna sığınabilir. Bir daha dönülemeyecek o dönem, bizi, her zaman, kendisine çeker. Eski Yunan sanatı, o toplumsal koşulların bir daha yaşanamayacağı gerçeğine bağlı bir çekiciliği, her zaman sürdürecektir. Bizde, estetik doyum sağlaması, insanlığın çocukluk dönemine özgü bir çağda yaratılmasından kaynaklanıyor. Eski Yunan çağı, bir daha yinelenemez. O sanatın parlaklığıyla, toplumun gelişmemişliği arasında bir çelişki yok. Çekiciliği, o toplumun gelişmemişliğinden ileri geliyor.

Marks, güzel sanatlar ve şiir ile, kapitalist üretim yoldamı arasındaki ilişkiye de değinmiştir. Sanat ve şiir, özünde, anlaksal üretimdir. Döneminin tarihçisi ve iktisatçısı olarak ün yapmış olan Rus **Andrei Storch**'un (1766-1835) **"uygarlık kuramı"**, egemen sınıfların özdeksel olmayan emek anlayışı üzerine, temelsiz savlar içeriyor. Storch, özdeksel işbölümünü, anlaksal işbölümünün önkoşulu sayıyor. Ne ki, özdeksel üretimi, genel bir ulam kabul ediyor. Oysa, özdeksel üretimi, belirli bir tarihsel biçim olarak kavramak gerekir. Örneğin, kapitalist üretim biçimini ya da ortaçağın üretim biçimini, farklı üretim biçimleri karşılar. Eğer, özdeksel üretim, kendi özgül tarihsel biçimi içinde kavranamazsa, onu karşılayan anlaksal üretimde, neyin özgül olduğunu, birinin ötekiyle karşılıklı ilişkilerini anlamak olanaksızlaşır. Kaynağında, ilişkiler, o değin de basit değildir. Kapitalist üretim biçimi, anlıksal üretimin kimi alanlarına, örneğin sanata ve şiire düşmandır. Bu durum gözden geçirilirse, **Lessing**'in (1729-1781) **Voltaire**'i (1694-1778) yerdiği, yanılsamaya yol açabilir. Madem ki, eskiye göre mekanikte vb ilerideyiz, neden bir destan yazama-

yalım? **İliada** yerine **Henriada** (Voltaire'in, Fransa Kralı IV. Henri için yazdığı destan şiir) yazılır. Kısası, Storch, şunu söylüyor: **"Özdeksel üretimdeki karşıtlıklar, ideolojik katmanlar üstyapısını kaçınılmaz kılar. Bu üstyapının etkinliği** –iyi ya da kötü- **sağaltıcıcıdır, çünkü, zorunludur."**[110]

Kaynağında, Engels de, Marks da, sanatın altyapıyla ilişkisini, daha dolaylı ve karmaşık bulurlar. Engels, 25 Ocak 1894'te, H. Starkenburg'a yazdığı mektupta, "Siyasal, hukuksal, felsefesel, dinsel, yazınsal, sanatsal vb gelişmeler, ekonomik gelişime dayanır. Ama, bütün bunların hem birbirlerine, hem ekonomik temele etkileri vardır. Ne **'neden ve etken'** olma, salt ekonomik yapıya özgüdür ne de geri kalanlar, hep edilgen sonuçlardır." diyor.[111] John Block'a yazdığı mektupta da, şunları söylüyor (21 Eylül 1890): "Gençlerin, kimi zaman, ekonomik yapıyı, gereğinden çok vurgulamalarında suç, bir ölçüde, Marx'la benimdir. Bu temel ilke üzerinde, o dönemde, ısrarla durmak zorundaydık. Çünkü, karşıtlarımız, bu temeli yadsıyorlardı. Karşılıklı etkileşimde rol oynayan öğelerin hakkını vermemize, ne zaman, ne yer, ne de fırsat vardı. Ne ki, insanlar, çoğu kez, bir kuramı anladıklarını ve ana ilkeleri kavrar kavramaz -o da her zaman olmaz- kuramı, yaşama geçirebileceklerini sanırlar. Son günlerde, birçok Marksçıyı da, bu suçlamanın dışında tutamayacağım. Çünkü, onlar da, olağanüstü saçmalıklar yumurtladılar."[112]

Kuşkusuz, toplumsal altyapının yani ekonominin, sanatsal üretimi doğrudan etkilediğini söylemek güç. Evet, Gilgameş Destanı ile İliada'nın oluştukları dönemler, toplumsal yapı ilkeldir. Genç Kral Gilgameş, Ur sitesini, daha yeni kurmaktadır (M.Ö. 3000-2000 yılları). Kentin surları ve tapmakları için, Anadolu dağlarından sedir ağaçları keser, Dicle üzerinden, yeni kente getirir. Artık, bir "**kahraman kral**"dır. Tarihsel belgelerin bi-

---

[110] Bkz. Karl Marx, Artı-Değer Teorileri I, s. 269-272, Ankara 1998, Sol Yayınları, Çev. Yurdakul Fincancı.

[111] Bkz. Karl Marx and Frederich Engels, Selected Correspondence, p. 467, Progress Publishers Moscow 1965.

[112] Bkz. Karl Marx and Frederich Engels, agy., p. 419.

ze gösterdiği ilk kahraman kral, **Gilgameş'**tir. Kabile yaşamının kentsel yaşama dönüşmesini temsil ediyor Gilgameş Destanı. Gilgameş, Ur kentini kuruyor, ilk yasaları yazıyor. Tanrılara saygılı ama, yeri gelince, onlarla savaşıyor da. Kendisi de, tanrısoyludur. Annesi, ölümsüz **Ninsun Egal**'dir. Doğanın hangi gücünü kullandığı belli değil ama, ölümsüz tanrıça, oğlu, Anadolu'nun sedir ormanlarına doğru yola çıkınca, onu korumaya alır. Ormanın koruyucusu Hambaba'yı (bir canavar, ejder) öldürmeye gittiğinde, Gilgameş'e koruyucu olarak, gerdanlığını verir.

Kısası, bu ilkel yapıda, özdeksel üretimle sanatsal üretim, eşitsiz bir gelişme gösterebiliyor. Sanatsal yaratış, toplumun gelişme düzeyini aşabiliyor. Üstelik, toplumun ekinsel düzeyi, mitolojiye saygılı olduğu halde, sanatsal yaratış doruğa çıkabiliyor. Eski Sümer, Mısır, özellikle Yunan sanat ürünleri, bu gerçeği gösteriyor. Kuşkusuz, şunu da unutmamalıyız: **Bu toplumların destanları, onların dünyayı algılama biçimleriyle yakından ilişkilidir.** Bugün, o düzeyde destan üretilemez. Çünkü, destanların yaratıldığı toplumların insanları gibi, doğaüstü güçlere inanacak, olağanüstü olayları yaratacak yiğitleri gerçek kişiler kabul edecek insan yoktur bugün. (Elbette, dinsel mitler, hâlâ yaşıyor ve yeniden üretiliyor.) Sanatçı ve düşünür, çağdaş dünyadaki dinsel dünya görüşlerini, gelişimin bilimsel niteliği ile bağdaşır görmüyor. O konulara, eleştirel gözle bakıyor. Hâlâ, dinsel mitleri yazanların, ekonomik sömürü ile ilişkileri su götürmez. Yeni mitler üretildiğini de biliyoruz, ama bilimsel düşünce karşısında, gerçekliklerinin olmadığını tartışmayız bile. Bilim, deneysel kanıt istiyor.

Saygıdeğer öğretmenim **Pertev Naili Boratav** (Prof. ve Dr. sanlarını sevmediği ve kullanmadığı için, ben de adının başında kullanmıyorum.), Zonguldak kömür ocaklarında, maden işçilerinin, **"Ocağın Arabı"** adıyla gizemli bir koruyucu yarattıklarını görmüştür. Onu görenler bile varmış.[113] Kısası, halkın mit yaratması, inanç dizgesiyle ilişkilidir. Ocağın Arabı'm, anlatı türünde yazsanız ya da oyunlaştırsanız bile, eleştirel davranmak zorunda kalırsınız. Sarsılmaz gerçeklik diye yansıtamazsınız.

---

[113] Bkz. Pertev Naili Boratav, Folklor ve Edebiyat, II, Adam Yayınları.

Amazon, Afrika, Okyanusya ve Avustralya yerli halkları, hâlâ, doğaüstü güçlere inanıyorlar ama, içinde yer aldıkları toplumun genel gelişmesi, onların sanatsal yaratış sürecinden daha erken varıyor onlara. Örneğin, 1940'lı yıllarda, inanılan Ocağın Arabı'm, 1970'li yıllarda, Zonguldak kömür işçilerine sorduğumda gülümsediler. Babalarının Arabı imiş o, kendileri hiç görmemişler. Gilgameş ile İliada'yı yaratacak sözcük ekonomisi oluşmadan, toplum, destanların kaynağını oluşturan mitolojileri yitiriyor. Örneğin, Amazon ormanlarının iç kesimlerine bir dikkanat (helikopter) inince, bir Katolik papazı, elektrik üreten bir araçla ve bir yıldırımsavarla (paratonere) kilisesini kurunca, artık, şamanın göksel güçlerinin sözü edilmez oluyor.

Yine de, sanatsal yaratışın kaynağına inebilmek için, ilkçağ toplumlarının sanat ve yazın dillerine değinmek gerekiyor. Yazınsal bir görüngünün toplumbilimsel eşdeğeri olan şeyi belirtirsek, sanatsal yaratışın köklü amacı olan **güzel**'in tarihsel gelişimini kavrayabiliriz. Sanatsal yaratışta, toplumun özdeksel üretim düzeyi söz konusu olduğu gibi, sanatçının bireysel yeteneği, dış dünyayı ve bireyi algılama yordamı da önemlidir. Bizim için, eleştiri yöntemlerinden önce, estetik değerlerin saptanması önemli olduğundan, toplumsal yapı ile sanatsal üretim arasındaki ilişkiyi belirlemek gerekiyor. Bir sanatsal ürünün -plastik, dilsel, sessel vb- içerdiği düşünü, somut biçimiyle göstermek, elbette, bilimsel davranış açısından doğrudur. Ancak, sanatsal yaratışı, sanatsal kılan temel öğe, **"güzellik"** öğesidir. **Artistik** (sanatsal) nitemi, bir yapıta, **güzellik** öğesini yansıttığından, bizde güzellik duygusunu devindirdiğinden veriliyor. Sanatsal bir inceleme ya da eleştiri, sanatsal görüngünün eşdeğerini çözümlemeye çalışırken, toplumbilimin kapısını, **"estetik"**e de açmalıdır, yoksa, **"sanat"**ı, **"zanaat"**a çevirmiş olur. Unutmamak gerekir ki, **"güzellik"**in, toplumsal işlevi de vardır. Her çağın sanatsal yaratış yordamına özgü özellikler, bir başka deyişle estetik değerler, sanatçının yeteneğinin ve bireysel eğiliminin izlerini taşısa da, sanat yapıtının yansıttığı toplumun ruhsal durumuna sıkıca bağlıdır. Her çağın toplumsal ruh durumu (kuşkusuz her toplum için ayrı), her zaman, çağın toplumsal gerçekliğine uyumludur.

# SANAT VE TOPLUMSAL RUH

İlkçağın Mezopotamya, Mısır, Anadolu ve Yunan toplumlarının sanatsal yaratıları, toplumsal ruhla uyumludur. Tahılı bulan, yerleşik yaşama başlayan, sınıflı toplumu örgütleyen, kent devletleri kuran bu toplumlarda, sanatsal yaratışın, toplumsal gelişmenin önüne geçtiği söylenemez. Kaynağında, gelişme süreciyle, bu süreçte ortaya çıkan sonuç arasındaki ilişki, çelişik değildir. Tarihin akışında, art arda biçimlenen bağıntıların, bu ilişki içinde tarihsel ile mantıksalın ilişkisinin tamamlandığını ve klasik biçimini aldığını söylüyor Engels. Bu iki ulam (kategori), çelişki içeren diyalektik birlik durumundadır.

Belinski (1811-1848), tarihsellik kavramını, estetik kuramın kökenine oturtur. Tarihsellik, gerçekliğin tipsel özelliklerini, imgelem yoluyla yansıtır. Bu, sanatın özü ve özgün yanıdır. Tarihin ortaya çıkışından bu yana, sanat, zorunlu olarak, şiir ve plastik sanatlar halk sevgisi ile güzellik arasında bir bağıntı kurmuştur. Başlangıçtan bu yana, yazın, eğitilmiş soylu sınıf ile halk yığınları arasındaki boşluğu doldurmuştur. Sanatın temel işlevi, ilerlemeye katkıda bulunmaktır. Toplumsal gelişmenin önünde görülen eski Yunan sanatı, kaynağında, yaratıldığı dönemdeki **"çağdaşlık"**ı ve **"ilerleme"**yi yansıtıyor. Bütün bunları, imgelem yoluyla yapıyor. Gilgameş'in (M.Ö. 2000-1800 yılları arasında yazıya geçirilmiş) tarihselliği, ilk kral kahraman olması, eğitilmiş saray insanları ve tapmak rahipleriyle halk arasındaki boşluğu dolduran bir destanın oluşmasına yol açması, **İbrani, Babil, Hurri ve Hitit** yazınlarını etkilemesi, şiir dilinin doğmasının sonucudur. Gilgameş Destanı, Sümerce'nin ve Babilce'nin, doğal gelişme sürecinde, konuşma dilinden ayrılan bir **"şiir di-**

**li"**nin oluştuğunu gösteriyor. İlk yazınsal söz ve sözcük sanatları, Sümerlerde görülüyor. Kuşkusuz, yazınsal bir yapıtın varlığı kanıtlıyor bunu. Başka dillerde de, böyle sanatlar kullanılmıştır, ama bize değin ulaşmadığı için, yazınsal sanatların, ilk kez, Sümerlerce kullanıldığını söylüyoruz. Şunu da belirtmeliyiz: **Sümer abecesi** (alfabe) **yoktur, Sümer yazısı vardır.** Sümer yazısı, resimsel imlerden oluşmuştur. Yazının bulucuları, Fenikelilerdir. Bu, Sümerlerin, sesleri imlemedikleri, kimi adları ve devinimleri **"im kalıpları"**yla imledikleri anlamına geliyor. Sözü saklamanın en iyi yeri, yine bellek oluyor. Her yazı, ölçülü ve uyaklı yazılarak belleğe yardım ediyor. Ancak, yazınsal yaratının temel öğeleri olan yinelemeler, benzetmeler, eğretilemeler, değişmeceler, Sümer destanlarında ve şarkılarında görülüyor. Destan, ağıt, ilahi vb sözel ürünlerde, benzetmeleri uyandıran imgeler, doğadan ve insan emeğinden çıkmıştır.[114] Benzetilen, Sümer şairlerinin dilinde, göksel nesnelerdir. Benzeyen de, kendi yaşam öğeleridir. Kentleridir, tapınaklarıdır, saraylarıdır, krallarıdır vb. **Nippur** (kutsal kent), **"gök değin yüce"**dir. Aşk tanrıçası **İştar** (İnanna), **"gök gibi"**dir. Gök ya da uzay, ulaşılamaz ve hep tepelerindedir. Yüceliği ve yüksekliği gösteriyor. Parlak Ay ve gözleri kamaştıran, yere yaşam veren Güneş, geceleri ışıl ışıl yanıp sönen yıldızlar, göktedirler. **Kral Şulgi,** düşmanı yenince, bir utku gemisi yaptırır ve onu yıldızlarla süsler. Gemi gök gibidir.

Sümer şairleri, göğe ve gök cisimlerine, tanrılarından daha çok değer vermişler. Aşk tanrıçası **İnanna** (İştar), ayışığı gibi parlar. Ay, İnanna'ya değil, İnanna, Ay'a benzer. Yeryüzü de sonsuzdur. Doğanın sonsuza değin var olması, ilkçağ insanı için önemli bir sağduyudur. İbrani mitolojisi, yeryüzünün sonsuza dek var olması konusunda, Sümer mitolojisinden ayrılmış, geçici dünyanın yerine, ölümden sonra yaşanacak sonsuz bir dünya **(ahiret)** yaratmıştır.

Sümer şairleri, somuttan somuta imgeleri, şaşılası bir başarıyla kullanmışlardır. Güneş'in batışını, bir şair, şöyle betimliyor:

---

114 Bkz. Samuel Noah, Tarih Sümer'de Başlar, s. 347, Kabalcı Yayınları, 1999 İstanbul. Çeviren: Hamide Koyukan.

**Yüzü gözü kan içinde evine gider gibi.**[115] Bir ilahide, Ur (Uruk) kentinin sürekli yaşaması için şöyle seslenliyor: **Sönüp gitmemeli bir yıldız gibi.**[116] Soyuttan somuta imgelere de rastlanıyor: **Kızgın tanrılar, fırtınalar gibi köpürüyor.**[117] Tanrılar, sel fırtınası gibi yıkarlar her şeyi. İnanna, savaşta, **"saldırgan fırtına gibi"dir.** Ur kentinin yıkılmasına karar verdiklerinde, **"toprağın üstünde, koca bir fırtına gibi gürlediler."**[118] Gök, toprak, orman, ırmaklar ve tanrılar, Sümer sanatsal yaratışının temel nesnelerini oluşturuyor. Ağaçlarla (sedir, şimşir, hurma, meşe tanımlanamıyor) İldağ (tanımlanamıyor), kamış (ney yapmışlar) ve tanımlanamayan başkalarıyla benzetmeler yapmışlar. Ur kenti, **"yalnız bir kamış gibi boynunu büker".** Düşünülemez ama, Bağdatlı Ahmet Haşim (1887-1933), **"kanlı süvari"** ve **"göl ortasında kamış"** değişmecelerini, Sümerlerden mi aldı? Kuşkusuz, anlamsız bir soru, ama o doğanın, insanına bu imgelemi yaptırdığını düşünebiliriz. Hatta, bu deyişlerin, Mezopotamya'da, binlerce yıldır söylenmesi olasıdır.

Hayvanlar da, kendi coğrafyalarının canlılarıdır. Kuşlar, balıklar, yılanlar ve yabanıl memeliler... **Kral, aslan gibi dehşet saçar.**[119] Azgın sular, bir geminin -belli ki, Dicle'de ve Fırat'ta, tekneler işliyordu- ön bölümünü, **"kurt gibi yutuyor"**, kıç tarafına da, **aslan gibi** çarpıyor. Kutsal kent **Nippar**'daki **Ekur Tapınağı**'nın bir bölümü **-kiur-**, **"dağ boğası"**nın (yaban öküzü) parlayan boynuzları gibidir. Nippur'un kurtarıcısı **İşme Dagan,** dağ boğası gibi kalın boyunlu olmakla övünür.[120] Tanrı **Ninurta** (sam yelinden sorumlu), bugüne dek tanımlanamamış bir taş olan **"şam"**ı, **"Bir sürü adam tarafından öldürülen koca bir yaban öküzü gibi parçalara ayrılasın!"** diye kargışlar.[121] Bunlar, Sümer tanrı-

---

115 Bkz. Samuel Noah, agy., s. 349.

116 Samuel Noah, agy., s. 349.

117 Samuel Noah, agy., s. 350.

118 Samuel Noah, agy., s. 350.

119 Bkz. Samuel Noah, agy., s. 352.

120 Bkz. Samuel Noah, agy., 352, 353 vd.

121 Bkz. agy., s. 353.

lanının, her şeye egemen olacak güce erişemediklerini gösteriyor. İnsana daha yakınlar. Tanrıların insanlaşması, Sümer'de başlamış. Bu yüzden, insanı ezen güce erişemedikleri düşünülebilir.

Boğa, görüntüsüyle, tahıl ekiminde yararlanılan gücüyle, sanatsal yaratışta simgeleşiyor. İnek, Sümerlerin yaşamında, üretime, yeterince katılmamış görünüyor. Metinlerde, anlaşılabilen iki benzetmeden biri, sevgi duygusuyla ilgili. Ur'un (Uruk kenti) eziyet çektiğini gören **Ningal**'in (İnanna'nın annesi), **"bir ineğin, buzağısı için yaptığı gibi"** kendisini yere attığı betimleniyor. Bir atasözünde de, boş hayale kapılan insan, **"kısır inek gibi buzağı aramakla"** alaysılanıyor.[122] Ancak, koyun üretiminin yaygın olduğu anlaşılıyor. **"Koyun değin çok"** sözü, metinlerde sık sık geçiyor. Koyun sürüsünün çabuk dağılmasından dolayı, M.Ö. 3000'inci yılda, Sümerlerce alınan **İran** kenti **Arata** halkı, **dağılmış koyunlara** benzetiliyor.[123] Eşek de, yük taşıması ve aptallığı dolayısıyla, şairlerin şiirlerinde yer alıyor. Bir atasözü çok ilginç: **"Eşek gibi, üç yaşında birini karı diye almam."**[124] Çanak çömlek, sevinç ve haz veren nesnelerdir. Çanak çömleğin kırılması, parçalanmayı ve terk edilmeyi çağrıştırıyor. **Kurumuş fırın**, kuraklıktan kavrulmuş ovayı ve bozkırı anımsatıyor.[125] Gilgameş, **"Kahramanlık sözünü keten bezine sarar gibi, kendisine sardı."** diyor destancı.[126]

Ulaşımda, geminin önemli rol oynadığı görülüyor. Kararsız insan, suda bir görünüp bir yiten gemiye benzetiliyor. **İmdigud kuşu** (Anza: Mitolojik bir kuş. Anka'nın kökeni olabilir.), kenti **Kullab**'a (Ur'un kardeş kenti) dönmeye çalışan kahraman **Lugalbanda**'ya (Uruk kentinin I. hanedanından kahraman kralı. Sonradan tanrılaştırılmış.) şöyle sesleniyor: **Gel benim Lugalbanda'm, Maden (yüklü) bir gemi gibi, Tahıl (yüklü) bir gemi gibi, Gölgede büyümüş salatalık (yüklü) bir gemi gibi, Bol**

---

122 Samuel Noah, agy., s. 355.

123 Bkz. agy., s. 355.

124 Bkz. agy., s. 356.

125 Bkz. agy., s. 359.

126 Bkz. agy., s. 359.

**ürünün yeri, bir gemi gibi, Kullab'ın tuğla yapılarına başın yukarıda git.**[127]

Somuttan somuta bu imgeler ve betimlemeler, görüldüğü gibi, üretim biçimiyle ilgili. Soyuttan somuta kimi imgeler, Sümer insanının ırasını ve ekinini yansıtıyor. Koruyucu anne ve baba, başta geliyor: **İşme Dagan** (Nippur'un kurtarıcısı), kendisini iyi bir babaya ve **"gözeten anne"**ye benzetiyor. **Ağlayan çocuk,** acı çekmenin (somuttan soyuta imgelem) simgesidir. İbrani mitolojisinde görülen **"acı çekmenin, sabrın, boyun eğmenin simgesi olan *Eyub* miti, Sümer kökenlidir."** Tevrat'ın (eski ahit) II. Tarihler Bölümü'nde anlatılan Eyub (Eyüp), **Uts ülkesinde, yedi oğlu ve üç kızıyla yaşar. Binlerce koyun, deve, yüzlerce *dişi* eşek, öküz sahibidir.** Şeytan, bir gün, dünya gezisinden gelir ve Rabb'in huzuruna çıkar. Rab, Eyub'a uğrayıp uğramadığını sorar. Eyub'un, dünyadaki en iyi insan olduğunu söyler. Şeytan, bu durumun doğal olduğunu belirtir. **"Onun malını ve ailesini koruyan bir çit çektin çevresine. Ellerinin içini** (çok önemli bir kavram, emeği belirtiyor) **sen bereketlendirdin. Onun malı ülkede çoğaldı. Şimdi elini uzat, nesi varsa, hepsine dokun. Yüzüne karşı, sana lanet edecektir."** der.[128] Tanrı, Şeytan'ın dediklerini yapar. Şeytan, dünyaya döner, Kildanileri, Eyub'un üstüne saldırtır. Sebalılar, baskın yaparlar. Bütün çocuklarını ve hayvanlarını öldürürler. Kendisine bu haberi verdiklerinde, kaftanını yırtar, saçlarını keser, yere kapanıp Rabb'e secde eder: **"Anam bağrından çıplak çıktım ve oraya çıplak döneceğim. Rab verdi, Rab aldı."** der.[129] Eyub, suç işlemez, Tanrı'ya kabahat bulmaz. Tam bir boyun eğmedir bu. Sonra, Şeytan çıkar ortaya ve Eyub'un tabanından tepesine dek, kötü çıbanlar çıkartır. Onu, Tanrı'ya lanet okumaya çağırır. Eyub, **"Ahmak kadınlar ne söylerse, sen de, onu söylüyorsun. Allah'tan iyilik kabul edelim de, kötülük kabul etmeyelim mi?"** diye yanıtlar.[130]

---

127 Agy., s. 360.

128 Bkz. Kitab-ı Mukaddes, Bap I, s. 500, Kitabı Mukaddes Şirketi Yayınları, 1976 İstanbul.

129 Kitab-ı Mukaddes, s. 501.

130 Bkz. Kitabı Mukaddes, Bap 2, s. 501.

Eyub'u yoldan çıkaramazlar. Sonunda, Rab gelir ve onunla konuşur. Eyub, yaralarına ve yoksulluğuna karşın, Rabb'e saygı gösterir. Sonunda, Rab, ona her şeyin iki katını verir. Yeniden, yedi oğul ve üç kız sahibi kılar.[131]

Thomas Hobbes'un devlet kuramını anlattığı **"Leviathan"** adlı yapıtı da, Eyub miti üzerine kurulmuştur. Devletin temel öğesi **"Toplumsal sözleşmedir. Sözleşme, bir hakkın devredilmesi ve bırakılması esasına dayanır."** Eyub, Şeytan'ın kışkırtmalarına karşın, Rab'le sözleşmesine sadık kalır.

Kısası, bugün hayranlık duyduğumuz yaratıcı ve ilkçağ toplumlarının şairleri sanatsal yaratışı, üretim sürecinde yapıyorlar. İş sırasında yapılan tartımlı (ritmik) devinimler, emeğin ürünü çoğaltması, yaşamı katlanılır duruma getirmesi, devinimlerdeki denge, sözel ve sessel uyum, sanatsal yaratışı geliştiriyor. Sümerlerin bize bıraktığı yazınsal ürünlerden ve plastik sanat yapıtlarından, sanatsal yaratışın, üretim sürecinde başladığını açıkça saptıyoruz. Sümerlerin imge yetileri, gerçekten, insanı şaşırtıyor. İlk sayıları da, onlar buldular. Matematiğin temel kavramlarından olan sayı, salt anlağın ürünüdür ve nesnelerle görüngülerin nicel belirliliğini gösterir. Kavramın kaynağı, günlük kılgılı etkinliğimizde karşılaştığımız nesnelerin tüm özelliklerinin soyutlanmasıdır.

Tarihte gördüğümüz ilk soyutlama (sayıları bir dizge içinde yazma ve adlandırma) işi, Elamlarca (Basra Körfezi'nin İran kıyılarında) yapılmıştır. Elamlar, onlu tabanı kullanmışlar. Ürünlerini belirlemek amacıyla, birler basamağı için bir çubuk, onlar basamağı için bir bilye, yüzler basamağı için bir küre yapmışlar. Aşağı Mezopotamya'da, Dicle ve Fırat ırmaklarının suladığı, Basra Körfezi'nin kuzeyindeki verimli topraklarda kil uygarlığını yaratmış Sümer matematikçileri, hâlâ çözülememiş **"altmışlı taban"**ı bulmuşlar. (1) için küçük bir koni, (10) için bir bilya, (60) için büyük bir koni, (600) için delikli büyük bir koni, daha yüksek birimler için bir küre ile işlem yapmışlar. Şunu unutmamalı: Bu dizge, insan belleğinin sınırlı olanaklarına dayanıyordu. Nesneleri, bu dizgeye göre, kilden yapılmış topların içine koyuyorlardı. Denetlemek için, topu kırmak yeterliydi. Arşivleme, depolama, değiş to-

---

131 Kitabı Mukaddes, s. 539.

kuş, mal sayımı bu dizgeyle işlem görüyordu. Kuşkusuz, M.Ö. 3000'li yıllarda, bu soyutlama, yazının bulunmasına koşut olarak yapılabildi. Sanatsal yaratış, işte bu üretim ilişkileriyle gelişti. Şiirin ve plastik sanatların, soyutlamanın, toplumların barınma ve beslenme gereksinimlerinin karşılanma zorunluğundan doğmuştur. Doğayı, kendi yararı için işlerken, zorunlu olarak değiştirmiş, iş yaparken, üretkenliğini artırmak zorunluluğuyla, anlaksal yaratışta bulunmuştur. Müzik ve dans, işin içinde doğmuş, insanın üretkenliğini artırmıştır. Kürek çekerken, ekin dererken, toprağı bellerken ya da sürerken, ezgiler mırıldanmış, beden devinimlerini ezginin tartımına uydurmuş, işi kolaylaştırmıştır. Kısası, sanatsal yaratışın kökeni, "iş"tir, üretim ilişkisidir. Belinsky'nin dediği gibi, **"Halkla ilişki, bugünün estetiğinin ustası ve emeğidir."**[132]

Birçok sanatçı, özellikle şairler, **"güzellik"** kavramına sığınarak sanatın **"yarar"** ile ilişkisini yadsımışlardır. Schiller, **On Beşinci Mektup**'unda, bu güzellik anlayışını kuramlaştırmaya çalışıyor. İnsanın, yararlı ve iyi olanı ciddiye aldığını, ama **"güzellik"**le oynadığını söylüyor.[133] Schiller, sözünü ettiği **"güzellik"**in, gerçek yaşamda bulunamayacağını özellikle belirtiyor. Var olan gerçek güzellik, gerçek oyun içtepisine yaraşır. Aklın koyduğu **"güzellik ideali"**, insanın, bütün oyunlarında göz önünde bulundurması gereken içtepisinin idealine de verilmiştir.[134] Bu güzellik, yaşamda aranamaz. Var olan güzellik, var olan gerçek oyun içtepisine yaraşır. Güzellik, oyun içtepisinde aranırsa, hiç aldanmayız. Eski Yunan halklarının, Olimpiyat oyunlarında, kan akıtılmaksızın güç, çeviklik, hız ve soylu yarışma için gerekli yeti aradıklarını, bunlardan hoşlandıklarını, Romalılarınsa, kanlı gladyatör oyunlarını sevdiklerini, Libyalı düşmanlarını yere yatırıp öldürmekten hoşlandıklarını biliyoruz. Bu durum, bize, Venüs'ün, Juno'nun (Jüpiter'in karısı, Hera'nın karşısı, evliliğin ve kadınların koruyucusu), Apollo'nun (Güneş tanrısı, Apollon) ideal biçimlerini, neden Roma'da değil de, Atina'da aramamız gerektiğini aydınlatır.[135]

---

132 Bkz. V. G. Belinsky, Works, in three volumes, p. 118, Moscow 1948.

133 Schiller, agy., s. 89.

134 Schiller, agy., s. 89.

135 Bkz. Schiller, agy., s. 89-90.

## GÜZEL VE HOŞLANMA

**Güzel**'i ve **güzellik**'i, hoşlanma (haz, pleasure) duygusuyla anlamaya ya da çözümlemeye, Sokrates bile karşı çıkmıştır. **"Sokrates bile"** diyorum, çünkü, bu önemli düşünür, M.Ö. V. yüzyılda yaşadı. Güzel ve haz kavramlarını bir saymak, onların içeriklerini özdeşleştirmek, **"güzellik"** kavramına yabancılaşmaktır ya da o kavramı, estetiğin alanından uzaklaştırmaktır. Platon, bu konuyu, **Büyük Hipias** adlı diyaloğunda tartıştırıyor.[136]

**Hoşlanma,** bir coşkuyu içerir. Sürdürülmesi istenen ılımlı ve doygunluk sağlayan bir coşkudur bu. Örneğin, bir kişi, kurt ulumalarını büyük bir hazla, sürekli olarak, kendisinde doygunluk yaratabilecek coşkuyla dinleyebilir. Onun için hoştur kurt ulumaları, ama **"güzel"** değildir kurt uluması. Çoğumuz için ürperticidir. **Kimileri için, korkutucudur da.** Her şeyden önce, her davranış, bizde haz ya da acıdan kaçma isteği uyandırmaz. **Tepi** (impuls, ilca), istençli bir yöntemin ve uyaranın denetimi söz konusu olmadan, birden yapılan davranıştır. Freud'a göre, ilkel benliğe bağlı içgüdüsel bir davranıştır. **İçtepi** de, dış uyaranlarla ilişkisi olmayan bir duyarlığı ifade ediyor. **Tepiyi** ortaya çıkaran uyaranlara karşı, kişinin özel bir duyarlığı söz konusudur içtepide. **Tepi** (impulse, ilca), ruhsal bir gerginlik yaratır. Bu gerginliğin düşmesi için, kesinlikle doygunluğu gerektiren bazı gereksinimler doğuran örgensel kaynaklı bir itkidir (poussee) içtepi.

Her tepi, etkisini, vücudun dışından değil, içinden yaptığı için, ondan kaçınmak olamaz. Bu yüzden, tepisel kışkırtmaya

---

136 Çeviren: Oya Özay. Hürriyet Yayınları.

(exitation), **"gereksinim"** diyoruz. Bir gereksinimi de, kuşkusuz, doygunluk kaldırır ortadan. **Güzellik,** hiçbir zaman, doygunlukla ortadan kalkmaz. Sürekli bir gereksinimdir. Güzellik duygusunu (tepisini) bastıramazsınız. Eğitim, bu yüzden, tepilerin istenmeyen belirtilerini, topluma uygun, olumlu bir işe yöneltme sanatı olarak kabul edilir. **Güzel,** insan için, istenmeyen bir belirti değildir. Sözcüğün kökü, **"göz"** ile ilişkilendirilse de, **"hoşlanma"**dan çok, değer yargısıyla (yargılarıyla) ilişkilidir. Romalılar gladyatörlerin döğüşünden hoşlanıyorlardı, ama hiç de güzel değildir kan akıtılması. Romalıların değer yargıları, göze hoş görünmeyen ölümüne döğüşleri hoş kabul ediyordu. Kaynağında, **"hoş"**a gitmekten başka bir duyguyu doygunluğa ulaştırıyor olmalı. Bu duyguyu, **"coşku"** (emotion, heyecan) kavramıyla açıklamak da doğal sayılamaz. Belki, **"coşku bozukluğu"** (emotional disorder) ile açıklamak gerekir. Uyaranlar karşısında -gladyatörlerin öldürücü saldırıları, haykırışları, savaş araçlarını ustaca kullanışları vb- gösterilen coşkusal tepkiler -döğüşçüleri yüreklendiren çığlıklar, onurlandırma seslenmeleri, kışkırtılar, övgülü sözler vb- baskınlık ve süre açısından, olağan durumun ve sürenin üstünde ya da altında olması durumu söz konusu olabilir. Coşkusal tepkilerde, beklenmeyen, yersiz değişiklikler de olabilir, yani coşku dengesizliği söz konusudur. Romalılarda, **coşkusal bağımlılık** da oluşmuş olabilir. Bugün, futbol maçlarında, böyle bir bağımlılık görülüyor. Kısası, Romalıların arenalarda tanık olunan coşkuları, hoşlanma duygusuyla bile açıklanamaz. Bir coşku dengesizliği, tüm Roma halkını sarmış olabilir. Ölümüne döğüş, onların coşku dengesizliğini doyuma ulaştırıyor olmalı.

**Güzel**, estetiğin temel kavramıdır. Bir değer yargısıdır. Uyumlu birlik, **güzel** kavramının temel öğesidir. **"Göz"**le ilişkisi, dilbilgisel olarak düşünülebilir, ama **"güzel"**, salt biçimle ilişkili bir kavram değildir. İşitsel ve duyusal bir şey de **güzel** olabilir. **Fazıl Say'ın Metin Altıok Ağıtı'nı, Metin Altıok**'un **Gezgin** şiirini **"güzel"**den başka hangi kavramla niteleyeceğiz? **Schiller'e** göre, güzel, yalnız, yaşam değil, salt biçim değil, **"canlı biçim"**dir, yani **"güzellik"**tir. Güzellik, insana saltık biçimciliğin

ve saltık gerçekliğin "**çift yasası**"nı, "**saltık gerçek**"i buyurur. Tam anlamı şudur: "**İnsan, güzellik ile *yalnız* olmalı, *yalnız güzellik*'le oynamalı.**" Tam olarak söylemek gerekirse, "**İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam bir insandır**". Oyun, özellikle "**Yalnız güzellik, estetik yaratışın ve daha güç olan yaşam sanatının bükenini oluşturur. Eski Yunanlılar, bu oyunu, duygularında yaşamışlardır. Şu farkla ki, onlar, yeryüzünde yaşanması gerekenleri Olimpos'ta yaptırırlar.**"[137] Schiller, şunu atlıyor: "**Eski Yunan sanatsal yaratışının dayanağı, mitolojidir.**"

Toplumun ekonomik gelişmesi, doğa güçlerini egemenliği altına alacak düzeye gelmemişse, Olimpos'un sahipleri, doğa güçleri üzerinde, imgelem alanında, imge aracılığıyla egemenlik kurarlar ve o güçlere biçim verirler. Oyunları da, onlar yönetir.[138] Schiller'in "**ahlak yasalarının ruh zoru**" da, içi boş bir kavramdır. Toplum düzenleri, üretim biçimleri, yani üretim ilişkileri belirler "**ahlak**"ı. Aynı toplumda bulunan sınıfların ahlak öğeleri bile farklıdır. Kaynağında, Schiller de, sanatsal yaratışın, ilkçağlarda, başka türlü olamayacağının farkındadır. (Sanatçılar, 13). Schiller, bu yorumlarıyla, **güzel** kavramını, nesnel ya da öznel, daha çok da öznel anlağın, bilincin bir özelliği olarak görüyor. Oysa, **güzel,** yaratıcı güçleri, bilme güçlerini ve insanın toplumsal siyasa içinde, toplumsal yaşamın manevi alanlarındaki özgürlüğünü, duyarlığını, doygunluğunu, bir **nesne-duyusal** biçim içinde cisimleştirerek, insana güzellik beğenisi aşılayarak, gerçekliğin görüngülerini, sanatsal yaratışı yansıtan, değerlendiren güzele ilişkin (estetik) bir ulamdır. Marks öncesi özdekçilik, "**güzel**"in nesnelliği görüşüne varmış, ama görünümcülüğünden (temaşacılık) dolayı, **güzel**'i, salt doğal bir nitelikten -simetri, parça ile bütün arasındaki uyum vb- ibaret saymış. **Çernişevski** (1828-1889), "**güzel**"i, yaşamın bir belirtisi olarak özgün ve

---

137 Schiller, agy., s. 90-91.

138 Bkz. Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, s. 280. Sol Yayınları, 1979 Ankara. Çeviren: Sevim Belli.

devrimci bir görüş içinde ele almış, devrimci bir görüşle tanımlamış. Yukarıda değindiğimiz gibi, tarihsel bir ıra (karakter) taşıyan güzel kavramının içeriği, sınıfsal farklılıklar gösterir. Tarihsel özdekçi bilimsel diyalektiği benimseyen estetik, **"güzel"**in toplumsal ve tarihsel kılgılığın (pratik) ürünü olduğunu düşünür. Güzel, toplumsal bir gerçeklik olarak, insanın, toplumun ve doğanın nesnel yasalarının bilinmesi oranında, belirli tarihsel koşullar içinde, yaratıcı güçlerini ve yetilerini daha yetkin, daha özgür kavradığı zaman, yani duyusal dünyanın nesnelerine egemen olduğu, fiziksel ve anlıksal güçlerinin uğraşı olarak **"emek"**ten haz duyduğu zaman, varlığını kazanır ve gelişir.

## SANATSAL YARATIŞTA GÜZEL

**Güzel**, sanatsal yaratışta tam ve bireşmiş anlamını bulur. Güzel, tinsel beğeni ve sevinç sağlayarak, toplumda önemli bir anlıksal (zihinsel) eğitim işlevi yapar. İlerici düşün açısından, güzel bir sanat yapıtı, gerçekliği doğru ve yeniden yaratan yapıt demektir. Güzel, çağdaş koşullarda, ancak, toplumun devrimci doğrultuda yeniden kurulması için yapılan savaşım sırasında ortaya çıkar. İnsan, doğayı ve özdeği değiştirmekle yetinmez, emeğiyle, doğayı ve özdeği değiştirmeden önce, emeğinin sonucunu tasarlar, anlığında bir tasarım oluşturur. Bu, bir var oluş, bir sonuçtur. Bu işleyişte, nesnel gerçeklik, insanın bilincine, yeterince doğru yansır. Kuşkusuz, bu durumda, özelde doğru ve yerinde olan, genelde, olsa olsa, düş ürünü diye nitelendirilecek olan ilişkiyi, doğru tanımlamamız gerekiyor.

Bir iş yapımında, emek sarfında, nesnelleşme doğar. Bu, **zanaat sahibi** için de böyledir. Belki, kaba bir tasarım vardır ya da hiçbir yeni tasarıma gerek duymadan, yüzlerce kez yinelenmiş bir tasarımı kullanır tasarımcı. Ancak, sanatsal yaratışta, her kez, yeni bir tasarım istenir. Değişim ve kendini aşma, sürekli yeni tasarımlarla olanaklıdır. Özellikle, günlük çalışma yaşamında, bireyin özgün yaratıcı ırası, toplumca birden benimsenmez. Yadsımanın yadsınması, toplumca ve topluluklarca, her zaman, ön aşamada benimsenmemiştir. Toplumlar, gelişme yasalarına koşut olarak, farkında olmadan değişirler. Çoğu kez, bireyler, değiştikleri halde, geleneğe saygıdan söz ederler, töre bağlılığının erdemini savunurlar. Marks'ın deyişiyle, **"Bilmezler, ama yaparlar."** Neresinden bakarsak, bakalım, her sanatsal yaratış (oyun),

üretim etkinliklerinin sonucudur. İnsanın korunması, barınması, soyunun sürdürülmesi, gönenci vb durumlar için, herkesin, yarar sağlayıcı işler yapması gerekir.

Sanatsal yaratış (zanaat da), işte bu etkinliklerden doğmuştur. Bu hareketler, her aşamada, değişime ve dönüşüme yöneliktir. Ancak, her aşamada yeniyi denemek, koşullara göre değiştirmek, kimi kez, eskiye dönüş biçiminde de olur. Belli koşulları aşamayınca, **yenilik gereksinimi,** değişim için, gelenekten yararlanma gibi soyut bir olanağa sarılabilir. Sanat tarihinde sık sık görülen bu dönüşümler, her çağda, yeni bir **"postmodernlik"**in doğmasına yol açmıştır.

# KURAMLA UYGULAMA ARASINDA

İnsan, günlük yaşamında, bir bakıma, tekdüzeliğin farkında olmadan, kuramla uygulama arasındaki doğrudan ilişkiyi yansıtır. Günlük yaşamın konuları nesneldir ve önceden belirlenmişlerdir, ama duruk (statik) olduğunu söylemek, çok da doğru değildir. Tekdüzelik, günlük yaşamın hep aynı işbölümü içinde, aynı araçlarla yapılmasındadır. Özünde, aynı iş, bir anda, çoğunca çözülemeyen, şaşırtıcı bir değişime uğrar. Bu, dolaylı bir değişim değildir, düşünmenin ve emeğin, kılgılı yaşama yansımasıdır. Bu değişim, düşüncenin dolaysız yaratışı ile -ekinsel yaşamda da- olmuyor yalnız, kuramın kılgılı yaşama geçmesiyle genişliyor. İşte bu aşamada, birçok teknik ve bilimsel araç kullanılsa da, tasarımın uygulanması, doğrudan emekle olanaklıdır. Bu da, kendiliğinden özdekçiliktir. Nesnenin yansıtılma biçimiyle (kuramla) uygulama arasındaki doğrudan bağlantı, yansıtmanın özdekçi ırasını zorunlu kılıyor. Marksçı kuram, çok haklı olarak, bilimsel, ekinsel ve sanatsal yaratışın kaynağını, günlük yaşamın özdeksel yansımasında bulur. Koşullar, günlük yaşamda, insanı hemen davranmaya zorlar. Gelenekselliğinden de söz edilse, ekinin, sanatın, özellikle de bilimin toplumsal işlevi, önceden kestirilebilir durumla (varsayım ya da öngörüş), **kılgı** (practicus) arasındaki ilişkiyi bulmak, doğruluğu denenmiş kuramı (doğa ya da toplum yasasını) yaşama geçirmektir. Kuram, günlük yaşamda kullanılmaya başlandığında, aracılık niteliğini yitirir, dolaysız olarak uygulanmaya girer. Bu, şunu da gösteriyor: **Bilimin sorunlarının kaynağı ve çözüm yolları, dolaylı ya da dolaysız, günlük yaşamdadır.**

Günlük yaşam, çalışan insanın ayırt edemediği biçimde, bilimin yarattığı yöntemlerle sürekli değişir. İnsan ilişkileri, bu değişime koşut yeni biçimler kazanır. Açıkça görülüyor ki, bu ilişkiler, ekonomik ilişkilerdir. Sanatsal yaratışın ülküsü olan **"güzellik"**, özdeksel yaşamın belirtisidir. Kuşkusuz, doğrudan üretmeyen, sürekli, artıdeğeri sömürerek yaşayan sınıfın **"güzel"** kavramı, öznel ve soyuttur, ancak, doğrudan üreten sınıf için, toplumsal kılgının (practicus, pratique) ürünüdür. Güzellik kavramı, toplumsal bbir kavram olarak, nesnel yaşamın bilinmesi oranında varlığını kazanır. **Güzel**, insanın, belirli tarihsel koşulların doğrultusunda, yaratıcı yetilerini ve niteliklerini daha yetkin, daha özgür kavradığı zaman, başka bir deyişle, duyusal dünyanın nesnelerine egemen olduğu, fiziksel ve anlıksal güçlerinin bir uğraşı olarak emekten haz duyduğu zaman, varlığım kazanır ve gelişir. Bu gelişme, hiçbir zaman, doğal ve toplumsal gelişme yasalarının dışında oluşamaz.

Sanatsal yaratışın tek amacı, **"güzel"**i, **"gerçeklik"** içinde yansıtmaktır. Sanat, tinsel haz, tinsel beğeni ve coşku sağlayarak toplumda önemli bir anlıksal ve eğitsel işlev yapar. Devrimci (ya da ilerici) ülkü bakımından, güzel bir sanat yapıtı, **"gerçek"**i doğru olarak yeniden yaratan niteliktedir. Güzel, çağdaş koşullarda, toplumun devrimci bir tasarımla yeniden kurulması aşamasında ortaya çıkar. **"Güzel ve güzellik"**, sanatsal yaratışta, dinsel (idealist) tasarımlar, günlük yaşamın düşünce biçimiyle ilgisi bakımından, çok önemli bir yer almıştır. Bugün bile, büyüleyici etkisini duyumsadığımız, coşkuyla izlediğimiz eski Yunan trajedisi, şiiri ve tiyatrosu, dinsel tasarımların, günlük yaşamın düşünce biçimiyle ilişkilidir. Ayrıca, mitsel düşüncenin günlük yaşamla ilgisini de kanıtlıyor. Bu ilgiyi, yakından izlediğimizde, o sanatsal yaratışın, günlük yaşamın gözleminden, gözlem biçiminden uzaklaşarak, görüngülerin ve bunların devinimlerinin açık olmayan nedenlerine bilimsel olarak eğilememekten kaynaklandığını görürüz. Özdekçiliğin bir dünya görüşü olarak attığı her adım, günlük yaşamın gözlem biçiminden uzaklaşmanın, görüngülerin ve bunların devinimlerinin açık olmayan nedenlerinin, bilimsel yöntemle açıklanmamasının temelini açık seçik

gösterir. Kaynağında, günlük yaşamın biçimlerinden uzaklaşma, bu biçimlerin üzerine çıkma anlamına gelen bilimsel yansıtmanın sınırlarında, yeniden günlük yaşama dönüşü gerçekleştirir. Böyle bir düşünce, bilimsel açıdan ne değin tutarlı olursa olsun, ne değin gelişirse gelişsin, **"bilimsel yansıtma"**nın her türlü biçiminden ne değin yararlanırsa yararlansın, temel yapısı, günlük yaşamın temel yapısına yakın olacaktır.

Bu durumu, Engels, çok erken görmüş ve mekanik özdekçiliğin, idealizme dönüş olduğunu göstermiştir.[139] Engels, felsefe tarihinde, düşüncenin gelişimini çok yalın bir dille, **"idealizm ve materyalizm"** olarak ayırır. Felsefenin köklü sorunu, **"düşünce ile varlık"**ın ilişkisidir. İnsanlar, kendi bedenlerinin (varlıklarının) dirimbilimsel (biyolojik) yapıları hakkında, tam bir bilgisizlik içindeyken, düşlerindeki görüngülerin dürtüsü altında bulunuyorlardı. Düşünceleriyle duyumlarının, kendi bedenlerinin ürünü olduklarını bilmiyorlardı. Düşünceler ve duyumlar, ölüm durumunda, bedeni terk eden bir varlığın işi idi. Bu varlık **"ruh"**tu. Ruh ile dış dünyanın ilişkilerine özgü kurgular yapılar. Bu varlık, ölüm anında, bedeni terk ediyorsa, ölüme razı olmuyor demektir. Ona, ikinci bir ölümü yakıştırmak olmuyor. **"Ruhun ölümsüzlüğü düşüncesi"** böyle doğdu. Ruh (spiritus, tin), evren ilkesi olarak kabul edildi. Doğaüstü güçleri yöneten **evrensel güç** oldu. İlkel insanın dinsel inancı, **"ruh"**un varlığıyla oluştu. Canlıcılık (animisme, animismus), dinler tarihinin ilk inanç dizgesini oluşturur. Canlıcılık, dünyada olup bitenin, ruhlar dünyasında bulunan gizli ve gizil güçlerle yönetildiğine inanmaktır. Bağımsız bir varlık olarak **"ruh"**, insana ve doğa nesnelerine yerleşir, onları yönetir. Tek ve aynı ruh, düşünsel ve örgensel yaşamın ilkesidir. İlkel insan, -çocuk düşüncesinde olduğu gibi- bütün cisimleri canlı olarak görür. Bir kayaya, bir dağa tapınabilir. Hâlâ, dünyamızda, **"ırmak tanrılar, dağ tanrılar"** vardır. Ganj gibi, Fujiyama gibi.

Ruh, kaynağında, kendisine karşı gelinemeyen bir **"yazgı"**dır. Eski Yunanlılar, her felaketi, **"kötü yazgı"** olarak algılı-

---

[139] Bkz. F. Engels, Ludwig Feurbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu, s. 22-34, Sol Yayınları, 1976 Ankara. Çeviren: Sevim Belli.

yorlar. (Bkz. Homeros'un destanlarına, Sophocles'in trajedilerine). Kişisel ölümsüzlük düşüncesine götüren imgelem, dinsel avunma gereksinimi değildir. Mısır piramitleri, bir avunmanın ürünü olamaz. Doğa hakkındaki bilgisizliğin doğurduğu çaresizliktir. **"Ölümsüzlük"** ya da **"ölümden sonra sonsuz yaşam"** imgelemleri, bir çaresizliğin göstergesidir. Doğa güçlerinin kişileştirilmesi, insan tanrıları -daha önce, bitki ve hayvan tanrılar- doğurdu. Bu insan tanrılar, giderek, **"dünya dışı varlıklar"** durumuna geldiler. Soyutlama sürecinin, anlıksal gelişme süresince, damıtma niteliği kazanması sonucu, güçleri sınırlı tanrılar, gücü sınırsız **"tek tanrı"**ya dönüştü. Bedeni terk eden ruh, canlı ve cansız varlıklarda gizlenen güç, insanın serüvenini belirleyen yazgı, insanlaşan tanrılar ve sonunda, anlığın soyutlama yeteneğiyle **tekleşen tanrı**, sanatsal yaratışta, **"güzel"**in özünü temsil etmiştir. Saltık varlık, **"saltık ideası"**nın ve **"saltık güzel"**in kaynağıdır. **"Feriduddin Attar** (1142-1221), **Hallacı Mansur'**un (.... -921) **"Ene'l Hak"** deyişinden sonra, edebiyatın büyük bir **"nezahet"** (temizlik, arılık, duruluk) kazandığını söyler. Demek, **"güzellik"**, tanrısallığın yansımasıdır. Yontular, destanlar, özellikle yaratılış destanları, ilahiler, saltık güzeli yansıtmak için, sanatsal yaratışta önemli örneklerdir.[140]

Felsefenin gelişmesinde, **"ruh"**un, doğaya bakarak, önce gelmesini kabul etmeyen düşünceler de gelişmiştir. İdealistler, saltık gücün, evrenin bilinmeyen bir yerinde, dünyayı yarattığını ileri sürdüler. Bu düşünceyi kabul etmeyenler, **"doğa"**yı, yaratılışın ilk öğesi saydılar. İdealistler, düşüncenin, varlığı bilebilecek yapıda olmadığında ısrarlı davrandılar. Bugün de, inancı, bilinç arabasının önüne koşanlar, bilimsel gelişmenin tüm araçlarından yararlandıkları halde, evrenin bilinmeyen bir noktasında, yaratıcının yapıtını seyrettiği inancını sürdürüyorlar.

Düşünce ile varlık (dünya) arasında nasıl bir bağlantı vardır? **"Gerçek dünya"**ya ilişkin düşüncelerimizde, tasarımlarımızda, kavramlarımızda gerçeğin aslına uygun bir yansısını verebilir miyiz? Bu soru, **"düşünce ile varlığın özdeşliği"** sorununu tartışı-

---

[140] İdealist düşüncenin bu gelişmesi hakkında bkz. Engels, agy., s. 24, 25.

yor kaynağında. Felsefe tarihinde, sorunun yanıtı, çoğunlukla, **"Evet!"**tir. Hegel'e göre, gerçek dünya üzerine bildiğimiz şey, kesinlikle, onun **"düşünceye uygun içeriği"**dir. Bu, saltık düşünün (tanrı) ilerleyici bir gerçekleşmesini gösteriyor. Bu ilerleyici gerçekleşme, dünyayı yapar. Hegel, saltık düşünün (fikir) bütün öncesizlik boyunca, dünyadan bağımsız olarak ve dünyadan önce, bilinmeyen bir yerde var olduğunu söylüyor. Kaynağında, bu düşünce, Hegel'den çok önce oluşmuş düşüncelerden alınmıştır. Daha önce oluşmuş düşüncelerden oluşmuş bir içerik, olan bir içeriği bilebilir. Bu apaçıktır.[141] Kısası, düşünce ile varlık özdeştir, demek istiyor. Hıristiyanlık'a aykırı değil. Yuhanna, **"Önce kelam vardı, kelam her şeydi."** diye başlar İncil'ine. Lenin, Felsefe Defterleri'nde, dil ile düşüncenin özdeş olduğunu yazar. Kuşkusuz, insan, düşünmediğini söyleyemez, ancak, düşünce bir kez, dil olarak dışa yansıdı mı, artık, dilin yasalarıyla düşüncenin yasaları özdeş değildir. Kısası, kelam yani söz, Hıristiyan inancına göre, düşüncenin yansıması olarak, varlıktan önce vardı.

XIX. yüzyılın sonlarında, XX. yüzyılın başlarında, **Yeni Kantçılar** ile **Hume**'un (1711-1776) düşüncelerini canlandırmaya çalışan bilinemezciler (agnostique), bir geriye dönüşü temsil ettiler. Kılgıda, özdekçiliği geri çevirirken, utangaç biçimde kabul ediyorlardı.[142] Hume, bilginin görevinin, **"varlık"**m anlaşılmasını sağlamak olmadığını söylüyordu. Bilginin görevi, kılgılı yaşama yol göstermektir. Aslına uygun bilginin konusu, salt **"matematik"**tir. Bunun dışında tüm incelemelerin konuları, mantıksal olarak tanıtlanamayan, ancak, deneyden elde edilen olgularla ilgilidir. Varlık hakkındaki tüm kanılar, deneyden gelir. Engels, bu düşüncelerinden dolayı, onun, utangaç biçimde, özdekçiliği kabul ettiğini söylüyor. Deney, her şeyden önce, bir olay hakkındaki öngörüşümüzün doğruluğunu, o olayı yemden yaratarak, kendi koşullarını oluşturarak, amaçladığımıza hizmet edecek biçimde tanıtlamaktır. Doğrulanırsa, Kant'ın kavranamaz dediği **"kendinde şey"** kavramının işi biter. Descartes'tan Fe-

141 Bkz. F. Engels, agy., s. 24.

142 Bkz. F. Engels, agy., s. 26.

uerbach'a uzanan dönem boyunca, filozoflar, sanıldığı gibi, **düşünce gücüyle ileri gitmiş** değillerdir. Doğa bilimlerinde ve sanayide gerçekleştirilen ilerlemedir ileri giden. Bu gelişmeler karşısında, idealist dizgeler (sistem), özdekçi içerikler kazanmıştır. Kamutanrıcı (panteist) görüş, ruh ile özdek arasındaki karşıtlığı uzlaştırmaya çalıştı,

İslam dünyasında gelişen **"tasavvuf"**, bu uzlaştırma çabasının ürünüdür. Engels, bu gelişmelere bakarak, Hegel'in dizgesini, yöntemine ve içeriğine göre, idealist biçimde, başı üstüne oturtulmuş bir özdekçilik olarak tanımladı.[143] Feuerbach, doğa bilimlerinin gelişmesine koşut olarak, Hegel felsefesinden uzaklaştı, özdekçiliğe doğru değişti. Hegel'in **"saltık düşün"**ünün (mutlak fikir) dünyadan önce var olmasının, **"mantık ulamları"**nın, evrenden önceki önvarlığının, evrenin bilinmeyen bir yerinde, bir yaratıcı inancının gerçekten bir kalıntısı, duyularla algılanabilir özdeksel dünyanın tek gerçeklik olduğunu söylemesi, bize ne değin yüce görünürlerse görünsünler, bilincimizin ve düşüncemizin, özdeksel bir organı olan **"beyin"**in ürünlerinden başka bir şey olmadıklarını kabul ediyor. Özdek, ruhun bir ürünü değildir, ama anlığın (zihin) kendisi, özdeğin en üstün bir ürünüdür.

Feuerbach, bu aşamada, özdekçilik kavramı hakkındaki önyargıyı aşamıyor. Özdekçiliği, varlığın ve insan bilgisinin yansısının temel taşı kabul ediyor, ama yapının kendisi olarak kabul edemiyor. Geride (XVIII. ve daha önceki yüzyıllar) ileri sürülen özdekçilikle (bilimsel özdekçilik) aynı görüşte değildir. Özdekçilik, doğa bilimlerinde, çağ açan her yeni buluşla değişir. Bilimsel özdekçi görüşün temel felsefesi de, doğada ve toplumda değişimin ve dönüşümün sürekliliği temeline dayanır. Tarih de, özdekçi bir anlayışla, yeni gelişmeler gösterdi. Özdekçi tarih anlayışı, tarihe yeni gelişmeler sağlamıştır. XVIII. yüzyıl özdekçileri, insanı, bir makine gibi algılıyorlardı. Tüm doğa ve toplum olayları, mekanik nedenlerle açıklanıyordu. **Mekanikçilik** (mecanisme, mihanikiye), tarihsel tüm olayları, uzayda yer değiştirmelerle açıklıyordu. Dirimbilim de (biyoloji), canlı varlıkları,

---

143 Bkz. agy., s. 26.

evrensel olayları, mekanik (aygıt, araç, makine) yasalara dayanarak açıklıyordu. Özel bir **"yaşama gücü"**nün varlığını kabul ediyorlardı mekanikçiler. **Demokritos** (M.Ö. 460-370) varlığın devinimini temel kabul ediyor. Varlıkların özü, bölünmez parçacıklar olan **"atom"**lardır. Atomlar değişmez, önsel ve sonsal bir devinim içinde bulunurlar. Birbirlerinden, biçim, eylem, durum ve düzen bakımından ayrılırlar. Ses, tat, renk vb özellikleri yoktur. Atomların birleşmesi, cisimleri oluşturur. Çözülüp dağılmalarıyla, cisimler, yok olurlar. Sonsuz sayıdaki atomlar, sonsuz boşlukta (uzay) sürekli devinirler. Mekanikçiler, işte bu temel düşünceye dayanıyorlar. Devinim ve etkileri, mekaniğin özünü oluşturuyor. Fransız özdekçileri, kimyasal, fiziksel ve dirimbilimsel yapıdaki tüm olaylara, yalnız, mekaniği uyguladılar.

Mekanik özdekçilik, dünyayı bir süreç olarak, gelişme yasaları içinde bir **"özdek"** olarak kabul edemiyor. Kaynağında, Hegel'in ortaya koyduğu, hemen herkesçe benimsenen düşünceye göre, dünya, aralıksız sürüp giden bir devinim içindedir. Ne ki, bir çember üzerinde devinimdi bu. **"Tez-antitez, birbirini yeniden yaratarak deviniyor."** Bu kurama yani çember kuramına göre, hiçbir zaman, ilerleme olamaz. Sonuçlar da değişmez. Kant, Güneş dizgesinin oluşum kuramını, yeni kalıpçıklamıştı (formüle etmek), ama basit bir ilgi konusuydu. Yerbilim (jeoloji), çok yeniydi. Yeryuvarlağının evrimini gösterecek kanıtlara sahip değildi. Hegel, doğayı, düşünün (fikir) basit bir yabancılaşması olarak, zaman içinde, hiçbir değişime elverişli görmüyordu. Ancak, uzayda, çeşitliliğini yayma olanağı vardı. İçinde taşıdığı bütün gelişme aşamalarını, aynı zamanda ve birbiri ardından yayar, hep aynı süreçleri, aralıksız yineleyip durur. Bu, gelişmenin temel konusu olan **"zaman"**ın dışında bir gelişmeyi ifade ediyor. Kuşkusuz, bu gelişme yasası, Engels'in vurguladığı gibi, **saçma bir gelişme kuramı**'dır.[144] Feuerbach, hücrenin bulunuşuna, erkenin (enerji) dönüşümü yasasına, Darwin'in (1809-1882) evrim kuramına tanık olduğu halde, mekanikçi özdekçilikten kurtulamadı. Kuşkusuz, bu direnişinde, Hegel'in

144 Bkz. Engels, agy., s. 29.

**"aklın içgüdüsü"**nü aşamadığını düşünmeliyiz. Kendiliğinden gelişen aklı kavrayamamıştır.

**"Aklın içgüdüsü"**, deney yoluyla saptanan bir belirlenimin, bir nesnenin cinsi içerisinde temellendirilmiştir. Sanatsal yaratışta, özdekle ruhu bütünleştiren (yaratıcıyı evrenle bütünleştirme) şair ya da yazar, kendisinin fiziksel ve de kimyasal olarak değiştiğini, tanrıyla bütünleştiğini (ölmeden ölmek, fenafillah) söyler. **"Saltık güzellik"**i görmüş, kendi özünden kurtulmuştur. Kişi, bir yolgöstericinin buyruğunda, ıssız bir yere çekilir (halvet, çile), tanrıyla bütünleşinceye dek (tanrılaşıncaya dek demek daha doğru) orada kalır ve sonunda, tanrıyla bütünleşir. Yunus Emre (.... . -1321?), bu içselleşmeyi, en yalın anlatan şairlerden biridir.

*Halvetlerde meşgul olam dayim açılam gül olam*
*Dost bağında bülbül olam ötem hey dost diyi diyi*

dizelerinde, iç gözlem yoluyla, nasıl değişime uğradığını, tanrı yolunun açıldığını belirtiyor. **"Tin"**in (ruh) ulaştığı her nesneye, akıl harç olur, yani akıl içgüdüsü, nesnenin özünde temellendirir **"ruh"**u. **Yunus Emre**, bu **"ruh-özdek"** ilişkisini,

*Can neye ulaşur ise akıl da ona harcolur*
*Gönül neyi sever ise dil anı şerh itse gerek*

dizeleriyle yansıtır. Şaşılası biçimde, Platon'un **Eu thydemos**'undaki gibi, dilin açıklama gücünün (anlatının), her konuda eşit biçimde uygulanacağını düşünüyor.

Günlük yaşamda etkin görünmeyen **"tümtanrıcılık"** öğretisi, kıyısından köşesinden benzeşim (analogie, temsil) yöntemini kullanır. Aralarında aynı bağıntı olan terimler dizgesi (varlık-yokluk, yaratan-yaratılan, doğum-ölüm, ruh-özdek vb), dinsel sanatta çok ustalıkla kullanılır. Özellikle değişmece, benzeşimlerden yararlanılarak yapılır. Her söz ve anlam sanatının kökeninde, benzeşim vardır. Kuşkusuz, benzeşmeyenler de, birbirlerini çağırırlar. Anlık, karşıtların çağrışımını da yapar. Kaynağında, bu da, benzeşim yöntemlerinin sonucudur. Çünkü, benzeşmeme yol açmıştır çağrışıma. Genel görünüşünde, birbirine ben-

zemeyen, aynı kavram kümesine konulamayan şeyler arasında, uzaktan da olsa, az ya da çok benzerlik bulunur. Birçok belirtide, uygunluk söz konusudur. Mantıkta, benzeşim, bir yöntem olarak kullanılır. Benzerliklere dayanılarak çıkarımlar yapılır. (Matematikte, terimbilimde, ruhbilimde, vb). Ancak, şu unutulmamalıdır: **Benzeşim ve benzeyim yoluyla yapılan çıkarım, günlük yaşamla ilişkilidir.** Bu ilişkinin iki yanı vardır: **Öncelikle, zorunluluktan yoksundur. İkincisi de, bu çıkarımlarda, bir bulanıklık söz konusudur.** Bulanıklık, kavramsal ve deneyimsel yolla giderilebilir ancak. Bu da, bilimsel yöntemin katılması anlamını taşır. Demek isterim ki, benzeşim yoluyla da, estetik yansıtma olasıdır.

Günlük düşünce, bilim ve sanat, aynı nesnel gerçekliği yansıtırlar. Ancak yansıtma sonucu görüntüde, biçim ve içerik farklı olabilir. Bu da, yansıtmanın öznel ırasından kaynaklanır. İdealist düşünürler, günlük yaşamda bulunan **"gerçeklik"**in estetiksel yansıtılmasını **"öznel idealizm"** olarak düşünüyorlar. Onlar, ulamları (güzel ulamı da içinde), öznenin herhangi bir gizemli üreticiliğinin sonucu olarak görüyorlar. Oysa, herhangi bir nesnenin özniteliği (yüklemi) somuttur. Öznenin gizemli üretkenliğiyle ilişkili olamaz. Bilimsel özdekçi diyalektik, ulamları, nesnel gerçekliğin kendisinin sürekli ve genel biçimi olarak kabul eder. Öyleyse, gerçekliğin yansıtılması, görüntü, bilinç düzeyinde yansıtılmış içeriğin biçimleyici ilkeleri olarak, bu biçimleri de içerdiği zaman uygun olabilir. Bu ulamsal biçimler, özyapılarının bilincine varılmadan, sonsuz süre, gerçekliğin yansıtılmasında kullanılabilir.[145]

Gerçekliğin bilim ve sanat yoluyla yansıtılması, günlük yaşamın ilerlemesinde, önemli bir rol oynamıştır. Belki, bu durumun bilincine doğrudan varılamaz, ama gereksinimler biçiminde, günlük yaşamda ortaya çıkmıştır. Bu durumun ortaya çıkması, bilim ve sanat yoluyla karşılandıktan sonra, yine günlük yaşama karışır. Böylece, günlük yaşam da değişir ve zenginleşir. Günlük düşüncenin özgün yanının, en görsel biçimde belirtilmesi, **"dil"**in, bu bakış ile ele alınmasıyla çözümlenebilir. Günlük ya-

---

145 Bkz. Georg Lukacs, Estetik I, s. 54. Payel Yayınları, 1999 İstanbul. Çeviren: Ahmet Cemal.

şamda kullandığımız dil, onu kullanan özne ile kendisi arasında dolaysız ilişki bulunan, kendinde karışık bir haberleşme dizgesi olmak gibi bir özellik taşır. Her sözcük, özellikle her cümle, dolaysızlığı aşar. Toprak, ekin, su vb günlük yaşamın her anında bulunan sözcükler bile, kendi aralarında farklı olan görüngülerin soyutlanmış bireşimleridir. İlkel toplumların dilleri incelendiğinde, sözcük yapılarının algılamaya yakın, ama kavramsallıktan uzak olduğunu görürüz. Dilbilimciler, sözcüklerin, nesnelerin ayırıcı belli özelliklerini saptadıklarını göstermişlerdir. Bu saptamanın amacı, o nesnenin, başka bir nesne ile karıştırılmamasıdır. Ne ki, böyle bir saptama, binlerce yıllık tarihsel bir gelişimi gerektirmiştir. Örneğin, Levy Bruhl, Bismark Takımadaları'nda, halkın **"kara"** (siyah) kavramını tanımadığını saptamıştır. Bir nesnenin kara olduğunu saptamak için, başka bir nesneyle karşılaştırıyorlar. Örneğin, **"karga"**, kömür ile ya da bataklık çamuruyla karşılaştırılarak tanıtılıyor. Kuşkusuz, bu nitelendirme, dolaysız algılamaya çok açıktır. Bir benzeşme ilişkisi ile, daha uzak bireşimlere varmaktadır.[146]

Dilin gelişmesi nasıl olmuşsa olmuş, şurası bir gerçek ki, sözcükler, insanlar tarafından doğrudan (dolaysız) alınmıştır. Çalışmanın gereksinimlerinden doğmuştur. Yemiş toplayan, kök söken, hayvan avlayan insan, topladığı ya da avladığı nesneyi, farklılıklarından dolayı, adlandırmak zorunda olduğu gibi, farklı nesneler için farklı aletler yapmak zorunda kalmıştır. Balta ile yemiş toplayamayacağı gibi, bir sepetle de, hayvan avlayamazdı. Kuş avlamak için kullandığı sepet, yemiş sepetinden farklıydı. İşte bu farklı görüngülerin soyutlama yoluyla bireştirilmesi, genel bir **"sepet"** sözcüğüne varmıştır. Nesnelere, durumlara, oluşumlara ve eylemlere ad verilmesi, karmaşıklıkları gidermiş, farkları ortadan kaldırıp ortak noktaları ve özleri saptamaya yol açmıştır. Kuşkusuz, bu saptama, hayvanlardaki koşullu ya da koşulsuz tepkelerden çok farklıdır. İnsansal saptama, nesnelere ve ilişkilere özgü en ilkel sözcüklerde bile, görüşleri ve tasarımları içerdiğinden, giderek kavramsallaşır. Böylece, görüngü ve öz diyalektiği, giderek bilince yerleşir. Sözcüklerin anlamlarının bir

---

146 Bkz. Georg Lukacs agy., s. 56-57.

kalıpta kalmaması, değişikliğe uğraması, anlamsal niteliklerinin düşünce alanındaki bireşimlerinin zorunlu kıldığı, esnek bir karakter almasına yol açmıştır. Gerçi, geleneksel yapının geleneksel bir tutuculuğu vardır, ama bu eğilimler fizyolojik olmayıp toplumsal olduklarından, gelişmeye koşut olarak aşılmışlardır ve de sürekli biçimde aşılıyorlar.[147]

Günlük yaşamdaki dil, insanlara, gerçek çevrelerine ve kendi iç dünyalarına girmelerini sağlamıştır. Ancak, diyalektik çelişkiyi de yansıtmaktadır. Şöyle ki, günlük yaşamdaki dil, iç ve dış dünyanın benimsenmesini güçleştiriyor. Kuşkusuz, dilin değişme sürecinde, durağanlaşmalar da söz konusudur. Herhangi bir sözcüğe, deyime ya da türetime karşı, **"Olmaz, bu sözcük, şunun yerini alamıyor, o anlamı tam içermiyor, vb"** gibisinden çıkışlar, tutucu eğilimleri yansıtıyor. Bu eğilimlerin yenilgisi, ancak, üretici güçlerin gelişmesiyle olanaklıdır. Bilim tarihi, bilim dilinde bile, durağanlığın egemenliğini gösteriyor. Örneğin, ortalama bin yıl, Aristoteles'in **"ruh kuramı"**, egemen olmuştur ruhbilime. Aristoteles'e göre, ruh, bedenden çıkabilen, sonra dönüp gelebilen bir varlıktır. Düşleri, böyle açıklıyor. **Ruh** (psikhe), **Homeros** için, yaşam soluğudur. Ölümden sonra, soluk olarak yaşamı sürdüren bireyselleşmiş **hayalet**'tir. Ölmekte olan kahramanın (**İlia-da**'da ve **Odissea**'da) ağzından çıkar ve uçup gider. Bu algılayışın ve tanımlayışın karşısında, bir de, **"thumus"** vardır. Döşte, göğüs çatalında (**phienes**) yerleşmiştir. Onunla hem düşünür, hem duyarız. Devinime sıkı sıkıya bitişiktir. Bedenden ayrıldı mı, kahramanın örgenleri, devinimsiz cesede dönüşür.

Aristoteles, **"Benzer, benzeri bilir."** önermesine dayanarak, **"Eğer, ruh biliyorsa, o halde, bilinen nesneyle aynı özdeksel gereçten oluşturulmak zorundadır."** diyor.[148] Kaldı ki, bu örnek bile, günlük yaşam düşüncesiyle bilimsel düşünce arasındaki ilişkiyi gösteriyor. Bilimle yaşam arasında, karşılıklı ilgiyi pekiştiriyor. Bu örnek, bilimin olumlu bir sonucunu yansıtmıyor, ama günlük yaşamla bilimin ilişkisini gösteriyor. Günlük düşüncenin iki sınırı, belirsizlik ve durağanlıktır. Belirsizlik ve dura-

147 Bkz. Georg Lukacs, agy., s. 58.

148 Bkz. Aristoteles, Peri phuseos antropeu/İnsanın doğasına özgü.

ğanlık, gerçekliğin bilimsel yansıtılmasına, bu yansıtmanın dil yoluyla anlatımına varabilir. En bilinçli bilim adamının bilimsel çalışmaları da, kökenini, günlük yaşamda bulur.

Bilimsel diyalektik özdekçilik, insanın tüm yetilerinin, yaşantısının içerisindeki etkinliklerinin, davranışlarının tümünün örgensel işbirliğiyle oluştuğunu saptamıştır. Bu işbirliği, sorunsuz karşılıklı destekleme, bir öncesiz uyum biçiminde değil de, gerçek çelişkilerin belirlenmesiyle gerçekleşir. Kaynağında, bu karşılıklı destekleme işinin olup olmadığını, olmuşsa, nasıl olduğunu, olanın bir yük oluşturup oluşturmadığım, toplumsal uygulama saptar. Lenin, bilimsel düşünce dölütlerinin, düşgücü ile birleşmesinin ve bağ kurmasının, dinde ve masalbilimde (mitoloji) olduğu gibi gerçekleştiğini bildiriyor. **"Aynı şey, aynı bağ var yine, ama bilimle masalbilimin aramaları değişik."** diyor.[149] Hegel, Aristoteles'in güçsüz yanlarını gizler, çünkü, kendi idealizmini öne sürmektir amacı. Aristoteles, nesneleri düşünür. Bu nesneler, düşünce olarak var oldukları sürece, kendi gerçeklikleri içindedirler. Bu, onların **"töz"**üdür. Kuşkusuz, bu, doğa nesneleri, düşünen birer nesne durumuna gelir anlamını taşımaz. **"Düşünce"**nin, nesnenin kavramı olduğunu gösterir.

Gerçeklik (hakikat), Hegel'e göre, tasarımın (düşüncenin, düşlemin) nesneyle çakışmasıdır (nesneye uygun düşmesidir). Hegel, **"Düşüncem, nesnenin kavramıdır."** diyor. Kavram, düşünce olarak doğada özgürce var olamaz. Doğada kavram, **"et ve kan"**dır, ama var oluşun bir **"ruh"**u vardır. Ruh da, onun kavramıdır. Nesneler, Aristoteles'e göre, kendinde ve kendi içindedir. Bu, **"töz"**üdür onların. Kavram, **"kendi için"** değildir. Lenin, bu noktada, şu düşünceye varıyor: "Doğada, kavramlar, bu özgürlükle (insanın düşünce ve düşgücü özgürlüğü) var olamazlar. Doğada **et'e ve kan'a** sahiptirler. Özdekçilik budur işte. Doğanın ruhudur insanın kavramları. Gizemci dilde, bu, salt şu anlama gelir: **Kavramlarda, doğa, özgün biçimde yansımaktadır."**[150] Lenin, insanın eylemlerinin tümünde, bilimsel diyalektik özdekçiliğin, örgensel bir işbirliği içerdiğini saptadığını söylüyor.

---

149 Bkz. Felsefe Defterleri, s. 25. Sosyal Yayınlar, 1976 İstanbul. Çeviren: Attila Tokatlı.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, bu işbirliği, her türlü sorundan uzak bir karşılıklı destekleme, bir öncesiz uyum biçiminde değil, gerçek çelişkilerin ortaya konması yoluyla gerçekleşirler. Bu türden karşılıklı bir destekleme doğup doğmadığını ya da ne düzeyde doğduğunu, başlangıçta iyi olanın bir yüke dönüşüp dönüşmediğini, toplumsal uygulama saptar. Lenin, bu konuda bilgi oluşumunu şöyle belirtiyor: "İnsan anlığı tarafından tekil bir nesneye yaklaşılması, bir kavramın alınması (oluşturulması), öyle basit, dolayımsız, bir aynadaki gibi ölü bir edim değildir. Düşlemgücüyle (hayal gücü) yaşamın dışına uçuş olanağı içeren, karmaşık, ikileşmiş, zikzaklı bir edimdir. Dahası da var: Soyut kavramın, idenin düşlemgücünde bir dönüşüme (ve insanın algılamadığı, bilincine varamadığı bir dönemde) uğratılması olanağını da içine alır bu edim (son çözümlemede tanrı). Çünkü, en basit genellemede, en ilksel genel idede (düşünce) bile, örneğin masa idesinde, daima belirli bir düşlemgücü vardır. Bu yüzden, düşlemgücünün, bilimde işlevinin olduğunu yadsımak saçmadır."[151]

Ruhsal yetilerin fizikötesi ayrımları, bilimin ya da ilksel özdekçi felsefenin yanılgısı değildir. Gerçekliğin gelişme sürecinin farklılıklar göstermesidir. **Gerçeklik** de, tarihsel ve toplumsal gelişme yasalarına bağlı olarak değişir ve dönüşür. **Gerçek** (reel, hakiki, vaki), düşünülen, tasarlanan, imgelenen şeye karşılık var olandır. Bilinçten bağımsız olduğunu da söyleyebiliriz. Gerçeklik (realite, şeniyet), var olan şeylerin tümünü ifade eder. Bilinçten bağımsız, tasarımlardan ayrı olan varlıktır. Düşünülmüş tasarlanmış olan şeylerin karşıtıdır. Bu yüzden, yaşanmış olanı içerir. Yaşantıda ve deneylerde karşılaştığımız şeylerdir. Olanağın karşıtıdır. Bilimsel araştırmalarda, her türlü öznel öğenin karşısında nesnel geçerliği olan şeydir. Felsefe kavramı olarak **gerçekçilik** (realisme, hakikiye), bilinçten bağımsız bir gerçeğin var olduğunu benimseyen görüşleri ifade eder. İlkçağın fizikötesicileri, Platon'un **"idealar öğretisi"**ne bağlı olarak, tümel kav-

---

150 Bkz. Lenin, agy., s. 233.

151 Bkz. Çalışmaya destek veren yararlı düş ile boş düşlemler kurma konusunda Pissarer'in söylediklerine. Dimitri Pissarer'in **Olgunlaşmış bir düşüncenin düşüncesizlikleri** adlı makalesi.

ramların bilincin dışında, kendine özgü varlıkları olduğunu öne sürerler. Ortaçağın skolastikleri, buna karşıt olarak **"adcılık"**ı (nominalisme, ismiye) ve **"kavramcılık"**ı (conceptualisme, mefhumiye) savundular. Bilgi kuramı, bu görüşleri yadsıdı. Bilen özneden bağımsız olarak var olan bir gerçekler evrenini kabul ediyorlar bilgi kuramcıları. Bu gerçekler evreninin bilgisine algılama ya da düşünme yoluyla varırız.

Estetikte, yani sanatsal yaratışta, yapıtın, gerçeği yansıtması, **"gerçekçilik"** olarak kabul edilir. Görüldüğü gibi, gerçeklik kavramı, güncel yaşamın değişip zenginleşmesiyle birlikte değişiyor. XX. yüzyılda, iki büyük dünya savaşının yarattığı çöküntü, birtakım aydınların düşünsel yapılarına uygun olan **"varoluşçuluk"**u (existentialisme) doğurdu. Varoluşçuluk, yeni bir dünya görüşü yaratmış olan akıl dışı bir akımdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Almanya'da ortaya çıktı ve Fransa'da, daha sonra tüm dünyada etkin oldu. Kavram, 1929'da, Yeni Kantçı F. Heinemann tarafından ortaya atıldı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sanayi devriminin yol açtığı yıkım, tüm insanlığı korkutmuştur. Aydınlar, bir çöküntünün altında, insanlığın ilerici devinimini destekleyeceklerine, gizemci dinsel felsefeye dönüş yaptılar. **Marcel, Jasper, Beduyev ve Buber** gibi varoluşçular, dinsel varoluşçuluğu geliştirirlerken, **Sartre, Camus, Heiddegger** gibi düşünürler, tanrıtanımaz varoluşçuluğu kuramsallaştırdılar. Varoluşçulara göre, akılcı düşünce, özne ile nesnenin karşıtlığı ilkesinden yola çıkıyor. Böyle düşününce, dünyayı, öznel ve nesnel iki yuvara ayırmış oluyorlar. İki ayrı dünyanın varlığı, insan da içinde, tüm gerçekliği yalnızca bir nesne, bir töz, insana yabancı bir şey olarak kabul etmek anlamına geliyor. Oysa, gerçek felsefe, özneyle nesnenin birliğinden yola çıkmalıdır. Bu birlik, usdışı bir gerçekliktedir. Ayrıca, insanın, yaşantının farkında olabilmesi için, "Sınır durumunda olması, örneğin, ölümle karşı karşıya gelmesi gerekir. Ancak, bu durumda, dünya ile içli dışlı olabiliriz. Varoluş dünyasının içine girebilmenin yolu, **sezgi**'dir." Böyle diyor varoluşçular. **Gabriel Marcel** (1889-1979), Katolik Varoluşçuluk'un başlıca temsilcisi olarak, buna, **"varoluşsal yaşantı"** diyor. Heiddegger de (1889-1976), bu duruma **"kavrayış"** adını veriyor. **Karl Jasper** (1883-1969) ise, **"varoluşçu aşma"**

kavramını kullanıyor. Bu sezgi, usdışı yorumlanışla, **Husserl**'in (1859-1938) görüngücülük (phenomenalisme) kuramıdır.

Varoluşçuluk, sonsuz sayıda olanak arasından, bireyin, tek bir olanağı seçmesi diye tanımlanan **"özgürlük sorunu"**na, çok büyük önem veriyor. Özgürlük, bireyin istencine dayalıdır. **İstenççilik** (volontarisme, iradiye), seçişin durumundan ve koşullarından kurtulmasından, yani bireyin nesnel zorunluktan, nesnel yasalardan, yalnız başına sıyrılmasından kaynaklanır. Sonunda, özgürlük sorununu, ahlak sorunu durumuna getirirler ve özgürlüğü, aşırı bireycilik olarak bireyin kurtuluşu sayarlar. Alman varoluşçuluğunun, bir bakıma varoluşçuluğun temelini atan Heiddegger (1889-1976), tezlerini, Yeni Kantçı Freiburg Okulu'nun önderi Heinrich Rickert'in (1863-1936) yolgöstericiliğinde yazdı. Bir ara, nasyonal sosyalist öğretiyi kabul etti. 1927'de yazdığı **Varoluş ve Zaman** (Sein und Zeit) adlı yapıtında, felsefenin ana ulamı olarak, insanların iç coşumları diye nitelediği **"zamanlılık"**ı öne sürdü. Kendiliğinden ve gelişmemiş bir bilinç biçiminin, yani **"ruh durumu"**nun ilk temel şey olduğunu kabul ediyor. Kuşku ve kaygı gibi ruhsal olaylar, insan kişiliğinin önsel biçimleridir. Bunlar, insanın öznel varlığını oluşturur. Heiddegger, buna **"dünya varlık"** adını veriyor. İnsanın **"varlığın anlamı"**nı önceden sezmesi için, kılgılı tüm amaçları bir yana bırakması, kendisinin ölümlü olduğunun, tinsel (manevi) dayanıksızlığının bilincine varması gerekir. Sürekli, ölümle yüz yüze olduğunu duyumsayan insan, yaşamın her anının taşıdığı önemi ve doluluğu algılayabilir.

Heiddegger'e göre, amaçlar ve ülküler, toplumsal varlığın putlarıdır. İnsan, bunlardan ve bilimsel soyutlamalardan kurtulmalıdır. Bu sav, bilime karşı derin bir güvensizliği, hatta düşmanlığı ifade ediyor. Kaynağında, varoluşçular, bilimin sonuçları karşısında kötümserdirler. Günlük yaşam, **"tikel ve özdeş değildir"**. Varoluşun bir varlık kipidir. Varoluş, özellikle çok gelişmiş, farkların açık açık vurgulandığı bir ekin içerisinde devindiğinde, durum böyledir. Heidegger, geçmişte yaşanmış bir somut döneme gönderme ya da atılama yapmaz. Bu savlara coşumcu sermaye karşıtı (romantik antiemperyalist) çıkış olarak bakabiliriz. Çağımızın günlük yaşam biçimini, görüngübilim ve varlıkbilim açısından

suçluyor. Bu yargısının ölçütü, geçmişten gelen bir yapının özünde değil, **"var olan"**la **"varlık"** arasındaki varlıkbilimsel hiyerarşik uzaklıkta, var olanın, varlıktan kopuşundadır. Demek, bu eleştirinin tinsel kökeni, coşumcu (romantik) tarihsel değil, dinseldir ve kaynağı, usdışı tanrı öğretisidir. Açıkçası, Heiddegger'de gerçekdışı bir dünya, bir çöküş, gerçekten kopuş söz konusudur. Kendisi, **"varoluş"**un kendi varlığı içerisindeki bu devingenliğini, **"çöküş"** olarak adlandırıyor. Varoluş, gerçekten kopan günlük yaşamın dipsizliğine, hiçliğine doğru çöker. Ne ki, bu çöküş, yükseliş ve somut yaşam olarak yorumlandığından, gizli kalır.

Bu karamsarlık, güncel yaşamın, daha doğrusu, yaşantının özünü yoksullaştırıyor. Varoluşçu estetik de, bu yoksulluğun üzerine kuruluyor. **"Özel, idealist bir sanatsal yaratış kuramı"** oluşturuyor. **A. Camus, İsveç Söylevi**'nde (Nobel ödülü dolayısıyla verdiği söylev), sanatçı ve çağı üzerine düşüncelerini sergiliyor. 1957'de (Nobel ödülünü alırken), Stockholm Belediyesi'nin toplantı salonunda, **Sanat ve Yazar Üzerine Söylev** adlı konuşmasını yapar. Sanatçının vazgeçemediği **"güzellik"**le **"kopamadığı toplum"** arasındaki yolun ortasında yetiştiğini söylüyor.[152] Bu doğrultuda yetişen sanatçı, hiçbir şeyi küçümsemez, hiçbir şeyi yargılamaz, kendisini anlatmaya zorlar. Tutacakları tek yol da, yaratıcının egemen olacağı bir toplum olacaktır.[153] Bu savıyla, Heiddegger'in **"coşumcu tarihsel"** (romantik tarihsel) yorumunu benimsemiş oluyor. Ancak, farklı olarak, usdışı dinsel temeli görmez. Söylevinde, sanatçının, tarihi yapanların değil, tarihin ezdiklerinin yanında olması gerektiğini vurgularken, **"yaratıcı"**nın egemenliğine sığınmayı unutmaz. Ama, ezenlerin, yaratıcının adına egemenlik hakkını kullandıklarını unutur. Peygamberlerin tümünün, Tanrı elçiliğini babalarından devraldığını hiç anımsamaz. Hatta, Muhammet'in bile, Arap olduğunu unutup kendisini, Sümer kökenli, peygamberlerin atası İbrahim'in soyuna bağlaması (İsmail'in, ulu atası olduğunu, Kâbe'yi onun

---

152 Bkz. Albert Camus, Sanatçı ve Çağı, s. 15, Bilgi Yayınevi, 1965 Ankara. Çeviren: Yıldırım Keskin.

153 Camus, agy., s. 15.

yaptırdığını savlaması) boşuna değildir. Demem o ki, peygamberlik de, hanedanlıktır.

Camus, gerçeğin **"gizemli, kaypak ve her zaman, yeniden kuşatılmak istediğini"** söylüyor. Özgürlük ise, tehlikelidir.[154] Bu, sanatsal yaratışın nesnesinin, usdışı bireysel yaşantının görüngüleri olduğunu söylemektir. Tanrıtanımaz Varoluşçuların estetiği, insanın kötü güdülerinin ve insanın varoluşunun karanlık (gece görüntüsü) yanlarının çizilmesini ister. Dinci Varoluşçular ise, sanatı bir **"şifre"** olarak görüyorlar. Sanat, doğaüstü güçlerin **"imi"**dir. Dünya ile tanrısal birlik arasındaki **"ara ilke"**dir. Dinsel ve estetik yaşantının birleşmesidir sanatsal yaratış. Rilke, bu anlayışın başlıca savunucularındandır. Sanatçı, varoluşu, bireyin özgürlüğünü, özgünlüğünü ve sınır durumunu, şifre halinde ifade eder. Sanatın başlıca amacı, bireyin bilinçaltı coşkularını uyandırmaktır. Varoluşçular, Heiddegger'in günlük yaşam hakkındaki düşüncelerini anlatırken değindiğimiz **"çağdışı kapitalist toplum"**un coşumcu tarihsel kapitalizm dışı çözümlemesini değil, ama manevi yozlaşmasını yansıtırlar. Camus, varoluşçu estetiği haklı çıkararak, insanın öznel varlığını oluşturan **"dünya-varlık"** kavramına varıyor. İnsan yaşamının gerçeği, sadece o insanın yaşadığı yerler değil, o yaşama biçim veren yaşamlardadır. Gizemli bir kavram olarak öne sürdükleri **"şifre"** sözcüğü, kaynağında, **"sınır durumu"**nu yansıtan bir örtüdür. Yaşamı bir **imsöz** yani şifre olarak görüyorsanız, tanrı, düşüncenizi sağdan kuşatmış demektir. Varoluşçular, özgürlüğü savunuyorlar ama, eşitlikten korkuyorlar. Bilinmeyen, güçlü ya da zayıf yurttaş, kolluk güçleri (polis), öğretmen, iş arkadaşı, diplomat, diktatör, devrimci, din adamı, basit temsilciler, yaşantımız için efsaneler yaratan sanatçıların yaşamındadırlar.[155] Kısası, gerçek, öznel varlıktadır.

Dikkat edilirse, varoluşçu gerçekçiliği savunmak için, toplumsalcı gerçekçiliğe saldırıyor. Camus, ustaca sözcük oyunları yapıyor. Ona göre, gerçek, ne geçmişte ne de şimdi, **"toplumsalcı"** olmamıştır. Onu toplumsalcı yapan bir **"diktatörlük"** (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ni amaçlıyor) olmuştur. Bu

---

154 Agy., s. 19.

155 Bkz. Albert Camus, agy., s. 36.

sav, tam anlamıyla, halk avcılığıdır. Felsefe tarihinde, **"toplumsalcı gerçek"** kavramını öne süren tek bir düşünür olmamıştır. Nasıl, kapitalist gerçek yoksa, toplumsalcı gerçek de yoktur. Gerçek, düşünülen, tasarımlanan, imgelenen nesnelere karşıt olarak **"var olan"**dır. Bilinçten bağımsız olarak var olan her nesne **"gerçek"**tir. **"Gerçeklik"** de, farklı olarak yorumlanamaz. Gerçeklik (realite), var olan şeylerin tümünü içeren bir kavramdır. Bu anlamıyla, bilinçten bağımsızdır, imgelenen ve tasarımlananın karşıtı olarak var olandır. Düşünülmüş ve düşlenmiş olanın karşıtıdır, belli bir zaman bağlantısı içinde yaşanmış olan, yaşantıda ve deneyde somut olarak karşılaşılan nesneler, olaylar ve durumlardır. Olanağın karşıtıdır. Bilimsel araştırmalarda, her türlü öznel öğenin karşısında nesnel olarak geçerliği olan her şey **"gerçeklik"**tir. Camus'nün sözünü ettiği farklılıklar, **"gerçekçilik"** kavramının yorumunda görülür. **"Gerçekçilik"** (realisme), düşünmenin kökeni ve eylemenin (agir, agire; kılgılı etkinlik, bir şeyi değiştirmek üzere bilinçli istenç edimi, bir amaca yönelmiş bilinçli etkinlik, her türlü kendinden tepkinin ve sürüklenişin karşıtı) ölçüsü olarak gerçekliğe bağlanan görüş ve tutumdur. Sorunları, yarar açısından ele alan davranışları ifade eder. Felsefe kavramı olarak bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüşlerdir.

Farklılıklar, işte bu görüşlerde ortaya çıkar. İlkçağda, Platon'un **"idea"**lar öğretisine göre algılanmıştır gerçek: **Tümel kavramların, bilincin dışında, kendine özgü gerçek varlıkları vardır.** Ortaçağda, **"adcılık"** (nominalisme, ismiye) ve **"kavramcılık"** (conceptualisme, mefhumiyet) çıktı ortaya. Kavramların gerçek varlıklar olduğuna karşı çıkan felsefe okulunu ifade ediyor. Bunlara göre tümel kavramlar, salt varlıkların adlarıdır, **"gerçeklik"**i yansıtmazlar. Oysa, kavramcılık, ortaçağın son dönemlerinde, gerçekçiliği yeniden yorumladı. Kavramların kendi başlarına birer varlık olduklarını (gerçek) ileri süren kavramcılar, **"gerçekçilik"**i, salt kavram gerçekçiliği olarak algıladılar.

Tümeller (genel idealar), salt anlıkta vardır. Bu sav bile, türlü türlü yorumlanmıştır. Ortaçağda, önce, **"Tümeller, nesnel ve gerçek midirler?"** diye sorulmuştur. Adcılar, **"Hayır! Tümel-**

**ler, salt nesnelerin adlarıdır."** diye yanıtladılar. Johannes Scotus Erigane (813-877), tümelleri gerçek olarak kabul etmiş ve **"gerçekçilik"**i, **"nesnelerden önce var olan idealar"** üzerine kurmuştur. **"Aşırı gerçekçilik"** kavramı böyle doğdu. Aquinolu Thomas (1225-1274), **"gerçek"**in, nesnelerin içinde olduğunu ileri sürdü. Bu kavram da, felsefe tarihine, **"ılımlı gerçekçilik"** olarak geçti. Kavramcılar, Thomas'a karşı çıkarak, tümellerin, nesnelerden sonra, salt anlıkta, anlıksal yapılar biçiminde var olduklarını ileri sürdüler. Adcılar, Occamlı William (1295-1349) ve Joane Roscelin (1050-1112), tümellerin salt sözcükler olduğunu savladılar. Özdekçiler ise, Katolik felsefeye temel olan ortaçağın skolastik gerçekçiliğini kabul etmediler. Özdekçi felsefe, bütün nesnelerin insan bilgisinden bağımsız var olduklarını kabul ediyor. **"Gerçek"**in tek ölçütünün deney olduğunu düşünerek oluşturur **"gerçekçilik anlayışı"**nı. Toplumsal gerçekçi estetik de, bu felsefeye dayanarak, gerçekçiliğin tek ölçütünün **"toplumsal deney"** olduğunu kabul etti.

Kuşkusuz, kuramların kılgıda uygulanması, yaşama geçirilmesi, sonuca göre doğrulanır ya da yanlışlanır. Toplumsalcı gerçekçilik, toplumsalcı bir devrimin sonunda, doğal olarak, kılgılı yaşamda (sanayide, tarımda, yönetimde, eğitimde vb) toplumu yeniden düzenleme amacını güden yığınların değiştirici ve dönüştürücü devinimlerini yansıtır. **"Gerçek"**i, gelecekte aramaz. Düşünleri, kılgıda doğrulama yöntemleri türlü türlüdür. Doğa bilimlerinde, **"öngörüş"**ün deneylerde doğrulanması ve sonucun, matematiksel gösterimle ifade edilmesi ile, **"gerçek"** belirlenir. Kılgıda doğrulanmayan hiçbir yaklaşım, toplumsalcı gerçekçiliğin konusu olamaz. Camus, yeni bir toplum tasarımını, düşsel olarak algılayabilir, ama kılgılı yaşamda doğrulanırsa, tasarım, gerçeklik kazanır. Bilimsel kuramlar, kılgıda doğrulanırsa, onlar, **"saltık gerçeklik"**e dönüşür. Eski kuramlar, yenilerin doğrultusunda açıklık ve genişlik kazanarak zenginleşirler. Demek, toplumsalcı gerçekçilik, diktatörlüğün ürünü değildir. Varoluşçu Camus, insanın toplumsal bir varlık olduğunu kabul etmiyor. Ona göre, insan, kendi kendisini yapar, daha önce kazandığı belirlenimlerin elverdiği ölçüde, kendisine biçim verir, kendisini

oluşturur. Gerçekliğin ölçütü, toplumsal kılgının sürekli gelişme sürecinde bulunmasına, dolayısıyla, bilimsel kuramların, kılgıda **"gerçeklik"**le karşılaştırılması yöntemlerinin sürekli olarak yetkinleştirilmesine dayanır.

Toplumun bugünkü kılgısı ve deneyimi, insanın oluşturduğu ve biriktirdiği düşünleri (fikir) doğrulamaya ya da değillemeye yeterlidir. Camus için, insanın kendi kendisini yapması doğru olabilir, ama toplumların tarihi, böyle söylemiyor. İnsanın gelişmesi, toplumsal gelişmeye koşut olmuştur. Hatta, sınıflı toplumların ortaya çıkmasıyla, sömüren sınıflar gelişirken, sömürülen sınıflar, bu gelişmeyle doğru orantılı gelişmemişlerdir. Gerçeklik ölçütü kılgı ve deney, Marsçılık'ta, bilgi kuramına sokulmuştur. Çağdaş idealist felsefe, kılgıyı ve deneyi, gerçeklik ölçütü kabul etmemeyi sürdürüyor. Pragmacılık, yozlaşmış bir kılgıyı, gerçeklik ölçütünün yerine koyuyor. Camus'nün anlamadığı temel nokta şu: "Gerçekliğin yüklemi, olguların varlık koşullarının dikkate alınması ve genellemesiyle ortaya çıkar. Bu da, gerçek somutluğudur. Gerçekliğin somutluğu, gerçekliğin belirli zaman ve uzam koşullarına, bu koşulların hesaba katılması, değerlendirilmesi dizgelerine ve ölçütlerine bağlılığı anlamını taşır."

Bir önermenin doğruluğu ve yanlışlığı, o önermeye özgü özel koşulların dikkate alınmasıyla ortaya çıkarılabilir. Toplumsal gerçek, her zaman somuttur. Ülkelere göre değişen, tek biçimlilik taşımayan yeni görüngülerin ortaya çıkmasıyla, somut tarihsel yaklaşım yordamı, yani, zaman ve uzam koşullarının göz önünde tutulması, toplumsal görüngülerin çözümlenmesinde büyük önem taşır. Camus, insanlığın tarihinde ilk kez, mülkiyetin özüne ilişkin yapılmış bir devrimi yaşama geçirmiş olan bir toplumun koşullarını göremiyor.

Camus, haklı olarak, sanatçıya yapılan baskıdan yakınıyor. Baskıyı, sanatı kirleten, sanatçıyı körleten bir yöntem olarak görüyor. Kuşkusuz, sanatsal yaratışta, düşüncenin özgürlüğü çok önemli, ama tarih boyunca, yönetimlerce (egemen sınıflar) boğulmaya çalışılan sanatçılar ve düşünürler, yaratma işlevlerini yerine getirmekten geri durmamışlardır. Sormak gerekir: **Sanatçılar ve düşünürler, yaratma işlevlerini bıraktılar mı?** Hiç de

öyle olmamış, karşıtı, Gide'in dediği gibi, baskı, sanatı beslemiş, ve sanat, özgürlükte ölmüştür. Kuşkusuz, özgürlük, sanatı yok eder denmek istenmiyor, ama sanatın özgür ortamda, vurucu özünü yitirdiği bir gerçektir. Sanat, özünde özgürlükçüdür ve özgürlük için savaşır. Demek, sanat, özgürlük savaşımıdır. İnsanların evrensel kardeşliği için savaşır sanatçı.

Bilim ve sanat, birer toplumsal bilinç biçimleridir. İkisi de, günlük yaşamdan kaynaklanır, ama bilim, toplumun kılgılı deneyimi sırasında gerçekliği doğrulanan, sürekli dakikleşen bilginin tarihsel gelişme dizgesini temsil eden bir toplumsal bilinç biçimidir. Sanatsa, toplumsal bilincin ve beşeri etkinliğin, gerçekliği sanatsal imgeler halinde yansıtan, dünyayı estetik değerleriyle kavrayıp temsil etmenin önemli ve özgün bir biçimidir. Sanat, Hegel'in savladığı gibi, saltık **ruhun,** Platon'un ileri sürdüğü gibi tümel istencin, skolastiğin inandığı gibi tanrısal esinin, Freud'un kuramında belirlediği gibi insanın bilinçaltı düşüncelerinin, düşlerinin ve duygularının bir ürünü değildir. Sanatsal yaratış, insanın güzellik duyarlığının ve gereksiniminin biçimlenmesi sürecinin ürünüdür, yani, günlük yaşamdan kaynaklanan **"iş"**tir. Taş devrinde (Paleolitik) sanat ile iş ilişkisi, dolaysız bir ilişkidir. Ancak, sınıflı toplumlarla birlikte, bu ilişki, karmaşık ve dolaylı bir durum aldı. Sanatsal ve bilimsel gelişmenin temeli, toplumun ekonomik yapısındaki değişimdir, dönüşümdür.

Bilimin yöntemi, gözlem, deneyim ve matematiksel gösterimdir. Kaynağında, gözlem de, deney yöntemidir, ne ki, kimi olayları, laboratuara indiremeyiz. İşte o zaman, salt gözlemle yetiniriz. Sanatın yöntemi, **"gerçeklik"**in sanatsal imgelerle yansıtılmasına dayanır. Betimleme, yansıtmada önemli bir yoldur. Her sanat yöntemi, toplumsal yaşamdaki olguların, görüngülerin ayıklanması, genelleştirilmesi yollarını izler. Gerçekliği, bu yolla ortaya kor. Günlük yaşamın uygulayımı, bilgiyle, bilimle bağlantısını yitirdiğinde, özyapısını da yitirir. Yabancılaşmanın insanı bozan güçleri arasına girer.[156]

---

156 Bkz. Georg Lukacs, agy., s. 65.

## ESTETİĞİN SINIRLANDIRILMASI VE SAVUNULMASI

Hegel, estetik derslerinin daha başında, estetiği sınırlar. **"Estetiğin sınırlandırılması ve savunulması"** konusunda, ilk adımda, **"doğa güzelliği"**ni dışta bıraktığını söyler.[157] Hegel, **"sanatsal güzel"**i, **"tinden doğmuş"** (tin: esprit, sprit, ruh; evren ilkesi), **"yeniden doğmuş"** bir kavram olarak kabul ediyor.[158] **Tin**, felsefeye, Anaksagoras'ın (M.Ö. 500-428) yerleştirdiği **"nous"** (anlık, zihin, akıl, zekâ), Herakleitos'un (M.Ö. 544-483) **"logos"** kavramlarının karşılığında, Hegel tarafından ortaya konmuş bir kavramdır. Hegel, **"tin"**i (Geist, evren ilkesi), dünyanın akla uygun **"düzen ilkesi"** olarak kullanıyor. Dünyanın usa uygun düzen ilkesi olan tin, zamandan bağımsız olanın, daha doğrusu, **"zamansız olan"**ın ilkesi olarak sunuluyor. Tanrı, yani ilk neden, **"zamansız"**dır.

Descartes (1596-1650), **"tin"**i, **"cogitatio"** (düşünme, düşünce, tasar, düşün, tasarım, düşünme yetisi, anlık) kavramıyla ifade ediyor. Ne ki, bu düşünme, yaşamdan ayrı bir düşünmeyi, yaşantıdan yalıtılmış bir **"bilinç"**i içeriyor. Böyle bir düşünme, kaynağında, fiziksel etkinliğe olduğu değin, içgüdüsel etkinliğe de karşıttır. Kısası, varlık dışı bir ilkedir. Özdeğe karşıt olan her düşünce, bir tasarımdır, bir imgelemdir. Kendisini, içgüdünün belirlenmişliğinden kurtaran, özgür olan, ancak, değerlere açılan bir düşünce, insanüstü bir nitelik taşır, bir **"idea"** olarak kabul

---

157 Bkz. Hegel, Estetik, c. 1, s. 1. Payel Yayınları, 1994 İstanbul. Çeviren: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

158 Bkz. Hegel, agy., s. 2.

edilebilir. Ludvig Klages, **"tin"**i, zaman zaman akla **(ratio)** indirger, ruha karşı, cansız, yaşama düşman bir ilke olarak tanımlıyor. Leibniz (1646-1716), tini, dinbilimsel bir kavram olarak algılıyor ve **"akıl taşıyan ruh"** kavramıyla ifade ediyor. Ancak, felsefesel bir terim olan **"tin"**, kesinlikle **"ruh"** değildir. Hayvanlarda da, canlılığın öğesi **"ruh"**tur, oysa, tin, salt insana özgüdür. Hayvanların tini yoktur.

Hegel, bir Hıristiyan olduğundan, **"kutsal ruh"**u çok iyi biliyordu. İşte bu kavramı, yaşamı aşan evren ilkesi olarak felsefeye soktu. **"Güzel"**in bir evren ilkesi olmadığı apaçık. Çünkü, bir karşıtı var: **Çirkin.** Oysa, **"tin"**in karşıtı yok. Yaratılışın, **"kendinden varoluş"**u kapsadığı düşünülürse, var olmak için hiçbir varlığa gereksinimi olmadığı da, apaçık olarak benimsenir. Oysa, sanatsal yaratış kesinlikle, bir yaratıcıya gereksinim duyar. Sanatsal yaratı, **sanatçının** işidir. Sanatçının gereksinimleri sınırsızdır. Güzel, sanatçının yaratış yetisiyle yeniden doğar. Güzelin yeniden doğmuş olmasını yadsıyamayız. Yeniden doğma, yeniden üretimin bir yansımasıdır. Bu bakımdan, **"sanatsal güzel"**, sürekli olarak yeniden doğar. Her sanatçı, kendi **"güzel"**ini arar, yeniden üretir. Hegel, **"saltık us"** ve **"saltık ruh"** kavramlarına saplanmasa, bu çelişkileri çözümleyecek yeteneğe ve birikime sahip olduğundan, bu sorunları kolayca çözümlerdi. O, insanın anlığından kaynaklanan, insan anlığının doğası gereği olan **"yeniden üretilmiş güzel"**den söz ediyor. Bu, güzelin çok doğru bir yaklaşımıdır. En azından, **"saltık güzel"**in ya da **"saltık güzellik"**in olmadığını belirlemektir. Ancak, yeniden doğmuş **"güzel"**i, bir de, **"tinden doğmuş"** olarak gösterince, kendisiyle çelişiyor.

Schiller'in daha önce sözünü ettiğimiz **"özdeğe bağlı içtepi ve biçim içtepisi"** kavramlarının kaynağı, açıkça görülüyor ki, Hegel'in **"tinden doğmuş"** ve **"yeniden doğmuş güzel"** kavramlarıdır. Schiller, özdeğe bağlı içtepiyle biçime bağlı içtepinin birlikte etkiledikleri **"oyun içtepisi"**ni, **"güzel"**in yaratıcısı olarak düşünüyor.[159] Oyun içtepisi, **"zaman"**ı, zaman içinde kaldırmaya, **"oluş"**u, saltık varlıkla, değişikliği, değişmezlikle birleş-

159 Bkz. agy., On Üçüncü Mektup.

tirmeye çalışacaktır.[160] Saltık varlıkla birleşme, bir başka deyişle, "**tinden doğuş**"u ifade ediyor. Özdeğe bağlı içtepinin nesnesi de, "**yaşam**"dır (leben).

Hegel, tine ve ürünlerine büyük değer veriyor. Ona göre, tin ve ürünleri doğadan ve görüngülerinden üstündür. Sanatsal güzellik de (sanat güzelliği) doğal güzellikten (doğa güzelliği) aynı ölçüde yüksektir. Kaynağında, bilimsel olarak ele alındığında, insanın anlığında yer alan her düşünce, herhangi bir doğa ürününden daha yücedir, çünkü, anlıkta oluşmuş bir düşüncede **"tinsellik ve özgürlük"** vardır. **Oysa, Güneş gibi bir doğa varlığı, kendinde özgür ve bilinçli değildir.**[161] Schiller de, **"sanatsal güzel"**i yorumlarken, oyun içtepisini, bu nedenlerle, **"güzel"**in kaynağı sayıyor. Sanatsal güzeli, yaşamda aramak, boşunadır. İnsan, hoşa gideni, iyiyi, yetkin olanı ciddiye alır, ama **"güzel"**le oynar. Gerçek güzellik, oyun içtepisine yaraşır (On Beşinci Mektup). Bu, oyunun mitsel yansımasını da belirtiyor.[162]

Hegel, sanat güzelliğinin, doğa güzelliğinden, tinin, doğa ve görüngülerinden **"daha yüksek"** olduğunu söylemenin yeterli olmadığını söylüyor. Çünkü, **"daha yüksek"** nitemi, düşgücü ürünü olarak ortaya konmuştur. Gerçi, daha sonra, insan anlığında doğmuş, **"insan anlığında yeniden üretilmiş güzel"**den söz ediyor.[163] **"Güzel"**in yaratılmasında, sanatçının dehası ve esinlenme yetisi, düşgücü önemlidir. Anlığında, kendisinin **"güzel"** tasarımını yapan sanatçı, yaratıcı etkinliğin nesnelliğini ortaya koyacaktır. Örneğin, **Raffaello**'ya (1483-1520) **Galatca** tablosu için, **"Bu kadar güzel modeli nereden buldunuz?"** diye sormuşlar.[164] Raffaello, **"Ben, belli bir *ide*'yi ele geçirmeye çalışıyorum."** diye yanıtlamış. Bu yanıt, sanatçının düşgücünün önemini gösteriyor. **"Güzel"**in nesnesi, önce bir tasarım olarak do-

---

160 Bkz. Schiller, agy., On Dördüncü Mektup.

161 Bkz. Hegel, agy., s. 2.

162 Bkz. Sanatçılar, Bölüm 11.

163 Bkz. agy., s. 29, 30, 27g.

164 Schiller, agy., Baldassare Castiglione'ye Mektup.

ğuyor. Sonra da, yaşantının içinde biçimlendiriliyor. Hegel, daha da ileri giderek, sanatçının, yaşamın derinliklerini somut görünümler olarak verebilmesi için, pek çok şeyi, doğrudan yaşamasını ileri sürüyor. Hegel'e göre, bu durum, zorunludur. Hatta, zorunlu bir koşuldur. Mozart (1756-1791) ve Nâzım Hikmet gibi sanatçıları anamasa da -şiir ve müzik için durum aynıdır- sanatın nesnesinin **yaşam** olduğunu saptaması önemlidir.[165] Ayrıca, sanatçı özgünlüğü de söz konusudur. Sanatsal güzellik, doğal güzellikten farklı olarak, coşkusal yaşamın yoğunlaşmasını da zorunlu görüyor.

**Goethe** (1749-1832) ile **Schiller**'in başarıları, bu aşamaları doğru olarak yaşamış olmalarından kaynaklanıyor. Schiller, Goethe'ye göre daha soyuttur. Aynı dönemde yaşadıkları halde, coşkuya daha büyük bir değer veren Schiller, Kant estetiğine yakın durmasına karşın, onun **"kesin buyruk"**unun biçimselliğini eleştirmiştir. Schiller'e göre, insan, iyiyi özgürce yaratır. Sonra da, eksiksiz bir yetkinliğe ulaştırır. Feodal düzene karşı bir çağrı niteliğindedir Schiller'in sanat kuramı.

İnsanı özgürleştiren tek bilinç biçimi, **"sanatsal yaratış"**tır. Schiller, güzelin, iki karşıt içtepinin birleşmesinden doğduğunu ileri sürüyor. Ancak, bu iki içtepi, kardeş kardeş bireşmiyor. Uzun süre çarpışıyorlar. Kısası, karşıtlar çarpışıyor, sonra bireşerek, yeni bir şey doğuruyor. Hegel'in **"yeniden üretim"** ya da **"yeniden doğuş"** dediği şey, daha önce, daha farklı olarak, Schiller'de söylenmiş.[166] Her iki içtepi, anlıkta bireşir. Bu bireşimin arı ve duru verimi de, **"güzellik"**tir.[167] Yaşamda, bir etkin, bir de eritici vardır. Bunlardan başka da, **"erkli güzellik"** bulunur.

Bir bakıma, Hegel, Goethe ve Schiller (Aydınlanmacı olmasına karşın) bir **"estetik dönem"** yaratmışlardır. Ancak, sanayi devrimi, on dokuzuncu yüzyılın başlarında, artık, toplumsal düzenin adını koyacak derecede gelişmişti: **Kapitalist burjuva toplumu.**

---

165 Hegel, agy., s. 282.

166 Bkz. agy., 16. Mektup.

167 Bkz. Schiller, agy., s. 93, On Altıncı Mektup.

## YENİ TOPLUMUN YENİ SINIFI

Yeni toplum, burjuva demokratik toplumu olarak hızla gelişti, tüm dünyaya, devrimci düşünceyi aktardı. Yeni dünya devrimini yaratan **"burjuva sınıfı"** feodal toplumun ürünüdür. Burjuva sınıfının sanayi devrimi de, burjuva sınıfının bağrında, yeni bir sınıf yarattı: **İşçi sınıfı** (proleterius, yavrulayıcı). Yeni toplumun, **"estetik dönem"**e son verdiğini ileri sürdüler kimi kuramcılar. Belki, yeni toplum, **"Eski toplumun estetik kuramını rafa kaldırdı."** demek, daha doğru olur.

Sanıldığı gibi, burjuva sınıfı, siyasal egemenliği eline geçirince, sanatsal ve düşünsel konular, önemlerini yitirmedi, tam karşıtı, hızla yeni toplumun kamusal yönetimine eleştirel olarak yaklaştı. Sanırım, sanatın kamusal öneminin yitirildiğini söyleten, XIX. yüzyılın başlarında, hatta, XIX. yüzyılda, yeni sınıfın öğretisini besleyen bir sanatın olmamasıdır. XIX. yüzyılda, burjuva egemenliğinde oluşan yeni düzende, tarih ve sanat, toplumsal önemini değil, kamusal önemini yitirdi, bir bilginler ve aydınlar topluluğunun malı oldular.

İşçi sınıfının olgunlaşması ve sınıf bilinci kazanması da, bu dönemde oldu. Bağımsız devrimci örgütlenmeler ve hareketler, bu dönemde hız kazandı. Marks, bu hareketleri, **"çirkin devrim"** diye tanımlıyor. Ne zaman, diyor, çirkin devrim, **"güzel devrim"**i yakından izlerse, demokratik yanılgılar, yüzeyde parıldar. Bu cilalı yüzey, özdeksel çıkarların üzerinden ne değin çabuk soyundurulup atılırsa, **sınıf çatışmasını apaçık ortaya korsa**, işçi sınıfı, son amacına, o değin yaklaşmış olacaktır. Toplumsalcı felsefe, sömürünün nedenini, sermaye sınıfının, daha doğrusu sermaye toplumunun ekonomi siyasasında görüyordu. İşçi

sınıfının tarihsel işlevi, burjuva sınıfının yarattığı sermayeci ekonomi düzenini tarihe gömmek, toplumsalcı bir düzen kurmaktır. Marks ve Engels, bu yeni oluşum sırasında, estetik konuların derinliğine ele alamazlardı. Hatta, estetik üzerine eğilemezlerdi. En önemli neden, yeni sınıfın sanatsal ürünlerinin henüz ortaya çıkmamasıydı. Ortaya çıkan birkaç yapıt hakkındaki düşüncelerini de, kimi, yapıtların yazarlarına yazdıkları mektuplarda ya da küçük eleştirel yazılarında belirttiler. Bu yazılardan, *açık ki*, toplumsalcı estetik kuramlar çıkarılamaz. Toplumsalcı estetik, işçi sınıfının devrimci hareketi geliştikçe, biçimlenmeye başladı. Ayrıca, yeni toplumun düzeni üzerine çalışırken, kuşkusuz, sanat ve ekin sorunlarını savsaklamadılar. Yukarıda, Marks'ın, **Grundrise**'de, **Artıdeğer Kuramları**'nda, sanat ve ekin konularına ciddi bölümler ayırdığını, köklü bir altyapı hazırlığı yaptığını görmüştük. Daha sonraki yıllarda, **Plehanov, Lukacs, Belinsky** gibi düşünürler, bu birikimi değerlendirerek Marksçı estetiği geliştirdiler. Önce, *şunu unutmamalıyız ki, sanatsal yaratıya özgü* sorunlar, Marks'ın aydın kişiliğinin oluşma sürecinde, dikkatini çekmiştir. Şiirle uğraşmış, klasik Alman estetikçilerini okumuş, Alman yazın tarihini incelemiş, **Schelegel**'in yazın derslerine katılmış, **Welcker**'in mitoloji derslerini izlemiştir. Babasına yazdığı bir felsefi şiir, sevgilisine yazdığı şiirlerden oluşan bir şiir defteri, **"Oulanem"** adında düşsel bir dram çalışması (yalnız birinci perdesini yazdı), onun sanatla ilişkisini gösteriyor. Kaynağında, şiir yazma isteğini, bir türlü yenememiştir. 1841'de, **Athenaum**'da iki şiir yayımladı. Ancak, *bunların iyi şiirler olduğunu* söylemek güç. Şairlikle yaşam sorunlarına yanıt arayan bilim adamlığı arasındaki seçimini, bilim yolu olarak belirledi ve Hegel'e yöneldi. Hegel estetiğini inceledi.

Hegel felsefesine göre, çağdaş dünyada, sanatın yozlaşması kaçınılmazdı. Schiller, çıkarlar kavgasına tutuşmuş ve istekler baskısında bir dünyanın -gereklilik dünyası- sanatsal üretimi besleyemeyeceğini söylüyor. Sanatsal yaratışın kaynağı, **"özgürlük"**tür, oysa, sermayeci burjuva toplumu, çıkar kavgalarını ve *istekler baskısını, insanların doğal eğilimleri olarak kabul ediyor*. Hegel ve arkadaşları, Tubingert'te, **"özgürlük ağacı"** diye

yeni bir akımı geliştirirken, Alman gençliği, özel mülkiyetin egemenliğinden yakınıyordu. Hegel, bu gelişmeleri yakından izliyordu. Bilimsel diyalektik yordama yol açan, felsefeye diyalektik yöntemi, bir doğru düşünme yöntemi olarak armağan eden bu önemli filozof, çağdaş dünyanın, çıkar kavgası ve istek baskısıyla, halk şiirinin bile yapısal değişikliğe uğradığını yazıyor. Ayrıca, **işbölümü**'nün **"kötürümleştirici"** etkilerinin, insanı mekanikleştirmesinin, şiire düşman olduğunu yazıyordu.

Kaynağında, Hegel, burjuva toplumunun yarattığı çelişkileri görüyor, ama çözümleme yollarını bulamıyordu. Diyalektiği, salt **"tez-karşı tez"** çelişkisine bağlıyor ve her yeni tezin bir karşı tez üreterek bir daire üzerinde sürüp gittiğini savlıyordu. Kaynağında, diyalektiği böyle belirlemek, **"fasit daire"** (kısır döngü) yöntemi olarak algılamak demektir. Kısası, hep aynı çember üzerinde dönüp durmaktır. Bu, diyalektiği başı üzerine oturtmaktır. Tez, yeni bir tezi üretirken, kesinlikle bir çember çizmez. Doğanın temel ilkesi değişmektir. Değişim, bir doğru üzerinde olur. Ara sıra, geriye dönüşler olsa da, değişimin yönü ileriyedir. Yeninin yapısı, eskiden tümüyle farklıdır. Eskinin izlerini taşıyan yeni, değişimini tamamlayamamış demektir.

Hegel, yöntemini, en kötü biçimde, sanatta kullandı. Sanatın kaynağının din olduğunu biliyor, çözümlemelerini, bir türlü, bu kurumdan uzaklaştıramıyordu. Sanatın, her şeyden önce, tanrısal olanı tasarladığını gösteriyor Hegel.[168] Tanrısal (ilahi) olan, salt, anlıkta vardır. **"Kendinde imgesiz"** olduğundan, imgelem gücüyle imgelenemez, biçimlendirilemez. Yahudiler ve Müslümanlar, bu yüzden, tanrının görsel yansıtılmasını yasaklamışlardır. Musa'nın ve Muhammet'in ümmetleri, Tanrı'yı ve tanrısal olanı, insan sesinde ve sözde yansıtmaya izin verdiler. Bu katılıkları, hâlâ sürüyor. Yahudiler, Musa'nm perdede ve sahnede temsil edilmesine izin verdiler, ama Müslümanlar, katılıklarını sürdürüyorlar. Oysa, temsil edilen tarihsel her kişilik, yaygınlaşır ve etkinleşir. Ne ki, İslam kafasına bunu benimsetmek olanaksız görünüyor.

---

168 Bkz. agy., s. 174.

Ortaçağın üretim biçimi (genel niteliğiyle tarım üretimi), dinsel düşünceyi belirlemiştir, ama ilkçağın toplulukları, özellikle toplama ve avlanma ile geçinen topluluklar, -köleci toplumda insanlaşarak- tanrılarını, yontularda ve kabartmalarda, imgelem yoluyla biçimlemişlerdir. Putlar, tanrıların gösterim yoluyla imgelenmesiyle yapılmışlardır. Bu biçimlendirme, insanlaşma sürecine değin sürmüştür. Toplayıcı ve avlayıcı toplumların düşünce dizgeleri, **"büyü"**ye dayanır. Doğa ile ilişkilerindeki gelişmeyle doğru orantılı olarak, **"tanrı imgesi"** ve biçimi değişmiş, dönüşüme uğramıştır. İlkel komünal toplumun (sınıfsız klan ailesi) geçim biçimi, ilkel insanın büyüye dayanan düşüncesinde, kendisinin atası olarak bir hayvanın ya da bitkinin -daha geniş olarak ırmağın, dağın, ormanın- **"tanrı"** olarak yer bulmasına yol açmıştır. Toplumbilimde, bu kutsal varlığa, **"Algonkin"** dilinden alınan ve **akraba, aile, akrabalık** anlamlarına gelen **"totam"** (totem) adı verilmektedir. **Totem,** bir insan topluluğunun, ya da bir kişinin gizemli ve büyüsel duygularla bağlı bulunduğu bir doğa varlığıdır (hayvan, bitki, az da olsa ırmak, dağ). Doğasal bir varlıktır totem, ama kimi ilkel topluluklarda, kişiye özel totemler de vardır. Yaşantıda, bir doğa olayı ya da bir cansız nesne kişiyi etkilemiş olabilir. Örneğin, ölümle karşı karşıya kalan bir ilkel insan, kendisini parçalamak üzere olan bir kurda saldıran bir kaplanı, kurdun üzerine düşen bir kayayı vb bir nesneyi, totem yapabilir. Totemde gizil bir güç vardır. Gizil gücün adı **"mana"**dır. Mana, totemin özünde var olan gizil güçtür. Polonezya dilinden alınan bu sözcük, **gizemli ve büyülü** bir gücü ifade ediyor. Kimi insanlarda, totemin **gizil ve büyülü gücü** vardır. Bu gücü (mana) taşıyan insan ya da nesne, giderek kutsal bir değer olarak tanrılaşır. Yaratıcı bir güç olarak tasarlanır. Manayı taşıyan nesnenin görsel yansımaları, resim ya da yontu olarak yapılır ve onlara tapınılır.

İnsan, toprağa yerleşip üretime geçince, bu totem biçimleri, başı hayvan, gövdesi insan olarak yeni bir biçim alır. **Sfenksler** (sphinx), bu çift yaratıklı yontulardır. Toplumsallaşmış insan, doğaya daha çok egemen oldukça, yontu tanrı da değişir. Tanrı'nın başı insan, gövdesi hayvan olur. **Şahmaran** gibi. Doğayla savaşımda başarı kazanıldıkça, gizemci düşünce de insanlaşır.

Artık, -köleci toplumda- insanın tanrısı, kusursuz olarak imgelenmiş **"insan"**dır. Sümer tanrıları ilk örneklerdir. İlkçağ Yunan sanatında, tanrılar, şiirde, resimde, yontuda, trajedide en önde yer alırlar. Olimpos'un ölümsüz yaratıkları, en kusursuz biçimde yontularla temsil edilirler ve tapınakların, sarayların, kutsal uzamların en uygun yerlerini süslerler.

Feodal üretim biçiminde, **insan tanrı**, salt imgesel bir nitelik kazandı. Yalnız, anlıkta vardır, ama feodal biçimlendirme sürer. Tevrat, Tanrı'mn insana benzediğini, Tanrı'nın onayıyla belirtir. Kuran'da da, **"Allah'ın elleri"**nden söz edildiğine göre, insan tanrı kavramı sürüyor demektir. İnsan tanrıların kökeni Sümer mitolojisinden İbranilere geçmiş. İbraniler, insana benzer Tanrı'yı, Tanrı'nın kendisine onaylatmışlardır. Hıristiyanlar (Hıristiyan Yahudiler demek daha doğru olur), Tanrı'yı değilse bile, tanrısal oğlunu ve ulu meleği Cebrail'in kutsal ruhu üflediği Meryem'i imgelemiş ve biçimlendirmişlerdir. İsa ve Meryem'le birlikte, havarilerin, ermişlerin resimleri ve yontuları da yapılmıştır. İsa, dünyanın beklenen kurtarıcısı olarak (Mesih), gelecek için de imgelenmiş böylece, ölümsüzleştirilmiştir. Musa'nın ve Muhammet'in ümmetleri, böyle yansıtmalara izin vermediler. Bu hoşgörüsüzlükle, kutsalın geleceğe yayılmasını engellediklerinin ayırdında olmadıklarını söylemeliyiz. Museviler, son yıllarda, bu katılığı biraz olsun aştılar. Musa'nın perdede görünmesine izin verdiler. Hıristiyan Michelangelo'nun (1475-1564) ünlü Davut yontusuna karşı çıkamadılar, hatta, Raffaelo Sanzio (Raphael), 1508'den sonra, ilkçağ yontularına benzer, idealize edilmiş, **"kişidışı"**, arınmış, yuvarlak yüzlü Meryem (Madonna) tipini geliştirdi, Şiirde, müzikte ve tüm plastik sanatlarda, kutsal törenin yüceliği, **estetiğin** yaratıcılığıyla yaygınlaştı. **"Güzel"**, geçerli estetik ulamı olarak **"Vatikan"** tarafından saygı gördü. Tüm kiliseler ve saraylar, Rönesans'ın özgür sanat anlayışıyla yapılmış resimlerle ve yontularla süslendi. En görkemli yapıların tavanları, kubbeleri, duvarları, Floransalı ve Venedikli sanatçıların freskleriyle, resimleriyle ve yontularıyla değer kazandı.

Güzel, Rönesans'la, yaratıcı güçleri, bilme yetisini, insanın toplumsal siyasa, manevi ve toplumsal yaşam alanlarındaki öz-

gürlüğünü, doyumunu, duyarlığını, **"nesne-duyusal biçem"** bütünlüğünde yansıtan, gerçekliğin görüngülerini, sanatsal yaratışta değerlendiren estetik ulamı olarak felsefenin köklü konuları arasına girdi. Platon ile onu temel alan Hegel ve Kant, **güzel**'i, nesnel ya da öznel anlığın, nesnel gerçekliğin salt insanda bulunan en yüksek yansıtma biçimi olan bilincin bir özelliği olarak görürler. Bilimsel özdekçilikten önceki özdekçilik, **güzel**'in nesnelliği görüşüne bağlıdır. Güzeli, doğal bir nitemden, örneğin, bakışıklık, parça ile bütün arasındaki uyum gibi durumlardan ibaret saydılar. Bilimsel toplumsalcılığa yakın Çernişevski (1828-1880), güzeli, yaşamın bir belirtisi diye tanımladı. Çernişevski'nin tanımı, bir bakıma, devrimci bir öz taşır. Kaynağında, tarihsel gelişme içinde gözlemlenen **güzel** kavramının içeriği, dönemsel özellikleriyle birlikte, uzlaşmaz sınıflara göre ayrı anlamlar taşıyor. Mısır piramitlerindeki resimler, yontular, eski Mısır papirüslerindeki şiirler, **güzel** kavramının, toplumsal ve tarihsel kılgının bir ürünü olduğunu gösteriyor. İnsanın, öznel yasaların bilinmesi oranında, belirli tarihsel koşullarda yaratıcı yetilerini ve yeteneklerini daha eksiksiz, daha özgür kavradığında, başka bir deyişle, duyusal dünyanın nesnelerine egemen olduğunda, fiziksel ve anlıksal niteliklerinin bir yansıması olarak **"emek"**ten zevk aldığı zaman, **güzel,** insansal varlığını kazanır. Ancak, toplumsal gelişme yasalarına koşut olarak ve sınıfsal yansımasıyla, sanatsal imgelemlerle sanat ürünlerinde, eksiksiz, bireşimsel anlatımını bulur. Güzel, estetik ulam olarak, manevi beğeni ve sevinç sağlayarak, toplumda önemli bir anlıksal gelişmeye yol açar ve eğitici rol oynar. İlerici düşünü açısından, tüm güzel sanat ürünleri, **gerçekliği doğru olarak yeniden yaratan yapıtlardır.** Tarihsel gelişimi içinde düşünürsek, güzel, çağdaş koşullarda, toplumun değişimi ve dönüşümü için yapılan savaşım sırasında, özsel ve biçimsel olarak yeni bireşimlere varır.

Hegel, sanatı, saltık varlığın (Tanrı) **"ideal"**i olarak gördüğünden, tarihin böldüğü, çarpıttığı, karşı düşün (antitez) durumuna getirdiği şeyleri, bütünleştirebileceğini düşünüyordu. Ancak, çelişkilerin çözümlenmesinde en önemli öğe, **"bilgi"**dir. Böyle çelişkiler içinde, burjuva toplumunda, **"sanatsal yara-**

**tış"**ın olamayacağını düşünüyor. Kuşkusuz, bu da, ayrı bir bilgi kaymasıdır. Burjuva sınıfının da, tarihsel birikiminden gelen kendine özgü beğenileri ve bilgileri vardır. Kaldı ki, burjuva sınıfı kendi karşıtını yaratmıştır. Yeni sınıfın özgürlük savaşı, yeni çelişkilerin kaynağını göstermiştir: **Artıdeğer sömürüsü.** Emeğin yarattığı değerin sömürüsü, burjuva sınıfının servetinin kaynağını oluşturuyor.

Marks, Hegel'in bu düşüncelerine karşı çıktı. Coşumcu (romantik) şiirler yazarak, burjuva sınıfının toplumsal düzenini eleştirdi. Sonsal güçlere karşı savaşımını sürdürdü. **Sehnsucht** (Özlem) adlı şiirinde, bu kararlılığını görüyoruz.

*Hiç mi hiç düşünmüyor beynimiz,*
*Düşünce yollarında yükselen Tanrı'yı.*
*Yüreğimizde taşıyacak değin cesuruz.*
*Kendi ululuğumuzdur en kutlu dua.*[169]

Marks, insan onuru için savaşan insanın yenilgiye uğramasını, çok doğal karşılar. Böyle bir savaşı yapmış olmak bile, insanlık adına utkudur. Çünkü, önemli olan, insan adına, insan uğruna, insan onuru için savaşı kabul etmek, yalnız başına bir utkudur. İnsan Onuru **(Menschenstolz)** adlı şiirinde, **"Ve yenilgi, kendisi bir utkudur."** diyor.[170] Gençlik yıllarında Hegel'e hayranlık duyan Marks, felsefe tarihini derinliğine okuyunca, tarihin ve doğanın felsefesini yapmaya başladı. Artık, kendisi bir filozoftu. İnsanı ve doğayı doğrudan yorumlayacak **birikime** sahipti. Olgunlaşınca, Hegel'in felsefesindeki çürük duvarları gördü ve onları, birer birer yıktı. Hegel'in estetiği de, hedefindeydi. Hegel'e, **"pigme"** (cüce) diyordu.

Kuşkusuz, felsefe tarihinde, Hegel, **bir** cüce değil, **bir** devdi, ama onu sarsmak için, ilk çıkışı sert yapmayı, **bir** yöntem olarak seçti. Hegel'in felsefesini, önce, diyalektik yöntemini düzelterek sarstı. **"Tez-karşıtez"** ilişkisi üzerine oturtulmuş bu tepesi üstüne

169) Çeviren: Dr. Munise Yıldırım.

170 Çeviren: Dr. Munise Yıldırım.

duran ve bozuk bir daire çizen diyalektiği, ayakları üzerine yerleştirdi. Tez ve karşı tez, kesinlikle yinelenmez, tam karşıtı savaşırlar. Önce, bir bireşim yaparlar, sonra yeni bir oluşum yaratırlar. Bu, ilk varlığı yadsımadır. Giderek, değişimi ve dönüşümü sağlayan bir gelişim göstererek, yadsınanı yadsıma aşamasına varır karşıtların savaşımı. Sıradan bir örnekle, yumurtadan çıkan civciv, artık, ne yumurtadır, ne o yumurtayı yumurtlayan tavuktur, ne de, o yumurtayı dölleyen horozdur. Kendisinin oluşumuna yol açan yumurtayı yadsıyarak, yeni bir varlık olmuştur. Yumurtayı yumurtlayan tavuğu da yadsıyarak, yadsımayı yadsımıştır (inkârın inkârı). Hegel'in estetiğiyle de alay ediyor. Bir iğnelemesinde (Epigramme: İğneleyici dörtlük, kitabe, yazıt; inscription anlamında değil), Hegel'in etkisinde nasıl kaldığını belirtiyor:

*Bağışla bizi, özdeyişlerimizi,*
*Sıkıcı şarkılarımızı söylerken,*
*Düşünmeden öğrendik çünkü, Hegel'i.*
*Sıyrılamadık Estetik'inden henüz.*

diye yazıyor babasına. (10 Kasım 1837). Bu mektubunda, kendisini **"romantik"** olarak niteliyor.[171]

Marks, gençlik yıllarında, gerçekten, bir şiir tutkunudur ve şair olmak için de, büyük çaba göstermiştir. Kendisini, Fichte'ye (1762-1814) yakın buluyordu. Fichte, klasik Alman felsefesinin, Kant'tan sonraki ikinci önderidir. Toplumsal katmanların ayrıcaklı durumlarını, çok ciddi biçimde eleştirmiştir. Bu eleştirileri yüzünden, kendisini, Fichte'ye yakın bulmuş olabilir. Kılgılı felsefenin, ahlakın, devletin ve yasaların önemi üzerinde durmuş olmasına karşın, kılgı'yı, bilinci, ahlaksal edime indirgemiş, bilgi kuramını, kılgılı (pratik) felsefenin öngereği saymıştır. Böylece, öznel bir idealizme açık kapı bırakmıştır. Sanırım, genç Marks, Fichte'nin sınırsız güce sahip bir yaratıcının varlığına inandığının, henüz farkında değildir. Başlangıç **"ben"**, ne **"birey**

---

171 Bkz. Marcel Ollivier, Marx et Engels Poetes, Paris 1933 p. 214.

**olan ben**"dir, ne de Spinoza'nın (Banuch ya da Benedicte, 1632-1677) **"töz"**ü (cevher) gibi bir tözdür. Bilincin ahlaksal edimidir. **"Bireysel ben"**i, bu **"gizemci saltık ben"**den çıkarmıştır Fichte. Birey olan ben, saltık değil, sınırlı, insansal bir **"öz**ne"dir ya da **"yaşantısal** (amprik) **ben"**dir. **"Yaşantısal ben"**in karşısına, aynı biçimde yaşantısal doğayı koymuştur. Böylece, **"ben"** ile **"ben olmayan"**ı ileri süren kuramsal felsefenin, bunları, **"başlangıç ben"**in (ilk ben) sınırları içinde zorunlu olarak birbirlerinin karşısına koyduğu sonucuna varır Fichte. Bu **"ortaya koyma"** (karşısına koyma, bireştirme) yöntemini izleyerek hem kuramsal, hem kılgısal varlık ve düşünce ulamları dizgeleri oluşturur. İdealist diyalektiğin kimi özelliklerini geliştiren bu yöntem, **"karşıt düşünü yöntemi"** (antitezli metot) diye biliniyor. Hegel'e kaynaklık yapmıştır. Genç Marks, giderek nesnel idealizme yol açan Fichte'yi yakın bulmuş olmalı. Fichte'nin **"olan"**la **"olması gereken"** arasındaki karşıtlıkla ilgili olduğunu düşünüyordu şiirinde. Olan'ı, maymunlar tiyatrosuna benzetiyor. Burjuva toplumunun şişinen iki temsilcisiyle alay eder: Matematikçiler ve doktorlar. Matematikçiler, insanın duygularını sayısal ilişkilere indirgiyorlar. Doktorlar da, mide'yi, bütün düşlemlerin merkezi gibi görüyorlar. Oysa, tüm bayağılıkların, acıların, çürümüşlüklerin sağaltımı, emi (ilaç) **"şiir"**dir.

*Işıl ışıl pelerinine yiğitçe sarılmış*
*Onurlu yüreğim aydınlık*
*Baskılar, bağlantılar, tümü yadsınmış*
*Erkekçe adımlarla uzun yollar aşıyorum,*
*Senin önünde yıkıyorum acıları*
*Yaşam ağacına doğru ışıyor düşlerim.*[172]

*Ey şair, çiçekli düşlerle sarılmışım,*
*Buna karşın, cennetin kapısını kucaklıyorum,*
*Altından yıldızlara tutkunum.*
*Çınlıyor oyun, ağlıyor yaşam,*

---

172 Marx, agy., p. 25. Schluss, Sonnet an Jenny. Çev. Dr. Munise Yıldırım.

*Yine çınlıyor oyun, şimdi güneş ışıyor,*
*Eriyor uzaklıklar, bütünleşiyor ışıldıya ışıldıya.*[173]

Evrensel bir insancıllıkla, bir yerlerde, tüm insanların mutlu olduğu, yaşamın ve sevincin eşitçe bölüşüldüğü bir toplum vardır. Geleceğin Marks'ı, şu dizelerde gösteriyor kendisini:

*Kardeşçe öpücük ve yüreklerin birliği,*
*Bağlar bütün insanları bir çember içinde.*
*Mevkiler ve inançlar ayırmaz kimseyi,*
*Sevgi ve yasası ele alır yönetimi.*[174]

[174] Marx, agy., p. 32, Luciude. Çev. Dr. Munise Yıldırım.

1837'de, şiirle yaşam arasındaki bağı yadsımasa bile, şiirle, dünyayı değiştirme olanağının olmadığını anladı. Babasına yazdığı mektupta, **"Birden, gerçek şiir dünyası, önümde uzak bir peri sarayı gibi açıldı ve sonra yarattığım her şey, hiç oldu."**[175] Şiirle ilişkisini kestiğini bildiriyor kaynağmda. Şiirle ilişkisini kestikten sonra, felsefeye ağırlık verdi. 1839 yılında, felsefe çalışmalarını yoğunlaştırarak, **Epikuros** (M.Ö. 341-270) üzerine çalışmaya başladı. 1841'de, **Jena Üniversitesi**'nde, **"Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri** üzerine doktora çalışması yaptı ve doktor sanını aldı. O yıla değin, böyle bir çalışma yapılmamıştı. Tez, ilkin, Marks'ın ölümünden çok sonra, 1902'de yayımlandı.[176] Eldeki kopyaya göre, tam metin, 1927'de, MEGA'da (C. I) yayımlandı.[177]

---

[173] Marcel Ollivier, agy., Söyleşi.

[175] Bkz. Marcel Ollivier, agy, I, p. 218.

[176] Bkz. Aus dem Literarischen Nachlacs von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassale, Bd. I, Stutgart 1902.

[177] Marx-Engels, Historisch. Kritusche Gesamtausgate Erste Abteilung, Band I, Erster Halbband, p, 361. Kaynak: Karl Marx, Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri, Sol Yayınları, 2000 Ankara. Çeviren: Hüseyin Demirhan.

Öyle anlaşılıyor ki, Marks, yeni bir dünya görüşü oluşturmaya başlamıştır. İdealizmi geride bırakıyor. Biçimi (idea), gerçeğin kendi içinde aramaya başlamıştır. İdealizmi, Kant'ın ve Fichte'nin idealizmleriyle karşılaştırıyor, onlarla besliyor. Tanrılar, şimdiye değin, yeryüzünün üstünde uçsalar bile, şimdi, yeryüzünün merkezi oluyorlar.[178] Hegel'e geçiş, şiirle düzyazıyı birleştirme çabasının sonucudur. Epikuros için yedi defter doldurmuştu. Bu konu için de, yirmi dört sayfa tutan bir **"diyalog"** (karşılıklı konuşma, söyleşi) yazmıştır. Bu söyleşinin adı, **"Kleonthes ya da Felsefenin Başlangıcı ve Gerekli İlerlemesi"**dir. **"Burada, her nasılsa, birbirlerinden iyice kopmuş sanat ile bilim, nasıl birleştiler?"**[179] diyor. Bu yapıtı, ayışığı altında büyüttüğü çocuğu gibi görüyor. Ne ki, kendisini, kötü yürekli siren gibi, düşmanına doğru sürüklemiştir.[180] Artık, bir Hegelcidir. Birçok Hegelciyle birlikte, bir dergi çıkarmayı bile düşünür. Ancak, şunu söylemeliyiz ki, şiirleri, burjuvalaşmış Alman feodalizmini, özlü biçimde eleştiriyordu. Hegel'in **"gerçeklikle uzlaşma"** düşüncesini de beğenmedi. O, felsefenin yeni işlevini bulmuştu: **Dünyayı değiştirmek**. Eski Yunan felsefesi, varlığı ve evreni soruşturuyordu. Rönesans felsefesi, dünyayı yorumladı. Marks, dünyayı değiştirmeyi istedi.

---

178 Bkz. MEGA, Band I, p. 218.

179 Bkz. MEGA, Band I, p. 219.

180 Marx, agy., Band I, p. 219.

# ESTETİĞİN DEVRİMCİ DEĞİŞİMİ

Kaynağında, ne Kant'ın ne de Schiller'in estetikleri, Hegel'in **"Aesthetik"**i değin devrimci öğelere sahip değildi. Üstelik, eleştirici niteliği vardı bu estetiğin. Hegel, burjuva düzeninin ve Hıristiyanlık'ın, yaratıcı sanata karşı olduğunu söylüyor. Bu saptamasına karşın, sanatın, **saltık** devletin kurtarılması için, yok edilmesini düşünüyor. Oysa, devrimci düşünüşte, sanatın gelişmesi, özellikle, **"yaratıcı sanat"**ın dünyanın değişmesine katkıda bulunması için, **"saltık devlet"**in (monarşi) hatta **"saltık varlık"**ın yok edilmesi gerekir. Bir bakıma, Hegel'in, **"gerçekliğin estetiğe karşı ruhu"** öğretisi, devrimci bir ruhu taşıyor. Ancak, **"güzel"**i, **"güzel ideası"** olarak algılaması, devrimci özle çelişiyor. Çünkü, güzelin kendisinin **"idea"** olarak, özellikle de, belirlenimli bir biçimdeki idea (ideal) olarak kavranması aykırıdır. Kendi sıfatıyla, idea, bir kavramdır. **"Kavram"**ın gerçek var oluşu, bu ikisinin birliğinden başka bir şey olamaz. Kendi gerçek var oluşu içerisinde var olduğuna göre, bu var oluşla birlik durumuna getirildiğinde, kavram, **"idea"**dır.[181]

**"Güzel"**in **"idea"** olarak kabul edilmesi, idealist dünya görüşünün gereğidir ve sanatsal yaratıcılığın yadsınmasıdır. Kaynağında, eski Yunan çağının bile gerisinde bir sanat anlayışıdır bu. Marks, Yunan yaşamının temelini doğa ile birlikte kabul ediyor. Doğanın insan tarafından bozulmasının ve bayağılaştırılmasının, özünde, yaşamın bütünlüğünün bozulması anlamına geldiğini yazıyor. Zamanla, Yunan felsefesinin şiirsel doğa görüşü, mekanik doğa görüşüne dönüştü. Homeros'un güzel, bütüncül dünyası, so-

---

[181] Bkz. Hegel, Estetik, c. 1, s. 105. Çeviren: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

nunda, arkasında kupkuru, niteliksel ilişki saklayan bir duvar olup çıktı. Basit olan her şey karmaşıklaşır, karmaşıklaşan her nesne, her durum, örgütsüzlüğe kayma eğilimi gösterir. Evren, bağımsızlık çabasında, birçok **"bitimli"** ilkel varlığın yarışmasını içerir. Bu ilkel özdek, **"atom"**dur. Atomların bireşimlerinin biçimlenmesi, birbirlerini itişleri, çekişleri, tümüyle gürültülüdür. Bir duldaya sızmış güneş ışını bile, evrendeki bu sonsuz savaşımın bir simgesidir. Eski dünyanın çürüyüşünü yansıtan atomların bu gürültülü savaşımı, gelişmenin en yüksek noktasıdır da.[182]

Roma'nın en büyük şairi **Lucretius**'tu. Çünkü, o, Roma'nın ruhunu yansıtıyordu. Lucretius'ta, Homeros'un dingin betimlemelerinin yerini, tepeden tırnağa silahlı kahramanların görkemli betimlemeleri alır. Herkes, herkese karşı savaşır. Katı bir bencillik, tanrısız doğa, dünyasal ilişkilerden uzak tanrılar, Lucretius'un şiirini oluşturur. Bu şiir, görkemli Roma'nın ruhudur.[183] Roma'nın ruhunu yansıtan kahramanların tümü, kaba bir bencilliğe sahiptirler. **"Öznellik"**, bu kimselerin kişiliklerinde, kutsal güven gibi bir **"bencillik"** oluşturur. Kişi, eyler, devinir ve kendisini gerçekleştirir. Amaç da, budur zaten, kişinin kendisini devindirerek gerçekleştirmesi. Lucretius'un Romalı ruhunun ülküsü, öznede içkin olan şeyi, yani salt Romalı bilincinde olan şeyi, yaşama geçirmektir. Bu durumda, kişi, kendisini kuşatan, kucaklayan bir çevreye gereksinim duyar. Hegel'e göre, bu bağlamda, bir şeyin durumundan söz ettiğimizde, özsel öğe olarak kendi görünümlerinin tümünü bir arada tutan **"tözsel"** (töze özgü, cevhere özgü) öğenin genel var olma biçimini ve yordamını anlarız. Bu durumda, her türlü yaşam yordamını ele alabiliriz. Bütün bu yaşam yordamlarında (tarz) ortak olan bir **"töz"** vardır. Tinsel gerçeklik, bu tözde saklıdır. Kısası, tüm bu yaşam durumlarını açık ve edimsel kılan tek ve aynı tin (evren ilkesi) ve içeriğin biçimleridir. Tinsel (evren ilkesine özgü) gerçeklik dünyasının durumunu tartışırken, durumu, **"isteme"** yönünden ele almalıyız. İstemenin yol göstericileri, **"ahlaksal olan"** ve **"yasa"**dır. Ah-

182 Bkz. Marcel Ollivier, agy., s. 124.

183 Bkz. Marcel Ollivier, agy., p. 126.

laksal olanı içkinleştiren (bilinçte olan, deneyi aşmayan), yasaları özsel olarak yararına kullanmayan kişi, **"ideal bireysellik"**i aşar, bireysel bağımsızlık kazanır.[184]

Ülkü, **"bireysel bağımsızlık"a** erişmektir. Bireysel bağımsızlık, kişiliğin **"birlik"** kazanmasıdır. Bu, salt dışsal birlik değil, içkin birliktir. Hegel, somut bireyselliğin bağımsızlığından söz edilemeyeceğini söylüyor. Hatta, **"bağımsızlık"**ı, **"belirsiz anlamlı"** bir kavram olarak görüyor.[185] Kuşkusuz, bir şeyin, anlamlıysa, belirsizliği düşünülemez. Ancak, bireyselliği, tümelliği içinde düşünürsek, elbette, değişmez karşıtlığını düşüneceğiz. Hegel, bu karşıtlığın, bağımsızlığı engellediğini söylüyor. Oysa, her karşıt, kendi karşıtına karşı bağımsızdır. Karşıtına bağımlı bir karşıtın savaşımı düşünülemez. Yaşamın gerçek içeriğini kavrayamamış her özne, kendileri adına dış dünyada varlıklarını sürdüren **"özne"**nin iç ve dış varlığına yabancı kalırlar. Bu yüzden de, özneye karşıt duruma düşerler. Öyleyse, soyut anlamda bağımsızdırlar, ama somut olarak ilişkidedirler. Karşıtların birbiriyle ilişkileri, öznenin bağımsızlığını ortadan kaldırmaz. Bir ölçüde, somut özgürlükten söz edemeyiz. Çok açık ki, Hegel'in deyimiyle, gerçek bağımsızlık, bireysellikten ve tümelin birliğinden, bunların birbirine etkisindendir.[186]

Burada, şunu söyleyebiliriz: **Sanatsal yaratış, ancak, bireyin kendisine yeterli olmasıyla olanaklıdır.** Ne ki, bireye özgü olan nesnel durum, salt bireye özgüdür. Böyledir diye, bireysel bağımsızlık adına, nesnel olandan, toplumsal olandan ayrılmamalıdır. Sanatsal yaratış, kuşkusuz, öznenin bireysel bağımsızlığıyla yakından ilişkilidir, hatta, bireyin bağımsızlığıyla olanaklıdır, ama sanatsal yaratı, doğrudan, toplumun malıdır. Ayrıca, bağımsız devinimi, sanatsal yaratışı, yaşamdan da koparır. Öznellik, salt sanatsal yaratışla ilintili ve bağıntılı olmalıdır. Sanatsal yaratışta, salt duyarlık, bireye özgü olmalıdır. Kuşkusuz, sanatsal yaratış, olumsuzlukları da yansıtmalıdır, ama olumsuzlukları

184 Bkz. Hegel, Estetik, c. 1, s. 178. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

185 Bkz. Hegel, agy., s. 179.

186 Hegel, agy., s. 79.

olumlamayı unutmamalıdır. Olumsuzluğun dolaysız yansıtılması, **"sanatsal güzel"**in ırasına uygun olmaz. Olumlama yapılmazsa, **sanatsal edim** (act, acte, energeia, âmel), bilincin tek tek davranışları olarak kalır. Edimin varlığı, açık ki, gerçekleşmeye dayanır. Bu da, olumlama yoluyla toplumsallaşır, insancıllaşır. Her edimin özünde, bir erek vardır. Sanatsal edimin ereği, **olumlama** olmalıdır.

Gerçek olan şudur:

Olumsuzlama, ahlaksal olanın karşıtı olarak bireysel özgürlüğü ve toplumsal adaleti tehdit eder nitelikte, toplumsal yapıya, siyasal egemenliğe, yasallığa, töreye karşıt olarak vardır. Bir bakıma, doğal ve toplumsal zorunluluk olarak, bağımsız yaratışa engeldir. Devletin doğasına karşıt olarak da, bütünselliğe zarar verir. Öznenin eşitlikçi istemine aykırı bir durumdur. Özgür öznenin, olumsuzlama ile birleşmesi olanaksız görünür, ama bir gerçeklik olarak da vardır. Olumlama, sanatsal yaratış yoluyla, olumsuzlamayı topluma, özgürlüğe ve eşitliğe engel olarak yansıtır. Gerçek şu ki, yasalar, devletin olumsuzlukları ortadan kaldırma istencinin bir ürünü olarak gösterilir. Ama yaşamın akışı içerisinde, belli sınıfların çıkarlarını korumak ve yararlarını gözetmek işlevini kolaylaştırırlar. Bu durumda, olumsuzlama, yönetsel bir istenç olarak algılanabilir. Yönetsel bir ıra (karakter) olarak, devletle bütünleşir. Sanatsal yaratış, bireysel bağımsızlığa, bu durumda, daha çok gereksinim duyar. Kendisini, yaratma açısından bağımsız sayan sanatçı, kamusal güce karşı çıkmaya, toplumsal güçle bütünleşmeye zorunlu duyumsar. Bu durumda ahlaksal güçler etkin değillerdir. Sanatsal yaratışta, bu güçlerin varlığı, özneye yardımcı olmazlar.

Olumsuzluk gerçeği, sanatsal yaratıyı, olumlamaya yönlendirir. Özne, yaşantısal gerçeklik anlamında, kendisini eşitsizlik, baskı karşısında bulur. Tek zorunluk, tümel eşitlik ve özgürlük için savaşımdır. Özgürleşmeye ya da özgürlük anlayışının sınıfsal niteliğine bağlı olarak **"güzel"** ve **"güzellik"** anlayışı da değişir. **Turgenyev** (1818-1883), Paris'te yaşadığı günlerde -orada öldü- bir dost toplantısında, **"Milos Venüsü, 1789 ilkelerinden**

**daha az itiraz götürür"** demiş. 1789 Devrimi, tarihin akışına uygun olarak, Fransa'da gerçekleşmiştir. Çünkü, XVIII. yüzyılda, feodal düzene son vererek, burjuva sınıfı, kıta Avrupa'sında, önce Fransa'da olgunlaşmıştı. İngiliz burjuva sınıfı, 1648'de, devrimi gerçekleştirmişti, ama ilkelerini, kıta Avrupa'sına aktarmamıştı. Avrupa, onlar için, uyanmaması gereken bir pazardı. Denebilir ki, 14 Temmuz 1789'da, XVI. Luis, tahtından indirilmeseydi, güzel eşi **Mariane Toinate** öldürülmeseydi, dünyanın hiçbir halkı, **"özgürlükler ve haklar"** ilkelerinden haberli olmayacaktı. Hiçbir Asyalı ve Afrikalı, 1789 ilkeleri hakkında hiçbir bilgiye sahip değildi. Hatta, birçok Avrupalı Hıristiyan da! Ne ki, Hıristiyan Avrupalıların büyük bir bölümüyle tüm Asyalı ve Afrikalı halklar, Milos Venüsü'nden de habersizdiler. Bugün de, haberli oldukları söylenemez. Milos (Melos) Adası'nda bulunduğu için, **"Melos Venüsü"** adı verilen yontu, başa göre çok iri bir gövde taşıyor. Yani, orantısız bir yontu. Aşırı boylu gösterme, bedenin dolgunluğu, barok özellikler taşıyor. Ağırbaşlı duruş, beden güzelliğini sergileyen **Melo Venüsü,** soylu kadın duruşunu klasikleştirmiştir. Bir yontu gibi değil de, bir portre gibidir **Melo Venüsü.** Milos Venüsü'nün adını, yontunun sanatsal niteliklerini, yontucunun halkının birçoğu da bilmez. Ama, şurası bir gerçek ki, Anadolu'daki birçok Kibele yontusuna bakarsak, Milos Venüsü, toplumsal gelişme yasalarına bağlı aşamalardan geçmiş bir kadın güzelliğini yansıtıyor. Bizans mozaiklerinde, betimlemelerinde, Hıristiyanlık'ın yarattığı ortak kadın güzelliğini görüyoruz. Kuşkusuz, Bizans yapıtlarında yansıtılan kadın güzelliği, tüm dünya Hıristiyanlarının imgelediği ortak kadın güzelliği değildir. Bunu, Anadolu ve Ortadoğu Hıristiyanlarının ortak tasarımı olarak anlamak, daha sağlıklı olur. Ortadoğu Hıristiyanlarının ortak kadın betimlemelerine hayran olan Bizans ressamları, yontucuları ve sanatçıları, Milos Venüsü'nü ve tüm Venüs güzelliklerini dışlıyorlar. Tüm Venüslere, Bizans papazları, **"dişi şeytanlar"** diyorlar. Batılı Hıristiyan sanatçılar, dişi şeytanları sevdiler. Milos Venüsü'ne, hiçbir Katolik din adamı, karşı çıkmadı. Burjuva demokratik devrimi, düşünce özgürlüğünü, bir ölçüde sağladı.

Kaynağında, Rönesans, manastır estetiğini ve ekinini, geri düzleme atmıştı. İnsan gövdesini (vücudunu) biçimlendirmek, eski Yunan çağına saygı göstermek, İslam'ın yükselmesi, yeni estetik gelişmelere yol açmıştır. İslam, özellikle, görünen dünyaya, görünmeyen dünyayı tanıttı. Batı, İslam'ın aracılığıyla, **"dünyayı ve insanı"** yeniden keşfetti. Her şeyden önce, XIV. yüzyıla değin, Hıristiyan dünyasında, sanatsal yaratış, toplumcu -toplumsalcı değil- bir dünya görüşüne dayanıyordu. **Devlet, kilise ve loncalar,** bir sanat yapıtım, ortaklaşa kabul etmeliydiler. Oysa, yeni çağ, doğaya, gözlemlere bağlı bir biçime geçişi sağladı. Ortaklaşa yaratış, bireysel yaratışa dönüştü. İnanç bütününün bireşenleri, birer birer incelenmeye başlandı. Roman kilisesinde, yapıdaki tüm parçalar, yükselti doğrultusuna yöneldiği halde, gotik yapılarda, tüm doğrultular, yukarıya yani Tanrı'ya yöneliyordu. Gizemci düşünce, yapı sanatında, böyle özümseniyor. İnsan, Tanrı'ya etkin olarak bağlanıyor.

İnsanoğlu, dünyaya kapalı tapınaklara girdiğinde, yanlış bilinçte tanrısal egemenliğin olumsuzluğu bir yana, tam karşıtı, gizemli bir güzelliğin düşülkesine (ütopya) giriyor, esenlik buluyor. Yapı güzelliği, Stendhal'in (1733-1842) deyimiyle **"mutluluk vadisi"**ni (une promesse de bonheur) gerçekleştiriyor. Selimiye'nin kubbesi altında, Kâbe'ye dönerek el bağlayan bel büken, yerlere yüz süren Müslüman, öteki dünyanın esenlik saçan bahçelerinde, huriler arasında dolaştığını duyumsar. Kaynağında, güzel bir kadın da, karşı cinse mutluluk vaat eden bir doğa tansığı (mucize) değil midir? Şurası var ki, sanatsal yaratışın, sınıfsal güzelliği yansıttığını, yaratıcı bile fark edemiyor. **Tevfik Fikret** (1867-1915), **"Güzellik, şu çirkin hayata bir ziynet"** derken, güzelin kaynağını kavrayamadığını belirtmiyor mu? Yaşam çirkinse, onu süsleyen bir **"güzellik"** olabilir mi?

## EGEMEN SINIF VE SANAT

**Hegel,** dine ve egemen sınıfa karşı tutumu yüzünden, eski Yunan trajedisini ve şiirini över. Kaynağında, kesinlikle bir din olmayan, Homeros'un (M.Ö. sekizinci yüzyıl) dizgeleştirdiği ve Hesiodos'un (M.Ö. altıncı yüzyıl) geliştirdiği mitolojik söylencelere dayanan eski Yunan sanatına, tanrılara ve egemenlere karşı verilen savaşımı yansıttığından, saygı duyar. İlkçağ Yunan halkının dini yoktur, çünkü, Olimpos Tanrılarının gönderdiği kitap, bildiri ya da sözleşme bulunmuyor. Eski Yunan felsefesi de, egemenlere karşı bir düşün dizgesidir denilebilir. İlkçağ Yunan düşüncesini, **"Güzellik, sanat, özgürlük ve insancıllık inancı"** olarak niteler Hegel. İbranilerin, Sümer, Babil ve Mısır mitolojilerinden süzdükleri tek tanrıyı, çok sıkıcı buluyor. Bu tanrı, zalim ve kıskançtır. Cezalandırmayı çok seven **Yahuda'**nın ucuz varlığını sürdürmek için insanlara yardım amacıyla gönderdiği elçilerini de, **"bencil köleler"** olarak tanımlıyor. **Tevrat'**ı sanata düşman, şiire uzak, ahlakçı bir yapıt olarak çok sığ buluyor.

**Sol Hegelciler,** Hegel'in bu düşüncelerini daha da geliştirdiler. İlk anlarda, Marks da, bunlara yardım etti.[187] Gerçekte, sömürüye ve ayrımcılığa dayanan Alman **"soylu-burjuva bağlaşıklığı"**nı, **"yeni barbarlık"** kavramıyla tanımladılar. İsa'nın **Rab babası,** kendi özdeksel gereksinimlerini doyuma ulaştıran **"bencil birey"**in simgesidir. Kilise, duyusallığı sömürüyor, inanç sahiplerinin tüm varlıklarını, cennet tapusuyla değiştiriyor. Bulunç (vicdan) yoksunluğunun ve açgözlülüğün dünyasında,

---

[187] Bkz. Karl Marx, Selected Works, V. I. International Publishers, 1937, New York.

güzelliğe ve sanata yer bulunmaz. Hegel, zorba egemenliklerde, gerçek bireysellik ve gerçek kişisellik olamayacağını yazıyor **Estetik**'inde. İnsan özgürlüğü ve kişiliği sürgün edilir, zorbanın egemen olduğu toplumlarda. Tarihin ve sanatın tek gerçek kaynağı, düşüncenin özgürlüğüdür. Hegel'in bu görüşü, saygıya değer. Bir de, emeğin özgürleşmesine değinseydi, felsefe tarihindeki yerini, daha da sağlamlaştırırdı: **Düşüncenin baskı altına alınması, korkunun yaygınlaştırılması, sanatçıyı ve düşünürü yıldıramıyor.** Thomas Mann, Hitler'in Nazi imparatorluğunda, Pitigirilli, Mussolini'nin faşist devletinde yetiştiler, halklarının özgürlüğü için savaşım verdiler. Çernişevski, Çarlık Rusya'sında, Tevfik Fikret, Abdülhamit istibdadında, Nâzım Hikmet, Cumhuriyet Türkiye'sinde, halklarının özgürlük ve ekmek hakları için savaştılar. Nâzım Hikmet, tüm baskılara karşın, Türkçenin yeni şarkısını söyledi. Demem o ki, Hegel'in sözünü ettiği egemen korkusu, sanatçının savaşım gücünü denetleyebilir, ama kesinlikle engelleyemez. Sanatçı için, özgürlük, yaşamsal bir kavramdır. En baskıcı yönetimler bile, sanatsal yaratışı durduramaz. Yeter ki, sanatçılar ve düşünürler, ezilen emekçilerin yanında olsunlar.

Her sanatsal yaratışta, özgürlükten önce, **"özgür istenç"**e gereksinim vardır. Özgür bilinç ve özgür istenç, kesinlikle ödün vermez. Her sanat güzelliğe, her güzellik, günaha çağrıdır, bütün güzelliklerin kaynağı da, iştir, emektir. Bu yüzden, her sanatsal yaratış, zorbalıkla savaşım gücüne sahiptir. Homeros'un torunları, aydınlanmacı ve toplumsalcı istençlerini, sanatevlerine yerleştirdiler, İsa'nın torunlarıysa, kiliselerle manastırların küflü odalarında, her türlü ahlaksızlığın felsefesini yaptılar, ama yadsımamalı ki, **skolalar**'da, Brunoları, Darwinleri, Newtonları da yetiştirdiler. Muhammet'in ümmetiyse, Bağdatlı Ruhi'nin (öl. 1605) deyişiyle, **"dillerinde elli kırk"** (pencah ü çil), camiyi, miskinler tekkesi haline getirmiştir.

Charles Debrosses, Marks'ın okuduğu kitaplar hakkında düşüncelerini yazdığı defteri yayımlamış. (Uber den Dienst der Fetiscgotter). Başkaları da, başka defterlerini yayımladı. Marks, Debrosses'in yayımladığı notlarının birinde **"Sanatın kaynağı,**

**özgür ve örgütlü toplum yaşamında yatar."** diyor. Ben, eski Yunan sanat ürünlerinde, doğanın nabzının atmadığı tek yapıtı anımsamıyorum. Eski Yunan trajedilerinin en etkin kişileri tanrılar ve tanrıçalardır. İlkçağ Yunan yontusunun konusu, nerdeyse, salt Olimpos tanrılarıdır. Yunan tanrıları, korkunç görüntüler vermezler, karşıtı, dingin ve soylu duruşlarıyla, saygındırlar. Oysa, ilkel toplumların tanrıları çirkin ve saldırgan biçimleriyle korku salarlar. İbranilerin, Sümer ve Babil mitolojilerinden süzerek yarattıkları **"tek tanrı"**, İsrail krallarının -hemen hepsi peygamberdir- egemenliklerinin temel yasası olan kitaplarıyla, tüm insanlara korku salar. Kutsal kitaplar, **"korku"**yu, ölümden sonraki yaşamın güvencesi yaptılar. **"Tanrı korkusu"**, egemen sınıfın her fırsatta, halka yayımladığı **"bildiri"**dir. Bu bildiriye kafa tutanlar -Hallac, Nesimi, Şeyh Bedrettin vb-, şiddetle cezalandırıldılar. Egemen sınıflar, buna karşın, tarihsel bir sonuç alamadılar. Hiçbir yerde, hiçbir koşulda, hiçbir zaman sonuç almaları da olası görünmüyor. Çünkü, sanatsal yaratışın kaynağı, toplumsal genlerdir, bireyin ölümsüz DNA'sıdır. Toplumsal genler, canlının *genleri değin kalıcı ve gelişkendir.* Bu, *sanatsal yaratışın* ölümsüz olduğu anlamına geliyor.

**"Din estetiği"**, korku üzerine kurulmuştur. Marks, Johann Jakob Grund'un yayımladığı defterlerinin birinci cildinde, "Yontu, ancak, yapı sanatının verdiği sadaka ile geçiniyordu. Ermiş yontuları, iç ve dış duvarları dolduruyordu. Çoklukları, aşırı tapınmayı körüklüyor. Boyları küçük, biçimleri bozuk, köşeli duruşları kaba ve olağandışıydı. Yaratıcıları, kendi kendilerinden aşağı oldukları gibi, ürünleri de, gerçek sanatçılığın çok altındaydı." diyor (p. 15).

Kaynağında, **korku** da yaratıcıdır. Bir bakıma, korku, uygarlığın yaratıcısıdır. İnsanoğlu, selden korkmasaydı, köprüleri, setleri, göletleri, yapay gölleri yapamazdı. Yıldırımdan korkmasaydı, paratoneri bulamazdı. Örnekler çoğaltılabilir. Ortaçağın dinsel baskısı, engizisyon mahkemelerini, cadı kazanlarını yaratmıştır. Bunlar, korku salan egemenlik kurumlarıdır. Bu kurumlar, yeni yaratış yöntemlerine yol açmıştır. Örneğin, düşülke (ütopya) yapıtları, düşünce özgürlüğünü yasaklayan egemene

karşı bir çıkışı içeriyor. Korku duvarlarını aşan anlatılar da, yeni özgürlük açılımlarıdır. Örneğin, Jonathan Swift'in (1667-1745) **Fıçının Öyküsü** ve tüm dünya yazınında örnek gösterilen **Gulliver's Travels** adlı romanı, geniş halk yığınlarına iletilen özgürlük bildirileridir. Kaynağında, sanatsal yaratışta, **"imgelem"** önemlidir. Marks'a göre, dinsel sanatta, matematik, mantık ve kuruluk egemendir. Bu yüzden, Mısır piramitlerinde görkem vardır, ama sanatsal ruhun yansıması yoktur.

Kısası, işçi sınıfının yaratıcı anlağını, savaşkan ruhunu yansıtmalıdır Marksçı estetik. Din estetiği, eşitliğe, özgürlüğe, adalete ve tüzeye saygısızdır. Çünkü, temel dayanağı olan Tanrı buyruğu, eşitliği yadsıyor. Kuran, insanları köle ve özgür insan olarak ayırıyor, özgür insanla kölenin eşit olamayacağını belirtiyor. "Tanrı, hiçbir şeye gücü yetmeyen, başkasının malı olan köle ile kendisine verdiğimiz nimetleri, açıkça ve gizlice harcayan kimseyi örnek gösterir: Hiç, bunlar eşit olur mu? Övgüye değer olan Tanrı'dır. Ama, çoğu bilmez. Tanrı, iki kişiyi örnek veriyor. Biri, hiçbir şeye gücü yetmeyen bir dilsiz... Bu kişi, efendisine yüktür. Nereye gönderse, bir yarar sağlamaz, bir iş beceremez. Bu, doğru yolda olan, adaletle buyuran kişi ile eşit olabilir mi?" (Nahl Suresi, ayet 75, 76).

Bu iki ayet, köleci toplumun mülkiyet ve kişi hukukunu belirtiyor. Özgür insanın mülkiyeti olabilir, kendi kazancını kullanabilir. Kölenin malı olamaz. Malı olmayan, elbette, malı olanla eşit sayılamaz. Tanrı, insanları yok etme gücüne sahiptir. Evreni ve insanı yarattığı kabul ediliyor, ama yarattıklarının sorumluluğunu üstlenmiyor. Öyleyse, din estetiği, eşitlik ve özgürlük üstüne kurulamaz. Tanrı, kendisine iyindirmeyi zorunlu kılıyor. Teşekkür etmeyenlere çok acı çektirecektir. **"Şükrederseniz, kesinlikle artırırım ama iyilik bilmezseniz, bilesiniz, azabım çetindir."** (Kuran, XIV-7). Yarattıklarına işkence yapan, acı veren bir yaratıcı, korkunçtur. Bu yüzden, din estetiği korku, eşitsizlik ve ürkü üzerine kurulmuştur. Örnekler çoğaltılabilir.

Kaynağında, din estetiğini yaratan olgu da, günlük yaşamın yansımalarıdır. Nesimi (1344-1418), neye baksa, onda, Tanrı'yı görür:

*Nice gizlü diyem benden seni kim*
*Neye kim baharam anda iyansın*

Ona göre, Tanrı, kendisinden gizli değildir, neye baksa, onda apaçık görüyor onu. **Nesimi,** insancıl bir Tanrı'yı, kendi özünde gördüğü gibi, evrenin özünde de görüyor. Korku saçmıyor onun tanrısı. Çünkü, doğa ve insan, doğrudan kendisidir. Oysa, şeriatın tanrısı, ezen (kahreden) bir güçtür. **Ahmed-i Yesevî** (1083-1146), bir hikmet'inde,

*Kudret birle her ne kılsa irklik özi*
*Kudretidin malûm turur kış u yaz*
*Ey nâinsaf Allah bile kılma bazı*
*Kahhar İge'm canlığlarnı bîcan kılur*

(Gücüyle her ne kılsa, özünün gücü yeter
Gücünden olur yaz ile kış
Ey ılımlı olmayan Tanrı ile kılma kimi
Ezen (ezici) Tanrım canlıları cansız kılar)

diyor. Şeriatçı Yesevi, Tanrı'nın gücünü yansıtırken, onun korku salan, ezen, gücünü acımasızca kullanan, korkunç bir varlık olduğunu belirtiyor. Ahmediye ile Muhammediye'nin kenar sularında, ölümden sonra insanı bekleyen işkenceleri yapacak öte dünya yaratıklarının simgesel resimleri çizilmiş. Elleri, kolları, yüzleri, başları, gövdeleri, birer işkence aracıdır bu yaratıkların. İşkence araçlarını, bu organları kullanacaktır. Yani, din estetiği, korku üzerine kurulmuştur.

**Nietzsche** (1844-1900), **Deccal** adlı yapıtını, Hıristiyanlık'ı lanetlemek için yazdı. Yapıt, şiirsel seslenişlerle örülmüştür. Bunlardan birinde, "Anlaşılmışımdır herhalde. İncil'in başlangıcı, rahibin bütün psikolojisini içerir. Rahip, tek bir büyük tehlike bilir: **Bu, bilimdir**. Nedenler ile etkilerin sağlıklı bir kavranması. Ama bilim, ancak, mutlu koşullarda yetişir. Kişinin zamana, çarçur edilebilecek kadar bol tine gereksinimi vardır, bilmek için. Öyleyse, insanı mutsuz kılmak gerek. Bu, rahibin bütün za-

manlardaki mantığı olmuştur. Hemen sezinleniyor, bu mantığa göre, neyin en başta dünyaya sokulması gerektiği: **Günah.** Suç ve ödek (ceza) kavramı, bütün ahlaksal dünya düzeni, bilime karşı icat edilmiştir." diyor.[188] Günah, suç ve ceza, egemen güçlerin ve Tanrı'nın silahlarıdır. Kısası, **dinsel estetik,** tanrı korkusu ile donatılmıştır.

Nietzsche, ahlaksal dünya düzeninin, bilime karşı yapıldığını ileri sürse de, **ahlak,** toplumsal gerçekliğin törel niteliklerinin (iyi, kötü, adalet, zulüm, namus, namussuzluk, dürüstlük, sömürü vb) yansıyıp yer ettiği toplumsal bilinç biçimi olarak, yaşantımızda etkinliğini koruyor. Çünkü, ahlak, insanların karşılıklı ilişkilerini, toplumsal davranışlarını ve sorumluluklarını belirleyen, bir arada yaşama kurallarını ve örneklerini saptayan görgüler bütünüdür. Ahlakın içeriğini, niteliğini, özünü, ekonomik ve toplumsal düzen belirler. Ahlak kalıpları, sınıf çıkarlarını, toplumsal katmanların yararlarını yansıtır. Nietzsche, rahibin bildiği tek tehlikenin bilim olduğunu söylerken, **Hıristiyan ahlakı**'nı unutuyor. Kilise, Hıristiyan ahlak kurallarının, salt **"sevgi"**ye dayandığını, bunları, tüm insanlığın ortak değerleriymiş gibi gösterir. Oysa, Kilise, belirli dinsel kuralları tekeline alarak, günah çıkarmayı ve cennet arsalarının tapularını satmayı bile Tanrı'nın bildirisine eklemiştir.

İdealist filozoflar, evrensel bir **"ahlak yasası"**ndan söz ediyorlar. Voltaire (1694-1778), ahlak yasasını, saptanmış temel davranışlar olarak algılar ve **"Başkalarına, sana davranılmasını istediğin gibi davran."** der. Böyle düşünürsek, bir tek hırsızı, bir tek caniyi, toplumsal düzene bağlayamayız. Bireyin davranışlarıyla sınırlı bir **"ahlak yasası"** yaratmış oluruz. Kant, biraz daha karmaşık bir **"ahlak yasası"** saptıyor: **Yaşantısal bir doğrulanışa gereksinim duymayan, insan doğasında doğuştan var olan, bir koşula bağlanmamış törel buyruktur. Bu buyruk, *kesin buyruk*'tur.** Fichte, ahlak yasasını, bireyin zorunlu yaratıcı etkinliğiyle birleştirir. Açıkça görülüyor ki, idealist Al-

---

188 Nietzsche, Deccal, s. 80, Hil Yayınları, 2001, IV. baskı, İstanbul. Çeviren: Oruç Aruoba.

man felsefesinin son büyükleri, ahlak yasasının sınıfsal ve tarihsel niteliklerini hiç düşünmüyorlar. Açıkça görülüyor ki, **"ahlak yasası"**, sınıf dışıdır ve tarihin gelişme yasalarına göre değişir. Böyle bir yasadan söz edilecekse, her şeyden önce, sınıfsız bir toplum için savaşımı öne çıkarmalıyız. İnsanın insanı sömürüsüne kesin karşı çıkma, çalışma zorunluluğuyla toplumsal gönencin artırılması, yaratılan üretimin eşit dağılımının sağlanması, evrensel insancıllık, eşitliğe ve özgürlüğe kesin bağlılık, bu değerlerin savsaklanmasına karşı ortak tavır alınması, toplumsalcı ahlak yasasının temel ilkeleridir. Toplumsalcı ahlakın temel ilkeleri, işçi sınıfının, tarihteki ilerici sınıfların çağdan çağa aktardıkları yalın ve yüce ahlak örnekleridir. Sınıf dayanışması ve uluslararasılık başta düşünülmelidir. Evrensel toplumsalcı (sosyalist) ahlak ilkeleri, evrensellik kazandığında, bireysel ve toplumsal ilişkiler, yasama ve yönetme kurallarının ortaya çıkardığı birçok bağıntıyı gereksiz kılacaktır.

Genel ahlak yargısı, iyi ve kötü ulamları içinde yapılır. Bireylerin, örgütlerin, katmanların, halkın etkinliklerindeki ve davranışlarındaki seçkinliklerin değerlendirilmesiyle sağlıklı bir genel ahlak yasası ortaya çıkar. Böyle bir yasayı, bir kurul ya da kurum da yapamaz. Eşitlikçi, özgürlükçü, ortak çalışma ve üretme istencine sahip toplum çıkarır ortaya. Bu şu demektir: Ahlak yargısı, toplumsal düzene, sınıf savaşımına göre değişir ve nesnel, tarihsel ahlak ölçütüne dayanır. Halkın etkinliklerinin ve davranışlarının bilimsel ahlak felsefesince, ortaya çıkan toplumsal yarar dikkate alınarak saptanır, özdeksel ve tinsel koşulların ilerleyici gelişmesiyle yorumlanır. Demek, ahlak yargısının ölçütü, insanın mutluluğunu ve gönencini amaç edinen **iş**'tir.

## AYRIŞTIRMA

Burada, gerçekliğin, yaşantıdan ayrıştırılması durumu söz konusudur. Tanrı ve insanı cezalandırmakla görevlendirdiği öte dünya yaratıkları, çözümlenemeyen varlık sorunuyla, doğa olaylarının, düşünceden ayrımlaştırılması (farklılaştırılması), bilimi doğurur. İnsana zarar veren dünya varlıkları, yararlı dünya varlıklarına göre daha sevimsizdirler. Aynı aileden gelen **kurt** ile **köpek** örneği gibi... Köpek, yararlı hayvandır, kurt zararlıdır. Bunların yansıtılması, çelişkiler doğurur. Kurdun zararlılığı, onu çirkin göstermemize yol açar. Hayın bakışları, sivri dişleri korkunçtur, ama düşük kulaklarıyla, kuyruğunu sallaya sallaya çobanın yanında sürüyü kollayan, kırlarda çocuklarla oynaşan, süslü bir hanımın yanında tasmasıyla yürüyen köpek sevimlidir. Bu iki varlık, karşıt yansıtmalara yol açarlar. Bu karşıtlığın kaynağı, yaşantımızdır. Davarımızı parçalayan kurdun korkunç olarak yansıtılması, davarımızı koruyan köpeğin yararlılığı, sevimli olarak yansıtılması, kurt ile köpeğin yaşantıdaki ayrışımından kaynaklanıyor.

Bilimin yasaları, sanatın kuralları ve kuramları, deneyin yöntemleri, yaşantıdan, ağır ağır, sezilmeden, çelişkilerini (karşıtlarını) oluşturarak ortaya çıkarlar. Bilimin ve sanatın bağımsızlaşması, özellikle bağımsızlaşan sanatın, özgün yaratma ve yansıtma biçimleri, gelişerek özneye özgü durumlar çıkarır ortaya. Bilimin yasaları, ortaya çıkmadan da, doğada ve toplumda etkindirler, ama koşulları bilinmediğinden, ifade edilmemişlerdir. Bilim adamı, koşullar olgunlaşınca, inaklardan (dogma) bağımsızlaşarak, yaşantıdan ayrımlaşan yasayı ortaya çıkarır. Ne ki, bu yasayı ortaya çıkarması, onun düşünsel bağımsızlığını güçlen-

dirmesine karşın, yaratış bağımsızlığını sağlayamaz. Çünkü, doğanın yasalarını bularak, doğayı değiştirmeye katkıda bulunan bilgin, doğal yasadan bağımsızlaşamamıştır. Sanatçı, yaşantıdan elde ettiklerini yansıtırken, yansıtma kuramını kendi kor. Sanatçının yansıtma yöntemleri, doğaya ve topluma bağıntılı değildir, daha çok, kendisinin yetilerine bağımlıdır.

Kuşkusuz, bilimsel ve sanatsal yansıtma, insan emeğinin niteliğinden kaynaklanan bağımsızlığa sahiptirler. Ancak, bilim adamı, sanatçı gibi bir bağımsızlaşma olanağına sahip değildir. Çünkü, bilimsel yaratış, değişmeyen ve ancak, matematiksel gösterimle ifade edilebilen doğa yasalarına bağımlıdır. O yasaların dışında devinemez. Oysa, sanatsal yaratış, sanatçının özgün yansıtma biçemine göre biçimlenir. Hiçbir doğa yasasına bağımlı değildir şair ya da ressam. Bir yontucu, doğadan aldığı gereci, istediği gibi biçimlendirir. Bir insanı bile, biçim bozarak yansıtabilir. Dinsel estetik, sanatçının, bu özgürlüğünü, **"korku"** yaratma özgürlüğüne dönüştürür. Korku estetiği de, yaşantıdan çıkmıştır.

Şaman'ın, doğa olaylarının oluşumuna yol açan bilinmeyen güçlerle yakın ilişki kurduğu inancı, toplumsal yaygınlık kazanınca, bireyi kutsallaştırma düşüncesi, yasallaşır. Totemin gizil gücü **mana,** şamanın ruhunu ele geçirmiştir. Bu yüzden, her sorun ona götürülür. Sorunları çözümleme, şamanın mana ile ilişkisinin derinliğine bağlıdır. Ne ki, mana kavranamaz. Çünkü, kavranabilir olan, yalnız, **"gerçeklik"**tir.

# DİN ESTETİĞİNİN ETKİSİZLEŞMESİ

Din estetiği, Rönesans'la birlikte etkisini yitirmiştir. Feodal toplumun çöküşü ve burjuva sınıfının toplumun yeni biçimlenmesinde öncülüğü ele geçirmesi, önce İtalya'da, XVII. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'de, XVIII. yüzyılda tüm Avrupa'da burjuva toplumunun yapılanmasını kökleştirdi. İtalya'da, yani Papalık'ın merkezinde, ilkçağ Yunan sanatına ve felsefesine dönüş, yeniden doğuşu (Rönesans) toplumsal etkinliğe kavuşturdu. İlkçağ Yunan felsefesel kalıtının yeniden yaşama geçirilmesi, insancıl ekinin (hümanist kültür) yayılmasına yol açtı. **Skolalardan** (kilise okulları) yetişen bilim adamlarının, tanrıbilimin etkisinden kurtularak bilimsel düşünceyi etkin kılmaları, doğa felsefesinin gelişmesini sağladı. Nikolaus Cusanus, Bruno, Cardano, Telesio, Paracelsus ve Campanella, bilimsel düşüncenin gelişmesine ve yerleşmesine yol açtılar. Yıldızbilim ve simya gibi ortaçağ bilimlerinin yıkılmasında, önemli rol oynadılar. Kopernik, dünya merkezli gezegenler dizgesinin yanlışlığını ortaya koydu. Galilei Galile, dünyanın kendi çevresinde döndüğünü kanıtladı. Bütün bunlar, tanrıbilimin yerleşik kuramlarını tarihe gömdü. Hiç de kolay kazanılmayan bu savaş, doğanın deney ile anlaşılmasına ve matematiksel gösterimine yol açtı. Hatta, Thomas Münzer (1490-1525) adlı bir papaz, Almanya'da, köylü savaşlarına önderlik etmiş ve özel mülkiyetin olmadığı hükümetsiz bir devlet kurmayı önermiştir. Bir bakıma, köylü hareketini aşmış, işçi sınıfının devletinin kurulması yolunda ilk önerileri ileri sürmüştür. Kuşkusuz, feodal toplumu böylesine çökerten ve yeni burjuva toplumunun temellerini atan Rönesans, sanatsal yaratışta da değişime yol açmıştır. Öncelikle, din estetiğinin korkutucu çirkin çizgilerini ve

anlatımını ortadan kaldırmaya çaba gösterdi. İlkçağ Yunan tanrılarının betimlemelerini örnek aldı Rönesans estetiği.

Yunanlıların kuramsal ve buyurgan bir dini yoktu. Olimpos tanrıları, mavi kanlı ölümsüzlerdi, ama insanlarla aynı yaşam biçimine sahiptiler. Aralarındaki ilişkiler, insansal ilişkilerdi. Aşkları, kıskançlıkları, hileleri, hırsızlıkları, kadınlara karşı tutumları, aşkları, eşlerine ihanetleri, kinleri, kavgaları, yaralanmaları, yarattıkları insanlardan ayrı değildir. Hatta, insanlarla ilişkileri de, insanlara özgüdür. Olimpos'un yenilmez başı Zeus, güzel bir ölümlüye âşık olur ve onu ele geçiremeyince, türlü hilelere başvurur. Olimpos tanrıları, insanlarla fiziksel kavgalara da girişirler. Sırasında, onlara yenilirler de. Yara alanlar da olur. Tanrıçalar da, yiğit ve yakışıklı bir ölümlüye âşık olup sızlanırlar. Onunla yatmak için, türlü oyunlar oynarlar. İnsanların arasındaki kavgalarda, yan tutarlar. Bu yüzden, kendi aralarında kavgalar olur. Kısası, kulları Yunanlılara kutsal bir yapıt göndermeyen, hiçbir tanrısal buyrukta bulunmayan ölümsüz Olimposlu'lar, insansal yaşam sürdürürler. Evlenirler, çocuk sahibi olurlar, ölümlü kullarıyla da, türlü ilişkiler kurarlar. Bütün bunlara karşın, Yunanlılara gönderdikleri hiçbir buyrukları yoktur. Onları, özel ilişkilerinden dolayı cezalandırırlar, ama dünyasal ya da ahretsel kuralları bildiren hiçbir yasa göndermemişlerdir. Bütün bunlar, Yunan sanatçılarının yaratışlarında din estetiğini, insansal boyutta kullanmalarına yol açmıştır. Yunan yontucuları, düzgün bedenli, insanı büyüleyen tanrı ve tanrıça yontuları yapmışlardır. Yunan şairleri, Olimpos tanrılarını ve tanrıçalarını, insanı büyüleyecek güzellikte betimlemişlerdir. Yunan tanrılarının ve tanrıçalarının yontuları, izleyenlerini büyüler.

Rönesans sanatçıları, ilkçağ Yunan sanatına ve düşüncesine dönüşüm yapınca, insancıl yapıtlar ürettiler. Korku yaratan din estetiğinden arındı sanat. Bir bakıma, Rönesans sanatı, sanatsal yaratışı insanlaştırmıştır. Yontuda ve resimde gerçekleşen insanlaşma, şiirde ve anlatı yapıtlarında da görülür. Müzikte de, dinsel konulardan uzaklaşma başladı. Kısası, Rönesans estetiği, sanatta korkuyu yıktı. Rönesans estetiği, insancıl (hümanist) bir öz kazanmıştır.

## GÜZEL VE GERÇEKLİK

**"Gerçeklik"**in, başka bir deyişle, **"gerçek olan"**ın, kavranabilir olduğunu söyledik. **Güzel,** gerçekliğin yansıtılması olduğu gibi, **"tasarımlananın"** da yansıtılmasıdır. **Güzellik,** gerçekliğin yansıtılması ve tasarımlanması olsa da, gerçek olanın anlatımının ve tasarımının özgün biçimidir. Bu yüzden ancak kavramlarla anlatılabilir.

**Karl von Rumohr** (1785-1843), güzelliğin, salt görme duyumuyla ilgili olduğunu söylüyor. Güzellik, görme duyumunu, doyurucu biçimde devindirir. Rumohr'un bu savı, bana, **Nahifî**'nin (.... -1738),

*Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mahım*
*Kurbanın olam var mı benim bunda günahım*

beyitini anımsatıyor. Şair, güzelliğin, görme duyumunu devindirmekle kalmayıp kendisini günaha çağırdığını da savlıyor. Bu sayede, ruhun uyumunu sağlıyor güzellik. Kısası, güzel, görme duyumunu doyuma ulaştırır, ruhun güzellikle uyumunu sağlayan tüm özellikleri içerir.[189]

Rumohr, **"güzellik"** kavramını, salt, görme duyumunun doyumuyla ilişkilendirirken, salt **"sanatsal güzellik"**i amaçlıyor. **"Hoşlanma"** ve **"haz duyma"**, bu doyuma katkıda bulunuyor.[190] Bir de, hoşlanılan ve hazzedilen nesnenin sanatsal yaratışında, **"oran"**dan söz ediyor. Örneğin, bir kadın portresi (suret,

[189] Karl von Rumohr, İtalian Studies, V. I, p. 145-146.

[190] Bkz. von Rumohr, agy., p. 144.

insan yüzü, çizim, çizmek, resim çizmek) yaparken, gözlerin büyüklükleri, biçimleri, orantılı olmalı. Burun, sağ ve sol yanakları, oranlı biçimde ayırmalı, yüzü de, bedeniyle orantılı olmalı. Kuşkusuz, klasik resim için gerekli olan **"oran"**, örneğin, kübistler için, uyulması zorunlu bir kural değildir. Demek ki, **"güzel"**in, **"sanatsal yaratış"**ta saltık egemenliğinden söz edemeyiz. **"Güzel sanatlar"** kavramı, **"sanat"** ile **"zanaat/zenaat"** kavramlarını ayırmak için ortaya konmuştur. Ayrıca, sanatsal yaratışta, zorunlu yarar, söz konusu değildir, ama zanaat sahibi, ürettiği aracın ya da gerecin yararını, zorunlu olarak düşünür. Ürettiği yapıt, zorunlu yarar ilkesi düşünülerek tasarlanmalıdır.

Rumohr'un **"güzellik"** kavramı, üç öğeyi içeriyor. Birincisi **"görme"**, ikincisi, **"uzamsal bağıntılara bağlı, doğuştan getirildiği varsayılan yaratma duyusu"** ve üçüncüsü, **"bilgi aracılığıyla, duyguyu devindirme yetisi"**. Görme duyumu, anlama yetisiyle birlikte, **"sanatsal yaratış"**ın temel amacı olan **"coşuma vardırma"** (heyecanlandırma) duygulanımını, olumlu etkilemiştir. Bu coşum, **"hoşlanma"**dır (pleasure, haz). Bu, sürdürülmesi istenen duyum anlamını taşıyor. Rumohr, anlama yetisinin sevinmesi, sevince kavuşması olarak yorumluyor. Bu durumda, güzel, insanı sevince boğan ya da yalnızca sevindiren (neşelendiren) bir olgu (fait, vakıa) oluyor. Kuşkusuz, güzel kavramını, bir olgu olarak kabul etmek olanaksızdır. Çünkü, güzel, düşünülmüş olanın karşıtı değildir. Gerçek olan da değildir, ancak, **"gerçekleştirilmiş olan"**dır. Sanatçı, sanatsal yaratışla, doğal olanın dışında, bir bakıma üstünde yeniden biçimlendirme yoluyla, **"gerçeklik"**i, **"yeniden gerçeklik"** olarak yaratmıştır.

Kant, **"güzellik"**in, salt duyguya indirgenmesini benimsemedi. Ona göre, **"güzel"**, nesnenin (nesnelerin) anlağa verildiği **"biçim"** ile bağıntılıdır.[191] Hegel'in, **"sanatsal yaratış"**ın temel öğelerinden saydığı hoşlanma (haz) duyumu, Kant tarafından, güzelin bir öğesi sayılmamıştır. Kant, bu konuda, daha sağlıklı düşünüyor. **"Güzel"**, nesnenin hoşlanma (hoşlanmama) ile yargıya varan **"düşünücü beğeni"** yetisiyle, nesnenin somut içeri-

---

191 Bkz. Taylan Altuğ, Kant Estetiği, s. 71. Payel Yayınları, 1989 İstanbul.

ğiyle değil, nesnenin anlağa iletildiği, ulaştırıldığı, sunulduğu **"biçim"** (form) ile bağıntılıdır. Kant, estetik hazzın, seyirsel olduğunu ileri sürüyor. Bu kavramı, **"seyirsel haz"** olarak kavramlaştırmak, daha doğru olacak. Kuşkusuz, bu savı, **"sanatsal güzel"**in niteliğiyle ilgili. Demek, estetik ulamın, **"içerik"**le ilişkisini ve ilgisini benimsemiyor. Sanatsal güzel, salt biçimle ilgilidir. Kaynağında, güzel, insanın bilme güçlerini, dünyayı algılamaktaki özgürlüğüyle bireştiren **"estetik ulam"**dır. Onu salt **"biçim"**e indirgemek, kavramı yadsımak anlamına gelir. Kant, daha da ileri giderek, doğuştan bireşimi, **"kendinde"** arıyor. Kendinde (en soi, in itself, bizatihi), bir felsefe kavramıdır. **"Kendi öz varlığınca"** yani, **"başka bir şeyle ilgisi, ilişkisi olmadan"**, nesneyi ifade ediyor. **"Kendinde şey"**, bilinçten bağımsız olarak var olanı anlatır. **"Güzel"**i, **"kendinde"** araması, kavramın, bağıntılarıyla çözümlenmesini engelliyor. Çözümü de, **"kendinde"**, yani başka bir nesneyle ya da kavramla bağıntı kurmadan yapacağız. Bu durumda, **"güzel"** ve **"güzellik"**, salt tasarımdan oluşuyor. Düşgücündeki kavranışlarıyla, duyarlığımızla anlama yetimizin birlikte, uyumlu biçimde işledikleri nesnelerle ilişkilerinde ortaya çıkar **"güzel duygusu"**. Bu nesneler, tasarım yetilerimiz üzerinde etkilidir. Bu etkileri bakımından amaçlıdırlar. Özne, **"güzel"** ile rastlantısal karşılaşmasında, **"güzel"**in, birey için bir **"amaç"** olduğu kavranabilir. Bu, salt **"biçimde amaçlılık"**tan, başka bir deyişle, **"amaçlılık biçimi"**nden başka bir şey değildir.[192] Bu amaç, öznenin bilgi yetilerini, **"özgür oyun"**un içine sokmak içindir.

Kant, düşgücü ile anlama yetisi arasındaki uyumun, tek kişideki oluşumunun, birey olarak, o kişiye bağlı olmadığını belirtiyor. Yargıda, hoşlanma özneye dayanır. Bu uyum, bütün insanlar için ortak geçerlik taşır. Tekil olan ve başka tasarımlarla karşılaştırılma bağı olmayan, böyle olmasına karşın, yine de anlama yetisinin genel işlevini oluşturan tümellik koşullarına uygun düşen bir tasarım, bilgi yetilerini karşılıklı uyum içine sokan bir tasarımdır. Bu uyum, her bilgi için gerek duyulan, temel özelliği an-

192 Bkz. Taylan Altuğ, agy., s. 72.

lama yetisi ve duyuların birlikte çalışması, yargıya varan her insan için geçerli olduğuna inanılan bir uyumdur.[193] Kant, sağlıklı bir usavurma ile genel bir sonuca varıyor, ama **"güzel"**in, toplumsal ve tarihsel kılgının bir ürünü olduğunu göremiyor. Bu da, **"güzel"**i, salt bir duygu düzeni olarak algılamasına yol açıyor.

Güzel duygusu, yaşayan insanın, yaşanmışın içinden elde ettiği kılgıya dayalı, tarihsel ve toplumsal gelişmeye uyum içinde ortaya çıkan ve gelişen bir duyguyu ifade ediyor. Salt sanatsal yaratışın ürünü değildir. Salt biçim de değildir. Kant, **"estetik nesne"**yi belirleyen biçimi, **"amaçsız amaçlılık"** olarak ifade ediyor.[194] Demek, güzel'in amaçlı tasarımdan bağımsız algılandığı ölçüde, nesnedeki amaca uygunluk biçimi olduğuna inanıyor. Kuşkusuz, idealist bir yorumdur bu. Öncelikle şunu söylemeliyiz: Güzel, nesnede içkin değildir. **"Güzel ya da güzel değil"** olması, öznenin güzel anlayışına bağlıdır. En önemlisi, **"güzel"**in, nesnede **"amaçlılık"** taşıması savıdır. Amaç, bu durumda, nesnede içkindir (yalnız bilinçte olan, nesnenin ötesine geçmeyen). Oysa, **"amaç erkesi"** (harmic energies), ancak, canlı nesneler *için söz konusudur. Belli ki,* Kant, *nesnelerde, daha* doğrusu evrende, bir **"amaçlılık kuramı"**nı kabul ediyor. Yani, nesnelerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak, bir ereğe, bir sonuca doğru çaba gösterdikleri ya da o ereğe ve sonuca doğru itildikleri kanısındadır. Açık ki, amaçlılık kuramı (harmic theory), mekanik ya da kimyasal olarak açıklanmıyor. Amaçlılık, bilinç ya da duyum sonucu vardır. Yani, tüm nesneler, bir amaca yönelik örgütlenme olanağına sahip değildir. Hayvanların avları için belirli davranışları bile, **"bilinç"**le yönetilmez. İtici güç, **"açlık içgüdüsü"**dür. Avcının davranışları, türün binlerce yıldır yinelediği davranışlardır. Bilinçsiz **"amaçlılık"** olamaz. Hayvanın avlanması, doyma zorunluluğudur, yaşama içgüdüsünün sonucudur. **"Güzel"** de, nesnede içkin (immanent, mündemiç) değildir, salt bilinçte vardır. Kısası, insana özgü bir kavramdır.

---

193 Taylan Altuğ, agy., s. 68.

194 Taylan Altuğ, agy., s. 73.

Kant, estetik kuramını, özellikle amaçlılık kavramı üzerine kurmuştur. Güzel, nesnenin kendi içkin düzenini örgütleyen bir amaçlılığa sahiptir, ona göre. Sanatsal yaratış, bu **"amaçlılık biçimi"**ni, açığa çıkarmaktır. Çünkü, güzel, nesnenin içkin düzenini örgütleyen bir bilinç durumudur. Bu durumda, doğanın **"akılcı ırası"**ndan (ussal karakter) söz etmeliyiz. Oysa, doğanın bilinci yoktur, yasaları vardır. Bu, doğanın ussal bir niteliğe sahip olmamasını gösteriyor. Nesnelerdeki **"örtük ussallık"**, anlaksal (zihni, zihinsel) olabilirlik, amaca uygunluk ve tasarı düzeni ile gerçeklik kazanabilir. Oysa, insan dışında hiçbir varlıkta ve nesnede, örtük ya da açık bilinç durumu bulunmuyor. Açık ki, bu durumda, nesnelerin **"amaçlılık"**mdan söz edemeyiz. Kant, bir başka **"estetik oluşum"**a yöneliyor. Sanat yapıtlarında, bir yandan örgensel **"parça-bütün"** bağıntısı içerdikleri için, amaçlılık vardır, ama yaşantısal ya da deneysel dünyanın **"amaç-araç"** bağıntısının dışına düştükleri için de **"amaçsız"**dırlar. Bu durumda, **"amaçsız amaçlılık"** diye bir kavram oluşturuyor. Nesnenin amaçlılığı, doğal olarak, bir ussallığı anımsatıyor. Kuram, bu aşamada çöküyor.

Kaynağında, **"Olmayan, düşsel bir niteliğe sahiptir."**[195] diyor Adorno (Frankfurt Okulu'nun önde gelen bilim adamlarından), **"Sanat yapıtlarındaki amaçlılık, bu yapıtların elverişsizliği yüzünden, gerçek dünya karşısında düşselleşir."** Kant, amaç ve amaçsızlık üzerine düşünürken, özellikle **"tümel-tikel, özel-genel, kavram-deneycilik" karşıtlıklarını temel alır. "Tikel, tümel"**den çıkarsanamaz oluşu ve rastlantısallığı, kuramsal usa ilişkin kopmada çok belirgindir. Tümel ile tikelin bu doğru usavurma işlemi sırasında ortaya konan çelişmelerinin etkileşimi, Adorno'ya göre, her sanat yapıtım belirleyen temel özelliktir. Anlağımız, genel ile özel arasında, her zaman belli kaymalar gösterir.

---

195 Bkz. Adorno, Aesthetic Theory, p. 202, New York 1969.

# MARKSÇI NİTEMİYLE İLERİ SÜRÜLEN ESTETİK

Bugüne değin, **Marksçı estetik** nitemiyle ileri sürülen savlar, felsefesel bir kuram içermiyor. Belki, **George Steiner**'in dediği gibi, **Marksçı** sanat felsefesi üzerine çalışanlar, estetik kuramdan daha çok, yazınsal estetik üzerine iki ana çizgiden söz ediyorlar. Birincisi, Lenin'in savladığı **"partizan yazın"** (tendenzliteratur), ikincisi, Lenin'in tezleri üzerine kurulmuş olan, Zhdanov'un kaleme aldığı ve 1934 yılında gerçekleştirilen **Birinci Sovyet Yazarlar Kongresi**'nde kabul edilen **"Toplumsalcı gerçekçilik"** adıyla sanat tarihinde yerini alan siyasal işlevli sanat kuramıdır. Kaynağında, toplumsalcı gerçekçilik Nâzım Hikmet'in de karşı çıktığı gibi, parti buyruğunda kısır bir döngüye vardı.

Kanımıza göre, Marksçı estetik, Engels'in yaklaşımında özünü buluyor. Engels'in sanatsal yaratışa yaklaşımı (yakınlaşması değil, sorunu ale alış biçimi, approach), sanat yapıtının toplumsal içeriğiyle bağıntılıdır. Engels, bir sanat yapıtının nesnel toplumsal içeriğinin, sanatçının ereğine, hatta siyasal eğilimine ters düşebileceğini, yansıttığı şeylerin, sınıfının sınırlarını aşabileceğini söyler. Engels'in bu görüşleri, Sovyet yazarlarınca (parti bürokrasisince demek daha doğru olur) benimsenmemiştir. Fransa'da, varoluşçu Sartre ve toplumsalcı Lucien Goldmann, özellikle eleştiri alanında, Engels'i izlediler. Amerika'da, Sidney Finkelstein, Engels'in sanatsal yaratış görüşlerini önemsedi. Bu konuda, kuramı geliştiren ve Sovyet Yazarlar Birliği'nce, öğretiden sapmayla suçlanan Frankfurt Okulu, en ileri görüşleri savundu ve Maksim Gorki'nin önderliğini yaptığı Zhdanov Bildirisi'nin görüşlerine aykırı bir toplumsalcı estetik geliştirdi. Frank-

furt Okulu (1923-1950), Engels'in sanatsal yaratışa özgü görüşlerini, kurama oturtmaya çalıştı. Engels, çok tutarlı örnekler vermiştir. Shakespeare, Balzac ve Goethe gibi şairler ve yazarlar, sınıflarının sınırlarını aşarak, soylu sınıfın ve burjuva sınıfının sömürücü siyasalarını, hiçbir ekonomi bilgininin, hiçbir toplumbilimcinin, hiçbir tarihçinin yapamadığından daha gerçekçi biçimde yansıtmışlardır. Emil Zola, ezilen insanlara (sınıf bilincinden yoksun olarak) ilgi duymasına karşın, çevresini özümseyemediği için, yansıtmaları, sanatsal niteliği yüzünden, Balzac değin etkin olamamıştır.

Sovyetler Birliği Yazarlar Birliği, Frankfurt Okulu'nu dışlarken, Georg Lukacs, Lenin'in parti sanatı kuramını, Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği Engels'in sanat anlayışıyla bireştirmeye çalıştı. Lukacs, Engels'in övgüyle söz ettiği Balzac'ın sanatsal imgelemi, kendisinin tarihsel bütünlüğünü, eksikliğini, gerçeğe saygı uyarak yansıttığından, büyük olmuştur. Lukacs, XX. yüzyılın en önemli sanat kuramcısıdır. **"Tarih ve Sınıf Bilinci"** adlı denemesinde, ünlü İrlandalı İngiliz romancısı Walter Scott'u, gerçek bir tarih romancısı olarak tanıttığından, Komünist Partisi'nce eleştirilmiş, öğretiden sapma gösterdiği gibi savlarla suçlanmıştır. Yazık ki, Lukacs, eleştirilerini geri almış ve ünlü denemesini yadsımıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nin yirminci yüzyılda yetiştirdiği önemli sanat eleştirmenlerinden Roy Paskal, Georg Lukacs hakkında yazdığı bir makalede, bu tutumu, dar kafalıların, kendilerini bir öğretinin kuramlarına sıkıca bağlanmış yazarların, çağdaşlığın iflah olmaz karşıtları diye niteliyor.[196] Parti baskısının gevşediği yıllarda, Lukacs, yirminci yüzyıl yazınının birçok ürünlerinin birçoğunun, usdışılık taşıyan Dostoyevsky'nin, Nietzsche'nin ve Kierkegaard'ın yapıtlarıyla özdeş nitelikler taşıdığını ileri sürdü.[197]

---

196 Roy Paskal, Georg Lukacs: The Man, His Work and His İdeas, der G. H. R. Parkinson, 1970 New York.

197 Bkz. Georg Lukacs, Die Zerstörung der Vernunft, 1954 Berlin. Usun Yıkımı, Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım'ın yardımıyla.

Kaynağında, güçlü Rus romanı, parti öğretisine bağlılık yüzünden, çağdaş gelişmelerden, özellikle teknik gelişmelerin yazına yansımasından yoksun kalmıştır. Lukacs'ın bu denemesi, toplumsalcı düzeni kurmaya çaba gösteren ülkelerde, birçok çelişkinin uzlaştırılmasına yol açmıştır. Burjuva romanı diye yadsınan birçok başyapıta ilgi duyulmuş, özellikle Rus yazının büyük romancıları, örneğin Dostoyevski, Puşkin, Gogol vb yazarlar, yeniden gündeme gelmişlerdir.[198]

Yazık ki, Marksçılık öncesi yazarlar da, yeni yeni ortaya çıkan toplumsalcı dünya görüşünü benimsemiş yazarları, aynı mantıkla suçlamışlardır. Buna karşın, burjuva çevrelerinde büyük ün kazanan, ama Batı'da ve Doğu'da ölçüsüz eleştirilere yol açan **"Tarih ve Sınıf Bilinci"**, gerçek değeriyle anlaşılmış ve tüm gerçek düşünürlerin ve yazarların başucu yapıtı olmuştur. Frankfurt Okulu'nun önemli kuramcılarından Adorno da, çalışmanın ilk yayımlandığı yıl, Lukacs'ı, Marksçı öğretiye karşı bulmuş ve acı biçimde eleştirmişti. Yıllar geçtikten sonra, Adorno da, Lukacs'ın görüşlerinin, tarihsel özdekçi felsefeye çok uygun olduğunu, sağlıklı bilgiler içerdiğini görmüş ve Engelsçi görüşü benimsemiştir. Kaynağında, Lukacs'ın çalışması ve savları, Marksçı dünya görüşünün temel kavramlarından **"şeyleşme"**nin eleştirisidir. Lukacs, yazın kuramları arasında, birçok tartışmaya yol açan **"gerçekçilik"** ve **"doğalcılık"** arasındaki ayrımı belirlemiş, bilimsel olarak kendi yerinin, ikisinin ortasında olduğunu, söylemese de, belirtmiş. Bu çalışmanın en önemli yanı, Engels'in farklılığını, tüm yazın dünyasına, daha da önemlisi, özdekçi felsefe kuramını özümseyen herkese kabul ettirmesidir. Frankfurt Okulu da, aralarında çok derin görüş ayrımı olmasına karşın, Lukacs'ın bu çalışmasındaki görüşleri benimsemiştir. Ama, daha çok, Engels'i kuramlaştırdığını söylemek, çok da yanlış olmaz. Özüyle, Frankfurt Okulu, sanatsal yaratışın özneye bağlı **"bağımsızlığı"**nı önemsemiştir, ama sanatın toplumsal ve tarihsel gelişme yasalarının dışında bir edim olmadığını da

---

198 Bkz. Herbert Marcuse, Soviet Marxism, A Critical Analysis, New York, 1958. Sovyet Marksçılığı, Eleştirel Bir Çözümleme.

özenle belirtmişlerdir. Theodor Adorno, Walter Benjamin'le birlikte, Frankfurt Okulu'nun sanat öğretisini, sanatsal yaratış kuramını, felsefesel dille anlatmışlardır. Bu konuda, öyle sağlam bir dil oluşturdular ki, bu yazıların başka bir dile çevirisinde güçlüklerle karşılaşıldı. Özellikle, Adorno'nun dilini anlamaktan ve çevirmekten yakınanlar çoğunluktadır.[199]

Adorno'nun, simgecilerin şiirlerini incelerken, onların şiir dilini anlamayanlara karşı söylediği şu söz, Lukacs'a hak verir gibidir: **"Topluma meydan okumak, onun diline de meydan okumaktır."**[200] Adorno, sanat yapıtını okuyan, güzel sanatla ilgilenen kişinin, o yapıtı yeniden kurgulayacak ölçüde yoğunlaşması gerektiğini ileri sürüyor. **Schönberg**'in müziği üzerine yazdığı bir denemesinde, onun müziğini dinleyenlerin, onu salt dinlemekle kalmayıp, kılgılı yaşama aktarmalarını öneriyor. Bir bakıma, dinleyenlerin, o müziği yeniden bestelemesini istiyor.[201] Çok sevdiği Kafka'nın yapıtlarını okuyanların da, aym ciddilikle, o yapıtları yeniden kurgulamalarını öneriyor.[202]

Schönberg ve müziği üzerine birkaç söz söylersek, Adorno'nun savlarını, daha iyi anlarız. Amold Schönberg (1874-1951), önemli bir müzik adamıdır. Avusturyalı bir Yahudi'nin oğludur. Almanya'da kalabilmek için, Katolikliğe geçmiş, ama Hitler tarafından kovalanmıştır. O da, yeniden Museviliğe geçmiş, Amerika'ya sığınmıştır (1933). 1941'de, Amerika Birleşik Devletleri yurttaşı oldu. 1951'de, New York'ta öldü. Schönberg, üstün yetenekli bir çocuk olarak gelişti, ama ailesi, onun müzikçi olmasına karşı çıktı. Babası, bu yüzden ona yardım etmedi. Sekiz yaşında, kendi çabalarıyla, keman çalmaya başladı. Ablasıyla evlenen Alexander von Zemlinsky, ona birkaç **"kontrpuan"** dersi verdi. Müzik öğrenimi göremedi, ama 1897'de, **"Verklarte Nacht"** (Aydın-

---

199 Bkz. Samuel-Shierry Weber, Prisms'in İngilizce çevirisine Önsöz. Adorno, Prisms, Samuel-Shierry, İntroduction.

200 Theodor Adorno, Prisms, p. 225.

201 Adorno, agy., p. 150.

202 Adorno, agy., p. 246.

lık Gece, Nurlu Gece) adlı altılısı, halk önünde çalındı. Wagner'le Mahler'in etkilerinde kaldı. Atonal seslere önem kazandırdı. **"On iki ses tekniği"**ni getirdi. Tonal düzeni yıkarak, kromatik dizideki on iki notaya (ses) yeni bir sıralama yaptı. **"On iki ses tekniği"** adım verdiği bu sıralama ile yazdığı **"Oda Senfonisi"** adlı yapıtı (1906), yeni bir müziğin öncüsü oldu. Adorno, dünya müziğini değiştirmeye yönelen bir sanatçıyı anlamanın yolunu gösteriyor. Onu dinlemekle yetinmek, anlık bir hazzı ifade eder, oysa, onu kılgılı yaşamımıza aktarırsak, hazzı sürekli kılarız.

Kaynağında, Frankfurt Okulu, Almanya'daki köklü **Geisteswissenschaften** (kültür bilimleri, soyut bilimler, manevi bilimler) anlayışından, bu anlayışın temel dayanağı olan düşünce tarihinin toplumsal bir ortamda incelenebileceği kanısından tümüyle ayrı bir tutuma sahiptir. Okulun üyeleri, insanın tarih boyunca kazandığı becerisinin ve emeğinin ürünü olarak, ekini bir üstyapı, özdeksel varlığıysa, altyapı sayan, bunların karşıt olduğunu ileri süren öğretiye karşı çıktılar. Okulun kurucularına göre, emeğin ürünü olan ekin (kültür), hiçbir zaman, özdeksel varlığın yetersizliğini açıklayamaz. Adorno, **"Biçim ve yöntem olarak ekinsel gelişmenin kendisi, kör bir egemenlikle suç ortaklığı içindedir."** diyor.

Kısası, ekinle ekonomi arasındaki ilişkiyi benimsemiyorlar. Okulun kuramcıları, hiçbir zaman, burjuva sanat kuramcılarının **"sanatsal yaratış, bireysel yaratıcılığın bireysel dışavurumudur."** savını kabul etmediler. Horkheimer, Kant üzerine yaptığı bir çalışmada, Kant'ın **"bireyler üstü** (supra-individual) **özne"**nin bir ürünü olarak kabul ettiği **"sanatsal yaratış"**ın, soyut biçimde aşkın olmadığını, tam karşıtı, sanatçının **"tarihsel bir özne"** olduğunu, dolayısıyla, sanatsal yaratışın da, **"nesnel toplumsal eğilimleri ifade ettiğini"** yazıyor.[203] Bu konuda, Adorno'nun şair **Valery** ve romancı **Proust** üzerine yazdıkları da önemlidir.[204] Adorno, Valery ile Proust'u değerlendirirken, "Ça-

---

[203] Max Horkheimer, Art and Mass Culture, Sanat ve Kitle Ekini, p. 29, SPSS IX, no: 2, 1941 New York.

[204] Bkz. Prisms, p. 184.

lışmaları, dışarıdan bakıldığında, özgür görünürler. Sanat çalışması, ne ruhun bir yardımcısı, ne de, Platon'un ideasının var olma durumudur. Sanatsal yaratış, salt varlık değil, daha çok, özne ile nesne arasında bir güç alanıdır." diyor.[205]

Horkheimer'le Adorno'nun eleştirilerinin, o yıllarda yaygın olan **"dışavurumculuk"**a yönelik olduğu açıktır. Dışavurumculuğun **"ben"**i, ne denli kendine dönerse, kendisi de, o denli, dışladığı nesnelerin dünyasına döner. Salt öznellik, öznenin bir şey olma çabasıyla, kendisine yabancılaşmasına yol açar. Ve sonunda, nesnelleşmenin (şeyleşmenin) boyutlarını yüklenir. Öznel yaratıcılık, **kendiliğindenlik**'tir, ama bu, sanatsal yaratışın, kendisini nesnelleştirmesiyle olur. Nesnelleşme, kaçınılmaz olarak, toplumsal değişkenlerin içinden süzülen gereçleri kullanarak gerçekleşir. İnsanlık, salt özgürleşmenin olanak bulup gerçekleşeceği bir koşul olarak değil, ama olumlu olarak ne değin kırılgan olursa olsun, öznel itilenin gerçekleştirebileceği bir biçim olarak, hem nesnelleşmeyi, hem karşıtını bulur.[206]

---

205 Adorno, agy., p. 184.

206 Adorno, agy., p. 184.

# BİREY VE SANATSAL YARATIŞ

Adorno, Frankfurt Okulu'nun kuramcılarından Walter Benjamin ile, sanatsal yaratışta bireyin konumu üzerinde önemli bir tartışmaya girişmiştir. Benjamin, ünlü Fransız şairi Baudelaire'in şiiri üzerine, önemli bir çalışma yapmıştır. Çalışmasını, yayımlamadan önce, Adorno'ya göndermiştir. Adorno, Benjamin'in Baudelaire ve şiir üzerine düşüncelerine, eleştirel bir yanıt vermiştir. Bu yanıtında, özellikle, Benjamin'in **"eşya *(meta)* fetişizmi"**ne yönelimini doğru bulmadığını belirtiyor. **"Sen"**, diyor, **"insandan daha çok eşyayı seviyorsun."** Benjamin, Adorno'nun bu savını yadsımıyor. Eşyaları, insandan çok sevdiğini, çünkü, onlarda, toplumsal sınıfların **"düşlem imgeleri"**ni bulduğunu belirtiyor. Sanat, salt yaşadığımız gerçekliği yansıtarak, içinde bulunduğumuz toplumun olumsuzluklarını eleştirerek, toplumsal işlevini yerine getiremez. Gelecek toplumun tasarımına da yardım etmelidir.

Sanatın gerçek yönelimi, amacını estetik biçim ve biçem içinde gerçekleştirmek olmalıdır. Sanat, bir öğretiden yana olabilir, bir öğretiyi savunabilir, bir felsefe okulunun dünya görüşüne koşut bir **"estetik kuram"** geliştirebilir, ama kesinlikle **"özerk"** olmalıdır. Sanatın amacı, gelecek toplumun **"güzel"** anlayışına koşut bir kuram oluşturmaktır. **"Din"**in varlığını içinde barındırmayan, mitleri yadsımasa bile, temel almayan, buna karşın, **"düşlemi ve imgelemi"** dışlamayan, hatta zenginleştiren bir **"sanatsal yaratış"**a yönelmelidir toplumsalcı sanat. Sanat, özerk olmadıkça, bu işlevini yerine getiremez. **"Sanatsal yaratış"**ın ilk ve son gereksinimi, **"özgürlük"**tür. Özgür ve özerk sanat, **"biçim-öz, öznel-nesnel, özel-genel"** karşıtları arasında bağ kurar, uyum

sağlar. Toplumsalcı estetik, bu uyumu sağladığında, **"gerçek güzellik"**e varır. Önce, böyle bir yönelim göstermeli, sonra, gelecek **"gerçeklik"**i sunmalıdır. Toplumsalcı gerçekçi sanat, nesnel karşıtları, bir uyum içinde uzlaştırma, oydaşlaştırma çabasına girişmeyen, **"uyum ideası"**nı yadsıyan, ama karşıtların savaşımını yadsımadan, bu savaşımı olumlayarak, gelecek toplumun ilerici yapısını pekiştiren öğeler taşır. Bu da, estetik eylemin, siyasal yönelimleri yadsımadığını, dışlamadığını gösterir.

Toplumsalcı estetik, eleştirel tutumun yerine, olumlama yöntemini benimseyerek, gelecek toplum tasarımını, **"sınıfsız toplum"** olarak belirler. Sınıflı toplum ekinini yıpratmak, giderek o ekini yok etmek, evrensel barış istemini asal ekin durumuna getirmek, Marksçı estetiğin temel öğeleridir. **Biçim-öz** ilişkisi, bu öğelerin bağıntısıyla oluşmalıdır. **"Yaşam sonu bir dünya özlemi"**, gerçek yaşam tasarımıyla, sanatın konuları arasından çıkarılmalıdır. Bu da, eleştirel gerçekliğin temel öğesi olan **"olumsuzlama"**nın, estetik alandan çıkarılıp **"olumlama"**nın temel ilke olarak özümsenmesiyle gerçekleşebilir.

Burjuva toplumunun sanatçıları, yapıtlarında, engellenemeyen -Balzac'ı okumak yeterlidir- bir tüketim duygusu taşırlar. Burjuva toplumunun, taşları yerine oturtma aşamasında, mutluluğu gösterişle özdeşleştirme davranışlarını, eksiksiz yansıtan **Flaubert** (1821-1880) oldu. Normandiyalı köylü kızı Emma'nın, Doktor Bovary ile evlendikten sonra, yeni toplumun gösterişli tüketim istemi ile intihara sürüklenişi, burjuva toplumunun en gerçekçi eleştirisi olarak, yazın tarihindeki yerini koruyor. Emma, toplumsal yapının yarattığı **"gösteriş ve aşk"** duygularının önüne katıp sürüklediği bir **"gerçek tip"**i yansıtıyor. Emma'nın kişiliğini, burjuva toplumu belirlemiştir.

Adorno'ya göre, burjuva toplumunun tüketim hırsı, kilisenin perhiz kuramına karşı oluştu.

## ANLATI VE ŞİİR

Adorno, özellikle Thomas Mann'la dostluğunu geliştirdikten sonra, Müzik estetiği değin olmasa bile, **"anlatı ve şiir estetiği"** üzerine de düşünmeye başlamıştır. Frankfurt Okulu'nun önemli üyelerinden Walter Benjamin, ünlü Fransız şairi Baudelaire üzerine bir çalışma yapmıştır.[207] Adorno, bu yazıları beğenmedi. Düşüncelerini, Benjamin'e, bir mektupla bildirdi.[208] Adorno, Benjamin'e, metaların fetişleşmesi gibi ulamları, diyalektik olmayan bir yöntemle ele almasının yanlışlığını gösteriyor. En olumlu eleştirisi, Benjamin'in, **"meta"**yı, ilkçağ ya da tarih öncesi bir oluşum olarak kabul etmesiydi. Tarihsel gelişme sürecinin nesnel billurlaşması olan **"diyalektik imgeleri"** kullanmakta yetersiz kalıyor. Soruna Benjamin gibi bakarsak, toplumsal gerçeklik, yaşamdaki duruma göre, çok yakından yansıtılmış olur. Diyalektik imgeler, toplumsal yapıtların birer örneği değil, daha çok, toplumsal durumun temsil ettiği, ama henüz, oluşumunu tamamlamamış tasarımlardır. Bu yüzden, toplumsal imgeler, öğretisel yapıtlar olarak kabul edilemezler. Ortak bilincin ürünü saymak da, bireyin dışlanması anlamına gelir.

Adorno, burjuva dünya görüşüne koşut birey anlayışına sahip değildir. Yani, birey, toplumun vazgeçilmez alt katmanı değildir. Bireyin toplumsal işlevini yansıtmak için, onun içe kapanmışlığının, yaşantıdan uzaklaşma çabasının bir **"yanılsama"** olduğunu göstermek, kuşkusuz, sanatçı için bir kusur sayılmaz. Bireyin bu durumu, bir içsel durumun ya da ortak bilincin ürünü değil, toplumsal gerçekliğin kendisine karşıtlığının yansımasıdır. Bi-

---

207 Bkz. Walter Benjamin, Briefe "Mektuplar", V. II, p. 744 ve devamı.

208 Bkz. W. Benjamin, Briefe, V. II, p. 671.

rey, bu tarihsel akışın ya da toplumsal geçişlerin diyalektik hızını gösterir. Bu nedenle, birey, savsaklanıp bir köşeye atılacağına, ciddi olarak saklanmalıdır.[209]

Bu mektuplarda, Benjamin'le Adorno arasında, önemli bir **"yansıtma"** anlaşmazlığı ortaya çıkıyor. Adorno, sanatsal yaratışta, **"insan"**ı öne çıkardığı halde, Benjamin, **"eşya"**yı önemsiyor. Adorno'ya yazdığı mektubunda, gerekçesini koyuyor ortaya: **"Ben, insanı değil, eşyayı daha çok seviyorum. Çünkü, onlarda, toplumsal sınıfların *düşlem imgeleri* saklanmış. Onları inceleyerek, toplumların geçmişteki düş ve düşlem güçlerini, sınıfsal yapılarını çıkarsıyorum."** diyor.[210] Adorno, Banjamin'e yanıtında, dinbilimsel ve felsefesel yaklaşımının, diyalektik nitelikte olmadığını bildiriyor. Doğanın, toplumun ve düşüncenin gelişmesini yöneten en genel yasaların bilimi olan diyalektik, kuşkusuz, Benjamin'in yöntemini dışlamaz, ama sınıfların düşlem imgeleri de, salt eşyada saklı değildir. O eşyayı üreten emeği, o emeğin üretimini kullananın kişiliği ve kimliği, doğrudan emeği sömüren sınıfın sömürü araçları bilinmeden, salt nesne üzerinden, toplumların geçmişteki düşlem imgelerini çıkarmak olanaksızdır. Belki, bir ipucu yakalanabilir. Kaynağında, varlığın yüksek türlerinden biri (eşyanın en iyi işlenmişi, en iyi gereci, üzerindeki en usta emek) ancak, var olan-var olmayan, özdeş olan-özdeş olmayan, değişmeyen-başka bir şeye dönüşen olarak kavranabilir. Bu, varlığın çelişmeler içerdiğini gösteriyor. Çelişme (karşıtlık), varlığın zorunlu koşuludur. Tekil ya da çoğuldur, kalıcı ya da geçicidir, durağan ya da değişkendir, devinici ya da dingindir vb. Platon'un diyalektiği, bu özü taşır. Alman klasik idealizmi, bu anlayışı aşmayı başardı. Diyalektik düşüncenin gelişmesinde, Rousseau (1712-1778), çelişmeyi, tarihsel gelişmenin ilk koşulu olarak kabul ederek, Marks öncesi diyalektik düşünceye önemli katkıda bulundu. Diderot (1713-1784), bir adım daha atarak, **Rousseau'nun Yeğeni** adlı yapıtında, o dönemdeki bilgilerin gelişmesini inceledi.

---

209 Walter Benjamin, agy., p. 681-682.

210 W. Benjamin, agy., p. 682.

Fizikötesi özdekçiliğin karşıtı, gerçekliği, salt bir bilgi konusu olarak değil, bir iş süreci olarak ele alan Alman klasik idealizmi, özdekçi diyalektik düşünme yöntemine kapıyı araladı. Fizikötesi felsefede ilk gediği, Kant açtı. Bilim adamı olarak felsefeye adım atan Kant, fiziksel ve gökbilimsel süreçlerde, karşıt güçlerin etkinliğini ve önemini belirtti. Doğa bilimlerine, **"gelişme"** kavramını sokarak, Descartes'ın yöntemini geliştirdi. Bilgi kuramında, **çatışkılar** (antinomie) öğretisindeki diyalektik düşünceleri ileri aşamalara taşıdı. Ne ki, aklın diyalektiğini, salt görüngüleri kavrayabilen düşünce olarak kendi yasal alanına çekildiğinde uçup giden bir düş olarak gördüğü için, bilimsel diyalektiğe varamadı. Benjamin, eşyaların üzerinde, sınıfların düşlem imgelerinin saklandığını savlayarak, çelişmeyi dışta bırakıyor. Bütün doğal ve toplumsal gelişmenin devindirici gücü ve kaynağı, çelişmede yoğunlaşır. Benjamin, nesnel gerçekliğin karmaşık içeriğini, bilimin gelişmesinin her aşamasında saltık ve görecenin, değişmez ve değişirin öğeleri arasındaki ilişkiyi, bir dizi genelleştirme biçiminden daha derin biçimlere geçişin anlaşılmasının, salt diyalektik yaklaşımla (gerçeği ele alış yordamı) sağlanabileceğini kavrayamamış görünüyor. Özdekçi diyalektik, hiçbir katılaşma ve kalıplaşma içermez. Eşyada, sınıfların saklanmış düşlem imgeleri görülse de, toplumsal gelişmenin nesnel ve tarihsel gerekleri görülmez. Tarihsel ve bilimsel özdekçi diyalektik, eski biçimler ile içerik arasındaki uzlaşmazlığın, insanlığı ileriye, daha yüksek toplumsal yapılara geçiş zorunluluklarını belirlemekte, bilime yardımcı olur. Eşya üzerinde, nitel bir değişime rastlasak bile, nicel değişimi göremeyiz. Adorno, bu yüzden, Benjamin'in görüşlerinin, bilimsel ve felsefesel yaklaşımının, diyalektik nitelik taşımadığını söylüyor.

Sanatsal yaratışta, biçimin ve biçemin **"güzel"**i belirlediğini yadsımıyor ama, yaşayan insanın yansıtılmasının, diyalektik imgeye bağlı olmasını, özellikle vurguluyor. Benjamin, Baudelaire'in şiirini incelerken, bir kavramı, özellikle benimsiyor: **Uyum.** Uyumlar (correspondances), anımsamanın verileridir, ama tarihsel veriler değil, tarih öncesi verilerdir. Baudelaire'in, uyum kavramıyla, bunları ifade ettiğini ileri sürüyor: "Kendisini, bunalımdan yalıtmış bir biçimde yeniden var etmeye yönelmiş deneyim olarak

tanımlanabilir uyum. Bu, salt dinsel olanın alanında olanaklıdır. Bu alanın ötesine yükseldiğinde, kendisini güzel olarak sunar. Güzel'de, sanatın dinsel değeri ortaya çıkar. Uyumlar, anımsamanın verileridir. İşte bunlar, tarih öncesi imgelemleri içerirler."[211]

Benjamin, Baudelaire üzerine çalışmasının bir yerinde, Goethe'nin tarih boyunca varlığını sürdüren biçimler diye tanımladığı **"urphanomene"**ye (eski görüngüler) karşı büyük ilgi duyar.[212] **"Güzel"**i, dinsel alanın ötesine yükselen **"uyum"** olarak tanımlamak, **"somut güzellik"**i yadsımak anlamına geliyor.

Benjamin'in Baudelaire'e ve Baudelaire'in hayran olduğu Edgar Allan Poe'ya (1809-1849) hayranlığına, soğuk, ama açık bir mantık etkin olmuş olabilir. Baudelaire'in gizemli şiirine karşın, Poe'nun şiiri açık, ama yakıcı bir üzünç içerir. Arap öykülerinin yordamıyla (tarz) yazdığı öyküler de, korku ve tiksinti uyandıran olayları yansıtır. Açık ki, bu şairlerde, **"güzel"**, soğuk bir gerçekliğe gizlenmiştir. Sanatsal yaratış, imgelem dizgesinin, tarihsel olarak belirlenen uyum halindeki bütünlüğünde, yani biçeminde (üslûp) aranıyor. Benjamin, biçemi, güzeli yaratmanın önemli bir öğesi sayıyor.

Baudelaire'in **Elem Çiçekleri**'ndeki esin (ilham), yepyeni ve gizemli bir dille yansıtılmıştır. Biçim, olgunlaşmış, daha ölümünden önce, klasikleşmiştir. Kaynağında, on sekizinci yüzyılın ortalarından başlayarak, Avrupa'da, aldıkları insancıl (hümanist) eğitim ile kendilerini gösteren, toplumsal etkinlik kazanan sanatçılar ve düşünürler oluşmuştu. Düşünce tarihinde, **"Aydınlanmacılar"** diye anılan bu savaşımcı kişiler, sınıfsal bir birlik oluşturmuyorlar. On sekizinci yüzyılda, tüm Batı ülkelerinde, kiliseye karşı bir ortak savaşımı yükselttiler: **Usa saygı.** Öyle ki, her düşünce, her düşünsel etkinlik, her sanatsal eylem, kiliseyi, **"akıl yargıcı"**nın karşısına çıkaracak, o yargıçça aklanırsa, toplumsal gerçeklik kazanacaktı. Özellikle **coşumcular** (romantikler), bu savaşımın önünde yer aldılar. Goethe, burjuva bir aileden geldi-

---

211 Benjamin, İllimination -Aydınlanma-, p. 184.

212 Bkz. Tiedemann, Studien tur Philosophie W. Benjamin, p. 59. Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım'ın yardımıyla.

ği için aydınlanmacılardan yana tutum takınmıştır. Toplumsalcı dünya görüşlerine sevecenlikle baktığı söylenemez, ama evrensel bir insancıllığı vardır.

Goethe (1749-1832), Strazburg'da okurken, **Herder**'le (1744-1803) tanıştı. Herder, bir dinbilimcidir. **Hamann**'ın (1730-1788) yanında yetişti. Hamann, özellikle halk yazınına olan ilgisiyle tanınır. Alınan öncü coşumcuları üzerinde etkin olmuştur. Hamann, kuzeyin kâhini olarak tanınır ve Avrupa'da, öncü **coşumcular** tarafından saygıyla anılır. Herder'de tasavvuf düşüncesini geliştirmiştir. Herder de, Rausseau'dan birçok toplumsal düşünceleri almış, Shakespeare'den yararlanmış, Keltlerin kör şairi **Ossian**'dan (XVI. yüzyıl) daha karışık mitsel konuları yazmış, coşumcular öncesi Batı yazınının onur sayfasına oturmuştur. Goethe, işte bu Herder'le tanıştıktan sonra, İbrani şiiriyle, Alman halk şiiriyle ve halkbilim ürünleriyle ilgilenmiş, Batı'nın ve Doğu'nun dinsel yazınını inceleme gereğini duymuştur.

Benjamin'in Baudelaire üzerine çalışması, Adorno'yu, Alman aydınlanma hareketine yöneltti. Goethe'yi, derinliğine incelemediyse de, onun halk ekininden nasıl yararlandığını kavradı. Goethe'nin manevi biçimlenmesi, oluşumu, ekinsel birikimi, eğitimi, bilgisi, töresi, en ileri düzeyde burjuva sınıfının eğitim kurumlarında edinilmiştir. Bu evrensel şair ve düşünür, kendi sınıfına karşı yürütülen savaşımı, üzünçle karşılıyor: "**Burjuvadan değilse, kimden çıkmış ekinin ve bilginin en güzeli?**" diye soruyor. Burjuva sınıfının, köylülerden çok çektiğini de, şu dizeyle belirtiyor:

*Şövalyelerle köylüler birleşince,*
*Burjuvalara çektirirler elbette.*[213]

Demem o ki, Adorno'yu, Goethe'nin derin ekinsel birikimi, büyülü şiiri, sanatsal yaratıştaki yüksek yeteneği, evrensel insancıllığı, pek kandıramamıştır.

---

213 Karl Eibl, Frankfurt am Main, 119-88, p. 744. Çeviren: Dr. Munise Yıldırım.

# SANAT GÜZELLİĞİ İDEASI YA DA İDEAL

Gerçeklik alanının içerisindeki sanatsal yaratışın temel öğesi **"güzel"**i, başka felsefe okullarının kuramlarına göre, **"estetik irdelemeye"** başlayacağız. **Güzellik,** doğrudan, nesnenin gerçekliği olarak, bir de, varlığın dışında, anlağın tasarımı olarak kavranabilir. Bu, apaçık bir yargıdır. Ancak, ilkçağdan bu yana, türlü yorumlar yapılmıştır. Hegel, **"Kavranabilir olan, gerçek olandır, çünkü, onun kökeninde, saltık kavram ve daha belirgin biçimde ifade edildiğinde, *idea* vardır."** diyor.[214]

**"İdea"** kavramı, Hegel felsefesinde, en çok kullanılan bir kavramdır. Bu yüzden, **"idea"** kavrammı, özet olarak açıklamaya çalışacağız. İdea (ide, fikir, misal), felsefeye Platon tarafından sokulmuştur. Platon'un felsefesini temel alan felsefe akımlarına, bu nedenle, felsefe tarihinde, **"idealizm"** (idealisme, iftikâriye, mefkûrecilik) adı verilmiştir. Böylece, felsefesel düşünce, bilim tarihine, idealist düşünce ve **özdekçi** (materyalist, maddeci) düşünce diye iki ana okul olarak geçti. Bilinemezcilik de (agnosticisme, lâedriye), idealist felsefe akımlarından biridir.

İdea, Platon tarafından, **"değişmez öz"** olarak ortaya konmuştur. Nesnelerin ilkörnekleri'dir. Bu yüzden, idea kavramını, **"ilkörnek"** diye yorumlayanlar da vardır. Uzamın (mekân) ve zamanın ötesinde, öznenin dışında kendiliğinden var olan (var olmak için başka bir varlığa gereksinim duymayan), duyularla değil, manevi olarak, anımsama yoluyla kavranabilen, duyularla salt görüngüleri (fenomen, gölge) algılanabilen, **"asıl gerçeklik"**tir idea.

---

214 G. Wilhelm F. Hegel, Estetik 1, s. 91, Payel Yayınları, 1994 İstanbul. Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

Aristoteles, görüngülerin değişkenliği içinde tek ve özdeş olarak kavranan, tek tek nesnelerin özü olan **"şey"** olarak tanımlıyor ideayı. İdeaların, görüngüler dünyası dışında varlıklarını kabul etmiyor Aristoteles. Yani, idea kavramını, doğrudan **"nesne"**yi anlatmak için kullanıyor. Ona göre, **"idea"**, düşsel bir kavramdır.

Bu düşsel kavram, ortaçağ Hıristiyanlığının öğretisi olmuştur. İdealar, iki dünyalı din öğretisinin düşünsel temelini oluşturmakta, örneksiz bir öğe oldu. Augustinus (354-430), Hıristiyanlık'ın ortaçağdaki **"Tanrı ve varlık"** arayışını belirleyen düşünürdür. Augustinus'a göre, idea, Tanrı'nın dünya için örnek olacak yaratıcı düşüncesidir. Stoacılar, **adcılar** (nominalisme, ismiye), Descartes, Hume (1711-1776), Berkeley (1685-1753) gibi düşünürler, "idea"yı, **"bilinç içeriği, tasarım, düşünce"** olarak benimsemişlerdir. Berkeley, **"nesnel idealizm"**in kurucusu sayılabilir. İnsanın, kendi idelerinden başka hiçbir şeyi aracısız algılayamayacağı öncülünden hareketle, **"Nesneler, ancak, algılanarak var olabilirler."** sonucuna vardı. **"İde"**ler basittir. Somut olmayan bir töz (cevher), bir bilinç tarafından devindirilirler. Belli ki, ideleri oluşturan bir **"bilinç"**ten söz ediyor.

Kant, bu açmazlardan kurtulmak için, **"ide"**yi (idea), **"deneyi aşan us"** olarak tanımlıyor. Dizgesel olarak geliştirdiği **"idea"** kavramını şöyle tanıtıyor:

**a)** Bizi, duyular dünyasının dışına çıkaran şey, yüksek düşünce.

**b)** Hiçbir zaman gerçekleşemeyecek olan, salt ülkü, gereklilik, erişilmek istenen erek olarak kalan.

Hegel, bu yorumların ve tanımlamaların sonucu olarak, **"idea"**yı, tarihsel etken diye belirtiyor.

**a)** İnsanda, yalnız bilinçte ortaya çıkan tinsel güç.

**b)** Belli bir tarihsel sürenin somut ereği, aynı zamanda görevi.

**c)** (Hegel'de) diyalektik süreçte kendini aşan, din, sanat ve felsefede dilegelen düşünce.

**d)** Husserl (1859-1938), Platon'la ilişki kurarak, ideayı, öz görüşünde verilmiş salt *öz* olarak tanımlıyor.

Kaynağında, idea, insan bilincinin bilgikuramsal ayırt edici niteliğini içeriyor. Bu ayırt edici nitelik, bilinçle özdek arasındaki

karşıtlığa dayanır. Bilinç ve anlak, **"idea"**dır. Çünkü, bilinç ve anlak, özdeksel dünyanın öznel imgeler, kavramlar ve düşünler (fikir) halindeki yansılarını oluştururlar. Anlağın belli özdeksel yollarla ve süreçlerle (ucu açık süre, toplumdaki kılgılı etkinlik, ana sinir dizgesi işleyimi, dilin içerdiği iletişim ve anlaşma imleri vb) yansıları olan imgeler, dil imleri, özdek değildir, ama özdeğin ürünleridir. Anlak, nesnelerin kendileriyle değil de, imgeleriyle, başka bir deyişle, nesnelerin yerlerine geçen örnekler olarak görevini yapan imler, anlamlar aracılığıyla, gerçek nesnelerin özürlerini yansıtırlar. Doğanın nesnel yasalarını öğrenip bunlara dayanarak, gelecek hakkında tasarımlar düzenlenebilir. Anlak, nesnel gerçekliği bozan, aldatıcı düşünler ve kavramlar yaratabilir. Bu yüzden, bilgimizin, gerçekliği ne değin doğru yansıttığını anlamak için, bilimsel bilginin, nesnelerle sürekli karşılaştırılması gerekir. Temel yöntem de, **"deney"**dir. Deney sonucunu matematik gösterimle ifade edersek, bilgimizin doğruluğu onanmış olur.

**"İdea"**nın Platoncu yorumu, tarih anlayışına da yansımıştı. Düşünleri, kuramları, bilincimizi, toplumsal gelişmenin itici gücü olarak gören öğretiye, **"idealist tarih anlayışı"** diyoruz. Marks'tan önceki bilime, idealist tarih anlayışı egemendir. Toplumların gelişmeleri, bir **"ide"**nin, tümel aklın (doğaüstü ve insanüstü, akıllı güç), bireysel anlaktan üstün anlığın (Hegel, buna **saltık güç, saltık varlık, saltık akıl** diyor) etkisiyle ya da önder kişilerin eylemleriyle gerçekleşir. Sol Hegelciler de, bu görüşü paylaştılar. XVIII. yüzyıl Fransız özdekçileri bile, tarihin işleyişini, bireylerin görüşlerine ve bilginin yaygınlaştırılmasına dayandırırlar. **Feuerbach** (1804-1872), tarih dönemlerini, dinlerdeki değişikliğe bağlıyor.

Topluma egemen olan nesnel yasaların varlıklarını yadsıyan görüşler, istenççilik (iradecilik), ırkçı görüşler, Malthusçuluk, çağdaş tepkici toplumbilime karşıdırlar. İdealist tarih anlayışı, devrimci düşünceleri engellemek için, toplumda umutsuzluk yaratırlar, tarihin ilerici devinimini yadsırlar. Toplumsal ilişkilerin, ilerici ve dönüştürücü gelişimlerini engelleyecek önlemler alırlar. Halkın ilerici ve dönüştürücü savaşımına karşı, güç kullanırlar. Bilimsel ve toplumsal gelişme yasaları, tarihsel özdekçi diyalektiğin kendisidir. Bütün bunlar, **"idea"**nın gerçekliğinin ol-

madığını kanıtlıyor. **"Güzel"** ve **"güzellik"**, toplumun gelişme yasalarına uyumla değişir ve dönüşür. Hatta, bir toplumun sınıflarının **"güzel"** anlayışları özdeş değildir. Kavranabilir, **"gerçek"** ise, onun kökeninde **"saltık güç"** aranmasına gerek yoktur. Çünkü, **"saltık güç"**, kavranabilir değildir, ancak tasarlanabilir, imgelem yoluyla yansıtılabilir.

Hegel, **"güzel"**in, anlama yetisinin bir soyutlaması olmadığını, açık seçik kanıtlamasına karşın, onu **"idea"** kavramıyla belirtmekten vazgeçmiyor.[215] Bu düşüncede diretince, zorunlu olarak, **"güzel"**i, saltık kavram diye açıklıyor. Kendisine **tamuygun** (Hegel'in kendisine özgü kavramlarından biri) biçimdeki görünüşünde **"saltık idea"**dır. **"Saltık idea"**, kendi edimi içinde **"tin"**dir, yani evren ilkesidir, Tanrı'mn doğal yaratıcı nitesidir. Sonlu ile sınırlanmışlığı ve karışmışlığı içerisindeki tin değil, kendisinden çıkarak arık biçimde gerçek olan şeyi belirleyen, tümel, sonsuz ve **"saltık tin"**dir.[216] Sıradan bilincimize başvurarak, **"tin"**i, doğanın karşısına korsak, ona doğaya benzer bir değer yüklemiş oluruz. Onların, birbirlerine eşit alanlar gibi bağlanmasında, tin, sonsuzluğu ve gerçekliği içerisinde değil, sonluluğu ve sınırlılığı içerisinde düşünülmüş olur. Bu, doğanın tin ile ayın değere sahip olduğu anlamına gelir. Doğa, saltık tin tarafından, saltık tinin karşıtı olarak konulmuş biçimi içerisindeki **"idea"**dır.[217] Kuşkusuz, böylesine soyut bir gücün, somut doğayı, kendisine karşıt koyması benimsenemez.

**Hegel,** çelişkiden kurtulmak için, **"tin"**i, başlangıçta, örtük olarak, doğanın gerçeği kabul eder.[218] Tinin diyalektiğini de, şöyle saptıyor: **"Tin, doğrudan sonluluğu, kendi olumsuzu olarak kavrar ve bundan ötürü, kendi sonsuzluğunu kazanır. Sonlu tinin gerçekliği** (hakikatı), **saltık tindir."**[219] Hegel'in idealizmi de, böyle oluşuyor.

---

215 Hegel, agy., s. 92.

216 Hegel, agy., s. 92.

217 Hegel, agy., s. 92.

218 Hegel, agy., s. 93.

219 Hegel, agy., s. 93.

**Tin** (esprit, ruh), çoğu zaman **"psyche"** ile eşanlamlı kullanılır. İlkel komünal toplumlarda, doğa olaylarını, türlü sayrılıkları, soydaşlarına göre daha iyi kavrayarak, kendisini gizil güçlerle donatılmış göstermeyi başaran kimseler (şamanlar, baksılar, şeyhler vb), **"tin"**i, özdeksel bir nesne, gölge, soluk vb sayarlardı. Bu doğa insanları, günlük yaşamda (yaşantı, ucu açık yaşam süreci), soydaşlarını etkileyerek, anlaklarında, doğal güçlerin düşsel yansımalarına yol açarlar. Din, işte bu sonsuz yaşam tasarımının toplumsal kuruma dönüşmesidir. Kısası, toplumsal bilincin özel bir biçimidir. Kaynağında, her dinin özünde, bir doğa kültünün olması, dinin kökeninin, **"doğaüstü"**ne inanç olduğunu gösteriyor. Özdekçi düşünce, **"din"**i, tarihin koşullandırılmış geçici biçimlerinden biri olarak görür. Kaynağında, insanın tarihinde, uzun bir süre, din kurumu görülmüyor. İlkel toplumlarda, insana zarar veren doğa olaylarının açıklanamaması, zararlarının önüne geçilememesi, insanın bu olaylar karşısındaki güçsüzlüğü, anlakta, gizil güce sahip doğaüstü varlıkların tasarımına yol açmıştır. Bu varlıkların öfkelerini yatıştırmak, sinirlerini dinginleştirmek için türlü yollar denemişlerdir. Bu deneyimler, giderek, toplumsal kurumlaşmaya yol açmıştır. Din, böyle oluşmuş bir toplumsal bilinç biçimidir. Tin (ruh), bu bilinç biçiminin yarattığı cisimsiz, ölümsüz, özdeksel olmayan bir şeydir. Bir tasarım değildir, çünkü, bir biçimi belirlenmiyor. Bir imgelem olarak düşünmek daha doğrudur. Platon'a göre, sonsuz ideadır.

Bilimsel devrim aşamasında, ruh (tin) kavramını, insan vücudunun dışında incelemenin olanaksızlığı anlaşıldı. Bilimsel düşünce, insanın ruhsal yapısını, bilimsel özdekçi yöntemle incelemiş, bilimsel olmayan düşünceleri, çürütmüştür. Özdekçi fizyolojinin kurucularından biri kabul edilen İvan Mihayloviç (1839-1905), beyin üzerinde deneysel çalışmaları başlattı. İstem dışı tepkilemi (refleks), beynin etkinlikleri arasında görmüş ve bunu kanıtlamıştır. İvan Petroviç Pavlov'un (1849-1936) çalışmalarında temel aldığı birçok kavramı, örneğin, **"duyu aracı"**, **"çözümleyici"**, **"sonradan edinilen tepkiler"** vb kavramları, bilim dünyasına armağan etti.

Düşünme sürecinin içeriği, duyusal yansımanın doğası, bilmedeki işlevi, duyusal yansıma ile düşünce arasındaki bağıntı,

duyusal yansımadan düşünmeye geçiş sürecinin işleyişi, imgelemin, imgelemenin biçimlenmesinde nesnel ve kılgılı etkinliğin işlevi gibi, özdeksel bilgi kuramının birçok sorununun çözümüne ilk adımları attı. Pavlov, bütün bu çalışmaları izleyerek, beynin anlaksal işlevlerinin birçok niteliğini belirlemiştir. Koşullu tepkime (şartlı refleks) yöntemini bularak, hayvanların anlaksal etkinliklerini inceleme yolunu açmıştır. Dil ile düşünce, duyusal yansı ile mantıksal bilme arasındaki bağlantı önermesi, çağımızdaki dilbilim ve düşünme üzerine çalışmalara yol gösterici olmuştur. Kısası, beynin etkinliklerinin deneysel sonuçları, **"saltık tin"**in varlığına son vermiştir. Bu gelişmeler, Hegel'in **"saltık tin"** kavramı, **"öz bilgi olan edimsel saltık"** olmadığını gösteriyor. Hegel'in geliştirdiği **"saltık tin"**in egemenliğini kabul edersek, **"güzel"** ve **"sanat"** kavramları, iki şeyi içerir: İçerik (öz) ve bu içeriğin anlatımı ya da görünüşü.

Görünüş, dışsal bir durumu yansıtıyor. Öyleyse, güzel ve sanat kavramları, **"öz-biçim"** bağıntısı ile kavranabilir. Sanatsal yaratış yapan öznenin en üst düzeyde yansıtacağı içerik **"özgürlük"**tür. Düşüncenin ve gerçekliğin doğru yansıtılması, öznenin içsel özgürlüğü ile bağıntılıdır. Hegel, saltık tinin egemenliğini tanıtlamak (ispat) için, mantığını çok zorlar. **"Canlı varlık, bir bireydir. Özne olabilmek için, örgensel olmayan bir doğa varlığıyla ya da ortam ile karşıtlık içerisine girmelidir."**[220] Bu edimle, gerçeklik kavramı, iki yanı içerir, ama uzlaştırılmış olarak. Bu en yüksek birliğin tek edimselliği, **"gerçeklik, özgürlük ve doyum"**dur. Bu alanda, gerçeklikten alman haz da, duyumsamak olarak **"mutluluk"**tur. Düşünme olarak **"bilgi"**dir, ve bunu, genelde **"din yaşamı"** olarak betimleyebiliriz.[221] Çünkü, din, içerisinde tek bir somut bütünlüğün, insan bilincine doğrudan kendi özü ve doğanın özü olarak geldiği tümel alandır. Bu, tek arınmış edimsellik, kendisini, insana tikel ve sonlu olan, üstün yüksek güç olarak gösterir. Bu sayede, yüksek ve saltık birliğe varılır. Bu güç olmasaydı, her şey, dağınık ve karşıt olurdu.

---

220 Hegel, agy., s. 100.

221 Hegel, agy., s. 100.

## GÜZEL İDEASI

Hegel, **"güzellik"**i, **"idea"** olarak kabul edince, **"gerçeklik"**le **"güzellik"**, bir bakıma, özdeşleşiyorlar. Bu, şu anlama geliyor: **"Güzel, kendinde gerçek olmak zorundadır."** Bunu kendinde şey olarak da algılayabiliriz. **"Kendinde şey"** (chose en soi, bizatihi şey), bilen özneden, bilinçten bağımsız, kendi başına olan şeydir. Deneyin ötesinde bulunur. **Aristoteles,** kendinde şeyi, **"töz"** olarak kabul ediyor. Kant, düşünceden bağımsız olarak var olan diye tanımlıyor. Görüldüğü gibi, Hegel, diyalektik sürecin aşılmamış olan temel aşaması olarak kabul ediyor. Bu durumda, **güzel** (beau), uyumlu birlik olarak algılanabilir. Hegel, yakından incelendiğinde, **"gerçeklik"**in (hakiki) **"güzel"**den farklı olduğunu söylüyor. Gerçek olan şey, **"idea"**dır. İdea, dışsal olarak sunulduğunda, **"duyu"** tarafından **"arı"** görünüş olarak benimsenir. Öyleyse, Hegel için güzel, duyu açısından, **idea**'nın arı görünüşüdür. Sorun, **"güzel"**in, kendinde şey olarak algılanmasıdır. Yani, bilinçten bağımsız olmasıdır. Bilinçten bağımsız şey, kavram olarak var olsa da, **"gerçeklik"**i düşünülemez. Gerçekliği olmayan şey, yani idea da, salt bir tasarım olur. Deneyden geçmeyen hiçbir tasarım, yaşama geçirilemez. Bu durumda, **"yaşamda, güzel yoktur"** demeliyiz. Oysa, özne için güzel, nesneyle duyusal ilişkiyi yansıtır. Temel öğesi de, **"haz"**dır. Sanatsal yaratışta, haz, öznenin evrenselleştirme çabası olarak görülür. Kısası, özne, dışındaki nesneden aldığı hazzı evrenselleştirmeye girişirse, sanatsal eyleme girişmiş olur.

Anlama yetisinin, **"güzel"**i kavraması olanaksızdır. Çünkü, anlama yetisi, sonlunun, tek yanlı olanın, gerçek olmayanın ala-

nında kalır. Oysa, **güzel,** kendinde sınırsız ve özgürdür. Çünkü, güzelde tikel bir içerik, kendi var oluşu içerisinde, kendinde sonsuz bir bütünlük ve özgürlük olarak ortaya çıkmak zorundadır.[222] Her şeyden önce, **"güzel"**in tikel bir içerik olduğu, çok bireysel bir görüştür. Güzel, sanatsal yaratış yoluyla, bir sanat yapıtına dönüşmüşse, öz ve biçim bütünlüğüyle, herkesin malı olur. Tikel içerik, tümel hazza dönüşür. Tikel **Mona Lisa**, tümel hazzı, tümel beğeniyi karşılıyor, tümel duyusal doyum sağlıyor. Sanatsal yaratış yapan öznenin ilgileri, amaçları, düşleri, eğilimleri vardır. İlgi duyduğu nesnede, bu tutumları, duyguları ve ereğe erişme isteğini görür. Kendisini yönelten özü, ilgi duyduğu nesneye aktararak biçimlendirir. Artık, **Akropol**'deki **"khiton giymiş genç kız"**, salt Atinalı genç kız değildir. Doğu'nun ve Batı'nın ortak beğenisini kazanan **"dünya kızı"**dır. Kısası, **özne**'nin ilgisi, amacı, eğilimi, yaratısı, tümelleşmiştir. Evrensellik, tikel amacın tümel nitelik kazanmasıdır. Ancak, şu, unutulmamalıdır. **"Güzel"**i içeren nesne, (özneye göre), sanatsal yaratışa konu oluncaya dek bağımsızdır, ama sanatçının gereci olunca, artık, sanatsal yaratışa bağımlıdır. Sanatçı, sanatsal yaratışı süresince, salt amacına ve nesnede bulduğu **"öz"**e bağımlıdır, ama yaratış sürecini ve biçimini saptamada özgürdür. Güzel'i içeren nesne, **"sanat yapıtı"** olarak ortaya çıktığı an, tikelliğini ve öznelliğini yitirir.

Hegel, sanatsal yaratışa konu olan **"nesne"**nin, nesnede gizlenmiş **güzeli** bulan **özne**'nin **"karşıtlar"** olduğunu ileri sürüyor.[223] Karşıt (contraire, zıt), birbirlerinin, biçimsel olarak değil, içerik olarak karşısına konmuş kavramlardır. Örneğin, **soğuk-sıcak**, karşıt değillerdir. **"Soğuk"**un karşıtı, **"soğuk olmayan"**dır. Yani, soğuğun birçok karşıtı vardır. Hegel, kendi diyalektiği ile düşünse, sanatsal yaratının iki yanının olduğunu görürdü: **Özne** ve **nesne.** Bu, doğru ama, bunların karşıt oldukları yanlış. **"Özne"**nin karşıtı, özne olmayandır, **"nesne"**nin karşıtı da, **"nesne olmayan"**dır. Sanatsal yaratışın sonunda ortaya çıkan **"sanat**

---

222 Hegel, agy., s. 111.

223 Hegel, agy., s. 112.

**yapıtı"** da, sanatçının (özne) karşıtı değildir. Kuşkusuz, **"güzel"**i içeren nesne, özneye bağlanınca, **"özgürlüğü"**nden söz edilemez, ama özneye tutsaklığı da düşünülemez. Çünkü, insan dışındaki nesneler, bilinç taşımazlar. Bilinçsiz varlıkların özgürlükleri ve tutsaklıkları söz konusu olamaz. Nesnenin (insan dışta) bağımsızlığı ya da özgürlüğü, bilinçlilik söz konusu olmadığından, düşünülemez. Böyle bir savın tartışılması da, ancak, idealist okulun işidir. Nesne, özneye bağımlı olduğu gibi, kendi varlık yapısıyla da, başka bir varlığa bağımlı ya da bağlıdır, ama başka hiçbir nesnenin tutsağı değildir. Nesnenin bağımlılığı (insan dışta), doğal oluşumun sonlu ve zorunlu durumudur. **"Güzel"** kavramı, nesnenin özünde duyusal olarak varsayılan, ancak, sanat yetisi olan özne (insan) tarafından algılanan **"öz"**dür. Bu öz, ancak, sanatsal yaratışta yapılan **"biçimlendirme"** ile somutlaşır. **Güzellik,** bu niteliğiyle, öznenin dışında bir nesnede duyulur biçimde vardır, ama onu ortaya çıkaracak duyu, **özne**'de, özgül olarak bulunur. Anlama yetisinden ayrı, **"yaratıcı yeti"** diyebiliriz buna.

**"Nesne"**nin **"güzel"** sayılması ya da içinde **"güzel"**i gizlemesi, tümüyle özneye bağlıdır. Güzel olarak nitelenen nesne, **"tümel"**e yansıtmıyor özünü. Duyusal olarak, tümel hazzı da içermiyor. Bir özneye haz verirken, başka bir nesneyi tiksindiriyor olabilir. Günlük yaşamımızda geçerli bir durumdur bu. Cahit Külebi gibi gerçek bir şair, denize arkasını döner otururdu. Nedenini sorduğumda, sevmiyorum denizi derdi. Ben de sevmem denizi. Dağlar, bende derin coşumlar yaratır, ama denizi çöl gibi algılarım. Bunu yazmam, bir cesurluktur. Çünkü, deniz sevgisi, evrensel bir duygudur. Bir yılanın derisindeki ışıltı, sürünmesindeki kıvraklığı, coşku verir bana, ama bir başkası için, yılanın adı bile ürkünçtür. Kaynağında, **"güzellik"**, öznenin sanat yetisine seslenen bir kavramdır, anlama yetisiyle ilişkisi söz konusu olamaz. Güzellik duyulur, anlaşılmaz. **"Güzel duygusu"**, nitel olarak algılanabilir, nitel olarak yansıtılabilir, nicel olarak anlatısı yoktur. Birçok nesneden irkilebiliriz, ama **irkilme,** o nesneyi belirlemez. O nesne de, tümel irkilmeyi açıklayamaz, çünkü,

kendi özünün bilincinde değildir. Dünya yazınında, **Ay**, her zaman büyülü bir gize sahip olmuştur. Sanatçıların dışında da, **"aysarlar"** çoktur, ama **Ay**, kendi büyüsünün bilincinde değildir.

**"Güzel"**i, etkisi dışında, başka duygulardan ayrı düşünemeyiz. Birçok nesneyi hoş bulabiliriz, ama **"hoş"**, o nesnedeki **"güzellik"**i belirlemez. Belki, **güzel** kavramı, **"hoşlanma duygusu"**nu belirleyebilir. Özne, bir nesnede, kendi açısından, **"güzel"**i duyumsadı mı, o nesneyi isteme duyumu, yerini **"bilinç"**e bırakır. Özne, nesnede algıladığı **"güzel"**i, bilinçli olarak **sanatsal yaratışa** dönüştürür. Bu durumda, **"sanat yetisi"**, o nesneye yönelik **"istek"** duygusunu geriye iter, evrensel gösterime dönüştürür.

## "SANATSAL YARATIŞ"IN TEMEL ÖĞELERİ

Sanatsal yaratışın en önemli öğesi, **"yansıtma"**dır.

**Yansıtma** (yansıma): Estetik, daha önce de değindiğimiz gibi, yaşamın insan tarafından, sanatsal olarak temsil edilmesini inceler. Bu temsil edişin özel biçimi olarak, sanatın özünü, gelişme yasalarının sanatsal yaratışta ve toplumsal dönüşümdeki işlevini saptamaya çalışır. Estetiğin özgün konusu, **"sanatsal yaratış"**tır. Sanatsal yaratış, **"güzel sanatlar"** diye bilinen edimlerin temel öğesidir. **Marksçı estetik,** öncelikle, nesnel gerçekliğin estetik yanını, sanatçının estetik bilincini, sanatı ve sanatsal yaratışı inceler. Estetik beğeni, **"güzel"** ile **"çirkin"**i ayırt etme yeteneğidir. Sanatsal yaratışın ilk adımı, **"tasarım"**dır. Tasarım (representation, tasavvur), geniş anlamıyla, **"bilinç içeriği"**dir. Daha önce algılanmış bir nesnenin, bir durumun, bir olayın, bilinçte, sonradan ortaya çıkan imgesidir. Tasarım, öngörülmüş olana karşıt, bilinçte oluşan imge diye de tanımlanabilir.

İnsan anlığı (zihin), daha önce algıladığı bir nesneyi, bir durumu, bir olayı yeniden oluşturduğunda, ilkönce, **"yansıma"**ya başvurur. Yansıma, özdekçi bilgi kuramının temel kavramlarından biridir. Diyalektik özdekçilik, **"ruhsal yansıma"**yı (düşünsel ve duyusal yansıma) yüksek derecede örgütlenmiş özdeğin bir özelliği olarak, özdekteki yansımanın genel özelliğinden ayırır. Ruhsal yansıma, canlının yansıtıcı organlarına, nesnelerin etkisinin bıraktığı izlerin çözümsel ve bireşimsel süreçlerinden ve bu süreçlerin yerine geçen, onları temsil eden örnekler olarak ortaya çıkar. Özne, nesnelerin örnekleriyle ve bu örneklerin özellikleriyle çevrede yönünü belirler. Ruhsal yansımanın iki yanı

vardır: **Yansımanın içeriği ve yansımanın** (imgelemin) **özdeksel var oluş biçimi.** Bu, nesnelerin etkilerinin yansıtıcı örgenlerde süreçleşme yordamım (tarz) gösterir.

Ruhsal yansımanın içeriğinin özellikleri şunlardır: **Yansıtıcı örgenlerde oluşan izlerle bu örgenleri etkileyen nesnelerin belirli yanları arasındaki eşbiçimlilik** (isomorfisme) **ilişkisi.** Eşbiçimlilik, özgün durumlarda, türlü benzerlik biçimleri ve dereceleri gösterebilir. İkincisi, nesnellik özelliğidir. Bu özellik, **gerçeklik** olarak algılanmalıdır. Nesnel içerik, özne tarafından dolaysız düşünsel yansıma biçimi içinde, yani, nesnenin imgesi halinde görülür. Yansımanın temeli, insanın çevresindeki gerçekliktir. Özdekçi bilimsel diyalektik, hem bilgi kuramı, hem diyalektik mantıktır.

Sanatsal yaratışın temel öğesidir yansıtma. İnsan, yansıtma aşamasına varmadan, hayvandan farklı olarak, yapacağı şeyin **"tasarım"**ını yapar. Örneğin, susamurunun, su altında yaptığı yuvası, şaşırtıcı bir yapıdır. Kendi yaşam koşullarını düşünürsek, eksiksizdir. Ne ki, tüm susamurlarının yuvaları özdeştir. Yuvaların yer seçimleri bile, tüm susamurlarının ortak kararı ile yapılmış gibidir. Yuvanın yapımında kullanılan gereçler de özdeştir. Yer seçimi, yuvanın yapıldığı gereçler ve yuvanın biçimi, bütün susamurlarının ortak yapı biçimidir. Bu, susamurlarının yuvalarını yaparken, anlaklarında bir yuva tasarımı olmadığını gösteriyor. Bu yuva, türün ortak yapı biçimidir. Binlerce yıldır yinelenir bu yapı. Oysa, ilkel insan bile, yerleşik yaşama geçtiğinde bile, içinde yaşayacağı yapıyı, önce, anlağında tasarlamıştır. İlkel toplumlardan kalan yapıların tek örnek olmadığı görülüyor. Yapı, yer seçimine göre tasarlanmış. M.Ö. yedi bin, altı bin yıl öncesinde yerleşildiği anlaşılan, Diyarbakır'ın **Çayönü** kalıntılarında ortaya çıkarılan yapıların çeşitliliği, bunu gösteriyor. Yapıların coğrafya koşullarına göre türlülüğü, insanın tasarım gücünü kanıtlıyor. İnsan, hayvansı içgüdüsel yuvadan, tasarımlanmış yapıya geçmiştir. Gelişmenin ve eğitimin ön aşamasında, anlağında, yaşam koşullarını değiştirmek için **"tasarımlar"** yapmış. Hayvanlar, kendilerinden sonraki kuşaklara, salt yaşamlarını

sürdürebilecekleri içgüdüsel yetilerini bırakmışlardır. Bunlar, dirimbilimin tanıttığı **"genler"**dir. Gen (genus, cins), canlıların sınıflandırılmasında kullanılan bir terimdir. Bir de, canlılarda dişi ya da erkek olarak adlandırılmasını sağlayan görev, yapı ve kişilik (karakter) topluluğuna verilen addır. Türkçede, **"eşey"** kavramıyla ifade ediliyor. İnsan, genleri de değiştirecek tasarımlar yapabilmektedir. Kuşkusuz, tasarımlar yapmak, kolay vardığı bir aşama değildir. Sonuçta, ortak tasarımlara dek yükselmiştir. **Uruk** sitesinin (Sümer kenti) kuruluşunu anlatan **Gilgameş Destanı**, ortak tasarımın toplumsal gücünü gösteriyor.

## GÜZEL VE BİREY

Nesnenin güzelliği, öznenin (bireyin) anlama yetisiyle değil, sezgi yetisiyle, daha çok da, ilgi (interest, alâka) duymasıyla, ani dikkatini, o nesne üzerinde toplamla eğilimiyle, o nesneye yakınlık duymasıyla, ondan hoşlanmasıyla, o nesneye tüm nesneler arasında ayrıcalık, öncelik tanımasıyla ilgilidir. **"Güzel"** olarak nitelenen nesnenin **"güzellik"**i, salt ilgi duyan özneyle sınırlı olabilir, ama sanatsal yaratışla, özneden bağımsızlaşır, toplumsallaşır, hatta evrenselleşir. Artık, güzel, **"kendinde amaç"**tır. Güzel, sanat yetisini günaha çağırır. Sanatsal yaratış, bu günahı özümsemekle başlar. Sanatsal yaratışla ortaya çıkan **"güzel"**, öznenin nesneye yönelik istemini, isteğini ortadan kaldırır, **özne-nesne bağıntısını** yok eder, insanlığın ortak beğenisine sunar kendisini. Artık, nesnenin kendisi, sanatsal yaratışla oluşan özüyle ve biçimiyle bağıntılı değildir. Yaratıcısına da bağımlı kalamaz. **"Evrensel yansı"** niteliği kazanmıştır çünkü. Yaratıcısının anlağında yapılmış tasarım, sanatsal yaratıyla (şiir, öykü, roman, oyun, resim, yontu, dans, müzik vb), kılgılı yaşama bağlanmıştır. Tikel tasarım, tümel öz olmuştur.

Hegel, **"İdea'nın varoluşu doğadır."** diyor.[224] Böyle olunca, güzellik de, **"doğa güzelliği"** olur. Bu durumda, öncelikle, Hegel'in doğa anlayışım irdelemeliyiz. Daha önce, **"idea"**nın bir imge olduğunu, daha doğrusu, imgelem yoluyla elde edildiğini, evrende böyle bir **"varlık"**ın olmadığını görmüştük. Doğa sonsuz, türlü görüntüleriyle, bizi çevreleyen uzaydır. Bilincin dışında, bilinçten bağımsız (bilincimizi doğa oluşturur) biçimde var

224 Agy., s. 116.

olan nesnel **"gerçeklik"**tir. Öncesiz ve sonrasızdır. Zamanda ve uzamda sonsuzdur. Sürekli devinir ve değişir. Doğanın gelişme yasaları uyarınca, örgensel doğa (canlı doğa), örgensel olmayan (cansız) doğadan olmuş ve insanın ortaya çıkışım sağlayacak zorunlu yaşam koşullarını hazırlamıştır. İnsan, ortaya çıkışından sonra, topluluk yaşamından toplumsal yaşama geçmeyi başarmıştır. Aşama aşama gelişen toplum, insan yaşamında belirleyici etken olmuştur. Toplumun doğmasıyla, doğa da değişime uğramaya başlamıştır. **Verdanski** (1863-1945), yerbilim ve dirimbilim alanlarında çalışmış önemli bir bilgindir. **Jeokimya**'nın bilim olması için büyük çabalar harcamıştır. **"Bio-jeo kimya"** diye bilinen bilim dalını kurdu. **Noospher** (usyuvar, usküre) kuramını geliştirdi. Noospher, Yunanca bir kavramdır. **"Spher"**, yuvar, küre anlamındadır. **"Nous"** da, akıl (us) demektir. **Noosfer**, bu durumda, **"usyuvar, akılküre"** demek oluyor.

Verdanski, insanın toplumsallaşmasıyla birlikte, doğayı değiştirme gücüne eriştiğini belirtiyor. **"Biosfer"** (biospher, yaşamküre, dünya), insanın toplumsallaşmasıyla birlikte, değişmeye başlamıştır. İnsan, değiştirme ve dönüştürme konusunda, tüm canlılardan daha başarılı olmuştur. Vidanski, insanın toplumsallaşmasından sonra, dünya, **"noosfer"** (nouspher, usyuvar, akılküre) oldu, der. İnsan, doğa yasalarını bulmuş, onları tanıyınca, onların aracılığıyla, doğaya egemen olmuştur. Bu egemenlikle, doğayı, gereksinimlerini karşılayacak biçimde değiştirmeye ve dönüştürmeye başlamıştır. Uzayın derinliklerine girmeye başlayınca, yeni gezegenlere ulaşıldıkça, **usyuvar**, genişleme eğilimi gösterecektir.

Verdanski'nin öne sürdüğü düşünce, gerçeğe aykırı görünmüyor. Bir imgelemdir. Usun buyruğundaki gezegen (dünya), artık, yeryuvar değil, **"usyuvar"**dır. Doğa yasalarını buldukça, onları kullanarak, kendisi için gerekli ve zorunlu özdeksel gönenci yaratma yolunda, doğadaki özdeklerden ve erkeden yararlanır. Böylece, doğa, **"ikinci doğa"** denilen değişime uğrar. İkinci doğa, doğada hazır olarak bulunmayan, toplumsal üretim sırasında üretilen, daha doğrusu, yeniden üretilen nesnelerle yaratılır. Kısası, insanın doğa karşısındaki davranışı, toplumsal bir davranış-

tır. Üretim güçlerinin ve üretim ilişkilerinin gelişmesinin belirli aşamasını yansıtır. Ne ki, ikinci doğayı yaratarak, insan, doğanın bir parçası olmaktan kurtulamaz. Nesnelerin ve görüngülerin özü, iç düzenliği, özgün ırası, içeriği, doğanın bir parçası olduklarını kanıtlar. Doğayı, bütünlüğü içinde ele alıp incelersek, doğanın bir "idea" olmadığı, apaçık görülür.

Hegel, kuşkusuz, bilim alanındaki gelişmeleri, kapsamlı ilerlemeleri inceliyordu. Ne ki, dönemindeki bilimsel gelişmeler, bugünkü boyutta değildi. O, bilim alanındaki gelişmeleri, kapsamlı ilerlemeleri göremedi. Bu yüzden, fizikötesi doğa anlayışının, kendi içinden yıkıldığını, yerine özdeksel bilimsel diyalektiğin geçtiğini bilemedi. Kaldı ki, Hegel'in döneminde, özdeğin devinim biçimleri hakkındaki diyalektik özdekçi öğreti, yoğun biçimde ortaya konmamıştı. Erkenin sakınımı yasası bulunmamıştı, erkenin dönüşüm yasaları bilinmiyordu. Termodinamiğin ikinci yasasını yorumlayacak deneyler yapılmamıştı. Bu yasaya göre, dünya, ısınımla sona erecekti. Darwin'in evrim kuramı ortalarda yoktu. Bütün bunları dikkate alırsak, Hegel'in dünyayı ve doğayı algılama biçimini ve yorumlamasını suçlamak güçleşir. Belki, **zorunluluk-rastlantısal** ilişkisini yeterince araştırmamış olmasını eleştirebiliriz. Darwin'i bilmeden, doğa bilimlerinin, diyalektikteki önermeleri, ne biçimde doğruladığını göstermek olanaksızdır. Hegel, "idea"nın ilk varoşunun, doğal olduğunu söylemeseydi, özdekçi felsefenin doruğunda yer alabilirdi.

Hegel, yaşama ilişkin sıradan bakışımızı incelersek, onun "**beden**" ve "**ruh**" tasarımlarını içerdiğini göreceğimizi söylüyor.[225] Bu iki tasarımın her birinin, kendisine özgü türlü nitelikleri vardır. Bunları söylerken, "**ruh**"un ne olduğu hakkında, bir yoruma girişmiyor. Çünkü, onun varlığını, ussal olarak kabul etmiştir. Bu kabullenmeyi, önyargı olarak da düşünebilirsiniz. Bu iki tasarımın her birinin kendisine özgü türlü nitelikleri vardır. Buna karşın, felsefenin önemli bir konusu olduğu halde, "**ruh**"un ne olduğunu, varlık olarak niteliklerini, bilgisini çözümlemeye girişmiyor. Bilgiye büyük güçlükler çıkarmış olan

---

225 Agy., s. 119.

ruh-beden birliği, çözümlenememiştir, ama buna karşın, **"Bu birlikten ötürüdür ki, yaşam, idea'nın doğadaki ilk görüntüsüdür."**[226] O zaman sormak gerekir: **"Yaşamın idea'sı nedir, nerededir, nasıldır?"** Kaynağında, bu soruları yanıtlamış, ama kanıtlayamamış. Yanıtı, **"saltık varlık"**ın yaratısıdır.

Görüldüğü gibi, Hegel'in, **"Bütün çözümsüzlükleri, saltık varlığa bağlayarak çözüme kavuşturmak"**, kaynağında, sorunu kördüğüm durumuna getirmektir. Çünkü, saltık varlığın varlığı, en büyük sorun oluyor. Tüm sorunları, saltık varlıkla çözümlemeye kalkıyor ama, varlık ve bilgi sorunlarını çözümleyemiyor. Buna karşın, kavrayıcı anlağıyla, canlı örgenleşmede, **"duygu"**nun, bağımsız, tikel, **"bir parçaya özgü"** olmadığını, bedenin her örgeninde bulunduğunu, her üyeyi (örgen) etkilediğini yazıyor. Duygu, bedenin bir örgenindedir, ama yine de, her örgende binlerce **"duyarga"** yoktur, ancak, bir tek duyan **"ben"** vardır. Örgensel doğanın üyelerinin gerçek var oluşuyla, bu üyelerde kendisinin farkında olan **"ruh"** arasında bir ayrımı içerdiği için, dolayımlaşmış bir birliği içerdiğinden, örgensel doğa, örgensel olmayan doğadan daha yüksek bir alandır, ve ancak, canlı bir **idea**'dır. Ve ancak, **"idea gerçek"**tir. **"Uygarlık"**ı yansıtmasında, bir yandan bilimsel verilere dayanan ilerici bir görüş var, bir yandan da, fizikötesi kuramlara dayanan tutucu görüş egemendir. **Marks,** 1807'de yazdığı **"Hegelci Felsefenin Asıl Kaynağı ve Gizi"** adlı yapıtında, **"Phanomenologie des Geistes"** (Anlağın Görüngübilimi) adlı yapıtını temel alarak, tüm yapıtlarındaki **"ikicilik"**i (dualite) göstermiştir. Hegel, **"Anlağın Görüngübilimi"** adlı yapıtında, insan bilincinin evrimini, evrimleşme süresinde görülen ilk belirtilerini, bilimin ve yöntembilimin bilinçli geliştirilmesini inceler. Bu incelemesinde en önemli vargı, **"Görüngübilim, gelişmesi bakımından bilinç, görüngülerin öğretisidir."** önermesidir.

Hegel'in temel felsefesi, yani felsefenin temel kavramı **"tarihsellik"**tir. İdealist felsefenin ilkelerini içermesine karşın, bu yapıtında, **"emeğin özü"**nün, **"yabancılaşma"**, insanın ve insa-

---

226 Agy., s. 119.

nın tarihinin, **"insanın kendi emeğinin bir sonucu"** olduğunu ortaya kor. Bu yapıt, Hegel diyalektiğinin temel ilkelerini, felsefesinin hareket noktasını belirleyen **"varlık ve düşüncenin özdeşliği"**ni, yani dünyanın kökeni olarak kendinden gelişen **"saltık idea"**mn açıklamasını içeriyor. Buna karşın, doğanın ve toplumun tüm görüngülerini **"saltık varlık"**a, anlağa ve usa, **"saltık idea"**ya, **"dünya usu"**na dayandırır. Hegel, **"Saltık varlık, sürekli etkindir."** diyor. Etkinliği, **"kendini, kendinde bilme"**den kaynaklanıyor. Saltık idea, üç aşamada gerçekleşir:

1. Doğrudan kavramın (idea) bağrında salt düşünce olarak. Bu, saltık idea, mantıkta oluşur, demektir.
2. İdea, **"öteki varlık biçimleri"** içinde, doğada gelişir. Bu, doğa felsefesidir. Hegel'in görüşüne göre, doğa gelişmez, yani değişmez ve dönüşmez. Doğa, özünü oluşturan **"saltık ulamlar"**ın dış belirtilerinden ibarettir.
3. İdea, düşüncede, anlakta ve tarihte gelişir. Bu da, anlağın felsefesi oluyor.

Hegel, **"saltık idea"**nın kendi dizgesini, gelişmesini, kendini bilmesini olgunluğa eriştirdiğini, yani tamamladığını söylüyor. Kısası, saltık ideanın kendinde gelişmesi, kendini bilmesi sona ermiştir. 1812-1816 yılları arasında yazdığı **"Mantık Bilimi"** adlı yapıtında, felsefeye ve bilim dünyasına armağan ettiği diyalektik yöntem (Hegel diyalektiği), felsefeye paha biçilmez katkılarda bulundu. **"Yadsımanın yadsınması"** ya da **"yadsımanın yadsıması"** (inkârın inkârı), biçim ve içerik, parça ve bütün diyalektikleri, parça ve bütün diyalektiği tanımları, onun armağanıdır felsefeye ve mantığa. Zorunluluk ve özgürlük ulamlarına açıklık getirdi. Bu büyük katkılarına karşın, Hegel diyalektiği, Hegel felsefesine aykırıdır. Diyalektik, **tez ve karşı tez**'in sürekli çatışmasını ve bu çatışmanın, **"yeni bir tez"**i doğurduğunu gösteriyor. **"Karşıtların savaşımı ve bireşimi"**, bu yöntemin özünü oluşturuyor. Bu yöntemi, mantığa armağan eden Hegel, **"saltık idea"**nın, kendini ve oluşumu tamamladığını ileri sürerek, özüyle çelişmiştir. Bu, diyalektik yönteme, gizemciliği ekle-

mek anlamını taşır. Bir de şu var: Diyalektiği felsefeye armağan etmiş, ama toplumsal olaylara uygulamamış, **Prusya milliyetçiliği**'ni geliştirerek, Prusya monarşisini, toplumsal gelişmenin doruğu olarak kabul etmiştir.

Buna karşın, Marksçı felsefeye temel olmuştur. Marks, diyalektiği, doğanın, toplumun ve düşüncenin gelişmesini, bilimsel anlamda uslamlamá (akıl yürütme) yöntemi olarak uygulamıştır. Doğanın yasaları arasındaki bağı, doğa yasalarıyla bilme yasaları arasındaki bağıntıyı, diyalektikle ortaya koymuştur. Diyalektiği, bilime armağan eden Hegel'in idealizmini anlamak, bu çelişkiyi çözümlemek, yine, diyalektikle olanaklıdır. Kendisini, Üniversitenin başına getiren Prusya Monarşisi, **"saltık yönetim"**i, toplumsal gelişmenin temeli sayıyordu. Monarşi toplumları, son toplum aşamasıydı. Toplumsal gelişmenin son aşaması, monarşilerdi.

Hegel, **"yaşam"**ı, doğada **nesnel idea** olarak kabul ediyor. Nesnel idea olarak doğada, yaşam **"güzel"**dir.[227] Çünkü, gerçeklik, yaşam olarak, ilk doğal biçiminde **idea,** bireysel ve edimsellikte, dolayımsız biçimde vardır. Yine de, bu, ne duyusal dolayımsızlıktan ötürü canlı doğa güzelliği, güzel olarak ve güzel bir görünüş adına, ne kendisi için ne de kendisinden dolayı oluşmuştur. Doğa güzelliği, ancak, **"güzel"**i kavrayan anlak için güzeldir.[228] Yaşam, hangi biçimde, hangi araçlarla güzel olarak görünür? Bu soruyu yanıtlamadıkça, Hegel'in savları, boşlukta kalır. Bunu bildiği için, soruyu, kendi idealizmi ile açıklıyor.

Canlı varlığı, önce, kılgılı yaşamda kalabilmesi için, kendisini üretmesi, varlığını sürdürmesi ediminde ele alırsak, karşımıza çıkan ilk şey, kaprisli (düşlemli, fantezi) devinimdir. Bu devinimler ele alındığında, tümüyle soyut olduklarını, zaman zaman yer değiştirdiklerini görürüz. Hayvan, kendisinin tümüyle kaprisli ve deviniminin gelişigüzel olduğunu gösterir.

Düşlem, gerçeklerden koparak, içte kalan istemleri, istekleri, imgelem yoluyla duyurmakta kullanılan tasarımların tümüdür. Hayvan, hiçbir tasarım gücüne sahip değildir. Hegel'in, saltık

---

227 Agy., s. 124.

228 Agy., s. 124.

varlığı kanıtlamak için başvurduğu yanlış örneklerden biri de, bu oluyor. Kuşlarda, çiftleşme dönemlerinde görülen devinimler, müzikte ve dansta görülen tasarımlarla düşünülmüş, sonra, kılgılı yaşama geçirilmiş ölçülü ve uyumlu devinimler değildir. Kuşkusuz, gelişigüzel devinimler de değildir, ama ön tasarımları yapılmamıştır. Doğal, içgüdüsel devinimlerdir. İnsan, cinsel davranışlarında bile, tasarımlar yapar, oysa, hayvanların cinsel davranışları ve gerçekleştirmeleri, türseldir. Türün bütün üyeleri, özdeş devinimleri yaparlar. Dişinin ve erkeğin avlanma, korunma, cinsel gösterim ve üreme biçimleri, türün ortak devinimleridir.

Hegel, iki türlü biçim'den söz ediyor. Biçim, uzamsal olarak yayılımlı, sınırlıdır. Sanatsal yaratış yoluyla verilmiş biçimdir. İkincisi, parçada bulunan nitemler, bütün parçalarda özdeş olarak bulunmayabilir. Bir parçanın (üyenin) özgün ırası (karakter), öbüründe konumlanamaz. Örgensel yaşam, **"ruh"** sahibi olarak ortaya çıkarsa, o zaman, **"çok çeşitlilik"** içerisinde, kendisinin gerçekliğine sahip olamaz. Çünkü, farklı parçalar, bir araya gelip bir bütün olarak görünürler. Bu, **"birey birim"**dir. Farklı olsalar da, uyumlu olan tikel ayrımlara sahiptirler. Birinde bulunan özgül ırа, öbüründe konuşlanamaz.[229]

Hegel, şunu demek istiyor: **"Bir elma ağacının dallarında elmalar vardır. Bunlar, aynı gövdedeki dallarda, bir arada bulunurlar, ama büyüklükleri, renkleri, birbirlerine ilinekli değildir."** Yani, konu (elma) değişmeden ortaya çıkan ya da yiten şeyler vardır. Örneğin, aynı daldaki elmalardan biri çürür başkası olgunlaşır, hatta birileri de, hâlâ çağladır. Çürümek ve olgunlaşmak, o elmalar için, ayrılır birer belirtidir (accident, ârâz), ama mayhoşluk, tatlılık ya da ekşilik, ayrılmaz birer belirtidir.

Bu durumda, **"güzel"**i, bir ilinek olarak kabul edemeyiz. Yani, bir bitkinin gövdesinin, dallarının, yapraklarının, çiçeklerinin birbirlerine bağlanmaları, biçimleriyle ilintili değildir. Kaynağında, her varlığın biçiminin, yaşam koşullarıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bir bütünün parçaları, o bütünün içinde bağımsız değildirler. Hegel'in göremediği budur. Nesnenin gözlemin-

---

229 Agy., s. 125.

de, görme duyumu, bütünü oluşturan parçaların bağıntılarını, o bağıntıların düzenliğini, soyut ve dışsıl olarak (dış görünüm, nesnel biçim) algılar. Nesneyi oluşturan parçaların tikelliklerini ayırt edemez. Gözlemlediğimiz nesneden hoşlanmamız, onun öz nitelikleriyle bağıntılı değildir. Öyle ki, yaşamımızda ilk kez gördüğümüz bir çiçekten hoşlanabiliriz, ama o çiçeğin hangi türün üyesi olduğunu, o tür içindeki tikelliğini bilemeyiz. Bize **"güzel"** görünen, onun dışsal görünümüdür, dış biçimidir. Sanatsal yaratışta öncelik, bu yüzden, **"biçim"**dedir. Hatta, biçimi değiştirirken, sanatçı, **"öz"**ü de belirleyebilir. **"Öz-biçim birliği"**, sanatsal yaratışın temel öğesi olarak, sanatsal kavrayıştadır. Sanatsal yaratışta, duygunun ve düşüncenin (tasarım) yansıtılmasında, nesnenin tikel bağıntılarının sezimi söz konusudur elbette, ama onların birliği hakkında kesin bilgi zorunluluğu söz konusu değildir. Kısası, **"güzellik"**, nesnenin özünde ya da biçiminde değil, öznenin, nesneyle **"duyusal birliği"**ndedir. Nesnenin dış görünüşünü, sanatsal yaratış sürecinde, sürekli değiştirme, soyutlama olanağını elinde bulunduran sanatçı, saptadığı özle uyumlu bir biçim yaratır. Soyutlama olanağına sahip olan sanatçı, nesnenin görünen biçimini, bir **"tip"** (kalıp) olarak algılayabilir, ama sanatsal yaratışın amaçlılığında, hiçbir kalıplaşmayı kabul zorunluluğu, söz konusu olamaz. Sanatsal yaratışta, nesnenin **"tikel birliği"**ni değiştirmek, yeni bir biçim yaratmak zorunludur. **"Güzel"**, bu değiştirilmiş biçimde, **"sanatsal nitelik"** kazanır. Öznenin kavradığı, içselleştirdiği **"öz-biçim bütünlüğü"**, özgün bir **"güzel"**i oluşturmuştur. Artık, bu güzel, sanatsal yansıtmanın evrensel ürünüdür.

# SOYUT BİÇİMİN GÜZELLİĞİ

Hegel'den önce, **"somut"**, duyu örgenlerimizce algılanan tek tek nesnelerin ve görüngülerin türlülüğü olarak, soyut da, salt anlağın ürünü olarak algılanan şey olarak tanımlanıyordu. Hegel, **"somut"**u, diyalektik karşılıklı ilişkililikte ayrımlaşmış bütünlükle eşanlamlı sayar. **Soyut,** somuta özgü bir şey değil, somutun gelişmesinin bir aşamasıdır. Yani, gelişmemiş, açığa çıkmamış **"somut"**tur. Tohum ile yemiş arasındaki ilişki gibi. Somut, salt anlaksal düşünceyi, saltık ideayı ifade eder. Doğa ve toplumsal ilişkilerse, düşsel **"öteki varlık"**tır. Saltık anlağın tekil yanlarının ya da anlarının soyut olarak kendisini açığa vurmasıdır. Marksçı felsefede, **"somut"**un konusu, ya da aracı, **"özdeksel gerçeklik"**tir. Duyularla algılanan sonlu nesneler ve görüngüler evreni somuttur. Nesnenin somutluğu, nesneyi oluşturan temele ve yasalara (doğa yasaları) bağlı ilişkilerle belirlenen yönleri arasındaki nesnel ilişkilerdir. Bilginin somutluğu, bilinen nesnenin içeriğini yapısal ve türsel olarak yeniden ortaya koyan kavramlar dizgesinde karşılıklı ilişkilerin yansımasıdır.

Soyut bilgi, gerçek yaşamda olmayanın, tümüyle ortaya çıkmayanın, tam olarak gelişmemiş olanın, bütünün herhangi bir parçasının sınırlı içeriğinin anlatımıdır. Çünkü, burada parça tek başına tikelleşmiş, yani ortalama bağlantılarından, öncesinden ve sonrasından ayrılmış biçimde ele alınmıştır. Bu yüzden, somut bilgi, soyut bilgiyle karşıttır. Soyut bilgi, tek yanlıdır. Bütünün özgün içeriğini belirleyen şeyden soyutlanmış bir nesnenin tikel ifadesidir. Bu yüzden, kuramsal bilginin amacı, duyusal türlülüğün yaratılmasıyla sınırlı olamaz. Buna, Hegel gibi, saltık mantıksal bağlantıların tek başına dayanak yapılmasıyla da varılamaz. Bu bağ-

lantılar, tek başlarına ele alındıklarında, somutluklarını ve gerçekliklerini yitirirler. Kuramsal bilme, somutun duyusal türlülüğünden devinerek nesnenin bütün özünün ve karmaşıklığının yeniden var olmasına varan bir düşünce sürecidir. Bütünün, bilinçte yeniden yaratılması, soyuttan somuta varılması demektir.

Bilimsel bilginin ortaya çıkışının genel biçimi, nesnenin kavramsal ve dizgesel yansımasıdır. Kavramları birbirine bağlamanın yolu, soyuttan somuta varış, incelenen nesnenin türlü yanlarının nesnel biçimde birbirinden ayırt edilmesini ve bu yanların birliğini yansıtan bütünsel bir dizge olduğu için, somuttan soyuta gidişi de, koşul olarak ileri sürer. Bu ikinci süreçte, bütünün parçalarına bakıldığında, anlaşılabilen, özgün içeriğince belirlenen, nesnenin tikel yanlarını ve özelliklerini yansıtan kavramlar oluşur. Bu yüzden, duyusal somutu, araştırmanın kesin sonucu ve bilimsel kavramı olan **"düşünce somutu"**ndan ayırmak gerekir.

Bilimsel düşünce, soyutlama ile olanaklıdır. Soyutlama yapmadan bilemeyiz.

Soyutlama, araştırılan ya da incelenen nesnenin (durumun, olayın, şeyin) özelliklerini, bunların arasındaki bağıntıları, bağlantıları, öbürlerinden anlaksal olarak ayırıp tek başına bilme biçimidir. Burada, hem sürece, hem sürecin sonucuna, **soyutlama** denir. Soyutlama sürecinde, kimi, insanın öznel olanaklarını hesaba katmamak zorunluluğu vardır. Örneğin, doğal sayıların tümünü saymak, insanın olanakları içinde değildir. Ancak, bu olanaksızlığı hesaba katmazsak, eylemsel sonsuzluğun soyutlamasına varırız. Özdek, devinim gibi kavramlar ve zaman gibi ulamlar, soyutlama ile elde edilir. Bilme ille soyutlama arasında, kopmaz bir bağ vardır. Soyutlama yapmadan, nesnenin özünü ortaya koymak, nesneyi derinliğine bilmek olanaksızdır. Nesnenin, öğelerine ayrılması, temel yanlarının tek tek ele alınması, arı durumuyla tümüyle çözümlenmesi, anlıksal soyutlamanın sonucudur. Doğru düşünce, somuttan yola çıkarak **"soyut"**a vardığımız için, gerçeklikten uzaklaşmaz, gerçekliğe varır, en azından yaklaşır.

Özdeğin, doğa yasasının, **"değer"**in soyutlanması, kısası, doğru soyutlamalar, doğayı derinliğine, eksiksiz ve doğru yansıtır. Soyutlamanın içeriği, inceleme sonunda, neyin saklanacağı-

nı, neyin atılacağını, araştırılan şeyin hangi yanlarının soyutlanacağını belirleyen şey, insanın kılgılı (pratik) bilincidir, eylemidir. Kuşkusuz, bir de, incelenen nesnenin (durumun, olayın) içeriğidir. Soyutlamanın bilimsel nitelik taşıyıp taşımadığını belirleyen ölçüt, **"kılgı"**dır. Diyalektik özdekçilik, soyutlama süreciyle sonucunu, bilimsel biçimde açıklar. İdealist felsefeyse, soyutlama sürecini ve güçlüklerini, **"kurgusal"** yolla açıklar. Doğrusu, en basit soyutlamalarda bile, idealizme saplanmak olasılığı vardır. Kavramların tözleştirilmesi (cevher gibi bir kavrama indirgenmesi), **"tözler"**in, evrenin temel ilkeleri durumuna getirilmesi, idealist felsefenin kalıpçı yanıdır. İdealizm, soyutlamayı, doğal ve insansal devinimlerle ve etkinliklerle ilişkili bulmaz, bunlar, onlara göre anlağın ürünleridir. **Çağdaş olgucu** (positivist, ispatiyeci) okulun temel anlayışıdır bu.

Soyut kavramı, diyalektik mantıkta, tek yanlı ve gelişmemiş şey anlamına geliyor. Soyut (abstrait, mücerret, çekilip çıkarılmış, ayrılmış), soyutlama yoluyla elde edilmiş bir kavram, bir düşünceyi ifade eder. Soyut kavramlar, nesnelerin niteliği gibi, gerçekte kendi başlarına var olmayan, nesnelerin niteliği olarak var olan, ancak, nesnelerden çekilip çıkarılarak tasarımlanabilen kavramlardır (büyük, mavi vb). Algılanamayan şeyleri gösteren kavramlar da, soyut kavramlardır, örneğin, tüze, töz vb. Nesnelerin özelliklerinden sıyrılmış olan tüm genel kavramlar, soyut kavramlardır. **Soyut düşünce,** duyulur ve algılanır olandan sıyrılmış, kavramlarla elde edilen, kavramsal usavurmayla varılan düşüncedir. Soyutlama (abstrraction, tecrit), gerçekte ayrılmaz olanı, düşüncede ayırma işidir. Bir nesnenin rengini ya da tadını, özdekten ayırıp düşünme, soyutlama yapmaktır.Geneli ve öz olanı, anımmış biçimde elde etmek için, özle ilgili olmayanı bir yana bırakmak, soyutlama yapmaktır. Bir tasarımın ya da kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini dikkate almayarak, dikkati doğrudan kavrama çekme işi, soyutlamadır. Örneğin, **"dörtgen"** kavramını, kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen gibi biçimlerini dikkate almadan düşünmek gibi. Bir nesnenin özelliklerini ya da özellikleri arasındaki bağlantıları, bağıntıları, öbürlerinden anlıksal olarak ayırmak,soyutlama yapmaktır (büyük, mavi vb).

## SOYUT SANAT

Çağdaş sanatsal yaratışta, gerçek nesneleri yansıtmayan biçimsel bir akımdır. Akımın öncülerinden **Michel Souphor,** hiçbir şeyi andırmayan, hiçbir şeyi çağrıştırmayan, yaşadığımız gerçekliği yansıtmayan yapıtlara **"soyut sanat"** diyor. **Kübizmin** ve **fütürizmin** doruğudur. Bir kez daha yineleyelim: **Soyut sanatın bilgikuramsal kökenleri bireysellik ve idealizmdir.** Soyut sanat, sanatı yaşamdan ve yaşantıdan (ömür, başı ve sonu belirli yaşam süresi) koparmıştır. Sanat biçimleriyle bunların öğretisel (ideolojik) içeriklerinin karşılaştırılması sonucunda, sanatsal yaratış sürecinin ussal yanı ile sezgisel yanı, birbirine karşıt duruma getirilmiştir. Soyut sanatın temel ilkesi, tipsel imgelemi, yaşanmış olanı ve çevreyi yeniden yansıtmayı yadsımasıdır. Bu, sanat yapıtlarında, yaşantının, yaşamın anlamının ve amacının anlatılmasını olanaksız kılar. Sanat yapıtlarında bulunan **"güzellik"**in ve **"gerçeklik"**in, **"yaşanmış dram"**m yerine gizemci **"tinsel gerçeklik"**i, **"sezgisel erke"**yi, bilinci değil, **"bilincin titreşimleri"**ni yansıtmayı temel ilke olarak benimser. Sanatsal imgelemi, yaratılmış biçimleri, aşırı derecede bozar, imgeleri anlaşılmaz kılar. Resimde, anlamsız lekelerle, çizgilerle, beneklerle, alanlarla ve üç boyutlu insan biçimleriyle, karmaşık bir sanat yaratıldı.

Soyut sanatla, insanın yaratıcı güçlerini, bilme yetisini, toplumsal siyasadaki ve manevi dünya alanındaki özgürlüğünü, toplumsal yaşamdaki doluluğunu, **"nesne-duyusal biçim"** içinde ortaya koyan, insanda estetik beğeni uyandıran, **"gerçeklik"**in görüngülerini, sanatsal yaratışı yansıtan ve değerlendiren, estetik ulamı olan **"güzel"**i de, sanatsal yaratıdan kovalıyor. Hegel, soyut sanatın, sanatsal yaratıştan uzaklaştırdığı **"güzel"**i, açıkladı-

ğımız görüşleriyle, bilincin, öznel ve nesnel anlağın bir özelliği olarak görüyor. Marks öncesi özdekçilik, **"güzel"**in nesnelliğine bağlı kalmış, ama **"temaşacılık"**ından (seyircilik, gözetleyicilik, yürüyerek gözlemek) dolayı, **"güzel"**i, bakışım (simetri, tenazür), parça-bütün uyumu olarak görmüştür.

Hegel, doğada dışsal olarak belirlenmiş **"dışsal gerçekliğin varlığı"**nı ileri sürüyor. Bu dışsal gerçekliğin iç varlığı, **"ruh birliği"** olarak somut içselliğe ulaşacak yerde, belirlenimsizlikte ve soyutlamada kalır. Bu yüzden, bu içsellik, ne ideal bir biçim içinde apaçık içsel bir varlık olarak ne de ideal içerik olarak kendisine tam uygun bir **varoluş** kazanır. Tersine, **"dışsal birlik"** olarak ortaya çıkar. Ruh sahipliği, kendinde içerikle dolu olacak, onun bu içselliği, dışsal gerçekliğe etkin olacak, **"gerçek dışsal biçim"**i, içselin açık görünüşü kılacaktır. Güzellik, bu evrede, bu türden bir somut birliğe ulaşamamıştır, ama o, bu birliğe, henüz ilerisinde duran **"ideal"** olarak sahiptir. Böylelikle, biçimlendirici biçimle duyuya sunulan dışsal gerçeklik, birbirinden farklı olarak, birbirine ayrı düşer. Bu ayrılmada, iki yanın soyutlanmasında, içsel birlik, dışsal gerçeklik için dışsal birliktir.[230]

Hegel, doğal güzelliğin biçiminin, soyut biçim olarak, belirlenimli ve sınırlı olacağını belirtiyor. Öte yandan, birlik ve kendisiyle soyut bir bağıntı içindedir. Daha yakından bakıldığında, dışsal çoktürlülüğü düzenler. Ancak, bu belirlenmişlik ve birlik, içkin içsellik ve ruh taşıyan bir biçim durumuna gelmez, ama dışsal alana yüklenen dışsal bir belirlenmişlik ve birlik olarak kalır. Bu türden biçim, ilkin düzenlilik ve bakışım, daha sonra yasaya uygunluk, daha sonra uyum diye adlandırılan şeydir.[231] Kısası, **"soyut biçimin güzelliği"**ni içkin içsellikte, dışsal olana yüklenen belirlenimde ve birlikte arıyor. Bu birlikte, düzenlilik, bakışım (simetri) ve uyum, soyut sanatın, soyut biçimin güzelliğini oluşturuyor. Kuşkusuz, bakışım ve düzenlilik, soyutlamayı açıklamaya yetmiyor. Düzenlilik, genel olarak, dışsal olanla aynılıktır. Nesnelerin biçimlerine belirleyici birliği verir. Başlan-

---

230 Hegel, agy., s. 133.

231 Agy., s. 133.

gıçtaki soyutluğundan dolayı, böyle bir birlik, somut kavramın ussal bütünlüğünden ayrılır. Bu yüzden, bu birliğin güzelliği, soyut anlama yetisine ilişkin bir **"güzellik"**tir. Anlama yetisi, kendi ilkesi olarak, soyut, belirlenmemiş özdeşliğe sahiptir.[232]

Bu düşünceleri, yeniden ele almak yersiz olacaktır. Çünkü, soyut ve somut kavramlarıyla, soyutlama kavramım, bilimsel özdekçiliğin diyalektiğiyle açıklamıştık. Burada, şunu söyleyelim ki, **"soyut güzellik"**, anlama yetisinin bir ürünü değildir. Bakışım da, kaynağında, bir düzenleme biçimidir. Öyleyse, bakışım, sanatsal yaratışta **"soyutlama"**ya yol açmaz. Hegel, bu düşüncelerini, parabolde (uzayda, bir noktaya eşit uzaklıkta noktaların düzlemsel geometrik yeri), benzer üçgenlerde ve elipste (bir düzlemde sabit iki noktaya uzaklıkları toplamı sabit olan noktaların geometrik yeri) kanıtlamaya çalışıyor. **"Soyut güzellik"** için **"elips"**i, iyi bir örnek olarak gösteriyor. Ama, elipsi inceleyerek göstermiyor bunu. Kaynağında, elipsi çok iyi tanıdığı belli. Ne ki, bakışım özelliği dolayısıyla, **"soyut güzellik"**e örnek olarak seçmiş.[233] Sabit olan noktalar (iki nokta), elipsin odaklarıdır. Odakların orta noktasına, elipsin özeği (merkez), odaklardan geçen eksene, **büyük eksen,** büyük eksene özek noktasında dik olan eksene, **küçük eksen** (eşlenik eksen), iki noktasını birleştiren doğruya **kesen** deniyor. Hegel, özekle eksenler ve kesen arasında uyum buluyor. Yarıçapları eşit değildir, ama bakışımlıdır, yani yasaya (kurala) uygundur. Elipsi, büyük ve eşlenik eksenleri boyunca bölersek, dört eşit parça elde ederiz. Yuvarlak, yasaya içsel uygunluk gösteren daha yüksek özgürlüğe sahiptir. Ovallarda (yuvarlaklar), bir yan, diğerinde yinelenmez, ama başka türlü dalgalanır. **Hogarth,** bunlara **"güzellik çizgisi"** diyormuş. Bu çizgiler, dalgalı çizgilerdir. Bu yüzden, kolun çizgileri, bir yandakinde, öbür yandakinden farklı kıvrımlardır.[234] Soyut güzellik kavramı üzerinde, yukarıda durmuştuk. Hegel'in bu örnekleri, **soyut güzellik**'i anlatmıyor, **biçimsel güzellik**'i (geometrik düzenlik) anlatıyor.

---

[232] Agy., s. 134.

[233] Agy., s. 141.

[234] Agy., s. 149.

Soyut birliğin ikinci yönü, biçime özgü değildir. Duyusal olarak algılanan özdeğe özgüdür.[235] Duyusal olarak algılanan özdeğe, **"duyusal özdek"** diyor. Özel bir kavram olarak düşünülmelidir. Birlik, belirlenimli duyusal özdeğin, kendinde bütünüyle ayrımlaşmamış uyuşumu içerisine girer. Kendi başına, **"duyusal biçim"**de, algılanabilir şey olarak ele alınan özdeğin kabul ettiği tek birlik budur. Bu bağlantı içinde, şeyin biçim, renk, ses vb soyut arılığı, bu evrede **"özsel"** olan şeydir. Pürüzsüz yüzeylerde süregiden saltık doğru çizgiler, sabit belirlenimler, ve tek biçimli türdeşleriyle, bizde haz uyandırır.[236] Müzik notaları için de, aynı şey doğrudur.[237] Soyut güzellikler bunlardır işte. Sesleri de, saf sesler ve saf olmayan sesler olarak ayırıyor. Bunlar, duyusal özdeğin soyut birliğini gösteriyor. Renkleri de, **"arı renkler ve arı olmayan renkler"** diye ayırıyor. Kimi renkler, kendinde arı değildir, ama dışsal olarak arıdır. Örneğin, menekşe rengi için, bunu söyleyebiliriz.[238] Biçimin soyut birliği, böyle anlatılıyor. Biçimin soyut birliğiyle duyusal özdeğin yalınlığı, arılığı, soyutlanmışlıkları yüzünden, yaşamdan uzaktırlar.[239]

Doğal güzelliğin mükemmelliği içinde, soyut güzellik, eksiktir. Soyut güzellik, doğanın mükemmel görünüşünden yoksundur. Oysa, bizim, ideal güzelliğe gereksinimimiz vardır. Bu özsel eksiklik, bizi, **"idea"**nın zorunluluğuna götürür.[240] Güzellik ideasına uygun tek gerçeklik, **"sanat güzelliği"**dir. Doğa güzelliği de eksiktir.[241] Belki, **"sanat güzelliği"** kavramının yerine, **sanatsal yaratış güzelliği** demek, daha anlaşılır olur. Sanatsal güzelliğin mükemmelliği, eksikliği, bir istemi içeriyor, gerçeği değil. Çünkü, sanatsal yaratış, özdeş yöntemlerle yapılmıyor.

---

235 Agy., s. 141.

236 Agy., s. 141.

237 Agy., s. 141.

238 Agy., s. 141.

239 Agy., s. 142.

240 Agy., s. 142.

241 Agy., s. 142.

Kaldı ki, tüm sanatçılar, **özdeş güzel**'i aramıyorlar. Bir bakıma, her sanatsal yaratışta, **"öznenin bağımsızlığı ve yalnızlığı"** söz konusudur. Her sanatsal yaratışta, **"yeni güzellik"** yansır. Bu ürünler, onları değerlendirenlerin de, öznel anlayışlarına, beğenilerine göre mükemmel ya da eksiktir. Mükemmellik ya da eksiklik, gözleyen ya da izleyen öznenin anlama yetisine de bağlıdır. **"Doğa güzelliği mükemmel değildir, ama sanat güzelliği mükemmeldir."** yargısı, doğru düşüncenin ürünü değildir. Doğa güzelliğinin öznel değerlendirmeye bağlı olduğu apaçıktır, ama sanatsal yaratışın öznelliği, sanatsal güzelliğin mükemmelliğini de, öznel yargı yetisine bağlı kılar. Hegel, **"idea olarak güzel"**in, saltık özdek olduğunu söylüyor. Bu da, dünyanın dayanağıdır. Ne ki, saltık özdeğin fiziksel ve kimyasal yapısı üzerine tek söz etmiyor.[242]

**İdea**, öz olarak yalnız töz ve tümellik değil, ama tam da kavramın kendi gerçekliğiyle birliğidir, kendi nesnel gerçekleşimi içerisindeki kavram olarak yeniden yapılmış kavramdır.[243] Bu yeniden yapılmış kavramın somut olmadığını belirtmek zorunluğunu da duyuyor. Yine de, **idea**'nın kabul görmesi için, büyük çaba harcıyor, ama somutlaştıramıyor. Salt, bir kavram olarak kalıyor idea.

İki türlü bireysellik biçimi vardır. Biri doğal bireysellik biçimi, öteki de, tinsel bireysellik biçimi. Her iki biçimin içerisinde idea, kendisini var eder. Böylece, her iki biçim içerisinde, onların tözsel içerikleri, yani **"güzellik ideası"** özdeştir.[244] Sanatın ideali için, salt biçimsel olarak söylenebilecek en iyi şey şudur: **"Sanatsal güzel, doğru olan, varlığa uygun gerçeklik, dış gerçekliktir."** Ama, öte yandan, **"gerçek"** olan, içerisinde açılım kazandığı, dışsal olarak yayılmış parçaları birleştirir ve korur. Açılımın her parçası, bu **"ruh"**u, bu bütünlüğü, her parçada görünür kılar. Hegel, **bütün-parça** ilişkisini, sanatsal yaratışta önemsiyor. İnsan biçiminde (figür), güzel ideasının (kavram) da-

---

242 Agy., s. 143.

243 Agy., s. 143.

244 Agy., s. 144.

ğıldığı örgenler bütünlüğü söz konusudur. Her örgende, ideal etkinlik vardır. **"Ruh"**un hangisinde olduğunu sorarsak, en ilkel örgen olan **"göz"** yanıtını veririz.[245] Her şeyden önce, **"göz"**ün, en ilkel duyu örgeni olduğu, o günün yüzeysel bilgisine dayanıyor. Bütün içinde, her parçanın işlevi olduğunu düşünürsek, hiçbir örgen için ilkel nitemi kullanılamaz. Bir de, insan biçiminde, **"idea"**nın her örgene dağıldığı yargısı, hiçbir bilgiye dayanmıyor. Belki, şu yargısı önemsenebilir: **"Kavramın, *ruh*'un, hangi örgende yoğunlaştığı, yalnız, göz aracılığıyla anlaşılabilir."** Kuşkusuz, ruhun varlığım kabul etmek koşuluyla.

Platon'dan Almanca'ya çevirdiği iki dizeyle, **göz**'ün bu işlevini kanıtlıyor.

*Sen yıldızları seyrederken ey benim yıldızım!*
*Gökyüzü olsam ve seni bin gözle görebilsem!*[246]

Bu dizeleri okurken, Rabia Hatun takma adıyla rubailer yazan İsmail Hami Danişment'in (1899-1967) şu dizelerini anımsadım:

*Olsamdı men heva, olsandı sen sema,*
*Alsamdı men seni dem dem nefes nefes.*

Hegel, Platon, yıldıza böyle sesleniyorsa, özdeş biçimde, sanatın da, üretimlerinin her birini, bin gözlü **Argos**'a dönüştürebileceğini yazıyor. Argos, Zeus'un, dünyalı ilk kadın sevgilisi **Niobe**'den doğma oğludur. Bin gözlü değil, yüz gözlüdür. Kimi söylencelerde, ikisi başının yan taraflarında, biri önde, biri de arkada, dört gözü olduğu söylenir. **Hera** (Zeus'un karısı, tanrıçaların başı), **Hermes**'le (Titanlar soyundan Atlas'la Pleione'nin kızı Maia'nın Zeus'tan olma oğlu) anlaşıp, Argos'u, **İo**'yu (Zeus'un ineğe dönüştürerek korumaya çalıştığı sevgilisi. Sevişirken, İo, insan olur.) beklerken öldürtür. Öldürümünün biçimleri

---

[245] Agy., s. 152.

[246] Agy., s. 152.

de tartışmalıdır. Bu örnekle, **"iç ruh"** ve **"tin"** (evrenin ruhu) açıklanamaz. Hegel, **"Bu baştan aşağı ruh sahipliği isteğiyle birlikte, hemen bir başka soru ortaya çıkar."** diyor ve soruyor: **"Görüngüler dünyasındaki her noktanın, kendisinin gözleri durumuna gelen bu ruh, nedir?"** Bu soruyu, bir başka soru izliyor: **"Kendi doğasından ötürü, sanat aracılığıyla, kendi gerçek görünümünü kazanma niteliği gösteren ruh, ne türden bir ruhtur?"**[247]

Demek, ruh kavramının özü, Hegel tarafından da, açık seçik bilinmiyor. Apaçık ki, **"Tin olabilir mi?"** diye düşünüyor. Bir bakıma, sanatsal yaratışta, evrenin ruhunun etkin olduğu kanısındadır. İnsanların (kuşkusuz, kimi insanların, **ruh** kavramını, değişik anlamlarda kullanarak, cansız nesnelerin, örneğin dağların, ırmakların, ormanların, vb ruhundan) söz ettikleri gerçektir. Ruh'un geçici, sonlu olduğu düşünülürse, bu yansıtmayı (ifadeyi), anlağın değiştirmesi, yeni imgelemler yapması biçiminde algılamalı. Hegel, bunları, **"metaphore"** (eğretileme, istiare) olarak niteliyor. Anlak, dışımızdaki bir nesneyi, gerçeğinden farklı biçimde algılıyor ya da algıladığını değiştiriyor. O nesneyi belirten ya da adlandıran sözcüğü, gerçek anlamının dışında bir anlamla kullanabilir şair ya da yazar. Bir ressam, gözlemlediği bir doğa varlığını, olduğundan çok farklı algılayıp çizebilir, boyayabilir. Ne ki, Hegel'in verdiği örnekte, **"ruh"**un anlamı değişmiyor. Ormanın ruhu, nasıl bir gerçeği değil, bir algıyı yansıtıyorsa, yani bir imgelemse, **"insanın ruhu"** tamlama öbeği de, bir imgelemdir. Ruh, hiçbir zaman, hiçbir biçimde kanıtlanmış bir varlık değildir. Bir tasarımdır. Aristoteles'in **"sineği"**dir. Uyku durumumuzda, burnumuzdan çıkar (Neden başka bir yerimizden değil diye sormaya gerek yok. Aristoteles, öyle tasarlamış.), bütün dünyayı dolaşır, serüvenler yaşar (rüyalarımız, sineğin yaşadıklarıdır), döner gelir. Burnumuzdan girerken, bizi ürpertir. Pavlov, deneylerinde, ruha rastlayamadı. Aristoteles'in sineğini, bugüne dek yakalayan birine rast gelinemedi. Kaynağında, canlılık karşılığında kullanılan bu kavram, bedene girip çıkan bir nesne olarak

---

247 Agy., s. 153.

algılanmıştır. Bir bedene girince, yaşayan bir varlık çıkıyor ortaya. Bedeni terk ettiğinde de, beden cansız kalıyor, yani ölüyor. Doğu ve Batı dillerinde, yaşam belirtisi olan canlılığı yansıtan sözcük, kavramın özünü belirliyor. **Ruh,** Arapça'dır ve **"yel, soluk, nefes, esinti"** anlamlarındadır. Türkçe karşılığı **"tin"**dir. **Tin** de, soluk, nefes anlamlarındadır. **"Din-len-mek"** eylem adı, **"tin"** kökünden türemiştir. Türkçe'de, sözcük başlarındaki **"t"** ünsüzünün **"d"**ye dönüşmesi, doğal bir değişmedir. Örneğin, **"danışmak"** diye kullandığımız sözcük, on beşinci yüzyıla değin, **"tanışmak"** biçiminde kullanılmıştır. Dinlenmek de, böyle gelişmiştir. Dinlenmek, soluklanmak anlamındadır. Yorgunluk duyulması üzerine, insanlar, bir yere oturup soluklanırlar.

Batı dillerinde, **"ruh"** karşılığında kullanılan **"sprit, spirit"** sözcükleri, Latince **"spirit"** sözcüğünden alınmıştır. Spirit, soluk, esinti, hava, esin anlamlarındadır. Ruh karşılığında, Yunanca'da, **"psykhe"** sözcüğü vardır. Ruhsal olaylarla uğraşan **"psikoloji"** biliminin adı, bu kökten türetilmiştir. Dilimizdeki **"ruhbilim"** adı ile eşanlamlıdır. **"Psykhe"**, soluk, soluma, soluk alma, üfleme, esinti anlamlarındadır. Arapça'dan dilimize girmiş olan **"ruh"** sözcüğünün kökü olan **"rih"** de, ***esen yel, soluk, esinti*** anlamlarındadır. Dilimize, İslam diniyle birlikte girmiştir. Canlılara, dirlik (yaşam, dirilik, canlılık) veren güç anlamında algılanmıştır. Kaynağında, canlılığın temel belirtisi de, soluk almaktır. Soluk alamayan kişi ya da canlı, ölüdür. **Güzel**, salt canlı varlıkların algıladığı, ama salt canlılara özgü olmayan bir kavramdır. Üzerinde hiçbir canlı yaşamayan, hiçbir canlının yaşaması için gerekli ortama sahip olmayan **"Ay"**, insanoğlunun büyülü güzeli olmuştur. **"Aysarlık"**, Ay seyrine çıkan insanları yansıtan bir kavramdır. Ama, Ay'ın ruhu yoktur. Canlıları büyüleyen Ay, cansızdır. Bu doğal estetik etkidir.

# ESTETİK ETKİ

Sanatsal yaratışın temel ereği, salt, **"güzel"**i yansıtmak mıdır? Yalın yanıtı, **"Hayır! Algıladığı nesneyi, durumu ya da olayı, *güzel* biçimde yeniden yaratmaktır."** olur. Sanatsal yaratış, özel güzeli aramaz, öznenin güzel bulduğu nesneyi, özellikle imgelem yoluyla yeniden yapar. Dış gerçeklik, sanatsal yaratışla, yeni bir gerçekliği içerir. Öz ve biçim olarak değişmiştir. Sanırım, sanatsal yaratışın salt **"güzel"**i yansıtmak olduğunu kabul edersek, en kazançlı sanat, **"müzik"** olacaktır. Örneğin, Beethoven'in (1770-1827) **Beşinci Senfoni**'si için söylenecek söz yoktur. Nâzım Hikmet'in **Saman Sarısı** adlı şiirinin, neyi yansıttığı, neye değindiği, hiç önemli değildir. Moskova Garı'ndan, hiç de rahat olmayan bir trende başlayan yolculuk, **Vera**'ya duyduğu sevginin üzerine kurulmuş, ama İkinci Dünya Savaşı'nın ağır sonucunu, faşistlerin insanlık dışı saldırılarının izlerini, yaşanan güzel günleri, yurt özlemini, işçilerin geleceğe güvenlerini, dostlarını, toplumsalcı düzenin uzaya çıkma başarısını, Abidin'in (Dino) resimlerini, Küba'yı, toplumsalcı düzenin yarattığı kişilikli insanı, **Saman Sarısı**'nda izliyoruz. Bir anlatı değil, bir şiir. Dizelerin ezgisel etkisi, imgelem gücü, sözcüklerin dizedeki yerleri, ilk ve son vuruşlardaki yetkinlik, sanatsal yaratışın **güzel**'i nasıl yeniden yaptığını gösteriyor. Kısası, yansıtılan öz, özenle kurulmuş bir biçimle sunuluyor. Sanatsal güzellik, öz ile biçimin uyumundan doğuyor. Estetik etki, bu uyumla yaratıyor **"sanatsal güzel"**i.

Estetik etki, kuşkusuz, **"içerik-biçim"** (öz-biçim) bütünlüğünde, uyumundadır. Ne ki, sanatsal yaratışta özenle sağlanan bu ilişki, okuyan (seyreden, izleyen, dinleyen) özne tarafından,

çok az ayırt edilir. Okur, dinleyici ya da izleyici, çoğunlukla, konuya bağımlı oluyor ya da konuya ilgi duyuyor. Örneğin, **Saman Sarısı**'nı, birçok toplumsalcı kişiye okudum, kimi de, onlara okuttum. Saman Sarısı'nda, şiirsel deyişin en etkili bölümlerinden biri, Varşova'da, Bristol Oteli'nde, uyuyan Vera'nın, şairde uyandırdığı duyguları ve temel düşünüyü yansıtan şu dizelerdir:

*.....*
*Varşova'da Bristol Oteli'nde*
*yıllardır böyle derin uykulara dalmışlığım yoktu.*
*Oysa, karyola tahtaydı, dardı.*
*Genç bir kadın uyuyor başka bir karyolada,*
*saçları saman sarısı, kirpikleri mavi,*
*ak boynu uzundu, yuvarlaktı.*
***Yıllardır böyle derin uykuya dalmışlığı yoktu,***
*oysa, karyolası tahtaydı, dardı...*

İki sevgili için, aynı durumlarda, özdeş görünümler, bir bütünlüğü yansıtıyor. Sözcük ekonomisi, bu bütünlüğü yansıtacak biçimde düzenlenmiş. Özdeş görünümler, sözcüklerin bütünlüğü, bir **"durum"**, salt durum ekleriyle sağlanıyor. Seslerin dizelerdeki ezgisel dizilişi (r, e, n ünsüzlerinin tartımlı dizilişleri), dizelerdeki şiirsel yükü yoğunlaştırıyor, şiirsel deyiş, üst düzeyde sağlanıyor. Sanatsal güzel, bu deyiştedir. Ortam özdeştir, olanaklar eşittir. Ortamı, olanakları, esenlikle bölüşülen yaşamı, ortak davranışı, sözcük ekonomisini değiştirmeden, salt adların durum eklerinden yararlanarak yansıtıyor. Bir otel odasında, Vera ile aynı araçlara sahiptirler, aynı ortamda ortak duyguları yaşıyorlar, ortak davranışları sergiliyorlar (bakımsız bir otel odası, dar bir tahta karyolada, derin uyku). Esenlikle bölüşülen bir yaşamı, sözcük ekonomisini değiştirmeden yansıtıyor. Kendisinin durumunu, **"Yıllardır böyle derin uykulara dalmışlığım yoktu"** dizesiyle yansıtıyor. Vera'nın durumu da, aynı sözcüklerle yansıtılıyor: **"Yıllardır böyle uykulara dalmışlığı yoktu."** Sözcük ekonomisi özdeştir. Yapıları ve anlamları özdeş olan sözcükler,

aynı durumu yansıtıyor, ama ortak durumu yansıtan **"dalmışlık"** adının durum ekleri değişiktir. Birinci dizedeki **"dalmışlık"** durum adı, birinci tekil kişi iyelik eki **"-m"**yi, ikinci dizedeki **"dalmışlık"** adı, üçüncü tekil kişi iyelik eki **"-i"**yi almış. Birinci ve üçüncü tekil kişi iyelik ekleri, **"ortak davranış"**ın yansıtılmasına yetiyor. Kullandıkları araçlar için de, özdeş sözcük dizimini kullanıyor. Kendisinin yatak olanağı, Vera için de aynıdır. Kendisinin olanağını, **"oysa karyolam tahtaydı, dardı"** dizesiyle, Vera'nın olanağını da, **"oysa karyolası tahtaydı, dardı"** dizesiyle belirtiyor. Sözcük ekonomisinde bir değişiklik yok, salt durum eklerinde değişiklik var: **"Karyola-m, karyola-s-ı."**

Sanatsal yaratış, uyuyan Vera'nın betimlemesinde, **"deyiş güzelliği"** ile ortaya konuyor.

*.....*
*Genç bir kadın uyuyor başka bir karyolada,*
*saçları saman sarısı, kirpikleri mavi,*
*ak boynu uzundu, yuvarlaktı.*
*.....*

İmgelem, soyutlamaya götürmüş onu. **"Mavi kirpikler"**, **"uzun ve yuvarlak boyun"**, soyutlamayla elde edilmiştir. Uyuyan Vera'nın mavi gözleri, uyku durumunda, kirpiklerine vurmuş. Gözlerindeki mavilik, Vera'nm ayrılmaz olan öğesidir. Öz ve belirtici olanı, ayrılmaz olandan (gözden), düşüncede çekip ayırıyor, kirpiklere yüklüyor. Örtünün altında kalan yuvarlak memeler de, aynı yöntemle, uzun boyun'a ekleniyor. Kirpiklerde ve boyunda algılanamayan şeyleri, özlerinden çekip alıyor, başka bir yerde kullanıyor. Şiirsel deyişin bu yüceliğini görmüyor sıradan okur. Ama, şu dizeler okunduğunda, coşuyorlar.

*.....*
*vakit hızla ilerliyordu, yaklaşıyordum geceyarılarına,*
*çıktılar önüme ansızın,*
*oraları gündüz gibi aydınlıktı, ama onları*
*benden başka gören olmadı.*

*Bir mangaydılar,*
*kısa konçlu çizmeleri, pantolonları, ceketleri,*
*kolları, kollarında gamalı haç işaretleri,*
*elleri, ellerinde otomatikleri vardı,*
*omuzları, miğferleri vardı, ama başları yoktu.*
*ölümlerine ağlanmayan askerlerdendiler,*
*yürüdük; korktukları, hem de hayvanca korktukları belli,*
*gözlerinden belli diyemem,*
*başları yok ki, gözleri olsun,*
*belli çizmelerinden,*
*korku belli olur mu çizmelerden?*
*Oluyordu onlarınki,*

*Korkularından ateş etmeye başladılar,*
*artsız arasız, bütün yapılara, bütün taşıt araçlarına.*

Bu dizelerde, şiirsel yük, oldukça hafif. "**Ama, de** (ilgeç), **ki** (bağlama ilgeci, açıklama ilgeci görevini de yapar)" gibi ilgeçler ve bağlaçlar, şiirsel yükü alt düzeye indirir. **"Artsız arasız"** yineleme öbeği de, şiirsel deyişi bozuyor. **"Geceyarılarına yaklaşmak"** yedişleyen öbeği de, dizenin şiirsel yükünü hafifletiyor. Kısası, bu dizelerde, şiirsel yük, yeterince önemsenmemiş. Ama, vurucu sav sözler, coşkulandırıcı öğeyi güçlendiriyor, okuru coşturuyor. Yüksek sesin coşkusuna kapılan okur, şiirsel deyişin öğelerini unutuyor. Faşizm aşağılanıyor, faşizmin insansal duyguları yok eden özü, düşsel imgelerle yansıtılıyor. Doğrusu, bu dizeler, faşizmi aşağılama işlevini, çok insancıl deyişlerle yapıyor. Dilsel egemenliğe diyecek yok, ama şiirsel yük, duyumsanır derecede hafif. Konuyu, çarpıcı ve vurucu dizeler besliyor. Yüzeysel etki var bu dizelerde. İnsansal olmayan, insansal olmayanda biçimlenmiş ama, şiirsellik, biraz uzaklaşmış. Nâzım, burada, insansal olmayanı, öğretisel olanın genel çerçevesine yerleştirmiş, ama uyuyan Vera'yı yansıtırken, estetik görünümü, ruhsal olanın özüne yerleştirmiş. Sanatsal etki derindir. Nazi askerlerinin ruhsal durumlarını yansıtırken sadece etkilidir, coştu-

rucudur. Yani, bu dizelerde, coşkusal (heyecansal) öğeyi özellikle öne çıkarmıştır. Bireysel ve toplumsal yaşamın belirli öğeleri bir araya gelerek, karmaşık bir durumu oluşturuyor. Bu bireşimde, bireşimin öğelerinin toplamından fazla bir şey vardır. **Saman Sarısı**, bu etkiyi derinleştiriyor.

Bir de, ruhbilimsel etkiden söz edilebilir. Saman Sarısı'nda, yer yer, sanatsal yaratışın derin etkisinden uzaklaşarak, yüzeysel, ama coşturucu, çarpıcı etki önemsenmiştir. Ruhbilimsel estetik coşku, hüzün, öfke, yüksek sesle yiğitlenme, coşum, çarpıcı ve vurucu gösterim gibi öğeleri bütünleştirerek elde ediliyor. Yazınımızda, ruhbilimsel etkinin en seçkin şairleri, Namık Kemal ile Tevfik Fikret'tir. Mehmet Emin Yurdakul, onları izlemek istemişse de, yüzeysel coşkuyu aşamadı. Kaynağında, ruhbilimsel estetik etki de, yüzeysel ve geçicidir. Kanımca, **coşumcular** (romantikler), yabancı coğrafyalara, mutsuz aşklara, dinsel ve ulusal duygulara, geçici etkileri yüksek olduğu için yönelmişlerdir. Ruhbilimsel estetiği en iyi kullananlar, coşumculardır. Ruhbilimsel estetik, **"barok"**un devingen, abartılı, gösterişli yansıtma yöntemlerini desteklememiş, hatta yadsımıştır. Çünkü, günlük yaşantıya uyum sağlayamıyor. Ruhbilimsel estetikçiler, salt **"haz verme ve hoşlandırma"** öğelerini öne çıkarıyorlar. Sanatsal yaratışta, sanatın derin etkisini bir ölçüde savsaklayanlar, vurucu ve coşturucu öğelerin anlık etkisine önem veriyorlar. Ruhbilimsel estetik, bu amaca katkıda bulunur. Ruhsal etki, sanatta, elbette önemlidir, ama salt haz verme ve hoşlandırma etkisi, **"güzelin öğeleri"** olarak ileri sürülürse, tek amaç olarak kabul edilirse, sanatsal yaratış, salt **"beğeni"** duygusunu doyuma ulaştırır. O zaman, sanatsal yaratış, geçici beğenileri doyuma ulaştıran etkinlik olarak kalır. Sanatsal yaratışın kalıcılığı, geleceğe ulaşması, **"güzel"**i, haz verme ve hoşlandırma duygularının baskısından kurtarmakla sağlanabilir. **Güzel,** mutluluk yaratmaz. **"Mutçular"** (endaimonist), sanata böyle bir yük vurabilirler, ama sanat, böyle bir yükü taşıyamaz, böyle yüzeysel bir amacı aşar.

Beğeni, yaşantının geçici bir duygulanımını ifade eder. Bugün, **"özne"**nin koşullarına uygun düşen, yarın, bu koşullara

uyamayabilir. Çoğunca da, böyle oluyor. Beğeniler de değişiyor. Üstelik, çağdan çağa da değil, yaşantının içinde, özellikle ekonomi siyasasının yenileşme yeteneğiyle koşut bir gelişmedir bu. Unutmamalıyız ki, beğeni de, sınıfsal izler taşır. Kısası, sanatsal yaratışın derin etkisi vardır ve bu etki kalıcıdır. Yüzeysel etki geçicidir. Kaynağında, yüzeysel etki, estetik alanın dışındadır.

Ruhbilimsel estetikçilerin şu savlarında, tarihsel gerçeklik vardır: Sanatsal yaratış, salt güzeli yaratma amacıyla yapılmadı. Sanatsal yaratışın gelişmesini incelediğimizde, güzel ve güzellik amacının dışında, bu amacı besleyen köklü bir kurumu ve toplumsal bir istemi görürüz: **Din ve süs.** Aşk bile, dinin gölgesinde kalıyor, çoğu kez de, dinle tanrısallaşıyor. Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, tipsel örneklerdir. Müzik, dans, yontu ve yapı sanatları, dinsel kurumlarda ete kemiğe bürünmüşlerdir.

## YANSITMA VE SANAT

Bilgi kuramı, bugüne değin, hatta bugün de, **"günlük düşünce"** ile yeterince, hatta hiç ilgilenmemiştir. Burada, şunu özellikle belirtmeliyiz: **"Günlük yaşamdan söz etmiyoruz, günlük düşünceden söz ediyoruz."** Kuşkusuz, günlük yaşamı ve yaşantıyı yazan şairler, öykücüler ve romancılar çoktur. Bir bakıma, büyük sanat yapıtları, günlük yaşamın içinden çıkmıştır. Bilgi kuramı, **"günlük yaşamla ve yaşantıyla"** her zaman ilgilenmiştir, ama **"günlük düşünce"**yi, konuları arasına almamıştır. Bilgi, nesnel gerçekliğin bilincimizde yansıması, oluşması, bu oluşumun sonucudur. Bilgi kuramı, bilgi olgusuyla bilme eylemini inceleyen, felsefeden yeterince bağımsız, genel bilim dalıdır. Bilginin kaynakları, konuları, kökleri, bilgi üzerindeki etkin itici güçleri, biçimleri, yöntemleri, bilgi kuramının temel konularıdır.

İdealist bilgi kuramları, bilginin oluşuna özgü tüm sorunları, insanbilimin (antropologie) alanına bırakır, araştırma konusu olarak salt, gelişmesini tamamlamış, katıksız biçimini oluşturmuş **"bilimsel bilgi"**yi almıştır. Ama, ölçüme ve deneye dayanmayan bilgi alanlarını, örneğin, **"tarih"**in, bilgi kuramı açısından incelenmesini ertelemiştir. Kuşkusuz, estetiğin özüne ve alanına ilişkin araştırmalar yapılmamış, **"gerçeklik"**in estetik yönden yansıtılması sorunuyla, hemen hemen, ilgilenilmemiştir. İdealist kuram, **"gerçeklik"**in estetik yoldan yansıtılmasını, fizikötesi düşünce alanına bırakmış, **"güzel"**in, yaşamın içinde değerlendirilmesini engellemiştir. Fizikötesi düşüncenin olumlaması ya da yadsıması, yaşamda sanatın tarihsel ve toplumsal gelişme sürecinde çözümlenmesi gerekli sorunlarının ve bilinebilir

geçişlerinin varlığını yadsır. Oluş ve geçerlilik sorunlarını, burjuva kuramcıları, Platon'un fizikötesi felsefesine dayanarak, birbiriyle bağdaştırılamaz sorunlar olarak, karşı karşıya korlar. Estetiğin sorunlarını çözümlemek, önündeki engelleri aşmak, diyalektik bilimsel ve tarihsel özdekçi yöntemle olanaklıdır. Kaynağında, yaşamın yansıtılmasının iki köklü biçimi -ayrıntıları açık seçik ortaya çıkan- vardır: **Bilimsel yansıtma ve sanatsal yansıtma.** Her iki yansıtma biçimi, gelişme yasaları doğrultusunda değişerek ve dönüşerek genişlemiş ve güçlenmiştir.

Bilimsel ve sanatsal yansıtmaların kaynağı, günlük yaşamın içindedir. İnsanın günlük yaşamda ortaya çıkan gereksinimleri, bilimsel ve sanatsal yansıtmaları, zorunlu olarak doğurmuştur. Her iki yansıtma biçimi, insanın ve yaşamın sorunlarını çözümleme işlevini yaparlar. Sorunlar çözümlendikçe, günlük yaşam daha zenginleşir, yüksek bir düzeye ulaşır, ama daha çok karmaşıklaşır, yeni sorunlar üretir. Toplumun tarihsel dizgeli oluşumunu ve gelişmesini, bu iki yansıtma biçiminin karşılıklı ilişkileri içinde aydınlatmadan, ortaya çıkarmak olanaksızdır. Her iki yansıtma biçiminin özgün oluşumlarını, gelişimlerini, değişimlerini, son aşamada görülen özelliklerini araştırmadan, ortaya çıkan yaşam sorunlarım kavramak, çözümlemek, olası değildir. Ne ki, bunları ortaya çıkarmak için, bir üçüncü yansıtma biçimini, felsefesel yansıtmayı, araştırmamıza katmalıyız.

İnsanın günlük yaşamı, yazık ki, felsefe açısından çok az incelenmiştir. Doğrusu, felsefesel yansıtma, insanın günlük yaşamına eğilmemiştir dersek, büyük bir yanılgıya düşmeyiz. Ne ki, felsefesel yansıtmanın önünde, bir güçlüğün olduğunu da kabul etmeliyiz. Günlük yaşam, bilim ve sanat alanlarından ayrı olarak bir **"bütün oluşturan nesnelleşmeler"** tanımıyor. Kuşkusuz, bu, günlük yaşamın nesnelleşmeye fırsat vermemesi anlamına gelmiyor. Her şeyden önce, **"çalışma ve dil"**, günlük yaşamın nesnelleşmesinin özyapısıdır. Demem o ki, günlük yaşam, yaşamın dışında değildir. Nesnelleşme olmadan, insanoğlu, yaşamını, düşünmeyi, duymayı, uygulamayı ve tepkilemeyi tasarlayamazdı.

Çalışma, bir amaca yönelik harcanan **"emek"**tir. Emek, her şeyden önce, hem insanın, hem doğanın katıldığı, insanla doğa

arasındaki özdeksel tepkimeleri istediği biçimde başlattığı, düzenlediği ve denetlediği bir süreçtir.[248]

Marks, çalışmanın (emeğin) insana özgü olduğunu özellikle belirtir. **"Biz, çalışmayı salt insana özgü kılan bir biçim içerisinde sınıflandırıyoruz."** diyor. **"Emek, bir amaca uygun harcanır. Çalışma, bilincin ürünüdür. Hayvanların yaşam savaşımları, çabaları, devinimleri, içgüdüsel etkinliklerdir."** Daha önce, verdiğimiz, susamurunun yuva yapması, bu savı doğruluyor. Marks, şu örneği veriyor: **"Örümcek, ağını bir dokumacı gibi örer, arı, peteğini, bir mimarı imrendirecek mükemmellikte yapar, ama, en kötü mimarı, en usta arıdan ayıran şey, mimarın, yapısını kurmadan önce, onu tasarımlaması, imgelemesidir."**[249]

Bu, şunu gösteriyor: "Bir oluşuma başlamadan önce, o oluşum, insanın kafasında tasarlanır, tasarım durumuna getirilir. İnsan, emeğini yaşama geçirirken, yapacağı şeyi, önce imgeler, sonra tasarımını yapar ve yaşama geçirir. Böyle bir etkinlik, nesnel gerçekliğin, insan bilincinde, belli bir ölçüde doğru yansımasını sağlar. Şurasını unutmamalıyız: **Her bireysel çalışma sırasında geçerli gelenekleri aşmak, yeniye varmak, bireysel emeğin özünde vardır.** Hatta, değiştirmek çabası öyle güçlüdür ki, yeniyi deneme olanağı bulamaymca, eskiye dönüşü bile dener. Bu durumda, sorunu, salt özne açısından değil, nesne açısından da düşünmek gerekir."

Durum böyle de gelişse, gerçekliğin yansıtılınası çabası, koşulları ve sonuçları bakımından, günlük yaşamdaki dolaysız uygulamalara bağlı kalır. İnsanoğlu, yansıtma işlevini kolay kazanmamıştır. Lav kusan yanardağları, düştüğü her yeri yakan yıldırımı, ormanları cayır cayır yakan ateşi gözlemleyerek, ateşi yakmayı tasarımlaması, uzun yıllar sürmüştür. **Promete**'nin, ölümsüzlerin ocağından ateşi çalıp ölümlülere dağıtması, bu tasarımın uzun bir sürede yapılabildiğini gösteriyor. Belki, iki çakıl taşını birbirine

---

248 Bkz. Karl Marx, Kapital, C. 1, s. 193-194. Sol Yayınları. Çeviren: Alaattin Bilgi.

249 Karl Marx, agy., s. 194.

sürterken, belki iki odun parçasını sürtüştürürken, etkili birleşimlere (combination) varmıştır. Bu birleşimler, insanoğlunu, deneyimin verimli alanına yönlendirmiştir. Deneylerin sonunda elde edilen **"gerçeklikler"**, yaşama yansıtılmış, kılgılı yaşamda kullanılmıştır. Bu yansıtmalar, dilde nesnelleşmeye yol açmıştır. Öznel olarak yapılan gözlemin yansıtılması, topluma yönelir, bu zorunlu yöneliş, öznel yansıtmayı toplumsallaştırır. Dilde nesnelleşme, kılgılı yaşamda ortak çalışma olanağını doğurmuştur.

Çalışma, emek vermek, **"iş üretmek"**tir. Her üretilen nesne, özünde, bir **"yeni"**yi taşır. Yeni, hemen görünmese de, emeğin özünde saklıdır. Bir ürünün renginde, tadında, biçiminde, yaşantıda yarattığı etkide sezilir. Bu bakımdan, her emek sarfı (iş), bilimsel nesnelleşmeye en yakın insansal eylemdir. **"Gerçeklik"** emekle ortaya çıkan nesnel **"geçerlik"**tir. Bu bakımdan, **"bilimsel nesnelleşme"**ye hazırdır. Bireyler arasındaki yüzeysel ya da derin ilişkiler, örneğin, arkadaşlık ve dostluk, sevgi ve aşk, sevişme ve aile vb yaşam gerçekleri, bu savı doğrular. Bu da, **"kuram ile kılgı arasında doğrudan ilişki"** olduğunu gösterir. Bilimin (doğal olarak ekinin de) nitelik taşıyan yapısı, düşünmeyle, nesnenin yansıtılma biçimiyle, yani kuramla uygulama arasında doğrudan bağıntı vardır. Kuramla kılgı, **"bilme"**nin, doğayı ve toplumu dönüşüme uğratmanın bir bütün oluşturan tarihsel ve toplumsal sürecinin tinsel ve özdeksel yanlarını anlatan felsefe ulamlarıdır. **Kuram** (theorie, nazariye), insansal deneyimin, bilinçte genellenmesidir. İnsanların, nesnel dünya hakkındaki bilgilerinin toplamıdır, diye tanımlamak, yanlış olmaz. Kuram, şeylerin nesnel mantığını yeniden ortaya koyan kavramların doğru düşünülmesiyle karşılıklı ilişki durumunda bulunan, görece bağımsız bilme dizgesidir. Özdekçi felsefe, idealist felsefe gibi, **"kılgı"**yı (pratik), bireyin duyusal, öznel deneyimi ya da öznel etkenlerle yapılmış eylemleri olarak kabul etmez. İnsanların yaşamak için gösterdikleri etkinlikleri, insanlığın, doğada sürekli yaşam olanağı bulabilmesi (yaşayabilmesi) için özdeksel etkinliğinin temelini oluşturan özdeksel üretimin nesnel süreci olarak görür. Toplumsal sınıfların dönüştürücü eylemleri, doğayı ve toplumun tümden değiştirme etkinlikleri, **kılgı** kavramının kapsa-

mındadır. Kaynağında, bilim alanında yapılan deneyler, deneyimler ve gözlemler de, birer kılgı biçimidir. Bu da, **"kuram"**la **"kılgı"**nın (teori ile pratiğin) ayrılmaz bir bütün olduğunu gösteriyor. Biri olmadan öbürü olamaz, ama **"kılgı"**, karşılıklı etkileşimde, temeli oluşturur. Doğal ki, insanoğlu, **"bilme"**den önce, **"yapmış"**tır. Ateş yakma örneğinde olduğu gibi, önceden, birçok olay denemiştir. Üstelik, denemelerinin ateş yakmaya yönelik olduğunu söylemek de güçtür. Rastlantı, bir zorunluluğu yaratmıştır. İnsanın, besinlerini pişirip saklayabilmesi, bir zorunluluktu.

Yaşamın her evresinde, her aşamasında, **"gerçekliğin bilincine varılması"**nı ve kuramsal çözümlemesini, **"kılgı"** belirler. İlkel insanlar bile, gerçekliği kavramaya çalışarak, bilinçli davranışlar sergilerler. Hiçbir zaman, **"bilimsel kuramlar"**ı gözeterek davranmazlar, ama **gerçeklik**'i kavramaya çalışarak devinirler. Kendisinin tarihi boyunca, böyle davranmıştır. İnsanın varoluşunun başlangıcında, bu bilginin (kavradığı, kavramaya çalıştığı gerçeğin) ulaştığı biçim, **"bölünmemiş günlük bilinç"**ti. Bu bilinç, gerçekliğin nesnel yasalarının bilimsel bir yansıması değildi. Ancak, kuramın, günlük yaşamdaki "dil"le, insanların kılgılı etkinlikleriyle örülmüştü. Kuramla kılgının birbirinden ayrılarak farklı toplumsal kesimlere (sınıf) özgü olması, çok uzun bir süreyi gerektirmiştir. Karşılıklı bağımlılık sürmekle birlikte, kuram ile kılgı, birbirlerinden, görece bağımsız toplumsal etkinlik biçimi durumuna geldiler. İşte bu oluşumdan sonra, bilinç, dünyayla bağlarından kurtulmuş, saf kuram, tanrıbilim, felsefe, ahlak vb kurulmaya başlamıştır.[250] **"Saf kuram"**ın ortaya çıkışı (M.Ö. 1. yüzyıl), insanlığın tarihinde, büyük bir devrimdir.

Saf kuramın ve soyut mantık biçiminin gelişmesi, doğa görüngülerinin derinliklerine inilmesine, dünyanın sürekli değişim ve dönüşüm durumunda olduğunun kavranmasına olanak vermiştir.

Özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla, bilmenin, **"kuramcı"**nın, çevreyi bireysel ve edilgen gözlemlemesinden ibaret sayan görüşüyle başlayan kuramcı bilinci, onlara göre, **"ideler"**i, **"gerçek-**

---

250 Karl Marx-Friedrich Engels, Collected Works, V. 3, p. 31.

**lik"**in yaratıcısı olarak gören idealist düşüncelerle sona eren bir sıra düşsel düşünü ortaya çıkardı. **"Bu andan sonra, bilinç, kendisinin, var olan kılgı'nın kabul edilmesinden başka bir şey olduğunu düşleme gücüne doğrudan sahip oldu."**[251]

Çalışmanın toplumsallaştığı kapitalist üretim biçiminde, üretim güçleri, tarihte görülmediği ölçüde gelişti. Kuram ile kılgının arasındaki boşluğun kapatılması yolunda gerekli nesnel öğeleri yaratmaya çalışıyor. Kuram, üretim sürecinde, çok büyük bir önem kazandı. Emeğin kurtuluşu, smıfsal uzlaşmazlıkların sona erişi, düşün işçiliği ile kol işçiliği arasındaki farkın ortadan kalkmasıyla (her şeyden önce, bilim ve düşün insanlarının, bu anlayışa varması gerekir) birlikte, **"kuram ile kılgı arasındaki karşıtlık"** ve **"boşluk"** da aşılacaktır. Bu durum, **"kuram ötesi"** çalışmalarla, insanlığın, sınıfsız toplum aşamasına varmasıyla benimsenebilir.

**"Kuramötesi"**, burjuva toplum kuramının kavramlarını ve önermeler dizgesini inceleyerek, sermaye düzeninin sınırlarını, yeni kavramların yaşama geçirilmesinin olanaklarım, toplumsalcı (sosyalist) düzenin önermelerinin doğruluğunu kanıtlama yollarını gösterir, toplumsalcı kuramı, ussal bir yordamla yapma olanağını verir. Kaynağında, bilim adamlarının, düşünürlerin, üst düzeyde uzmanların, kol emekçisiyle eşitliği benimsemeleri, sonunda özümsemeleri, kolaylıkla yaşama geçirilebilecek bir durum değildir. Kuşkusuz, kafa ve kol işçiliğinin eşitliği, özdeksel olanakların bölüşümünde değil, insanca yaşamın sağlanmasında söz konusudur. Elbette, bir profesörle hizmetlinin **"eşit ücret"** almaları düşünülemez, ama profesörün, hizmetlinin insanca yaşaması için gerekli koşulların sağlanması uğruna savaşım vermesi düşünülür. Profesörün çocuğuyla hizmetlinin çocuğuna, eğitimde fırsat eşitliği sağlanmalıdır, sağlıklı yaşam için gerekli beslenme koşulları, her insan için toplumsal siyasa olarak kabul edilmelidir. Her aile için, sağlıklı barınma koşullarını sağlamak, devletin temel görevleri arasındadır. İnsanca yaşama koşulları

---

251 K. Marx-F. Engels, agy., s. 31.

sağlandıktan sonra, kişilere, toplumsal sorumluluklarına koşut artıdeğer tanınmasında, hiçbir sakınca görülmez. Herkese gereksinimi dek verildikten sonra, bireysel farklılıklar gözetilir.

Önemli olan, bireysel farklılıklara göre değil, insan haklarına dayalı eğitim yapılmasıdır. Bu da, fırsat eşitliğiyle olur. Herkese, eşit koşullarda eğitim verilir, ortaya çıkan bireysel farklılıklar, toplumsal adalet gözetilerek değerlendirilir. Herkes, devletin koruması altında, eşit koşullarda eğitilmeli ve korunmalıdır. Bu, **"eşit ücret"** sorunu değil, toplumsal düzen sorunudur. Bunlar, bilimsel sorunlardır. Bilimin çözüm isteyen sorunlarının kaynağı, dolaylı ya da dolaysız, **"günlük yaşam"**dadır. Günlük yaşam, doğal akışı içerisinde, bilimsel yöntemlerle sürekli zenginleşir. Bu zenginliği, kafa ve kol emeği, ortak yaratır. Öyleyse, bölüşümde adaletli olmak gerekir. Adaletli bölüşüm, sermayenin belirlemediği, işgücünün ve toplumsal işlevin belirlediği bölüşümdür. İşçinin çocuğu ile mühendisin çocuğu, eşit beslenme koşullarından, eşit eğitim olanaklarından yararlanmalıdır. Eğitim sürecinde ortaya çıkan bireysel farklılıklar, yönlendirme yoluyla değerlendirilir ve toplumsal görev belirlemesi yapılır. Farklılıklar, çalışma alanında gözetilir. Bilimsel ve sanatsal yansıtma, kesinlikle, insancıl niteliğini yitirmemelidir.

Kuşkusuz, toplumsal koşulları saptamak, bireysel ve toplumsal ilişkilerin kavranmasına yetmez. Bilim alanında, **"gerçeklik"**in yansıtılması ile işlenmesi arasında nitel ayrımların varlığını kabul etmek zorundayız. Bu sorunların yok edilmesi, burjuva bilgi kuramının sorunlara yaklaşımı (gerçeği ele alma yordamı, yoldamı) ile çözümlenemez. Kaynağında, sözünü ettiğimiz **"nitel farklar"**, insanlığın gelişme tarihiyle bağıntılıdır. Bilimin sonuçları, insanlığa eşit biçimde açıktır, ama kılgıda (pratik) eşitlik, toplumsal ekonomi siyasasına bağlıdır. Bilimin ortaya çıkardığı **geçeklik,** sınıfsal bir nitelik taşımaz ama, yaşama geçirildiğinde **"sınıfsallaşır"**. Örneğin, çok işlevli, çok yetenekli bir **buzdolabı'**m, parası olan alabilir. Sağlık sorununda bu gerçeklik, insanlık dışı bir nitelik kazanır. Örneğin, kanser ilacının ederi, en alt dilimden ücret alan bir işçinin ücretini aşar. Bu aşamada, bireysel gereksinim, toplumsal gereksinim niteliği kazanır.

Bu işçinin ilaç giderlerini, beslenmesini, ailesinin geçimini, kamu üstlenmelidir.

Bilimsel bir çözümleme, günlük yaşam içerisinde çalışan insanın, çevresine karşı her zaman, özdekçi bir tutum aldığını gösteriyor. Uygulamanın öznesi, durumu nasıl yorumlarsa yorumlasın, bu gerçekliği değiştiremez. Bu özdekçi tutum, işin özüyle bağıntılıdır. Her iş, nesnelerden ve yasalardan (doğal ve toplumsal) oluşan bir bütünü koşul olarak ortaya kor. Bu yasalar, emeği, türlü zorunlu devinimleri, etkinlikleri, nitelikleri açısından belirler. Nitelikleri yüzünden insan, bilincinden bağımsız olarak var olan bir işlevi yerine getiren oluşumlar olarak ele alır bunları. Bütün bunlar, insanoğlunun, çevreyi aşma zorunluluğunu gösteriyor. İnsanın iç dünyasının bir ulamı olarak **"tehlike"**, öznenin bilincinden bağımsız bir dünya karşısında dayanmak zorunluluğunda olduğunun, bir ölçüde bilincinde olmasıdır.

Sermaye düzeninin egemenliğinde, bireysel idealizm, özdekçi gelişime arkasını dönmüş, felsefesel gelişmede, onu, tümüyle yoğumsamıştır. Sermaye sınıfı, her zaman, **"naiv** (nahiv, zayıf, cılız) **gerçekçilik"**i seçmiştir. Balzac, romanlarında burjuvaların bu eğilimleriyle, acı acı alay eder. Naiv gerçekçilik, bireyüstü ya da özneyi aşan bilinç taşır. Kaynağında, üzerinde durulmamış, eleştirel gözle bakılmamış, bir bakıma hoş karşılanmış bir gerçekliktir bu. Örneğin, Gümrükçü Rausseau'nun (1844-1910) içgüdüsel ve sezgici resmi, ilkellerin içtenliğini yansıtıyor. Akademi eğitimi görmemiş, ustaların atölyelerinde yetişmemiş, emekçi sınıflardan gelen ressamlar, Henri Raussea'nun beğeni kazanmasından sonra ortaya çıktılar. Kaynağında, yaşam için yeterliydiler.

# İNSANBİÇİMCİLİK VE SONRASI

Sanatsal yansıtma, ilkçağda, çoğunca, **insanbiçimci** (anthropomorphist) bir öz taşır. **İnsanbiçimcilik** (antropomorphisme, müşebbihe), insanın niteliklerinin, başka bir varlığa, özellikle de **"Tanrı"**ya (tanrılara) aktarılması öğretisini ifade eder. Olimpos tanrılarının tümü, insan biçimindedir, insan gibi davranırlar. Ateş yakarlar, yemek pişirirler, avlanırlar, acı veren aşklar yaşarlar, dövüşürler, yaralanırlar, sayrılanırlar, acı çekerler, sevinirler, kıskanırlar vb. Sümer tanrıları da, insan biçimindedirler. İnsanlar gibi yerler, içerler, severler, sevilirler. Olimpos tanrıları ve tanrıçaları, insanlarla da ilişki kurarlar. Cinsel ilişkilerinin sonunda, yarı tanrı çocuklar kazanırlar. Ne ki, tanrılarla tanrıçaların kanları mavidir ve ölümsüzdürler. İnsanoğlundan kazandıkları çocuklarının kanları kırmızıdır ve onlar ölümlüdürler.

İnsanın dış yapısını, özelliklerini ve kendine özgü ırasallıklarını (karakteristiklerini) dışımızdaki doğa güçleriyle ilişkilendirme, insanın her davranışını ve devinimini, giderek yaşam biçimini, bir doğa gücüne (özellikle Tanrı'ya) bağlama düşüncesine **insanbiçimcilik** deniyor. İnsanın biçimi ve özgün ırasallıkları, söylencelerde, masallarda, destanlarda betimlenen varlıklara (tanrılar, göksel yaratıklar) bağlanır. İlk kez, **Ksenophanes** (M.Ö. 570-475?), insanbiçimciliği, dinlerin özelliği olarak belirtmiştir. İnsanbiçimcilik, **ruhçuluk**'la (animisme) ve **totemcilik**'le ilişkilidir. İnsanbiçimcilik, tek tanrılı dinlerde de sürüp gidiyor. **Tevrat**'ta, Musa, Rab'be neye benzediğini sorar. **"Ben, size benzerim"** yanıtını alır. **Kuran**'da da, kimi ayetlerde, Allah'ın ellerinden, bilgisinden, aklından söz edildiğine göre, İslam'ın Allah'ına da, insan biçimi aktarılmış. Kuşku yok ki, ilkel

insanın en büyük çabası, doğa olaylarının **gerçeklik**'ini öğrenmeye yönelik olmuştur. **Bilme çabası**, günlük yaşamın gereklerini aşar. Bilme çabası, giderek, tanrısal egemenlikten kurtarmıştır, ama ilk insan, kendisini, **"ruh"**un yönettiğine inanmıştır. **Ruhçuluk**, insanlarla hayvanların, **"ruh"** denen bir gizil güç tarafından yönetildiğini savlayan bir inanç kuramıdır. Tüm nesnelerle görüngüler, **"ruh"**un etkisindedirler. Ruhçu (animist) kavramlar, ilkel toplumlarda ortaya çıkmıştır. İlkel insan, bitkilerde, hayvanlarda ve insanlarda (hatta kimi cansız nesnelerde) **"ruh"** (ame, tin) adı verilen bir şeyin olduğuna inanır. Kavramın ortaya çıkışının temel nedeni, ilkel toplumun geçim biçimidir. Üretim güçleri, gelişmemiştir. İlkel insanın doğa ve üretim güçleri hakkındaki bilgisi, çok yüzeyseldir ya da hiç yoktur. Doğa, onun için gizlerle doludur. Bu yüzden, doğaya yabancıdır. Toplumsal gelişmenin bir aşamasında, insanbiçimciliğin doğması, bir ölçüde, insanın doğa güçlerini tanımaya başladığını, hatta, düşük düzeyde de olsa, ona egemen olduğunu gösteriyor. Ruhçu kavramlar, eski Sümer ve Mısır toplumlarında gelişti ve bütün dinlerin bir parçası oldu

Totemcilik de, ilkel komün toplumlarında görülen bir din biçimidir. İlk kez, **John Long** (XVIII. yüzyıl) tarafından kullanıldı. Bu din biçiminin temel ilkesi, insanların ortak bir kökeni olduğuna inanmaktır. Bu ortak köken, kan bağıyla belirlenir. İnsanlar, ortak bir ataya kan bağıyla bağlıdırlar. Bu ortak ata, bir bitki, bir hayvan, bir nesne ya da görüngü olabilir. İnsanlar, bu kökene göre kümelere ayrılır. Totem inancının egemen olduğu toplumların ekonomi siyasaları, avlanmaya ve toplamaya dayanır. Yani, doğanın akışına bağımlı olarak yemiş, ot toplarlar, kök sökerler, av yaparlar. İlkel totem inancı, belli bir hayvan soyunun simgesi olan insan topluluğunu yansıtır. Topluluğun (klan ailesi) güçlü koruyucusu olan **totem**, toplumun yiyeceğini yaratır, sağlığını korur ve üremelerini sağlar. Totemin gizil gücü vardır. Bu güce **"mana"** deniyor. Vücuttan dışarı çıkan her şeyde mana vardır. Örneğin, terle birlikte, mana da çıkar dışarı. Bu nedenle, vücutta, sürekli olarak mana azalır. Mananın azalması, koruma gücünün azalması anlamına geliyor. Bu gücü yeniden artırmak

amacıyla, yılın belirli gününde, topluluğun üyeleri, bir şölen düzenlerler, ortak olarak avladıkları totemi pişirir, bedeninden birer parça alarak manayı yenilerler. Hıristiyanlıkta, şaraba ekmek batırılarak yenmesi, bu törenlerden kalmadır. Türklerde, kurdun kutsal sayılması ve kimi Türkmen topluluklarının tavşan yememesi, tavşanın geçtiği tarlayı, bir yıl sürmemeleri, çok eski totem inancının kalıntılarıdır.

İnsanbiçimcilik, insanoğlunun kolayca terk ettiği bir yansıtma biçimi olmamıştır. Bilimsel yansıtma, iş içinde doğayı değiştiren insanın, insanbiçimcilikten uzaklaşmasına yol açmışsa da, günlük yaşam, insanbiçimciliği daha yüksek düzeye çıkarır. Doğa olaylarına egemen olan yasaları bilmediğinden, dinsel düşünce, insanbiçimciliği, iş içinde yaşamdan uzaklaştırdığı, geçersiz kıldığı halde, doğal olayların yasalarını bilemediğinden, günlük yaşamdan uzaklaştırdığı ruhların ve totemlerin güçlerini, soyutlama yoluyla, bilinmeyen ve görünmeyen tanrıya aktardı. İnsanbiçimciliği, daha yüksek düzeyde, yeniden kuramlaştırdı. İnsanoğlunun, çalışma yaşamında, dinsel düşünceyi aşamaması, bilimsel gelişmenin sınırlarını daraltmıştır. Bütün ortaçağ, tek tanrının (Batı ve İslam dünyaları için) egemenliğinde, feodal sömürüyü yoğunlaştırmıştır. Kaynağında bilimsel düşüncenin gelişmesi, doğanın doğru yansıtılması, son derece güçtür. Bugün bile, insanların büyük bir bölümü, doğayı doğru yansıtamıyorlar.

"İlkel insan için (**ilkçağ toplumları için geçerli sayabiliriz**) doğa güçleri yabancı, gizemli, insanüstü niteliktedir. İnsanoğlu, evrimleşme süresinde (**her halk için geçerlidir**) bu güçleri cisimleştirerek kendisine benzetir ve özümser. Tanrı'nın varlığına ilişkin kanıt, toplumsal onay alır. Doğa güçlerinin doğru olarak bilinmeye başlanmasıyla, tanrılar ya da tanrı, bir konumdan başka bir konuma aktarılır. Bu süreç, son bulmuş sayılabilir."[252]

Şunu kabul etmeliyiz ki, dinsel düşüncenin bilimsel düşünceye karşıtlığı sürüyor. Engels'in dediği gibi, doğa güçlerinin doğru bilinmesi sonucu, Tanrı'nın varlığına ilişkin toplumsal onayı sona erdirememişiz. İş sürecinde yapılan deneylerden elde edi-

---

252 F. Engels, Anti-Dühring, p. 385.

len bilimsel bilgiler, felsefe açısından (düşünce yönünden) genelleştirilmediği için, bilimsel sonuçlar, birer birer, gizemcilikten ve dinden kaynaklanan dünya görüşlerine dönüştürülebiliyor. Bu durumda, birçok bilim dalının, örneğin, genbilimin verilerinin birçoğu, dinsel dünya görüşüne uydurulabiliyor. Bu durumda, bilimsel gelişmenin, günlük yaşamı yönlendirmesi, neredeyse sıfırlanıyor. Sümerlerde,[253] bir baba, oğluna, üretim sürecinde neler yapması gerektiğini, günlük gibi anlatıyor. Toplumun varlığını sürdürmesi, çiftçinin korunmasıyla olanaklıdır. Çiftçi üretince, tanrıların sofraları da şenlenir. Çelişki, apaçık çıkıyor ortaya. Tanrılar, doğaüstü güçleri temsil ettikleri halde, tarımsal üretimde düşüşler olabiliyor, buna karşın, sofralarında zenginlik istiyorlar. Doğa koşullarına bağlı ilkel tarım üretiminde, doğaüstü güçler, sorumluluk üstlenmiyorlar. Bereket ve yağmur tanrıları, insanoğlundan, sofralarını donatmasını istiyor. İnsanoğlu da, tanrılara karşı borcunu, sorgusuz yanıtsız ödüyor.

Marks'a göre, servetin görece aynı kalması, köylü toplumların gelişmelerinin temelini oluşturur. Birey, yaşam koşullarının güçlüğü karşısında, servet edinmeyi değil, kendisine yetmeyi, topluluğun bir üyesi olarak, kendisini yeniden üretmeyi, toprak parçasının sahibi olmak sıfatıyla, komünün üyesi olmayı amaçlar.[254] Bu ekonomi düzeni, bir tanrılar dizgesi yaratmasına karşın, bir din yaratamamıştır. Her tanrı ve tanrıça için tapınaklar yapılmışsa da, o tanrının ya da tanrıçanın buyruğu yoktur. Tanrı'dan kitap gelme kuralı, ilk kez, İbranilerde görüldü. İbrani kralları, tanrıdan buyruk alarak, toplumsal düzeni kurdular ve yürüttüler. Tanrı'dan buyruk alan insan Tanrı elçisidir (rasul-resul). Bu gelenek, İbranilerden Asurlara geçti. Asurlular, İbranilerden daha evrensel olarak, tanrıçalardan da buyruk aldılar. İlk kez, aşk tanrıçası İştar, Asur Kralı **Asarhadon**'a, buyruğunu gönderiyor. **Arbela İştar'ı** (aşk tanrıçası), M.Ö. 681'de, öldürülen kral Sarharip'in yerine geçen Asarhadon'a, **"Ben, Arbela İş-**

253 Bkz. Samuel Noah Kramer, Tarih Sümer'de Başlar, s. 91.

254 Karl Marx, Grundrisse 1, s. 372. Sol Yayınları, 1999 Ankara. Çeviren. Arif Gelen.

**tar'ıyım. Ey Asarhadon! Asur Kralı! Asur'da, Ninive'de** (Ninova, Asur başkenti) **Nanah ve Arbela'da uzun zamanlara, sonsuz yıllara kadar, benim kralım Asarhaon'u kutsayacağım."** diye başlayan buyruğunu gönderiyor.[255] Buyruğunda, Tanrıça, ülkeyi nasıl yöneteceğini, halka nasıl davranacağını, tanrılara karşı sorumluluklarını, vergi toplama yöntemlerini, halkın krala karşı görevlerini vb konular hakkındaki buyruklarını bildiriyor. Sanırım, tarihin ilk ve son rasulesi (kadın peygamberi), **Arbela İştarı**'dır.

İlkçağ Yunan tanrıları ve tanrıçaları, kutsal buyruk göndermediklerinden, eski Yunan'da tartışma ve eleştiri, kurumlaşmıştır. İlkçağın yaramaz çocukları, tartışma ve eleştiri özgürlüğüyle, bilimsel düşüncenin, felsefenin, Sümer'den ve Mısır'dan aldıkları matematiğin kurucuları oldular. Bu yapı, salt bilimsel ve düşünsel alanda kalmadı. Sanatsal yaratışı özgürleştirdi, siyasa kurumunu demokratikleştirdi. Kent demokrasilerinin varlığı, bu toplumsal yapının ürünüdür. Din olmayınca, tanrılar dizgesine bağlı bir felsefeyi üreten dinsel sınıf da olmadı. Bu durum, bilimsel düşüncenin, günlük yaşamdan sıyrılarak bağımsızlaşmasına ve özgürleşmesine yol açmıştır. Marks'ın, tarihin yaramaz çocukları dediği ilkçağ Yunanlıları, bilimsel düşüncede, felsefe yapmakta, sanatsal yaratışta özgür olmanın verimliliğini yansıtmışlardır. Hâlâ, insanoğlunun anlaksal etkinliğine yardımcı oluyorlar. Yazık ki, Ortodokslaşan Yunan halkı, tarihsel yaratıcılığını sürdüremiyor. Fener Patrikhanesi, Yunan dehasının önüne, dinsel engebeler örmüştür.

Eski Yunanlıların, bilimsel ve felsefesel düşüncede özgür olmaları, bilimsel, toplumsal ve bireysel yaratışta sınır tanımamalarına yol açmıştır. Bu yüzden, sanatsal yaratışta soyutlamaya dek varmışlardır. Bilimsel düşünceyi geliştirmek için, yöntembilim çalışmaları yapmışlardır. Diyalektik yöntemi, insanlık tarihine armağan etme başarısını gösterdiler. Kuram geliştirmeyi, doğru düşünmenin yöntemlerini, ulamları, tartışmayı, eleştiriyi, de-

---

255 Muazzez İlmiye Çığ, Kuran, İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki Kökeni, s. 16. 1995 İstanbul. Kaynak Yayınları.

ney yapmayı, sonuçlarını genellemeyi, bir dizgede birleştirmeyi başarmaları, dinsel düşünceyi tanımamalarındandır. Sanatsal yaratış da, bu ortamda, özgürce yaratma olanağı bulmuştur. Ksenophanes, İyon (Ege) köylülerini, **"Kendinize benzeyen tanrılar yapıp onlara tapıyorsunuz. İneklerle atların da elleri olsaydı, onlar da kendilerine benzer tanrıların resimlerini ya da yontularını yapar, onlara taparlardı."** diye eleştiriyordu. Hiçbir tarih bilgisinde, bu eleştirileri yüzünden, Ksenophanes'e bir saldırıdan söz edilmiyor.

İlkçağ Yunan toplumunda görülen düşünce özgürlüğü, evrensel Yunan düşüncesinin ve sanatının oluşmasına yol açmıştır. Yunan İmparatorluğu tarihe gömüldüğünde, tarihe büyük bir felsefeyi, Eukleides (M.Ö. IV.-III. yyl) geometrisini, Pythagoras'ın (M.Ö. 580-500) Sümerlerden ve Mısırlılardan alıp geliştirdiği onlu sayı dizgesini, müzikteki tonları, ahengin temelini belirli nicel aralıkların oluşturduğunu, Herakleites'in diyalektiğini (bilimsel diyalektiğin kökeni), Aristoteles'in mantığını ve analitik geometriye ilk adımını, şiir ve düzyazı üzerine kuramsal düşünceyi, trajediyi, Demokritos'un (M.Ö. 460-370) ve Epikuros'un (M.Ö. 341-270) atom kuramlarını, Thales (M.Ö. 624-547) teoremini ve gökbilim tasarımlarını (M.Ö. 585'te, M.Ö. 29 Mayıs 584'te Güneş'in tutulacağını hesaplamış), nesnelerin türlülüğünü sağlayan ilk ve biricik ilkeyi aramayı, yaratılışın ilk öğesinin özdek olduğunu (su) vs, bütün bunların araştırma yöntemlerini insanlığa kalıt olarak bıraktı. Şunu da unutmamalıyız: **Daha sonra gelişen üretim biçimi, toplumun yaratıcı gücünü geriletmiştir.**

Plutarkos'un anlattığına göre, Platon, geometrinin yasalarının (kurallarının demek istiyor), makine yapmakta kullanılmasına şiddetle karşı çıkmış. Geometrinin kurallarının kılgılı yaşama uygulanması, mekanikte kullanılması, geometri için onur kırıcıymış.[256] Mekanik, bu yüzden, geometriden ayrılmış, özellikle orduda, bir zanaat dalı olarak gelişmiştir. Doğrusu, köle emeğinin insafsızca kullanıldığı bir düzende, bu karşı çıkışı anlamak,

---

256 Georg Lukacs, Estetik 1, s. 79-80, Payel Yayınları, 1999 İstanbul. Çeviren Ahmet Cemal.

o kadar zor değil. Buna karşın, diyalektiğin kuramlaştırılması, doğru düşünce yöntemi olarak felsefeye yerleştirilmesi, bilimsel düşünceyi geliştirdi. Diyalektik yöntem, bilginin, günlük yaşamda aşılmazlığını sürdürmesinden kurtarmıştır. Diyalektik, ulamlar arasındaki **çirkin-güzel** çelişkisinin de, felsefenin konuları arasında incelenmesine olanak sağladı. **Gerçeklik'**in, bilimsel olarak kavranabilmesi, sanatsal yaratışta, yaşamın bir yansıması olarak algılanması, bilimsel düşünceyi ve sanatsal yaratıyı, insanbiçimcilikten uzaklaştırmıştır.

Şunu da unutmamalıyız: **"Günlük yaşamın doğal ve kendiliğinden özdekçiliği, dinsel düşünceyi, gerçekliğin idealist kavranışını, düşünce yöntemlerinden uzaklaştırır."** Bu, insan bilincinden bağımsız bir **"dış dünya"**nın varlığına ilişkin **"inanç"**, felsefe açısından bilincine varılmasıyla ve genelleştirilmesiyle, değişime uğrar, nitel olarak daha yüksek bir düzeye ulaşır.[257]

257 Georg Lukacs, agy., s. 82.

## İDEALAR VE DENEYLER DÜNYASI

Aristoteles, **Metafizik** adlı yapıtının I. Kitap'ının 6. Bölümü'nde, Platon'un **"İdealar Kuramı"**nı irdeler.[258]

Platon, felsefesini, Sokrates'in (M.Ö. 469-399) felsefesi üzerine kurmuştur. Sokrates, varlık üzerine ve bilginin kaynağı üzerine pek bir şey söylemez. Sokrates, felsefesini iki temel kavram üzerine kurdu: **Ahlak** ve **erdem.** Güzel'i bile, bu iki kavram ile birlikte irdeler. Platon, Sokrates'in erdem ve ahlak kavramlarından devinerek varlık ve bilginin kaynakları üzerine düşünmeye başladı. Böyle olunca, diyaloglarında, Sokrates'i konuşturarak (kendisidir kuşkusuz) varlığı ve bilgiyi, özdeğin dışında, gerçekliği olmayan **"idea"**lar (formlar, ideler yani biçimler ve düşünler) üzerine kurdu. İdeaları kurgularken, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Sokrates'i kuramı üreten konuşmacı olarak gösterir. Kaynağında, diyalogların hiçbirindeki Sokrates, tarihsel Sokrates değildir. Diyaloglardaki Sokrates, Platon'un kendisidir.[259]

Aristoteles'in anlattığına göre, Sokrates, erdem ve ahlaksal konular üzerine düşünmüş, doğayı ve doğal dünyayı bir yana bırakmış, **"tümel"**i, **"erdem"**de ve **"ahlak"**ta aramış, düşüncelerini, **"tanımlar"** üzerine yoğunlaştırmıştır. Platon, bu **"tümel"**in duyusal şeylerden ayrı bir düzene özgü gerçekler içinde bulunması gerektiği düşüncesine varmıştır. Bu yüzden, **"ortak tanım"**ın herhangi bir duyusal şeyin tanımı olamayacağını savun-

---

258 Aristoteles, Metafizik, Sosyal Yayınlar, ikinci basım, 1996 İstanbul. Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Arslan.

259 Bkz. Deman, le Temaignage d'Aristote sur Socrate, Paris 1942, p. 70-82, Sokrat üzerine, Aristo'nun düşüncesi.

du. Çünkü, duyusal şeyler sürekli değişmekteydi. Böylece, o, bu başka türden şeylere **"idea"** adını verdi. Duyusal şeylerin (görüngüler) ayrı olduklarını ve adlarını, onlardan aldıklarını söyledi.[260] İdealar, başka şeylerin nedenleri olduklarından, onların öğeleri, her şeyin öğeleridir. Platon, böyle düşünüyor. Büyük ve küçük olan, biçimsel olarak da, **"bir olan"**dır. Çünkü, **(ideal)** sayılar, **büyük** ve **küçük** olanın, **bir olan**'dan pay almasıyla oluşmaktadır."[261]

İlkçağ filozoflarının üzerinde durdukları en önemli sorun, **"varlık sorunu"**dur. Doğa hakkındaki bilgileri çok sınırlı olduğundan, **"varlık"** hakkındaki bilgileri, varsayımlardan ileri gitmiyordu. İlkçağ düşünürlerinin ortak kavramları **"töz"**dür (cevher, substance). Yunanca **"hypostesis"** kavramını, Latinler, **"substantio"**, yani, **"altta olan"** terimiyle karşılamışlar. Değişen durumlara ve niteliklere karşı **"kalıcı olan"**, bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle ya da kendisinde var olan şeyi, temel varlık olarak kabul ettiler. Öznede değil, kendinde var olan. Var olmak için, başka bir şeye gereksinimi olmayan varlıktır **"töz"**. Var olmak için, kendisinden başka bir şeye gereksinimi olmayan varlığı, Araplar, **"samed"** kavramıyla karşıladılar. **İhlâs suresi**'nde, tanrı, **"doğurulmayan, doğurmayan, var olmak için başka bir varlığa gereksinimi olmayan, *samed*"** diye tanımlanır. Bağımsız varlıktır yani. Kendi içinde var olandır.

Aristoteles, **"nedenlerle ilgili birçok bilim"**, her farklı ilkenin farklı bilimi olduğunu kabul edersek, bu bilimler arasında, aradığımız bilimin hangisi olduğunu göz önüne almamız gerektiğini bilmemiz kanısındadır. İlk nedenlerin ve en yüksek anlamda bilinebilir şeyin bilimi **"felsefe"**dir.[262] Felsefe, en mükemmeldir, çünkü, bir şeyin **"özünün bilgisi"**, en mükemmeldir. Bir şeyin en mükemmel bilgisi, o şeyin **"öz"**ünün (töz) bilgisidir, niteliğinin ya da niceliğinin bilgisi değildir. Felsefe, **"öz"**ün (töz)

---

260 Aristoteles, agy., s. 109.

261 Aristoteles, agy., s. 112.

262 Aristoteles, agy., s. 158.

bilimidir. Buna karşın, **"Genel olarak, bütün tözler** (duyusal ve devingen, ussal ve durağan), **tek bir bilimin mi, yoksa birden çok bilimin mi konusunu oluştururlar?"** diye soruyor. Platon'un idealar kuramını da, benimsemiyor.

"Bu öğreti, birçok itirazlara yol açmaktadır. Ancak, duyusal evrende gördüğümüz varlıkların dışında birtakım varlıkların olduğunu, duyusal varlıkların ortadan kalkabilir olmalarına karşılık, kendilerinin öncesiz ve sonrasız olmaları dışında, bu varlıklarla duyusal varlıklar arasında hiçbir fark olmadığını iddia etmekten daha saçma bir şey yoktur. Çünkü, başka hiçbir şey eklemeden kendinde insan'ın, kendinde at'ın, kendinde sağlık'ın var oldukları söylendiğinde yapılan şey, tanrıların var oldukları, ancak, insan biçiminde olduklarını söyleyenleri taklit etmekten başka bir şey değildir. Bu sonuncuların yaptıkları, sadece tanrıları, ölümsüz insanlar kılmaktan ibaretti. Aynı şekilde, Platoncular da, idealarını ortaya atarlarken, ezeli-ebedi duyusal varlıklar ortaya atmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar."[263]

İdealarla görüngülerin (duyumsanan ya da duyumlarla algılanan varlıklar, fenomenler) dışında aracı varlıklar olduğu düşünülürse (Platon, böyle düşünüyor), **"idealar"**ın varlığından daha karışık bir durum çıkacaktır ortaya. Çünkü, ideaların kavranabilmesi için, **"kendinde doğrular"**la (bilinçten bağımsız olarak kendi başına var olan. Aristoteles'e göre **töz,** yani **öz**) **"duyusal doğrular"** arasında **"aracı doğrular"** olacaktır. Özellikle, gökcisimlerini kavrayabilmek için, matematiğe ve gökbilime gerek olduğu açıktır. O zaman, Aristoteles'in dediği gibi, **"Duyusal göğün dışında başka bir gök, başka bir Güneş, başka bir Ay olacaktır."**[264] Bütün görüngüler için (duyularımızla algılanan tüm nesneler), duyusal varlıkları kavrayabilmek için, özdeş aracılar gerekecektir. Böyle bir varlıklar dizgesine inanabilmek olanaksızdır. Kuşkusuz, o günün uzay bilgisi, Aristoteles'e tek bir **"güneş"**i, tek bir **"ay"**ı gösteriyordu. Sayısız güneşlerden ve aylardan habersizdi. Hatta, milyonlarca galaksi olduğundan, bizler,

---

263 Aristoteles, agy., s. 165.

264 Aristoteles, agy., s. 163.

lise yıllarımızda habersizdik. 1944 yılında okuduğumuz Astronomi dersinde, tek bir galaksiden (**Samanyolu**) söz ediliyordu. Buna karşın, Aristoteles, idealara karşı çıkabiliyor. Büyük bir öke olduğunu kanıtlıyor.

Uzayın ötesinde, doğal nesnelerin (Platon'un deyişiyle görüngülerin) gerçeklerini saklayan bir uzay yoktur. Yaşadığımız doğa, başka bir doğanın gölgesi değildir, çünkü, sürekli değişim içindedir. Platon'un görünmeyen dünyasında, hiçbir değişim olmaz. Masa görüngüleri çok olabilir, ama **"masa ideası"** tektir. Birçok biçimde masa olması, insan anlağının biçim çeşitliliğinden doğmuştur. Masa yapan kişi, birçok duyusal idea aracılığıyla, türlü masalar yapabilir. Kısası, gerçek idea, bireylere çoğul emek yüklemiştir. İnsanbiçimci (fenomenolojik) kuram, bu yaklaşımdan (gerçeği ele alış yordamı) doğmuştur.

İnsanbiçimci yaklaşım (insanbiçimcilik, anthropomorphisme) görüngülerin üzerinde, görüngüler dünyasının üzerinde bir **"varlık inancı"**ndan kaynaklanıyor. İnsana özgü birtakım nitemler, soyut bir varlığa yükleniyor. Bu yaklaşım, insanın, kendisine yabancılaşan **"Tanrı"** kavramını yaratmasına dayanıyor. Oysa, emek, **"gerçeklik"**in doğru yansıtılmasının, insanbiçimci gözlem biçimlerinin ortadan kaldırılmasının yolunu açar. Emeğin harcanması, kişinin ruhsal durumunda **"idealist düşünce biçimi"**ni oluşturur. Aristoteles, **Platon Akademisi**'nin idealar dünyasıyla bütünleştirdiği nesnel dünyayı, özdeksel bir yönelimle doğru algılama olanağını bulur. Her şeyden önce, doğadaki varlıklarla insan emeğinin ürünü olan varlıklar arasındaki kesin farkı belirler.

**"Sanat"**, insan emeğinin ürünüdür. Sanatçı, yaratısının biçimini daha önce, anlağında tasarlar. Düşünce, insanın gerçekleştirebileceği koşulu oluşturuncaya dek, ilerleyişini sürdürür. Sanatsal yaratış, bu devinimin sonunda ortaya çıkar. Özne (insan, birey), birçok nesnenin (şey) kendisi için onayladığı, ama kendisinin hiçbir şey için onaylanmadığı **insan**'dır (şeydir, devinen her şey).[265]

---

265 Aristoteles, agy., VII. Kitap, s. 310.

Aristoteles'in bu görüşlerine karşın, ortaçağ, tanrı egemenliğine sahip çıktı. **"Aristoteles'e karşın"** dememizin nedeni, ortaçağın düşün dünyası ile kilisenin, Aristoteles'i, tek otorite kabul etmesidir. Ortaçağın dinsel egemenliği, yine, bu çağın en önemli kurumu olan **"skolalar"**ın (kilise okulları) geliştirdiği **"bilimsel düşünüş"**, Rönesans ışığını yaktı. Rönesans felsefesi, on beşinci yüzyılda, aydınlığın ufkunda doğdu ve gelişti. On altıncı yüzyılda, feodal toplumun çöküşü ile, sermayeci burjuva düzeninin kuruluş dönemi arasında, Batı'da gelişen toplumbilimsel ve felsefesel öğretileri içeren bir kavramdır. Bu dönemde skolaların varlıklarını sürdürmelerine, kilisenin bayrağını dalgalandırmalarına karşın, **"insancıllık"** (hümanizm), bir öğreti olarak olmasa da, özgür düşünceyi, eşitliği, adaletli yönetimi, kardeşliği öne çıkaran bir kavram olarak yaygınlaştı. Şairler, yazarlar ve düşünürler, **"insancıllık"**ı (hümanizma) benimsemeyen hiçbir öğretiyi, insana yaraşır görmüyorlardı. Rönesans, insancıl ekinin yayılmasını sağladı. İlkçağ Yunan felsefesi ve sanatı, yeniden canlandırıldı. Rönesans felsefesi, felsefenin, tanrıbilimin egemenliğinden kurtulmasına yol açtı. Birçok bilimsel çalışmanın temeli, tanrıbilimin egemenliğinden kurtarılarak atıldı. Hıristiyan ahlakının egemenliğinden kurtulunca, ilkçağın Epikurusçu ve Stoacı (M.Ö. IV. yüzyılda, Helen ekininin savunucuları) düşünürlerinin ahlak anlayışlarını canlandırdılar.

**Stoacıların** (M.Ö. IV. ve III. yüzyıllar) önde gelen temsilcilerinden Kıbrıslı Zenon (M.Ö. 336-224) ve Khrysippus (M.Ö. 281-208 ya da 278-205), bilimi önemsediler. Bilimin, yaşam için gerekliliğini, şöyle belirttiler: "Mantık, yeryüzünün çitidir. Fizik, verimli toprağıdır. Ahlak felsefesi (**etik, etika**), yaşamın yemişidir. Felsefenin işlevi, ahlak felsefesiyle uğraşmaktır. Bilgi, bilgeliğe ulaşma ve yaşam sanatını öğrenme aracıdır. Yazgıya da hor bakmamalıdır. Yaşamda, her şeyi önceden belirleyen bir şey var, o da yazgı'dır. Mutluluk, doyumsuzluklardan ve coşkulardan uzak durmakla elde edilir." Görüldüğü gibi, biraz yazgıcıdırlar. **"Yazgısına katlanan, onunla yaşar, karşı çıkan da, yazgının sillesini yer."** sözü, Kıbrıslı Zenon'undur.

Yazgıya inanmalarına karşın, doğayı, özdekçi (materyalist) bir düşünceyle kavrarlar. Dünya, türlü yoğunlukta cisimlerden oluşmuştur. **Doğru ile gerçeklik arasında bir ayrımı gözetmeliyiz. Doğru, cisimsi olarak var olan *şey*'dir. Yani, bir *anlatım*'dır.** Burada adlandırma söz konusu olduğuna göre, özdekçilikle adcılığı birleştirdiklerini söyleyebiliriz. Stoacılara göre, duyular, **"gerçeklik"**i, tekil nesneler olarak kavrar. **"Genel"**i kavramaya çalışır, ama **"genel olan şey, dünyada yoktur."** Dört ulam (kategori) vardır: **Varlık, nitelik, hal, yani oluş ve görecelik durumu.**

Aristoteles'in yüklemler mantığına karşı görece yargılara dayanan bir önermeler mantığı kurdular. Çağdaş mantığın **"özdeksel içlem"** adını verdiği, yargılar arasındaki bağlantı çeşitlerini buldular. Bu özdekçi mantıklarına dayanarak, doğada bulunan her şeyin **"güzel"** olduğunu söylediler. Çünkü, doğada var olan her şey, insanın algısı içindedir. Bu, **"güzel"**in, insansal bir değer olduğunu savlamaktır.

Sokrates, Stoacılarla Sofistlerin güzel anlayışlarını, kesinlikle benimsemez. O, güzeli, tanımlarla belirlemeye çalışır. **Büyük Hippias**'ta göreceğimiz gibi, türlü olumsuz önermelerle, Hippias'ı, kendisinin onayladığı **güzel** tanımına getirir. Sofistler, eski Yunan toplumunda, düzyazı sanatını, kurallarını ve felsefeyi öğreten gezgin öğretmenlerdir. **Dilbilgisi**'ni, bilim yapma işini, onlar başlattı. M.Ö. V. yüzyılda, Yunan düşünce tarihinin en önde görünen düşünürleridir. Kaynağında, **"sofizm"**e, bir felsefe okulu olarak bakamayız. **Sofizm** kavramıyla tanımlayabileceğimiz düşünce dizgesini savunanlara **sofist** deniyor. **Sofist** diye tanımlayabileceğimiz düşünürleri şöyle tanıtmak olanaklıdır: **"Dini yadsırlar, doğa görüngülerini ussal yöntemle açıklarlar, ahlakbilimsel ve toplumsal göreceliği savunurlar."** Bir de, şu ortak yanları unutulmamalıdır: **"İlk sofistler, köleci site demokrasisini savundular."**

Protogoras (M.Ö. 481411), Büyük Hippias (M.Ö. 478-412), Prodikos (M.Ö. 414-358) ve Antiphone (M.Ö. 416-360) gibileri, ilkçağın aydın **"ansiklopediciler"**i sayılabilirler. Sofistlerin en çok önem verdikleri konu, **"bilme"**dir. Bilginin kaynağından çok, bilme eylemi ilgilendirmiştir onları. Kimi sofistler, bilme

olanağının olmadığını bile savundular. Kuşkucu düşünürler gibi bakmışlardır soruna. Bunların başında, Gorgias (M.Ö. 483-375) gelir. Soylu sınıftan gelen Kritias ve Hippodemes, idealist felsefeyi benimsediler. (M.Ö. IV. yüzyıl). Aristoteles, bunları, **"düşsel bilge"** kavramıyla niteliyor.

Platon, **Hippias** adlı diyalogunda, Sokrates'i, **Büyük Hippias**'la, **güzel** kavramı üzerine tartıştırır.[266] Sokrates, Hippias'ın, Spartalı gençlerin eğitimi üzerine gözlemlerini ve düşüncelerini öğrenir. Hippias, onu Sparta'ya (Lakedaimon) çağırır. Duydukları söylevleri yargılama yeteneğinde olan kimseleri getirmesini de önerir. **"Onlara, genç bir adamın yapması gereken soylu ve güzel işleri bir bir anlatarak, büyük bir üne kavuştum."** der.[267] Sokrates, çağrıyı kabul eder ve hemen, "...bu işi yaparız Hippias. Ama şimdi, senin söylevine ilişkin bir soruya kısa ve açık bir cevap ver bakalım. Çünkü, güzel olanı bana tam zamanında hatırlattın. Aziz dostum, daha düne kadar, birtakım konuşmalardaki bazı şeylere çirkin diyerek kusur bulur, diğerlerini güzel diye beğenirken, adamın biri, beni utanmazca sorguya çekerek şaşkına çevirdi. Sorduğu, aşağı yukarı şöyle bir şeydi: Söyle Sokrates, ne tür şeylerin güzel, ne tür şeylerin çirkin olduğunu söyleyebilir misin bana?"[268]

O alaysamalı biçemiyle, Hipppias'ın, bu sorunun yanıtını bildiğini belirtir. Hippias da, bilgeliğine yakışır biçimde yanıtlar. Sokrates, ünlü soru-yanıt yöntemiyle (isticvabi) **"güzel"**i, Hippias'a şöyle tanımlatır: **"Güzel şeylerin tümü, güzellik dolayısıyla güzel olur."**[269] Ve ekler, **"Gerçek bir şeydir güzellik."** Sokrates, bu doğru denilen sözleri, kendisini sorgulayan kişiye söylerse, o zaman, kendisine, **"Söyle bakalım yabancı, nedir güzel olan?"** diye soracağını bildirir.[270] (Eflatun -biz, Platon diye ana-

---

266 Eflatun, c. 1, s. 421-458, Hürriyet Yayınları, 1975 İstanbul. Çeviren: Oya Özay.

267 Platon, agy., s. 428.

268 Platon, agy., s. 429.

269 Platon, agy., s. 430.

270 Platon, agy., s. 431.

cağız) Hippias'ı uyarır. Kendisini zorlayan yabancı genç, özellikle şunu söyleyecektir: **"Bana, neyin güzel olduğunu değil, *güzel*'in ne olduğunu söyle."**[271] Hippias, **"Ona, güzel bir genç kız güzeldir."** diyeceğini bildirir. Sorular çoğalır: **"Güzel bir kısrak da güzel değil midir?"** diye sorarsa, yanıtı **"Evet!"** olacaktır. Sokrates'i sorguya çektiği söylenen genç, kolay kolay kanmaz. Her kavramın tanımını ister.

Sokrates, bu söyleşiyi sürdürürken ilkçağ sanatçılarının **"güzel"** hakkındaki ortak düşüncelerini de yansıtır. "Güzel bir çömleğe ne diyorsun?" diye sorarsa, çömlek düzgün ve yuvarlaksa, yusyuvarlaksa, altı ölçülük iki kulplu çömleklerden biri gibiyse, çok güzelse, onun güzel olduğu konusunda birleşmeliyiz, çünkü, güzelse, güzel olmadığını nasıl söyleyebilirdik?" Burada, **"güzel"**in biçimi hakkında, ilkçağ Yunan halkının genel görüşünü öğreniyoruz. Güzel olan nesne, yuvarlak, yusyuvarlak olmalıdır.[272] Güzel olan nesne, yuvarlak olmalıdır. İlkçağ Yunan halkı, düşünürlerin görüşlerine koşut olarak, en yetkin biçimin **"daire"** olduğunu benimsemiştir. Elips bile, **"güzel"** kavramının kapsamında olamaz, yusyuvarlak olmalıdır güzel nesne. Bu yüzden, ilkçağ Yunan yontucularının yontularında, yüzler daire biçimindedir. Kalçalar, pazular, göğüsler yuvarlak çizgilerle gösterilmiştir. Sokrates'i sorularıyla bunaltan genç (kaynağında, Hippias'ı sorularıyla bunaltan o genç, kendisidir), kanmaz böyle tanımlara. Sorularını geliştirir. Hippias, bir ölçüde, özdeksel güzellik tanımına yönelir. Bir nesneye **"altın"** katıldığında, onu güzelleştirir. Öyleyse, altın güzeldir! Sokrates, Hippias'ın bu yorumuna, kendisini sorgulayan gencin katılamayacağını bildirir. O genç, **"Pheidias'ın kötü bir sanatçı olup olmadığını soracaktır. Elbette, iyi bir sanatçı olduğunu onaylayacağım. O zaman, ama onun, Athena'nın** (Zeus'un, Metis'ten olma kızı. Savaş Tanrıçası. Akaların koruyucusu.) **gözlerini, ellerini, ayaklarını altından yapmadığını söyleyecek. Yontu, altından yapılmadığı halde, güzel'dir."** Hippias, Athena'nın yontusunun fildişinden

271 Platon, agy., s. 431.

272 Platon, agy., s. 432.

yapıldığını, fildişinin de, güzel olduğunu söyler. Sokrates, o gencin, böyle sözlere kanmayacağını ve şunu soracağını ileri sürer: "Peki, gözleri neden başka değerli bir taştan yapılmış? Yoksa, bu taşta mı güzeldir? Hippias, uygun olmayan yerde çirkin olduğunu söyleyeceğiz. O zaman, genç, altın ve fildişi, uygun düştüklerinde güzelleşiyorlar, uygun düşmediklerinde çirkinleşiyorlar mı?" Genç, soruyu daha da derinleştirebilir: "Peki, birisi, tam şimdi üzerinde konuştuğumuz çömleği, o güzel çömleği, lezzetli bir çorba ile kaynattığı zaman, ona altından bir kepçe mi, yoksa, incir ağacından yapılmış bir kepçe mi uygun düşer?"[273] Kuşkusuz, incir ağacından yapılmış kepçenin daha uygun olacağı üzerinde anlaşma sağlanır.[274]

Hippias'ı biraz daha sıkıştırınca, Hippias, **"Güzel, hiçbir yerde, hiçbir kimsenin çirkin diyemeyeceği şeydir."** diye soruya yanıt olamayacak bir yanıt verir. Şunu da ekler: **"Herkes için, her yerde en güzel olan şey, varlıklı ve sağlıklı olmaktır."**[275] Sokrates, **"Bunları, o gence söylersem, beni dövebilir."** diye Hippias'ı şaşırtan bir uyarıda bulunur. Sokrates, eleştirel bir tutum almıştır arkadaşına. **"O genç sorar"** diye sürdürür yanıtını, "Güzel'in kendisi nedir? Ve ekler: **Karşımda senin yerine, beyni olan bir değirmen taşı olsaydı, söylediklerimi anlardı."**[276]

Uygunluk kavramı, **"güzel"**i tanımlamaya yetmiyor. Kaynağında, uygun olan hangisidir? Katılan mı? Katılınılan mı? Güzel, dediğimiz şeyi güzel yapan nedir? Uygunluk, güzelleştirdiğini söylediğimiz şeylerin doğal görünümlerini engelliyor. Şeyleri güzel kılan şey nedir? O şey, görünse de, görünmese de onları güzel kılan şey midir? O ise, o şey nedir? Yanıtını aradığımız soru budur.

Sokrates, Hippias'ı, güzel olanın yararlı olduğu kanısına vardırıyor.[277] Sonra, **"güç ve güçlülük"** kavramlarına, daha sonra

---

273 Platon, agy., s. 435.

274 Platon, agy., s. 436.

275 Platon, agy., s. 437.

276 Platon, agy., s. 438.

277 Platon, agy., s. 443.

**"kazanç"** kavramına yöneltir Hippias'ı. Her tuttuğunu koparmak güzeldir. Bu nitelik, **"güç"**le kazanılır. İyi bir kazanç da güzeldir. İnsanı sağlıklı yapar. Karşıtları hazırdır: "Kişi, gücünü kötüye kullanırsa, bu, güzel midir? Bilgelik güzeldir, bilgisizlik kötüdür. Kötüye kullanılan bilgelik güzel midir? Kişinin çalışarak para kazanması güzeldir, peki, kötü işler yaparak ya da haksızlıklarla yapılan kazanç da güzel midir?"[278]

Hippias, her durumda, karşıtlıklar olacağını zorunlu olarak onaylar. Karşıtları birer birer irdeledikten sonra, **"haz"** kavramına varır. Güzel haz veren şeydir. Ne ki, yediğimiz bir yemek de, haz verir, ama o yiyeceğin görünümü, güzel olmayabilir. Yani, *tatma duyumuyla haz duyduğumuz şey, güzel olmayabilir.* Örneğin, ıstakoz lezzetlidir, ama güzel değildir. Dokunma duyumu ile haz veren birçok şey, güzel olmayabilir. Cinsel ilişki, en çok haz duyduğumuz yaşam etkinliklerinden biridir. Görüntüsü, hiç de güzel olmayabilir. Ama, görme ve işitme duyumlarımızla haz duyduğumuz şeyler güzeldir. Bir süsleme, oyma, yontma, boyama, ses, bize haz verir. Öyleyse, süsleme, oyma, müzik ve resim **"güzel"**dir. Bize bu hazzı sağlayan, görme ve işitme duyumlarımızdır. Yine de, bir ses, işitildiği için güzel değildir. **Müzikteki sesler güzeldir.** Bir görüntü, güzel olmayabilir, ama ressam, onu çizgileriyle ve renklerle haz veren bir nesne yapabilir. Öyleyse, müzik sesleri, resim çizgileri ve biçimi **güzellik içerir.** Görme ve işitme duyumlarımızla haz duyduğumuz şeyler güzeldir, demeye getiriyor sonunda. Ama, görme duyumuyla haz veren nesnenin **"güzel"** olması, görme duyumu değildir. Öyle olsaydı, işitme duyumuyla aldığımız haz, güzel olamazdı. Çünkü, ikisinin algısı farklıdır. İşitme duyumu, biçimi ve rengi, görme duyumu, sesi algılayamaz, ama ses, biçim ve renk, ayrı ayrı güzel olabilir.

Sokrates, sonunda, **"Güzel şeyler zordur."** önermesiyle son veriyor tartışmaya.[279] Kısası, **"güzel"**in eksiksiz bir tanımına varamıyor. Hippias'la tartışa tartışa, yaratıcı güçleri, bilme yetilerini,

---

[278] Platon, agy., s. 443.

[279] Platon, agy., s. 458.

insanın toplumsal siyasadaki, manevi ve toplumsal yaşam alanındaki özgürlüğünü, doluluğunu bir **"nesne duyusal biçim"** içinde yansıtan, insana estetik haz veren **"gerçeklik"**in görüngülerini, sanatsal yaratışı yansıtan ve değerlendiren **"estetik ulamı"** tanımı çerçevesinde dolaşıp duruyor, ama bir tanıma varamıyor. Her kavramın tanımına varmak için, olumsuzlama içeren önermelerle karşısındakini sıkıştırıp kendisinin istediği yanıtı alıyor. Bu yöntemin bulucusu ve uygulayıcısıdır Sokrates. Yazık ki, Hippias'ı sıkıştırarak, **"güzel"**in tanımına varamıyor. **Güzel şeyler zordur** deyip işin içinden çıkıyor. Kaynağında, bu Yunan atalar sözü, **güzel**'i, nesnel ve öznel anlığın, bilincin bir özelliği olarak görüyor. İdealist felsefenin geliştirdiği toplumsal anlak, **güzel**'i, nesnel dünyadan ayrı, bir görünmeyen dünyada arayınca, toplumsal bilinç, onu **"zor"** olarak niteleyip tanımsız bırakıyor.

Marksçılık öncesi özdekçi felsefe, **"güzel"**in nesnelliğini düşünerek, onu, salt doğal nitelikten ibaret saymıştır. Örneğin, bakışıklık (simetri) ve uyum, **"güzellik"**in koşulları olarak benimsenmiştir. Oysa, bilimsel özdekçi ve toplumsalcı felsefe, **"güzel"**i, tarihsel gelişmenin içerisinde görür. **"Güzel"**in içeriği, farklı sınıflara göre, farklı anlamlar taşır. Toplumsal ve tarihsel kılgının bir ürünüdür güzel kavramı.

# GÜZEL, DUYGU MU, DUYGULANIM MI?

**Descartes** (1596-1650), **Ruhun Tutkuları** (Les passions de l'ame) adlı yapıtında (III. 165, p. 636), **duygu ile duygulanım** kavramlarının ayrımını yapmıştır. Örneğin, bir kişi, bir işi yapmaya karar verdiğinde, **"Acaba, başarabilir miyim?"** diye kaygı taşır, kuşku duyar. Bu, bir duygu tepkisidir, duygulanım (affection, teessür) değildir. Duygulanım, istençten (irade) ve anlıktan ayrı görülen, duygusal tepkiler gösterme durumudur. Duygulanım, eskilerin deyişiyle, **müteessir olma,** türlü etkiler altında tepkiler gösterme durumudur. Duygulanımlar, genellikle, varlığı kuşkulu bir şeyin **"tasarım"da** yer almasından kaynaklanır. Bir işi tasarlayıp yaşama geçirmeye karar veren kişinin, **"Acaba başaracak mıyım?"** sorusu, bir **"kuşku tepkisi"**dir, duygulanım değildir.

Yazınımızda, Yunan trajedi tekniğinde ilk oyun yazan ve **Bregenz Uluslararası Tiyatro Yapıtları Yarışması**'nda, yetmiş dört yapıt arasında ikincilik alan ilk Türk şairi **Selahattin Batu** (1905-1973), **Goethe**'den bir şiir çevirmişti. O şiirde, bana ters gelen dizeler, belleğime kazınmış:

*"İnsanlığın iki büyük düşmanını,*
*Korkuyu ve umudu zincirledim,*
*Toplumun dışına attım.*

Çok anlamsız gelmişti bu dizeler bana. **Kerem ile Aslı** ve **Oğuz Ata** operetlerini yazan, kişiliğiyle saygı uyandıran Batu'nun, **"korku"**yu ve özellikle **"umut"**u, insana düşman sayan dizeleri çevirmesini, bir türlü anlayamamıştım. Bugün de anla-

yamıyorum. Siyasal ve toplumsal baskılar karşısında sinmek anlamında korkudan söz ediliyorsa, elbette, öyle bir duygu zincirlenir, yedi kat yerin dibine bağlanır, ama **"umut"**, hiçbir koşulda cezalandırılamaz. Umut, devrimci ruhun ufuktaki yıldızıdır. Korkuyu ve umudu, insanlığa düşman saymak, uygarlık tarihine yabancı olmaktır. Engels, bu iki kavramı, küçük burjuva sınıfının özelliği sayıyor. Küçük burjuva, varlığını yitirerek işçileşmekten korkar, varlığını geliştirerek burjuva olmayı umut eder. Küçük burjuvanın ırasını (karakter) belirten bu iki kavram, insanın yaratıcılığı açısından çok önemlidir sanırım. İnsan, doğadan korkmasaydı, doğa yasalarını öğrenip onu değiştirmeyi başaramazdı. Doğadan korktuğu için, ev yaptı, kentleri kurdu. Sayrılıklardan korkmasaydı, kentlerin pisliğini akıtan su yollarını yapamazdı. Yıldırımdan korkmasaydı, yıldırımsavarı (paratoner) bulamazdı. Umut da, salt yoksulun ekmeği değildir, geleceğin güvencesidir. İnsanoğlu umut etmeseydi, ne doğayla ne egemen güçlerle savaşıma giremezdi. Korku ve umut, insanlaşmanın ve uygarlaşmanın tetikçisidirler. **"Güzellik"** de, insanı yaratıcılığa iten büyücüdür. Ancak, tartışmalıyız: **Güzellik bir duygu mudur, duygulanım mıdır?**

Duygu (sentiment, his), usçulara göre, **"karışık tasarım"**dır. Anlığın ve istencin yanında, duyma yetisine, **"haz"**zı ve **"acı"**yı duyabilme olarak beliren üçüncü temel duyuya, ruhbilimciler, bu adı veriyorlar. Kaynağında, **"duygu"**yu, kendine özgü bir devinimlilik olarak düşünebiliriz. Duyum yönünden, süreklilikleri yoktur. Taşıyıcı temel yaşam duygulanımları, **"duygu"**nun özünü oluşturur. Bir başka özelliği daha var: **Bir şeye yönelmiş duyum, estetik.** Ödev, sorumluluk, yükümlülük gibi ahlaksal duygular da var, ama bizim konumuz, **güzellik** kavramı. Duygulanım (affection, teessür), etkileme, duyarlığın (duyum yoluyla algılama yetisi) devinime geçişidir. **Güzellik,** duyarlığımızı devindiriyor, yani bizi etkiliyor. Bu niteliğiyle, **duygulanım**'dır. Güzellik, bize **"haz"** veriyor. Şunu yadsıyamayız: **Lezzetli bir yemekten de, haz alırız.** Güzelden aldığımız hazzın özdeksel bir yanı yok. Yani, tat alma hücreleriyle algıladığımız lezzet değildir güzelden aldığımız haz. Kaynağında, görme ve işitme duyu organlarımızla aldığımız

haz, başka duyu organlarımızla alınan duyumlardan farklıdır. Görme ve işitme duyu organlarımızla elde edilen duyumlar, kendine özgü ruhsal devinimlerdir. Belirli bir nesneye yönelmiş özel bir duygudur. Bir, **"duygu durumu"** da diyebiliriz. Görme ve işitme duyumları yoluyla, taşıyıcı temel yaşama duygusunu devindirir **güzellik**. Bu, bir ses (müzik sesi olduğu gibi doğal ses de olabilir, bülbül sesi gibi), bir çizgi, bir renk olabilir. Güzellik duygusu, özellikle bir nesneye yönelmiştir.

Güzel, ilkçağda, daha önce değindiğimiz insanbiçimcilikten uzaklaşarak, yaşamdaki ilişkilere yönelmiş, giderek soyutlaşmıştır. **"Gerçeklik"**in, insanbiçimcilikten uzaklaşması, dünyanın bilimsel düşünceyle kavranması, insanın yaratıcı yeteneğini derinleştirmesine yol açmıştır. Kısası, insanbiçimci yansıtmadan uzaklaşınca, yeni sanatsal yaratış başladı. Artık, usçuların insan özekli (merkez) **güzel** anlayışından ayrılan sanatsal yaratış, yaşantının (günlük yaşam) içinden çözüldü. Kaynağında, bilimsel düşünce de, yaşantıdaki düşünceden, duyumdan çözülmüştür. Ne ki, bu oluşum, çok yavaş gelişmiştir. İnsanlık, bin yıllık ortaçağ karanlığından, dinsel düşüncenin baskısından, kanlı savaşlarla kurtulabilmiştir. Bu savaşım, halklarla kilise arasında olmadı, bilim adamlarıyla kilise arasında oldu. Bilim ve sanat, yaşantının içindeki düşünceden ve duyumdan çözüldü. Bu yüzden, ağır adımlarla, çelişkilerden ve tekdüzelikten kurtularak çözülebildi. Yaşantıdaki düşünceden ve duyumdan çözülen bilimsel düşünce ve sanatsal yaratış, ürünlerini, yeniden aktarır topluma. Ne ki, bu aktarma, halklar tarafından kolayca benimsenip özümsenemez. Bilimsel düşüncenin toplumsallaşması, uzun bir süreyi gerektirir, ama yine de, sanatsal yaratışın benimsenmesine göre, çok hızlıdır. Çünkü, bilimsel düşüncenin ürünleri, sonunda, günlük yaşamı etkiler ve kolaylaştırır. Bilimin sonuçları, yapımbilim (teknoloji) aracılığıyla, insana doğrudan yansır. Yemiş sıkma aracı, satışa sunulduğu andan başlayarak, en yoksul katmanlarca bile tanınır. O aracı alamayan yoksullar bile, hemen tanırlar. Ellerine para geçince de, edinirler. Kısası, bilimsel düşüncenin ürünleri, bir süre geçse de, sonunda, halkın yaşantısına girer, giderek yeni yaşam biçimi yaratır.

Sanatsal yaratış, yüzyıllarca, salt, küçük burjuva aydınlarının tartışma alanında zenginleşir, yenilenir, değişir. Halkın doğrudan yarattığı ya da içinden çıkan ozanlarının, nakkaşlarının, yapıcılarının yaratıları, halk tarafından korunur. Onların gelişmeleri, yine, soylu sınıfın, burjuva sınıfının ve küçük burjuva aydınlarının yaratılarıyla evrenselleşir. Halkın yaratısından yararlanan sanatçılar, onlara evrensel boyutlar kazandırarak, insanlığın ortak malı yaparlar. Batı yazınının birçok başyapıtı, halk söylencelerinden, masallarından, destanlarından alınmıştır. Örneğin, Batı anlatı sanatının kökeni, **Binbir Gece Masalları**'dır. Bu masallar, eski Hint masallarından Farsça'ya geçmiş, İran yazınından İtalyan yazınına aktarılmış ve bugünkü roman ve öykü sanatını yaratmıştır. Bir gecede sonu anlatılamayan masallar, ertesi geceye kalıyor ve birbirine eklenerek sürüyor. Roman bu tekniğin geliştirilmesiyle doğmuştur. Perde ve sahne tekniğinin kökeni de, Mısır'da, Tanrıça İziris'in öldürümünü ve bedeninin parça parça edilerek Nil koyağına saçılmasını anlatan **Teb** tapınağı rakkaselerinin yirmi dört bölümlü danslarına dayanmaktadır. Halk süslemelerinden ve nakışlarından yararlanan birçok ressam vardır. Örneğin, ünlü Fransız ressamı Henri Matisse (1869-1954) ve bizden Hasan Kavruk, Doğu nakışlarından, süslemelerinden yararlanmışlardır. Dünya yazınındaki yerlerini hiç yitirmeyen Faust, Hamlet, Donkihote (Donkişot) ve Ölü Canlar gibi yapıtlar, yüzlerce yıl, halk arasında anlatılmış, bir gün, öke bir sanatçının eline geçmiş ve evrenselleşmişlerdir. Büyük bestecilerin ünlü yapıtlarının kaynağı da, halk ezgileridir. Ne ki, bu yeniden yaratışlar, emekçi yığınlara, işçilere mal olamaz. Sınıfların ekinsel farklılıkları, aydınların sanatsal yaratışlarının, işçilere ve köylülere ulaşmasını engeller. Adsız (anonim) halk yazınının, halk resminin, halk anlatılarının kaynağı, **"dinler"**dir. Dinsel söylencelerin yansıtma biçimleri, yaşantıdan ayrımlaşır, düşsel nitelik kazanır. Ölümden sonraki sonsuz yaşama varmanın yollarını betimler bu söylenceler, masallar. Dünyaya ve yaşama yönelik destanlar da, doğaüstü güçlerin olanaklarıyla donanmış **kahramanların** önderliğinde gelişen olayların anlatımıdır. Destanların özü, bu söylencelerdir.

Ekinsel birikime uygun olarak, sanatsal yaratış, **"güzel"**i, doğadışı ve doğallıktan uzaklaşmış **"biçimler"**le yansıtır.

İlkel insan, çözümleyemediği, anlamlandıramadığı doğa olaylarına öykünerek sesler çıkarmış, bu seslere uyumlu devinmiş, seslere ve hareketlere uygun sözler düzmüş, sesleri yeniden düzenlemiştir. Sanatsal yaratışa, yaşantısal zorunluluğun sonucu olarak başlamıştır. Güney Fransa'daki mağaralarda görülen duvar resimleri de, toplumsal bir zorunluluğu yansıtıyor. Avladığı hayvanların, belki de totemlerinin resimlerini çizerek, yaşamı koruyan canlıya saygısını gösteriyordur. Totteminin resmini yaparak, bereketi artırıyor, kendisini korumaya alıyor. Kısası, **"doğal"**ı değiştirerek yeniden yansıtması, saygıya dönüşen **"korku"**yu ifade ediyor. Öykünmede, hayvanın devinimini tartımlı (ritmik) yapması, her devinimi destekleyen sesi, **"müzik sesi"** durumuna getirmesi, toplumsal zorunluğun köklerini açıklamaya yetiyor. **"Korkuyla abartılmış biçim bozma"**, ilkel insanın **"güzel"** anlayışını gösteriyor. Doğaldan ayrılma çabası, bilinçli sanatsal yaratış istencinden kaynaklanıyor. Sesler, günlük yaşamın birer parçasını oluşturuyor. Sanatsal yaratış, bunlara öykünmelerle, bunların doğal biçimlerini bozmalarla başlıyor. **"Güzel"**i yaratırken, biçim bozma çabasının, zorunlu olarak bedensel, anlaksal, ruhsal yetileri ve yetenekleri üzerinde egemenlik kurması, anlaşılır bir durumdur. Bu gelişme, bilinçsiz sanatsal yaratışı, bilinçli sanatsal yaratışa yöneltiyor. Bu yönelimde, bilinçsiz bir sanatsal yaratış vardır, yani doğrudan öykünme söz konusudur. Örneğin, bir dal parçasını, avlanmada kullanmak amacıyla yontarken, o dal parçasının, düşünülen işlevi yapabilmesi için, insanın **"soyutlama yapması"**na gereksinimi vardır. Bu da, ayrı bir yetinin gelişmesine yol açacaktır. El, dışımızdaki varlıkları, yararlı duruma getirme becerisini kazanmıştır ama, ortaya çıkan aletin **"estetik kaygı"** ile yapıldığı söylenemez. Yarar, öncelik taşır. **"El"**in becerisine, işleviyle ahlaksal tasarımın katılması, yani sanatsal yaratış düşüncesinin oluşması, çok sonraları olmuştur.

İş içinde emeğin düzeyinin yükselmesi, anlağın tasarlama ve biçimleme düzeyini de yükseltmiştir. Yeni biçim tasarımları, **sa-**

**natsal yaratışı** geliştirmiştir. **"Sanatsal güzel"**, bu tasarımlardan, yeni biçim arayışlarından ortaya çıktı. Biçim bozmalar, yeni biçim arayışlarının ürünüdür. Sanatsal yaratışın kaynağı da, bu biçim bozmalardır. Engels, **Doğanın Diyalektiği** adlı yapıtında,[280] ilk çakılın, insan elinde **"bıçak olarak işlenene dek"**, uzun bir zaman geçtiğini, sonunda, elin özgürleştiğini yazıyor. Kuşkusuz, anlak özgürleşmedikçe, el özgürleşemez, ancak, anlak özgürleştikçe, **"el"**in ya da başka örgenlerin becerileri ve yetileri gelişir. Kuşkusuz, anlağın tasarımları da, görme duyumuyla işitme duyumunun işbirliğiyle yapılır. El, bu tasarımları işler, kullanılır duruma getirir. Sanatsal yaratış, işte bu **"duyumlar"**ın işbirliğiyle, toplumsal gelişme yasalarına koşut gelişir, değişir, dönüşür. Görme ve işitme duyumları algılar, anlak tasarlar, el yaşama geçirir. Demek, **"güzel"**, duyumlarla yaratılır. Oysa, **güzellik**, bir duygu değil, bir duyumdur, yani karışık tasarın değil, duyu organlarının (görme, işitme, dokunma vb) uyarılmalarıyla oluşan ruhsal ve fizyolojik olaydır. **Güzel,** doğal bir olguyu ya da olayı belirten bir kavram değil, insan anlağının tasarladığı, duyum örgenlerinin işbirliğiyle elde edilmiş, daha doğrusu, yapılmış **"estetik kavram"**dır. Şöyle demek, daha doğru olur; **"Güzel, dış dünyanın gözlenmesi, tasarımlanması ve işlenmesi yoluyla yaratılmış bir kavramdır. Duyumlarla elde edilir. Düzen, denge ve soyutlama, *güzel*'i yaratmada önemlidir."** İlkel insanın çabası budur.

---

280 Bkz. Sol Yayınları.

## SANATSAL YANSITMA, YAŞANTIDAN ÇÖZÜLÜR

Sanatsal yansıtma, kuşkusuz, yaşantıdan (günlük yaşam) çözülüp gerçekleşir, ama ayrışma süreci, bilimsel yansıtmadan daha ağır olur. Her şeyden önce, topluma yansıması ağır gerçekleşir. Sanatsal yansıtmanın sorunları, bilimsel yansıtmanın sorunlarından daha sorunludur. Özellikle, sanatsal yansıtma, **öznel** nitelik taşır. Yaşantıdan çözülüşü ve çözülüşten sonra yeniden kuruluşu, tümüyle özneldir. Oysa, bilimsel yansıtmanın yaşantıdan çözülüşü, bir bilim adamınca yapılmasına karşın, sonuca varılması için, örgütlü çalışmaya gereksinim duyar. Deney ve tortu yönteminin uygulanması, yani deney sonuçlarının yüzlerce, binlerce kez gözden geçirilmesi, işbölümünü gerektirir. Bilimsel yaratış, öznel bir nitelik taşımaz, doğanın, toplumun ya da bireyin gözlenmesiyle, gecikme de olsa, topluma yansır, toplumca yararlanılır. Sanatsal yaratış, tümüyle **"özne"**ye özgüdür. Sanatçılar, toplumsal yansıtma yapsalar bile, yapıtlarının özünde, öznenin tasarımı, tasarımın işlenimi (biçim), yani işlenişi ve biçimlenişi, özneldir.

Özne, günümüzde de, dinle ve büyüyle ilgileniyor, onlarla bağ kurabiliyor. Bu, sanatçının özel ilgisi olmayabilir, ama toplumsal erke, onu, bunlarla bağıntıya yönlendirir. Sanatsal yansıtma, yaşantıdan çözülürken, dinle ve büyüyle ilgisini kesemez, karşıtı, onlarla kaynaşabilir. Yirminci yüzyılın Latin Amerikalı yazarları, epik yaratılarında, günlük yaşamda etkin olan Katolik inancının yansıttığı ruhsal bunalımlarla ve halkın, **İndian** (Kızılderili) halkla kaynaşmasından kaynaklanan büyüyle, yakından ilgilenmişlerdir.

**Hamann** (1730-1788), dolayımsız bilgi öğretisinin temsilcilerindendir. Burjuva demokratik **"Sturm und Drang"** (coşkunluk ve özgürlük) **"yazın okulu"**nu etkilemiş bir düşünürdür. Aydınlanma hareketine ve usçuluğa karşıdır. Gizemli sezginin yaratıcı gücüne inanmıştır. Buna karşın, **"varlık"**ın genel yasası olarak **"karşıtların birliği"**ni göstermiştir. Bu düşüncesiyle, Hegel'i etkilemiştir. Hamann, estetik üzerine yazılarında, şiir üzerine şunları söylüyor:

"Şiir, insan türünün anadilidir, tıpkı, bahçe bakımının tarla ekiminden, resim sanatının yazıdan, şarkının konuşmadan, değişmecenin (mecaz) çıkarımdan, mal değişiminin ticaretten daha eski olması gibi. En eski atalarımızın dinginliği, derin bir uykuydu; devinimleri ise danstı. Haftanın yedi günü boyunca düşünceye dalmanın ya da şaşkınlığın suskunluğu içerisinde oturur ve ağızlarını, yalnızca, özdeyişler için açarlardı."[281]

Hamann, resim sanatının yazıdan çıktığı kanısına, **"hiyeroglif"** teriminden varmış olmalı. **"Hieroglyphics"**, eski Yunan dilinden alınmış bir tarih terimidir. Resim yazısı anlamındadır, yani yazı değildir. Resim yoluyla, bir şeyleri anlatma, saptama, kayıt altına alma işlevini yapar. İlk kez, Sümerlerde görülüyor. Tapınakta, kralın gelirlerini saptamakla sorumlu rahipler, kralın alacaklarını kayıt altına almak için resim yazısını bulmuşlar. Yazı, ancak, seslerin imlerini saptayarak yapılır. İlk alfabe, Fenikelilerce kullanılmıştır. Hamann, resmin, yazıdan çıktığını söylerken yanılıyor. Resim, resim yazısından çıkmamıştır. Resim yazılarından önce yapılmış duvar resimlerini görmemişti Hamann. Mal değiştirme de (takas), bir ticarettir, ancak, bu ticarette, değişim aracı para değildir. Kaldı ki, bu anımsatmaların, **"şiir"**le bağıntısını anlamak zor. Şiirin, özdeyişten çıktığını söylemeye çalışıyor, oysa, özdeyişle şiirin hiçbir bağıntısı yoktur, şiir, koşukla bağıntılıdır. Müzikle ilişkisiyse, çok derindir.

**Giovanni Battista Vico** (1668-1744), İtalyan toplumbilimcisidir. Tarihsel döngü kuramını geliştirdi. Tarihin yasalarının, tanrısal bir ilkeden geldiğini benimsemekle birlikte, toplumun, kendi yasalarına koşut geliştiğini yadsıyamamıştır. Bu durumu özenle vur-

---

281 Georg Lukacs, agy., I, s. 144.

gular. Vico'ya göre, her ulus, üç aşamadan geçerek gelişir. Bu kuramını kanıtlamak için, insan yaşamıyla koşutluk kurar: Çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerine benzeyen **tanrısallık, kahramanlık** ve **insanlık** dönemleri. Tanrısallık dönemi, ilkel komün toplumunu belirtiyor. Gizil güçler, toplumun temel ulamı olduğundan, bu döneme, **"tanrısal dönem"** demiş olmalı. Vico'ya göre, ikinci dönem, **"kahramanlık dönemi"**dir. **"Devlet"** bu dönemde ortaya çıkmıştır. Toplumun sınıflaşması da, bu denemde, devletle birlikte başlamıştır. Devleti örgütleyen sınıf, egemenliği eline alan kahramanlardır. Bunlar, kadınların yarattığı tarım uygarlığını iyi değerlendiren güçlülerdir. Fiziksel güçlerini kullanarak geniş ekim alanlarını çevirmişler ve yenilgiye uğrattıkları kabilelerden aldıkları tutsakları köleleştirerek, toplumsal üretimi, kendileri için kullanmışlardır. **Soylular** sınıfı, bunların torunlarıdır.

**"İnsanlık dönemi"**nde, soylular egemenliğinin yerini **"demokratlaşmış toplum"** alır. **"Özgürlük"** ve **"doğal adalet"**, topluma egemen olur. Gelişmenin doruğa ulaşmasının sonunda, **"iniş"** başlar, toplum, ilk durumuna döner. 1725'te yayımladığı **"Yeni Bilimin İlkeleri"** (Principle d'una scienza nuova) adlı yapıtında, tarihsel gelişme yasalarını, **"dil"e, "hukuk"**a ve **"sanat"**a da uyguladı. **Güzel**, sanatsal yaratışın ürünü olarak, tanrısallık, kahramanlık ve insanlık dönemlerinde farklı algılanmıştır. Vico, şiirle koşuğu karıştırarak çözümlemeye çalışıyor sanatsal yaratışı. "Şiirsel bilgeliği fizikötesinin düzeyine indirmek zorunluğu ile karşı karşıyayız. Gelişme, bu düzeyde başladı. Bir gövdeden çıkar gibi dallandı. Mantık, ahlak, ekonomi, siyasa oluştu. Bunlar, şiirsel türlerdir. Bir başka dalda da, fizik oluştu. Fizik, varlıkbilimin ve gökbilimin anasıdır."[282]

İlkçağın bütün yapıtları, **"koşuk"**la yazılmıştır. Ölçünün ve uyağın, belleğe büyük yardımı sezilmiş, okuma yazmanın salt egemen sınıfa özgü olduğu dönemlerde, felsefesel, bilimsel ve düşünsel tüm yapıtlar, koşukla yazılmıştır.

**Vico,** koşukla şiiri karıştırıyor. Kuşkusuz, şiirin koşukla karıştırılması, Vico'ya özgü bir kusur değildir. Ölçü ve uyak tartışmalarının üzerinden yüz yıl bile geçmedi. Ortaçağın bilim yapıt-

---

282 Vico, agy., p. 148.

ları arasında bile koşukla yazılmış çok yapıt vardır. Bugün bile, ölçü ve uyak tartışmasına yeltenenler bulunuyor.

Vico, Amerika gezilerinde gözlemlediği **İndianların** (Kızılderililer) yaşam biçimleriyle, **Tacitus'**un (Romalı tarihçi, V. yüzyıl) anlattığı **Germenler**in yaşam biçimleri, insan ekininin (kültür) oluşmasında, toplumun benzer yasalarının egemen olduğunu gösteriyor. Vico, bu saptamasından sonra, ilkçağ toplumlarına ve onların düşünsel yaratılarına ilişkin görüşlerini belirtiyor. O görüşlerini, bir paragraf önce, **"Şiirsel bilgeliği..."** diye başlayan sözleriyle belirtmiştik. Her şeyden önce, mantık, ahlak, ekonomi bilimleri, şiirden çıkmamıştır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, ilkçağın tüm yapıtlarının koşukla yazılması, Vico'nun da şiirle koşuğu özdeş sayması, bu kanıya varmasına yol açmıştır. Sözünü ettiği tüm bilimler, felsefeden ayrılmıştır. Kaldı ki, şiir, bilimleri doğuracak bir düşün dizgesi değildir.

Vico'yu önemsiyorum, ama henüz bilimsel diyalektik yöntem ortaya çıkmadığından, sorunu (sorunları), Aristoteles'in kıyas mantığıyla çözümlemeye çalışıyor. Bir bakıma, "Toplumsal gelişmenin diyalektiğini, öznellikten türetmek zorunda oluşu, bilimsel sonuca ulaşmakta, ona güçlük çıkarıyor. Şiir-koşuk ilişkisi*ne* yabancıdır. Mantık, ekonomi, siyasa ve fizik, kesinlikle şiirden çıkmamıştır." Alfred Weber, **Felsefe Tarihi** adlı yapıtında, felsefeyi tanıtırken, **"büyük ortakları din ve şiir"** diye başlar, bunların bilim olmadıklarını da, özellikle vurgular.[283] Bütün sorun, ilkçağ yapıtlarının tümünün koşukla yazılmasından kaynaklanıyor. Uyak ve ölçü, sözün, bellekte kalmasına katkıda bulunuyor. Skolalar yaygınlaşınca, düzyazı yayılmış ve bilim yapıtları, düzyazıyla yazılmaya başlanmıştır. Önce mantık, sonra gökbilim, daha sonra matematik, felsefeden ayrılarak bağımsızlaştılar. Ancak, şu gerçeği savsaklayamayız: İlkel toplumun insanı, düşünce bakımından gelişmediği için, güçlü duygulara sahiptir. Düşünme gücü zayıftır ama, düşlem gücü şaşırtıcıdır. Böyle olunca, ilkel insanla gelişmiş insanın tepkileri arasında karşıtlık olacaktır. Bu karşıtlık, öncelikle **"gerçeklik"**i algılamalarında

---

283 Alfred Weber, Felsefe Tarihi, s. 7. Sosyal Yayınlar, İstanbul. Çeviren: Prof. Dr. H. Vehbi Eralp.

görülür. İlkel insan, **"gerçeklik"**i, doğa olaylarını çözümleyerek değil, düşlem gücüyle, gizil ve gizemli varlıkların işi olarak algılar. **"Mit"**in doğuşu, böyle olmuştur. İlkel insanın mit yaratma yetisi, onun estetik bilgisini yönlendirir. **"Mit"**in varlığı, estetik yetisinin, ilkel insanın temel yetilerinden olduğunu gösteriyor.

Hegel, **Ruhun Görüngübilimi** adlı yapıtında, insanı insanlaştıran temel öğenin, **"iş"** olduğunu söyler. Emek üzerine yoğunlaşmasa da, Marks'a açılan kapıyı araladığı anlaşılıyor. Marks, Hegel'in bu düşüncesini saygıyla karşılar, ama onun yukarıda belirttiğimiz gibi, **"iş"**in, yani **"çalışma"**nın temel öğesi **"emek"**i düşünmemesini eleştirir. Marks, **"Ekonomi, felsefe elyazmaları"**nda, bu durumu, şu cümleyle belirtir: **"Hegel'in bildiği ve tanıdığı tek çalışma, soyut, tinsel nitelikli çalışmadır."**[284] Marks'ın üzerinde durduğu önemli bir durum da, sanatsal yaratışın, toplumsal ve tarihsel gelişmeye koşut değişip geliştiğini kabul etmekle birlikte, **"özel"** ve **"öznel"** yetiye bağlı olmasıdır.

"Öznel açıdan bakarsak, insanın müziksel duyusunu, ilkönce, ancak, müzik uyandırır. Müziksel olmayan kulak için, en güzel müziğin bile anlamı yoktur. Müzik, böyle bir kulak için nesne değildir. Çünkü, benim nesnem, ancak, benim özgüçlerimden birinin onaylanması, vurgulanması olabilir. Nasıl, benim özgücüm, öznel bir yetenek olarak, kendinde nitelik taşıyorsa, benim nesnem de, ancak, o şekilde benim için olabilir. Çünkü, bir nesnenin taşıdığı anlam, benim için (ona uyan bir duyu için anlam taşır), benim duyumun sınırları ile sınırlıdır. Bundan ötürü, toplumsal insanın duyuları, toplumsal olmayan insanınkinden başka olan duyulardır. Ancak, insanın özünün somut biçimde gelişen zenginliği ile öznel insancıl duyarlığın zenginliği, müziksel bir kulak, biçimin zenginliğini gören bir göz, kısacası, ancak insancıl tat almaları algılayabilen duyular, duyu olabilir."[285]

Marks'ın bu düşünceleri, estetik alanın, özellikle, özgün somutluğunu aydınlatıyor. **"Güzel"**i arayan, yapan ya da araştıran sanatsal yaratış ile estetik **"öznellik"**in oluşması arasında, kesin bir bağ var. Kısası, sanatsal yaratış, toplumsal ve tarihsel geliş-

---

284 Karl Marx, Felsefe Elyazmaları, s. 76. Sol Yayınları.

285 Georg Lukacs, agy., s. 147.

meyle bağıntılı olarak değişir, yeni biçimler ve biçemler kazanır, ama **"öznellik"**ini yitirmez. Örneğin, herkes, şiir yazamaz. Özel yeti gerektirir şair olmak. Duyu yetilerinin farklılığı, sanatsal yaratışı **"öznel"** kılar. Sanatsal yaratışın nesnesi olan **"güzel"**, öznellik ile nesnellik arasındaki bağıntının ürünüdür. Estetik alanın özgül somutluğu apaçık görülüyor. Bu nitelikleriyle **"güzel"**, doğada, bilinçten bağımsız olarak bulunmuyor. Ancak, sanatsal yaratış ile var oluyor ve etkiliyor. Örneğin, bir mermer parçası, doğal durumuyla, duyarlığı devindiremiyor ama, bir yontucunun elinde, örneğin, bir insan yontusu olduğu zaman, bizi etkiliyor, duyarlıkları devindiriyor. Müziksel bir ses, ruhsal durumumuzu değiştirebiliyor. Tutku gibi (örneğin, aşk) güçlü değil, ama düzenli ve seçkin bir etki yapıyor. Seçkin bir eğilim yarattığını söylersek, yanılmış olmayız. Kısası, sanatsal yaratışın ürettiği **"güzel"**den etkileniyoruz. Ve de, güzel sanatsal yaratışla ortaya çıkıyor, estetik alanın asal öğesi olarak insanı etkiliyor. Başka bir deyişle, **duygulanıma** yol açıyor. Apaçık görüyoruz ki, insanın duygularıyla düşünceleri, toplumsal ve tarihsel gelişmeye koşut olarak değişiyor ve gelişiyor. İnsanın, insanlaşmasının daha ilk aşamasında, **"sanat duygusu taşıdığı"** savı, tümüyle yanlıştır. Bilimsel yansıtma kanıtlıyor ki, **"salt duyarlık değil, o duyarlığın nesneleri de, tarihsel gelişimin ürünüdür."**[286]

Bilincimizi, dışarıdan (doğadan ve toplumdan) alırız. Dışımızdaki nesneler, bilincimizi biçimleyip değiştirirler. Salt duyarlık değil, duyarlığın nesneleri de, tarihsel gelişimin ürünüdürler. Müzik, dans, resim, yontu, şiir, trajedi, mimarlık vb sanatlar, toplumsal gelişme yasalarına koşut değişirler. Bilimsel yansıtmada, kendinde var olan nesnelerin, bizim için var olan nesnelere dönüşmesi, zorunlu doğa nesnelerinin varlığı ile olanaklıdır. Üreten ve algılayan bilinç arasındaki karşılıklı bağıntı, kendinde var olan insan için var olmasını gerçekleştirmeyi amaçlayan ilişkiden farklı olmalıdır. Nesnellikle öznellik arasındaki karşılıklı bağıntılar, sanatsal yaratışın somut özünün kapsamındadır. Önemli olan, sanatsal yaratışın yapısıdır. Kısası, estetik alanın özgül somutluğu vardır. Bu da, **"güzellik"**in duygulanıma yol açmasıyla gerçekleşiyor.

---

286 Georg Lukacs, agy., s. 148.

# ÖZDEKÇİ DİYALEKTİK AÇISINDAN GÜZEL

İdealist felsefe, **"güzel"**in bir **idea** olduğunu ileri sürüyor. Güzel ideası, tüm görüngülerin idealarının bulunduğu, görünmeyen dünyadadır. Bu, güzelin önsel (a priori) olarak, insanın özünden doğduğunu kabul etmek oluyor. İdealist düşünürler, **"güzel ideası"**nın, insanın özünde var olduğunu, görüngüler dünyasına, bu **"öz"**den yansıdığını söylüyorlar. Bir de, sanatları, kesin çizgilerle ayırıyorlar. Öncelikle **"önsellik ilkesi"**ni, estetiğin alanına sokmamalıyız. İdealistler, dünyanın özdeksel irdelenmesinin sonuçlarına bakmıyorlar. Sözünü ettikleri ilkeler, doğanın irdelenmesinin sonunda elde edilen sonuçlardır. **"İlke"**nin sonradanlığı, bizim için var olmasından kaynaklanmıyor, kendiliğinden başka bir şeyle ilgisi, ilişkisi olmadan var olmasından ileri geliyor. Bu durumda, idealist düşünürlerin, **"güzel"**in kaynağını, idealar dünyasında aramaları, onaylanacak bir durum değildir. Estetik nitelikte olan, gerçekleşmek için, öznel bir yetiyi zorunlu kılar. Doğal ya da toplumsal nesneyi **"güzel"** olarak topluma sunmak için, **"öznel yeti"**ye gereksinim vardır. Kuşkusuz, öznel estetik, dışsal olanla bütünlük içindedir. Öznel yeti, bu bütünlüğün içindeki **"güzel"**i bulup çıkarır. Bu, sanatların birbirleriyle bağıntılı olduğunu göstermez. Resim yetisine sahip ressam, şiir yetisine sahip olmayabilir. Bilinç, ayıklamayı yapar.

Bilinç, bütün yansıtma biçimlerini kullanarak, yeniden sunar. Bu yansıtmalardan biri de, **"sanatsal yansıtma"**dır (estetik yansıtma). Sanatsal yansıtma, **"gerçeklik"**i aşma biçimlerinden biridir. Bu yansıtma biçiminin temel yönelimi, **"güzellik"**tir. İnsan varlığının ve eyleminin özdeksel dayanağı, **"doğa"**dır. Marks, sanatsal yansıtmanın kökeninde, insan varlığının ve eyleminin

özdeksel dayanağının, doğaca özümlenmesi olduğunu söyler. Doğanın özümlemesinden, **"toplumsallaşma"**yla ayrılır **"sanatsal yaratış"** ve yaşantıdaki insana sunulur. Doğa ile toplum özümlemesinin sanatsal yansıması, en çağdaş yansıtmadır.

İş ile sanat arasındaki ayrım, bir varsayım olarak düşünülebilir. Öyle ki, süslemenin kökeni olan **"takılar"**, gizil güçlerden korkunun sonucu ortaya çıkmıştır. İlkel insan **(ilkel komünal toplumun bireyi)**, avının çalınmasını önlemek için, totemini temsil eden bir nesneyi ya da imi, avının üzerine kor. Totemin gizil mana gücünü yansıtan o şeyin ya da imin, avını koruyacağına inanır. O nesneyi gören ilkel insan da, **"mana"**nın gizil gücünden korkar ve o nesneye dokunmaz. İlkel komünal toplumun bireyleri, sayrılıklardan, türlü tehlikelerden korunmak için, kulaklarına, burunlarına, dudaklarına, bedenlerinin görünür yerlerine, evlerinin duvarlarına, kapılarının üzerine, ekeneklerinin belirli yerlerine, totemlerinin imlerini taşıyan şeyleri (**fetiş, büyü, etkileyici güç, gizil gücü temsil eden, imleyen eşya**) takarlar, korlar. İlkel insan, gizil gücü yansıtan bu şeylere, büyü korkusuyla saygı duyar. **"Takı"**nın kaynağı, bu inançtır. İnsan biçimcilikten uzaklaştıkça, takılar, soy madenlerden yapılmaya başlanmıştır. Takılarda estetik öğe, özel bir duyunun egemenliğini gösteriyor: **Toteme saygı.** Totemi yansıtan nesne, benzerliği aşan bir **"özen"** istiyor. Bir kemik parçası, öznel yetinin yarattığı biçimlerle **"güzel"** kılınıyor. Bu çaba, iş sürecinin dışında harcanır. Bu durum, sanatsal yaratışın, tümüyle, üretimle ilişkili olmadığını, yeterli boş zamana gereksinimi olduğunu, üretici güçlerin artırılmasıyla bağlantılı bulunmadığını gösteriyor. Bu da, sanatsal yaratışın ortaya çıkışının, ekonomiyle, kazançla ilişkisi olmadığını gösterir. Sanatsal yaratışın kazançla ilişkisi, feodal toplumla başlamıştır.

Güney Fransa'daki mağaralarda bulunan hayvan resimlerinin **"yarar ilkesi"** saptanamamıştır, ama Amazon Kızılderilileri'nin, Afrikalı Zulular'ın ve Avustralyalı Aborjinlerin kemiklerden yaptıkları takıların ve türlü özdeklerden ürettikleri yontuların **"koruma yararı"** olduğu biliniyor. Bu tür **"yaratış"**ı, kılgılı yaşamla ilişkili bulabiliriz. Mimarlık, resim, yontu ve süsleme sanatla-

rı, yalınlığı, kesinlikle dışlamazlar. Mimarlığın **"yararlık ilkesi"**, kesinlikle yadsınamaz, ama en soyut sanat diye düşünebileceğimiz **"müzik"**in bile, kılgılı yaşamı etkilemediği savlanamaz. Sanatsal yaratış, yarar ve kazanç ilkelerini gözetmese bile, kılgılı yaşamın uzağında kalamaz. Kılgılı yaşamla bağını kuramazsa, **"estetik alan"**ın dışına düşer. Sanatsal yaratışı yapanlarla katılanların öznel duyarlıkları arasında bir karşıtlık söz konusudur. Bu, sanatsal yaratı ile katılan bireyin, daha geniş bir birimle ilişkili yanını (ilişkinlik, belongingness, aidiyet) ortaya kor. **"İlişkin bilinç"** ile **"özbilinç"** (selfconsciousness) arasındaki karşıtlığı ifade eder. Sanatsal yaratıyı izleyen ile sanatsal yaratıyı üreten arasındaki karşıtlık, her zaman söz konusudur. Sanatçının, kendi yaratısı hakkında, kendi varlığı üzerine olan bilinci (özbilinç) egemen olmuştur. Sanatsal yaratıyı değerlendiren bilinç, **"ilişkin bilinç"**tir. Özbilinçle ilişkin bilincin karşıtlığı, doğal ve olağan bir olgudur. Sofistler, ilkçağın bu yaramaz çocukları, **"kendini tanı"** dediler. Bu önermeyle, insanın önüne, gereksiz bir ilke koymuşlardır. İnsanın duyuları, dış dünyayı tanımak için vardır. Özbilinç (insanın kendi varlığı üzerine bilinci), insanın dış dünyayla ilişkisini keser. Bu durum, ruhsal bir sayrılık olarak algılanabilir. İnsanın amacı, dış dünyayı tanımak, doğanın yasalarını öğrenmek, doğa yasalarının yardımıyla doğayı değiştirmektedir. İlişkin bilinç, **"yeniden yaratış"**ı engeller. Estetik alan, içimizde değil, dışımızdadır. Kaynağında, bilinci oluşturan da, dış dünyadır. Bilinç, nesnel gerçekliğin, salt, insanda bulunan en yüksek yansıma biçimidir. İnsanın, nesnel dünyayı, öz varlığını anlamasına eylemli olarak katılan anlaksal süreçlerin toplamıdır. Bilinç, hiçbir zaman, soyut mantıksal düşünce ile özdeşleştirilmemelidir. İnsanın yaşamsal, düşünsel etkinliği, duyguları ve istenci dışında, genel anlamda **"düşünce"** diye bir duyu bulunmaz. İnsan, salt kendisini tanımaya yoğunlaşıp birbiri ardınca, mantıksal işlemler yapmakla yetinip, kendi kavramları ve etkinliğiyle, gerçekliğin algıları arasındaki sürekli ilişkiyi kavrayamamış ve denememiş olsaydı, ne gerçekliği, ne kendisini çözümleyip kavrayabilirdi. Özbilinç, insanın kendisine özgü hazları ve acıları öğrenerek değil, dış dünyayı ve çevresini tanıyarak amaçlarını ger-

çekleştirebilir. Estetik alan da, dış dünyadadır. İnsan, kendisine bakarak **"sayrılı bir yapı"** oluşturur, toplumsallaşamaz.

Sanatsal yaratışta, **"özne"**nin bağımsızlığı, **"özne"**nin toplumsallaşmasına yol açar. Kaynağında, **"estetik"**in doğuşu, özbilinç ile ilişkin bilincin, **"gerçeklik"** bilimsel yansıtılması sürecinde, bilimsel yansıtışın içinde, yaşantıdan çözülerek olmuştur. Sanatın dış dünyaya, yaşantıya dönük olması, insancıl niteliğidir. Doğal olarak insancıldır, çünkü, estetiksel biçimlenen **"gerçeklik"**in nesnel anlamı budur.

Gerçekliği, salt bir bilgi konusu olarak değil, bir etkinlik konusu olarak ele almakla, **"özdekçi bilimsel diyalektik"**e adım atmış oluruz. Özdekçi bilimsel diyalektik, **"varlık"**ın gelişmesini yöneten yasalarla bilme yasalarını, örgensel bir bütün olarak ele alır. Bu yasalar, içerik olarak aynıdırlar, ancak, biçim bakımından farklıdırlar. Özdekçi diyalektiğin temel ulamı, **"çelişme"**dir. Özdekçi diyalektik, çelişme ile çelişmenin devindirici gücünü ve kaynağını ortaya kor. Bu öğreti, bütün ulamları ve ilkeleri, nicel değişmelerin nitel değişmelere dönüşümünü, aşama aşama gelişmenin kesintiye uğrayışını, yani sıçramayı, gelişmenin ilk uğrağının yadsınmasını, bu yadsınmanın yadsınmasını, ilk durumdaki kimi yanların ve özelliklerin daha yüksek düzeyde yinelenmesini kavramamızı sağlar. Özdekçi diyalektik, doğayı ve toplumu incelemenin felsefesel yöntemidir. Nesnel gerçekliğin karmaşık içeriğini, bilimsel düşüncenin gelişmesinin her aşamasında, **"saltık ile görecelik"**in, **"değişmez ile değişir"**in öğeleri arasındaki ilişkiyi, bir dizi genelleştirme biçiminden daha derin biçimlere geçişin anlaşılmasını, yalnız diyalektik yaklaşım (gerçeği ele alış biçimi) sağlar. **"Güzel"**i, bu yöntemle incelemek, sağlıklı olacaktır.

Artık, öykünmenin sanatsal yaratıştaki yerini ve işlevini inceleyebiliriz. Sanatsal yaratışta, öykünmenin varlığı apaçıktır ama, birtakım sorunlarının olduğunu da bilmeliyiz. Aristoteles, sanatsal yaratışın iki kaynağı olduğunu belirtiyor: **Mimesis** (öykünme) ve **katharsis** (arınma, arındırma). **Mimesis**, öykünme anlamına geldiği gibi, **"güzel sanat"** anlamına da geliyor. **"Mimos"**, aktör, oyuncu, öykünmeci, kopyalayıcı anlamlarındadır. **"Öy-**

**künme"**, Anadolu halk ağzında, eğlence düzenlemek, birini alaya almak, söyleşip eğlenmek anlamlarındadır. **"Ög"** kökünden gelen sözcüğün en eski söyleniş biçimi **"ög-gen-mek"**tir. Kavram olarak düşünürsek, bir durumun, olayın, bir devinimin, birince, yeniden yapılmasıdır. **"Kopyalama"** söz konusudur. Öykünmeci, birinin davranışlarını, bir durumun oluşumunu ya da görünüşünü, bir olayın doğuşunu ve gelişimini, gerçeğine uygun olarak yeniden yansıtır, ama temel ilke, yansıtılan gerçekliğe **"öznel"** yaratı yetisinin katkısıdır. Öykünmeci, kopyaladığı olaya, duruma ya da devinime, **"yaratı yetisi"**nden bir şeyler katmazsa, öykünme, sıradan yineleme olur.

Platon, sanatları, **"tanrısal ve insansal"** diye ikiye ayırıyor (Platon, **Politeia,** 597d-e). Sanatçı, tanrısal ya da insansal olsun, iki biçimde üretir: **Asıllar** (gerçek şeyler) ve **kopyalar** (öykünmeler). Bu kavramları çözümlerken, çok tutarlı değildir. Örneğin, Politeia'nın 596b dizelerinde, özgün olan **"sedir eidos"**unu (sedir ideası) ele alıyor. Sanatçı (zanaatkâr, örneğin marangoz, dülger), sedirden bir şey yaparken, kopyalar (eikon), oysa ressam, özgün olan sediri, yani doğadaki sediri üretir. Bu düşünce, giderek karmaşıklaşır ve **"sedir biçimi"**ne, daha sonra **"tanrısal güç"**e varır. Mimesis, Platon'da, duyulur ilkelerden biridir.

Aristoteles, öykünmeyi çok da önemsemiyor. Yadsımıyor ama, sanatsal yaratışın özeğine de (merkez) oturtmuyor. Onun üzerinde durduğu kavram, **"energeia"**dır (işleme, çalışma, eylem, edim, gerçekleşme). Sanatsal yaratışta ve tüm işlerde temel öğe, **"energeia"**dır. **"Energos"**, çalışan, işleyen, eyleyen, uğrayan, etkin olan, görevini yapan, sürülmüş toprak anlamlarını içeriyor. Osmanlıca **"bilfiil"**, energos sözcüğünün tam karşılığı olarak kabul edilebilir. Aristoteles, **"Peri phûseôs anthropa"** (İnsanın doğasına özgü) adlı yapıtında, gökcisimlerinin öncesiz ve sonrasız devinimlerini, **"arınmış iş"** (energia) olarak tanımlıyor (1050b). Ona göre, öğelerin (doğa elemanları) **öncesiz-sonrasız** döngüsel varoluşları da, gökcisimlerinin devinimlerinin bir **"mimesis"**idir (öykünme, taklit, kopya).

**"Sanatsal yaratış"**ta, öykünme değin önemli bir kavram da, yukarıda belirttiğimiz gibi, **"katharsis"**tir (arındırma, arınma).

Sokrates, kendi sanatının, **arındırıcı** (kathartik) olduğunu söylüyor.[287] Felsefeye, müziği de ekliyor (432a). Hekimlerin yaptıkları da arındırmadır. Onlar, kötüyü, ruhtan uzaklaştırırlar (227d). Aristoteles, Sokrates'in **"ruh katharsisi"**ni, musikiye de uygular. Ona göre, hekimler, **"arındırıcı müzik"** ile hastalarını iyileştirebilirler. Çünkü, müzikte uyum (ahenk) zorunludur.[288] Trajedinin, müziğin ve şiirin arındırıcı (söktürücü) niteliklerini öne çıkarır. Arınma ve korku duygularının (korkutucu olaylar demek, doğru olur) arındırıcı etkileri, trajediyi, sanatsal etkinliğin önüne çıkarıyor. Trajedileri, her zaman, korkutucu ve arındırıcı olayları (puthos) işlerler.

Öykünme, nesnel gerçekliğin bir yansıtma biçimidir. Öykünmede, bir soyutlama da söz konusudur. Estetik açısından, **öykünme**, gerçekliğin bir görüngüsünü, öykünmecinin algıladığı gibi uygulamasından başka bir şey değildir. Öykünme, bir bakıma, hayvanların yaşam savaşımında çok önemlidir. Örneğin, etçil hayvanların yavruları, avlanma biçimlerini, annelerine öykünerek öğrenirler. Avlanma biçimlerini geliştirip yenileyemezler, ama eksiksiz yinelerler. Ne ki, bu, içgüdüsel bir yönelimdir, bilinçli öğrenme yoldamı değildir. Birçok mimarı hayran bırakan susamurunun yuvası, binlerce yıldır sürüp gelen bir öykünmenin ürünüdür. Bu, içgüdüsel olarak örgütlenmiş bir yaşam biçiminin gereğidir. Bu örgütlenmede en önemli öğe, yavrunun, çevreyle kurduğu bağıntıdır. Yavru serçe, dış çevresiyle (soydaşı serçeler) ilişki kurmasaydı, değişen dış dünyada, kendi tepkelerinin gereğine uyarak yaşam savaşımını, öz başına sürdürebilirdi, ama soyunu sürdürebilir miydi? Hayvanların soylarını sürdürme olanağı, **öykünmeye** bağlıdır. İnsan, bilinç sahibi olduğundan, öykünmeyi, kendisine göre yenileyerek (yineleyerek değil) yapar. Öykünme yoluyla, bir şeyi (olay, durum, kişi, devinim, tutum, töre, toplum, kurum vb) yüceltir ya da aşağılar. Olduğu gibi de yansıtabilir. Burada, estetiği ilgilendiren, öykünmenin özü ile biçimi

---

287 Platon, Politeia, 431c.

288 Aristoteles, Peri Politikou-Siyasaya Özgü, Kitabü's siyaset, 1341b, 1342a.

arasındaki **"bağıntı"**dır. Kurulan ilginin yönü, uyumu, kurgusu, **"estetik olan"**ı belirler. **Güzel**, sanatsal yaratışa konu olan nesnenin **"öz"**üyle **"biçim"**i arasındaki bağıntının uyumundadır. Sanatsal yaratışta, **"uyumluluk"**, temel öğelerden biridir. Öykünen kişi, davranışlarına, devinimine ve diline egemen olmalıdır.

Yeniçağın idealist düşünürleri, **"yansıtma"** kurumunu engellemek için, **"bilinç"**i öne çıkardılar. Onlara göre, **varlık**, bilinç tarafından üretilmiştir (ideadan vazgeçememek). Bilince öncelik tanınması, **"varlık"** kavramını, yeniden tartışmaya açtı. İdealist düşünürlerin, başlangıçtan bu yana yanılgıları, varlık kavramını **"bilincin ürettiği"** savıdır. Varlık, bilinçten bağımsız (bilinç, bize dış dünyanın armağanıdır) olarak var olan nesnel dünyayı, özdeği anlatan bir felsefe kavramıdır. **"Varoluş"** da, değişebilir şeylerin etkileşim ve bağlılık içindeki tüm çeşitliliğidir. Şeylerin varoluşu, özlerine ve biçimlerine indirgenemez. Özdekçi felsefe, dünyanın özdekselliğiyle **"varlık"**ı özdeş sayar. Her özdeğin bir **"varlık"**ı vardır, her varlık, bir özdektir. Diyalektik özdekçiliğin özü buradadır. Diyalektik özdekçilik, özdekten önce ve bağımsız var olan **varlık** anlayışını yadsır. Varlık, bilincin etkinliğinin ürünü değildir. **Varlık'**ın nesnelliğini söylemek yetmez, çünkü, bu sav, **varlık'**ın niteliğinin özdeksel mi, yoksa **"idea"** mı olduğu sorununu çözümlemez. Özdekçi diyalektik, **"varlık"**ı temel, **"bilinç"**i ikincil kabul eder. Bilinç, varlığın edilgin bir yansımasıdır, varlığı etkileyen eylemli güçtür. **"Varoluş"**u anlatan en soyut kavramdır. **Varlık** kavramını, bu yüzden, nesnel süreçlerle görüngülerin daha somut ve daha derin tanımlamaları olan gerçeklik, varoluş ve eylemlilik kavramlarından ayırt etmek gerekir.

İdealistler, **"varlık"**ı bilincin yarattığını söyleyerek, **"iş"**in yaratıcı niteliğini dışlıyorlar. İçgüdüyle bilincin farklılığı üzerinde durmuyorlar. Hayvanların öykünmeleriyle insanların öykünmelerini irdelemiyorlar. Hayvan yavruları, çevrelerini (analarının yaşam biçimi, soylarının davranışları) öykünürken oyunbazdırlar. Oyun, annelerinin davranışlarını, avlanış biçimlerini, yaşam yoldamlarını öykünmedir, ama bunların hiçbirisi, bilinçli davranış değildir. Çünkü, hayvanların öykünmeleri, **"iş"** (çalışma) değildir. Kısası, üretime yönelik değildir. Oyun yoluyla de-

neyim kazanırlar. İdealistler, işe eğilmediklerinden, sanatsal yaratışla **"tanrısal yaratış"**ı (kaynağında doğal oluşumu) karıştırıyorlar. Tanrısal yaratış savı, **"oluş"**un en zayıf noktasıdır. Sanatsal yaratış, öykünme yoluyla da olsa, **"gerçeklik"**in yansıtılmasındaki **"öznel"** yanı gösteriyor. Ressam, selvi ideasını görmeden, dışımızdaki **"selvi"**yi tanıyor ve onu yeniden yaratıyor.

Hayvanların öykünmelerinin (oyun) iş olmadığını söylemiştik. Bunu hayvanların yaşamlarının durağanlığından çıkarabiliriz. Arılar, binlerce, belki milyonlarca yıldır, peteklerini aynı biçimde yaparlar ve çiçeklerin özsularını aynı biçimde emerler, polenlerini aynı biçimde taşırlar, ballarını aynı biçimde üretirler. Ne peteklerini değiştirirler, ne ballarının özünü. İdealistler, bu ayrımları dikkate almıyorlar. İnsan, durmadan değişen konumlara uyum sağlıyor. Bunu da, **"iş"** aracılığıyla yapıyor. **"Sanatsal yaratış"**ta, insanın, insan olarak gelişmesinde, **"iş"**in (çalışma) işlevini unutmamalıyız. Bunu unutmayınca, **"güzellik"**in insan anlağının ürünü olduğunu, imgelemle ve tasarımla ilişkisini, doğada bulunmadığını kavrarız. Öykünme, sanatsal yaratışta, çok önemli bir öğedir, ama **"sanatsal yaratış"**ın temel öğesi değildir. Ressam, selviyi yaptıktan sonra, yaptığı şey, selvi değildir, bir **"selvi resmi"**dir.

Arındırma (katharsis), sanatsal yaratışta önemli bir öğedir. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin giriş katında, Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun açtığı bir sergide, Yahya Kemal Tablosu'nun (çıplak, göbekli, kıllı bir Yahya Kemal, boğazından apış arasına dek İstanbul Boğazı, iki yakasında semt semt İstanbul) önünde Hasan Âli Yücel'in sorduğu soruyu ve yanıtını unutamıyorum. Soru, **"Bedri, sanat nedir?"** Soruyu sorarken, bir eli, İbrahim Cücenoğlu'nun omzundaydı. Herkes bir şey söyledi. Hasan Âli, kalın kaşlarını bıyık büker gibi büke büke, **"Her insanda, biraz hayvan tüyü vardır. Sanat, insanın bu tüylerini döken yeniden ihtiradır."** dedi. Gerçekten, sanat, selviyi sesle, sözle, çizgiyle, yontuyla vb yeniden yaratmadır. Her sanatçı, kendi selvisini yaratır. Yahya Kemal tablosu, Bedri Rahmi'nin Yahya Kemal şiirinin özünü yansıtan bir arındırmaydı, ama **"güzellik"**in temel öğesi o yansıtmadaki hayranlıkta değildi, Bedri Rahmi'nin

yarattığı **"Yeniden Yahya Kemal"**deydi. Yahya Kemal, İstanbul'du, Boğaz sefasıydı. Tarih anlayışı da, Malazgirt'ten Orta Avrupa'ya uzanan istila yüzyıllarıyla sınırlıydı, ama bu sınırların içinde, Anadolu yoktu. Boğaz'ın Anadolu yakası bile, onun için çekici değildi. Bedri Rahmi'nin Yahya Kemal'i, insanı özümsemiş çağdaş bir şairin yeniden Yahya Kemal'iydi.

Schiller, **"oyun"**u, sanatsal yaratışın temel öğesi kabul ediyor. "Maddeye bağlı içtepinin nesnesi, umumi bir kavramla ifade edildiğinde, geniş anlamıyla hayat (leben) adını alır. Bu öyle bir kavramdır ki, bütün madde varlığını ve içinde yaşanılan anı, duyularla ifade eder. Şekil içtepisinin nesnesi de, umumi bir kavram ifade edildiğinde, şekil (Gestalt) adını alır. Gerçek anlamında olduğu gibi mecaz anlamında da böyledir. Bu öyle bir kavramdır ki, eşyanın bütün şekillerini ve onların fikirlerle olan bütün münasebetlerini içine alır. O halde, oyun içtepisi'nin nesnesi, umumi bir şema içinde tasarlandığında, canlı şekil (lebende Gestalt) adını alacaktır. Bu, öyle bir anlamdır ki, bütün görünüşlerin estetik şekillerini, bir kelime ile güzel olan her şeyi (Schönheit) ifadeye yarar."[289]

**"Oyun içtepisi"** (instinct, sevk-i tabiî, bugün içgüdü diyoruz), yani öğrenme gerekmeden, örgütlü, uyumlu, yararlı ve sürekli oynama (öykünme) eğilimi, kavramın özünün gereği, sanatın içerikten yoksun kalmasına yol açar. **"İnsan, ancak, oynadığı zaman, tümüyle insandır."**[290] **"Oyun"** kavramıyla, sanatsal yaratışı amaçladığı belli, ne ki, bu amacı, insancıllığına karşın, **"iş"**le ilişkilendiremiyor. O zaman, **güzel**'i, içeriksiz bir yaratışta arıyor demektir. **"İş"** ile **"sanat"**ı iki karşıt davranış ya da eylem olarak algılaması, egemenliğini güçlendiren sermayeci düzenin etkisiyledir.

Schiller'in toplumsal görüngülerinden yola çıkan Fourier (1772-1837), düşülkeci (ütopya) bir toplumsalcı gözüyle, sermayeci işbölümünün toplumsalcı işbölümüyle karşıtlığını ortaya koymaya çalışırken, toplumsalcı düzende, **"çalışmanın, oyuna**

289 Schiller, agy., On Beşinci Mektup, s. 85.

290 Schiller, agy., On Beşinci Mektup.

**dönüştüğünü"** yazıyor.[291] Marks, Fourier'nin bu değerlendirmesini, **"oynak"** buluyor. Fourier, toplumsalcı düzende, **"iş"**in, insanı yoran bir çalışma değil de, emeğin sömürüden kurtulması dolayısıyla, sevimli bir oyuna dönüşeceğini ifade etmek istiyor. Oysa, kazın ayağı öyle değil. Marks, bu anlayışı, oynak buluyor.

"Adam Smith, (.....) kuşkusuz, köle emeği, serf emeği ve ücretli emek olarak ve onun karşısında çalışmamanın özgürlük ve mutluluk olarak ortaya çıktığı konusunda haklıdır. Emek, bu çelişikliği nedeniyle çifte değerdedir ve öznel ve nesnel koşulları henüz belirli olmayan bu emek (çobanlık durumunu ya da başka durumları vb. henüz yitirmiş olan emek), Fourier'nin oynak tavrıyla ve safça kavrayışıyla ortaya koyduğu gibi, hiçbir durumda salt zevk, salt eğlence anlamında olmayan, bireyin kendi kendini gerçekleştirdiği çekimleyici çalışma olan emekle bağlantılıdır. Gerçekten, serbest çalışmalar, örneğin, müzikal bir yapıtın kompozisyonu, aynı zamanda tam anlamıyla olağanüstü büyük bir ciddiyet ve çok yoğun bir çaba gerektirir. Maddi üretimin emeği, bu karakterini, ancak, 1. Toplumsal karakterinin sağlanmış olmasıyla, 2. Aynı zamanda genel emek olan bilimsel karakterde emek, yani belirli biçimde eğitilmiş bir doğa gücü olarak insanın çabasıyla değil, üretim sürecinde hem doğal, doğanın getirdiği biçimde özne olarak, hem de, bütün doğa güçlerini düzenleyen etkinlik olarak kendini göstermesiyle koruyabilir. Üstelik, Adam Smith, yalnız sermayenin kölelerini göz önüne alıyor. Örneğin, ortaçağın yarı sanatçı işçisi bile, onun tanımlamasına girmez. Ama burada, önce bizim istediğimiz, onun emek konusundaki görüşü değil, felsefi görüşünü değil, ekonomik öğeyi ele almaktır. Emeği salt özveri olarak, şeyler için ödenen ve böylece, bunların çok ya da az emeğe mal oluşuna göre, onlara değer biçen fiyat olarak görmek ve buna göre değerlendirmek salt olumsuz belirlemedir."[292]

---

291 Fourier, Le Nouveau Monde İndustriel et Societaire, Oeuvre completes, Paris, 1848, v. VI, p. 245, 520.

292 Karl Marx, Grundrisse 2, s. 94-95, Sol Yayınları, Ankara 2003. Çeviren. Arif Gelen.

Marks, sanatsal yaratışın ve daha başka önemli sonuçların, çalışmanın dışında, **"boş zaman"**la gerçekleştiğini belirtiyor. Ama bunlar, çalışmadan bağımsız değildir. Sözünü ettiği **"çalışma dışı"**, ücretli iş dışı sarf edilen emektir. Üretim süresinin dışında geçen zamandır. Ama, kimi önemli sonuçların elde edildiği boş zamanlarda sarf edilen erke, yine emektir, yani yapılan iş, çalışmadır. Kısası, sanatsal yaratış için emek sarf edilir.

Yeniçağın idealist felsefesi, **"yansıtma kuramı"**nı yadsıyor. Onlar, **"nesnel gerçeklik"**i, inakçı (dogmacı) bir gözle ele aldıkları için, özdekçi yansıtma kuramını, mekanik bir kopyalama ile özdeşleştiriyorlar. Bilinçaltı gerçekliğin mekanik kopyası, bilimsel olmayan diyalektik özdekçilik tarafından savunulmaktadır. Bunu biliyoruz. Diyalektik özdekçiliğin **"yansıtma öğretisi"**ni, doğru dürüst incelemeden, **"gerçeklik"**in fotoğrafla yansıtılması gibi kaba bir tanımla tanıtılması, bilimsel toplumsalcılığa karşı ileri sürülen kaba bir eleştiridir. Lenin, **"Felsefe Defterleri"**nde, "Bilgi, doğanın insan tarafından yansıtılmasıdır, ama bu, yalın, dolaysız, bütünsel bir yansıtma olmayıp, bir dizi soyutlaştırmalardan, özleştirmelerden, kuramlaştırmalardan, yasalardan oluşan bir olgudur. Bu kavramlar, yasalar vb yaklaşık olarak, kendi içinde devinen ve gelişen doğanın köklü yasallığını kapsar. İnsan, doğayı bütünlüğüyle, eksiksiz, doğrudan bütünselliğiyle kavrayamaz, yansıtamaz, kopyalayamaz. Ancak, soyutlamalarla, kavramlarla, bilimsel dünya görüşüyle, o doğaya sonrasız yaklaşabiliriz." diyor.[293]

---

293 V. Lenin, Felsefe Defterleri, s. 105, Sosyal Yayınlar, İstanbul. Çeviren: Attila Tokatlı.

# GERÇEKÇİLİK VE DOĞALCILIK

Burjuva sanat felsefesinde, **"gerçekçilik"**, **"doğalcılık"**la (naturalizm) özdeşleştirilir. Bu iki sanat akımı, dayandıkları felsefe okulları dikkate alındığında, özdeşleştirilemezler. **Gerçekçilik** (realisme, hakikiye), olguculuğa (positivisme, ispatiye) dayanır. Doğalcılık ise, **belirlenimciliğe** (determinisme, icabiye) dayanıyor. Dünya görüşleri farklı iki akımı özdeşleştirmek, **"bilinçten bağımsız gerçeklik"**in varlığını kabul etmekten kaynaklanıyor. Gerçekçilik (realisme), düşünmenin kökeni ve eylemenin ölçütü olarak **"gerçeklik"**i (var olan şeylerin tümü, olanağın karşıtı, tüm bilimsel araştırmalarda, öznel öğenin karşısında nesnel olarak geçerli olan şey) benimseyen görüştür. Sorunları, yarar açısından ele alır. Felsefe kavramı olarak, bilinçten bağımsız **"gerçeklik"**in varlığını kabul eden görüşleri kapsar. İdealistler, temel kavramların (kapsamına aldığı tüm nesneleri gösteren kavram), bilincin dışmda kendine özgü bir varlıkları olduğunu ileri sürerler. Özdekçi dünya görüşüne göre, nesneler, bilinçten bağımsız varlıklardır.

Toplumsalcı gerçekçilik, idealist gerçekçiliğin **"idealar dünyası"**nı çözümlemeyi düşünmez bile. Çünkü, gerçekçilik, doğru ve tarihsel olarak somut biçimde yansıtılmalıdır. **"İdea"**nm somut tarihsel gelişimi söz konusu değildir. Çünkü, görünmeyen bir dünyada var olduğu savlanıyor. Platon bile, ideaları görmemiştir. Gerçekçiler, sanatsal yaratışın, görme duyumunun algıladığı, deney alanında görebilecekleri ya da doğrudan gözlemledikleri olayları ve durumları yansıtabilecekleri kanısındadırlar. Gözlemlenemeyen ve denenemeyen hiçbir olay ya da durum, gerçek olamaz. Yirminci yüzyıl yazınının en ünlü gerçekçilerinden biri olan Fransız

yazarı **Anatole France** (1881-1942) öldüğünde, masasının üzerinde bir cep defteri bulurlar: **Notes sur la vie** (Yaşam üzerine notlar). Anatole France, bu defterine, günlük yaşamda gözlemlediği olayları, küçük notlar halinde yazıyormuş. Romanlarında ve öykülerinde işlediği kişileri nerede tanıdığı, onların yaşam biçimleri, aralarında geçen söyleşiler, gün ve saat olarak not edilmiş. Demek, gerçekçiler, gözlemi ve dili önemsiyorlar.

**"Gerçeklik"**i, sanatsal yaratıştan bağımsız olarak ele aldığımızda, şunu araştırmalıyız: **"Görme duyusuyla, dış dünyadan algıladığımız izlenimler, gözün ağtabakasma hangi ölçüde kopyalanıyor?"** Sanatsal güzel'i arıyorsak, bu sorunun hiçbir önemi yoktur, ama salt **"somut gerçek"**i arıyorsak, bu sorunun bir anlamı olabilir. **"Sanatsal güzel"**i arıyorsak, sanatsal yaratış sırasında, ağtabakada fizyolojik olarak oluşan görüntüyü değil, sanatçının bilincinde oluşan görüntü ile algıladığı **"nesnenin gerçeklik"**i arasındaki ilişkiyi çözümlemeliyiz. Sanatsal yaratışta, sanatçının algıladığı izlenimlerin görüntüleri, ağtabakada değil, bilinçte oluşuyor. Çözümlenmesi gereken sorun budur. Bilinçte oluşan görüntü, kavramsal ya da tasarımsaldır. Bu, **"sanatsal güzel"**in imgelemle yaratıldığı anlamına gelir.

Doğal gerçekçilik, sanatsal yaratışta kullanılan **"gerçeklik"** değildir. Doğal gerçeklikte **"güzel"** bulunmaz, bu yüzden, doğal gerçekçilik, **"güzel"**i arayan bir akım olmamıştır. Doğal gerçekçilik, her insanda bulunan kendiliğinden özdekçi dünya anlayışını anlatır. Doğadaki tüm nesneler, bilincimizden bağımsız olarak vardırlar. Ne ki, doğal gerçekçilik, kuramsal olarak düşünülmüş bilimsel bir dünya görüşü değildir. Bu yüzden, kolayca çarpıtılmış ve **Berkeley** (1685-1753) gibi düşünürlerce, **"öznel gerçekçilik"** (subjective idealimse) diye idealist kuramlara dönüştürülmüştür. **Ernst Mach** (1838-1916) ile izleyicileri, **"doğal gerçeklik"**in bir dünya görüşü olduğunu savlamışlar ve **"yalnız, duyumlar ele alınabilir, özdeksel dünyanın varlığı önemli değildir"** demişlerdir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sermaye düzeninin egemen olduğu Batı toplumlarında ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ekonomik bunalım başladı, 1929 yılında doruğa ulaştı. Sermaye-

ci düzenin özünden kaynaklanan bu bunalım, 1920'lerin başında, Fransa'da çağdaş bir sanat akımının ortaya çıkmasına yol açtı: **Gerçeküstücülük** (surrealisme). Gerçeküstücülük'ün dayandığı felsefe, **Freudculuk**'tu. Freud (1865-1939), öznel idealist kuramcı bir düşünürdür. Gerçeküstücüler, sanatsal yaratışın kaynağını, **"cinsel içgüdüde, ölüm korkusunda, yaşama içgüdüsünde"** buldular. Sermayeci düzenin çelişkileri, gerçek dünya karşısında insanı dehşete düşürüyor, bireyde güçsüzlük duygusu yaratıyor. Bu duygular, gerçeküstücü sanatçıların, gerçekliğe ve yaşama nefretle bakmalarına yol açtı. Nefreti yansıtan imgeler, bu dünya görüşünün ürünüdür. Karabasanlar, sayrılı durumlar, umutsuzluklar, kötümserlik, temel duygulardır.

Gerçeküstücü şiirin kuramcısı Andre Breton (1896-1966), devrim için yola çıktıklarını söylemişti gerçeküstücü bildiride. Devrimi hiç düşünmedi, ama şiirde devrimi yaptı. Gerçeküstücülerden Paul Eluard (1895-1952) ve Louis Aragon (1897-1982), özellikle, İkinci Dünya Savaşı'na yol açan sömürgeciliğe karşı, Marksçı öğretiye saygı duydular ve **"gerçeklik"**i, özdekçi felsefenin doğrultusunda yansıtmaya başladılar. Toplumsalcı gerçekçilik, sanatsal yaratışta, öğretinin yığınlara ulaştırılmasında görev almaya başladı dersek, çok yanılmış olmayız. Toplumsalcı gerçekçilik, **"gerçeklik"**i, devrimci gelişmesi içinde ele aldı. Gerçekliğin somut ve tarihsel gelişimi içinde yansıtılmasını öngördü. Toplumsalcı gerçekçi sanat, geçmişteki sanatsal yaratışın sağlıklı geleneklerinin mantıksal süreği olan sanat sürecinde, yeni bir çağ oluşturdu. Ne değin katı olursa olsun, yaşamın gerçeklerine saygı, toplumsalcı gerçekçiliğin özünü oluşturur. Bu öz, **"gerçeklik"**i, toplumsalcı bilimsel diyalektik yöntemle, sanatsal imgeler halinde yansıtır.

Toplumsalcı gerçekçilik'in estetik ilkeleri, şöyle ifade edilebilir: Marksçı öğretiye bağlılık, halka hizmet, sınıfsallık, emekçi katmanların sınıfsal savaşımlarıyla bağlar kurmak, toplumsalcı insancıllık, uluslarasıcılık, tarihsel iyimserlik. Biçimcilik, sömürgecilik/emperyalizm aşamasına gelmiş burjuva toplumu, **"estetik alan"**da birçok sanat akımları üretmiştir: Kübizm, fovizm, sürrealizm, dadaizm, pürizm, taşizm vb. Bu akımların ara-

sında, **"sanatsal yaratış"**ta, küçük yöntem farklılıkları vardır. Ancak, tümünün dayandıkları felsefe okulu, idealizm'dir. Sanatsal yaratıda, **"biçim"**le **"öz"**ü (içerik) ayırma, tüm formalist (biçimci) sanat akımlarının temel düşüncesidir. Yani, bir form (biçim) yaratma savı, **"sanatsal yaratış"**a büyük zarar verdi. Doğalcılık da, bu akımları destekler gibidir. Doğalcılık, toplumun gelişmesini, doğa yasaları ile açıklamaya girişmiştir. İklim kuşaklarının, coğrafya yapısının, insanların arasındaki yaşam biçimlerinin, ırksal farklılıkların ve en önemli doğa yasalarının toplumsal gelişmeyi etkilediği savındadırlar.

Doğalcılık, toplumsal yaşama egemen olan özel yasaları görmeyen **"antropolijizm"**e yakın bir sanat akımıdır. Antropolojizm (insanbilim), insanı, doğanın üstün ürünü olarak görür. Kaynağında, Marks öncesi özdekçi dünya görüşüne yakın görünüyor. İnsan ile doğanın birliği, temel felsefeleridir. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, antropolojizm, burjuva devriminin yararına, feodal düzen, din ve insanın gerçek doğası arasındaki uyuşmazlığı gösteren bir kanıt oldu. Kaynağında, özdekçiliğin yanlış bir kopyasıydı. Antropolojizm, insanın tüm özelliklerini ve niteliklerini soyut ve bireyin özünde bulunan bir şey olarak görüyor. Bu, insanın tüm özelliklerini, toplumdan ve toplumsal deneyimden soyutlanmış görmektir. Bu görüşüyle, bireyi, insanı insan yapan ilişkilerin bütünlüğünden, toplumsal gelişmenin nesnel yasalarından çok, **"soyut insan"**ın yansıtılmasına ve irdelenmesine yöneltir. Bu görüşleriyle, antropolojizm, çağdaş burjuva felsefesinde, nesnel dünyayı, insanın doğasından türeyen bir şey olarak görür. Varoluşçuluğun, pragmacılığın, yaşam felsefesinin birer parçası olmuştur. Özdeksel dünyayı, insan bilincinin yarattığını söyleyen bu idealist okullar, **"sanatsal güzel"**i, özellikle, biçim bozmalarda aramışlardır.

Toplumsalcı gerçekçi sanat akımı, tarihsel iyimserliği, öznelci ilkelliği, doğalcı ilkelliği yadsır. İnsan yaşamına, düşüncelerine, duygularına etkin olan, bunları köklü sanat biçimleri içinde yansıtan betimleme gücüne sahip sanat akımıdır toplumsalcı gerçekçilik. Toplumsalcı gerçekçi estetik kuram, savaşımcı bir ruh taşır. Bu yüzden, toplumsal gerçekçi sanatçı, bireysel eğilimleri-

ne uygun yeni biçimler ve biçemler (üslûp) yaratır. Özdekçi bilimsel diyalektik, toplumsal gerçekçi sanatçıyı, sürekli yeniliğe yönlendirir.

İnsan, gerçekliğin izlenimlerinin etkisini duyunca, seyirci kalamaz, tepki gösterir. Üstelik aldığı izlenimlerin kavramsal ve tasarımsal yorumlarını yapmaya fırsat da bulamaz. Bu durumda, tepki, **"kendinden tepki"** olarak doğar. Böylece, gerçekliğin bilince bağlı yansıtılmasında, insanla çevre arasındaki bağıntıya uyumlu biçimlenen bir seçim yapılır. Kısası, kimi etkenler önemli olurken, kimileri, tümüyle ya da bir bölümüyle bir yana itilir. Burada önemli olan **"seçim"**dir. Seçim, bellek tarafından mı, bilinç tarafından mı yapılıyor? Sanatsal yaratışta, bu sorunun yanıtı önem taşıyor. Sanatçı, dış dünyadan (dış gerçeklik) aldığı izlenimleri, duyu organlarıyla algılar, ama bilinçle değerlendirir. Yani, seçim, bilinçli yapılır. **"Güzel"**, bu seçimle oluşmaya başlar, duyular bileşimiyle biçimlenir, gerçekleşir. Anlığımız (zekâ), **"gerçeklik"**i, sanatsal yaratı durumuna getirirken, parça, bütün, oran, orantı, parça-bütün bağıntısı, uzam (mekân) ulamlarını bütünselleştirmeye çalışır. Sanatsal yaratışın ürünü olan **"sanatsal güzel"**, bu bütünselliği sağlayan bağıntılarda, bağlantılarda yansır.

## ÖZNEL SEÇİM

**"Sanatsal yaratış"**ta, öznel seçim çok önemlidir, ama her öznel seçim, kaynağında, nesnellikle diyalektik bağ kurmaktır. Hegel, **"öznellikle nesnelliğin değişmez ve soyut karşıtlık"** olarak gösterilmesine şiddetle karşı çıkar. **"İdeal olan"**ın **"gerçek"**e dönüşmesi, düşüncede derindir. **"Tarih için çok önemlidir."**[294] Kuşkusuz, düşünsel olan, özdeksel bir temele dayanır, ama düşün, özdek değildir. Duyusal ya da düşünsel yansımanın kökeninde, büyüsel öykünmenin olduğunu söylemek, idealist bir felsefeye dayanak oluşturmaz. Büyüsel ve dinsel öykünmenin kaynağı da, özdekseldir. Büyücü, kendisinde bulunan gizil güce dayandığını söylese de, o gizil gücü, doğadaki bir nesneye bağlamaktadır. Büyünün kaynağını, doğal gerçekliğe bağlıyor.

Öykünmenin en eski biçimi, **büyü**'dür. Büyü, dini doğuran kurumdur. **Büyü** (magie, sihir), ilkel insanın, doğa güçlerinin yardımını sağlayarak, belli bir ereği gerçekleştirmek ya da belli bir durumu yaratmak için uyguladığı işlemler ve eylemlerdir. Kökeninde, gizil güçlülük, gizil dünya görüşü ve ruhbilimsel nedenler yatar. Büyücülerce, belli tekniklerde kullanılan bir sanattır. Büyü, doğaüstü güçleri zorlar. Büyücü, nesneleri, öznel bir görüşle kendi çıkarı için kullanır. Kapalı bir dizgede çalışır. Büyücü, tüm topluluğun saygı duyduğu özel biridir, cemaati yoktur. Din değildir büyü, ama dini doğurmuş bir kurumdur. Bir bakıma, dinin karşısındadır. Kuşkusuz, tüm dinler de, büyücülerin, gizil güçleri ellerinden almalarından dolayı, büyüye karşıdırlar. Doğayla ilişkisini kesmeyen büyücü, tanrısal olanı bilmez. **Ku-**

---

294 Hegel, Ansiklopedi, madde 194.

**ran**'da, birçok surede ve ayette, büyü ve büyücülük kınanır. Bakara Suresi'nin 102. ayetinde, Babil'de büyü öğreten iki melekten (Harut ve Marut) söz edilir. Bunlar, kendilerine indirileni öğretiyorlardı, ama Şeytanlar, Süleyman'ın egemenliği üzerine kötü şeyler söylerler. Ona uyanlar aldanırlar. Onlar, kimseye büyü öğretmezlerdi. Süleyman kâfir olmadı, ama şeytanlar kâfir oldular. Büyüyü satın alanların ahiretteki durumları da çok kötü olacaktır. (Uzun bir ayet olduğu için özetledim.) Taha Suresi'nde de, Musa ile Mısır Firavununun büyücülerinin sınavı anlatılır uzun uzun. Mısırlı büyücülerin tekniklerine yenileceği sırada, Tanrı, elçisine yardım eder. Musa'nın asası yılan olur ve Firavun'un büyücülerini yenilgiye uğratır. Bir bakıma, büyücünün tekniği ve büyünün gerçekliği onanıyor bu ayetlerde. Ancak, Tanrı hoşlanmıyor onlardan.

Büyü, insanla doğal çevresi arasında, doğaüstü bir ilişki bulunduğu inancına dayanıyor. Büyücü, bu ilişkiyi, türlü tekniklerle somutlaştıran kişi oluyor. Peygamberlerin tanıkları da (mucize) böyle tekniklere dayanıyor, ama onlar, kendi tanıklarını, tanrısal bir veri olarak sunuyorlar, büyücüleri kınıyorlar, büyük günahkâr sayıyorlar. **Simya,** kaynağında büyüye yaslanarak her özdekten altın üretme çabasının ürünüdür. Ortaçağın ikinci bölümüne değin sürdü bu çabalar. Günümüzde, çok seçkin insanların bağ kurabildikleri gizil güçlerin varlığını ileri süren **"ocültisme"**, büyünün çağdaş biçimi olarak görülüyor. Gizemli konulara yönelen, gizemli örgeleri ele alan çağdaş yazarlar ve başka sanatçılar da var. Bunlar, düşsel bir dünya yaratarak insanın ruhsal çözümlemelerini yaptıklarını savlıyorlar. Sanatsal yaratıda bir gerçekliği yansıtmıyor bu sav, ama yeterince okur ve izleyici bulabiliyorlar. Bunalım dönemi sanatı olarak tanımlamak yanlış olmaz.

Doğayla ilişkisini kesmeyen büyücü, tanrısal olanı bilmez. Öte dünya inancı yoktur. Büyücünün alanına salt dünya işleri girer. Örneğin, çocuğu olmayan kadına yardımcı olmak, sayrılıkları iyileştirmek, kötülükleri önceden önlemek için önlemler almak vb. Yaşantının içinde doğa güçlerini kullanarak, kendisine önemli bir yer edinen büyücü, giderek, gelecekten haber vermeye başlamıştır. Bu sanatını, gök cisimleriyle (yıldızlarla) ilgi ku-

rarak geliştirmiştir. Yıldıznameler, **müneccimler** (yıldızcılar, yıldızların bilgisine sahip olanlar, yıldızların devinimlerinden geleceği okuyanlar), ortaçağ saraylarının en değerli yapıtları ve en etkin görevlileri arasında yer aldılar.

Büyücünün en etkin yöntemi, ruhsal etkidir. Uygulama alanlarına göre yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemleri uygularken, doğal nesnelerden çok yararlanırlar. Uygulama yöntemlerine göre, **"ak büyü, kara büyü, edilgin büyü, dokunma büyüsü, öykünme büyüsü"** gibi türleri görülür. Büyücü, bu büyülerle geleceği okur. Sultanlar, savaşa çıkıp çıkmamaya, **"müneccim"**ine danışarak karar verebilir. Böyle durumlar çok görülmüştür. Büyücü, bununla da yetinmez, doğanın akışını etkilemeye ve doğanın devinimlerini yönetmeye bile kalkıştığı biliniyor. Büyücü, genellikle, yüce güçleri, toplumun yararına zorlar. Örneğin, yağmur yağdırma, salgın sayrılıkları önleme vb.

**James George Frazer** (1854-1941), ilkçağın ve eski Doğu toplumlarının **"din ve halkbilim"** sorunlarıyla ilgilenmiştir. Frazer, bir evrimcidir. **Altın Dal** (The Golden Bough) adlı yapıtı (on iki cilt) önemlidir. Frazer, **"Totemism and Exogamy"** adlı yapıtında (v. 1, p. 141), büyüyü, **"Doğa yasalarının gerçekdışı dizgesi, aldatıcı yedek önlemi"** olarak tanımlıyor. **"Yanlış bir bilim ve verimsiz bir sanattır."** büyü. Büyücü, bu sanatı yaparken **"öykünür"**. Frazer, büyücünün, öykünme yoluyla, birey ve toplu*luk* üzerinde istediği etkiyi yapabileceği kanısında olduğunu saptamış.[295] Büyücü, kullandığı nesneye yaptığı her şeyin, o nesne ile büyüye konu olan kişinin üzerinde, o nesnenin bir parçası olsun ya da olmasın, etkin olacağı inancım taşır.[296] Frazer'in saptadığı **"geçirme büyüsü"** yöntemi, **"öykünen büyü"**nün yalnız başına uygulanabilme olanağına sahip olduğunu gösteriyor.[297] Demek, büyü amacıyla da yapılsa, öykünme, oldukça **"somut"**tur.

---

295 G. Frazer Totemism and Exogamy, v. 1.

296 G. Frazer, Altın Dal, c. 1. Çeviren: Mehmet H. Doğan.

297 G. Frazer, agy., c. 1, s. 20.

Büyü öykünmesi de, yaşantıya ve dünyaya yabancı değildir. Yaşantının dışında bir şeye öykünülmez. Kuşkusuz, yaşantının kopyası da değildir, ama **"gerçeklik"** savını taşır. Büyücünün kişisel niteliği olarak kabul edilen ve onu saygın, bir o kadar da korkulur yapan **"kendinde nitelikteki"** devinimlerine yeniden öykünür. Bu eylemsel yansıtmaların yansıtmaları, her kezinde yeni öğeler kazanır. Öykünmecinin öznel yetileri yansır bu çoğalan öykünmelerde. **"Sanatsal yaratış"**, yani **"estetik öğe"** buradadır. **"Büyü öykünmesi"**, büyücünün egemenliğinden kurtulmuştur. Ancak, **"öykünme büyüsü"**, özgül sanatsal yaratışın içinde, uzun süre kalmıştır. Nedeni, toplumsal gelişme yasalarının uzun süre **"çelişkili"** eğilimler göstermesidir. Doğa yasaları bilindikçe, **"sanat"**la **"büyü"**nün yolları ayrılmaya başladı. Ortak ilkeleri, **insanbiçimci özyapı** taşımalarıdır. Burada, şunu belirtmeliyiz: **"Sanatsal yaratış, uzun süre, *din*'e bağımlı kalmıştır."**

İnsanbiçimci sanat, kaynağında, dinsel yönelimin ürünüdür. Başlangıçta, **"din"**le **"büyü"** arasındaki ilişkiyi düşünerek, özdeş olduklarını söyleyemeyiz. Aralarında önemli ayrımlar vardır. Büyü, dinin yapmacık kurallarını taşımaz. Büyü, kendiliğindendir ve yapmacıksızdır. Bir bakıma, **öznel yaratışa** daha yatkındır. Büyü, tanrısal güçlerle bağıntı kurmaz. Onun ilişkisi, doğanın, doğa nesnelerinin özlerindeki **"gizil güç"**ledir. Büyü, tanrılar yaratmadı, ama dine kaynaklık yaptı. Bu konuda, büyü suçsuzdur. **"Büyücü"**nün kendisinin gizil gücünü üstün bir güce aktarması **(geçirme öykünmesi)**, tanrısal düşünceye yol açtı. Ve sonunda, insanın yarattığı **"Tanrı"**, yaratıcısına yabancılaştı ve onun üzerinde görkemli bir egemenlik kurdu. Bu egemenlik, karanlığın egemenliğidir. Öyle ki, birçok inanç dizgesinde, sanatsal yaratışı yasaklamıştır ya da kendisine bağımlı kılmıştır. İlahiler, idoller, arialar, aziz tabloları ve yontuları, tapınaklar, yakarılar, söylenceler, kozmogoniler (yaratılış destanları), mitler, birliğe övgüler vb sözel ve bükümlü sanatlar, tanrısal egemenliğe sığınma ürünleridir. Din, bu görkemli egemenliğin kurallar dizgesidir. Kuşkusuz, sanatsal **"insanbiçimlendirme"**, bilimin gelişmesiyle **"Tanrı egemenliği"**ne son vermiştir.

**"Sanatsal yaratış"**ı, **"gerçeklik"**in yansıtılmasına ilişkin bir bütün oluşturan dizgeler olarak belirlediğimizde, bu tutum, **"kendine özgü bir diyalektik oluşturur."**[298] Bu dizgeler, nesnel gerçekliği yansıtır. Bu yöntemle, gerçeklik, yeniden üretilir. Oluşumun bütünlüğü, **"özgül bir estetik biçim"**dir. Estetik yansıtmanın temel yönü, her gerçek sanat yapıtında, ortak bir içeriğe sahiptir. Büyü, gizemli bir dünya ile, din, öteki dünya (ahiret) ile, **"aşkın gerçeklik"**le bağıntılı olduğu halde, sanatsal yaratış (estetik yansıtma) dünyaya yönelik yaratılar üretir. **"Sanatsal yaratışın içeriği"**, insanlığın gelişmesini içerdiği için, bu içerikler genelleştirilmelidir. Gerçeklik, özü bakımından, aslına uygun yansıtılmalıdır. Böyle yansıtılırsa, öz açısından sınırsız, estetik açısından sınırları kesin **"sanat yapıtları"** üretilebilir. Sanatsal yaratı, kökeninde, büyü ve dinle çok yakından ilişkilidir. Büyücü (şaman, rahip, falcı vb), salt kendisinin sezdiği doğa gizlerini, insan yararına, öykünme yoluyla yansıtır. Bir kopyalamadır bu.

**"Büyü"**de, iki amaç belirgindir: **Belirlenmiş ereğe varmak, belli bir durumu yaratmak.** Bu iki amaca varmak için, büyücünün yaptığı işlemler ve eylemler, doğaüstü güçlerin yardımıyla sağlanır. Büyücü, topluluğu, böyle bir yardım aldığına inandırır. Kaynağında, doğaüstü güçleri zorlar. Bunu, her türlü nesneyi, kendi çıkarma kullanarak elde eder. Büyücü, ruhsal etkiyi çok iyi kullanır. Büyü, kılgılı yaşama, büyücünün türlü yöntemleriyle yerleşir. Birçok büyü türü vardır. Bunlardan birisi de, **"öykünme büyüsü"**dür. Sanatsal yaratışta, öykünme büyüsü, özellikle ilkçağda önemli olmuştur. Sanatsal yansıtma, ereğine varırken (yapıt üretirken; gerçekte, **güzel** kavramı, yapıtı ifade eder; doğada ya da toplumda var olan bir güzel söz konusu değildir; güzel sözdür, biçimdir, renktir, çizgidir, sestir vb) büyüsel ya da dinsel her öğeyi, örgeyi (motif) kullanarak, yansıtma ile gerçeklik arasında, insanlık düzeyinin dışına taşan, bilinci aşan bir bağ kurar. Bu yansıtma, kılgılı yaşamda da, geçerlik kazanır. Büyünün kaynağı, bilinci aşsa da, öğeleri, öznenin karşısında yer alan nesnelerin içindedir. Bu yüzden, uzun bir süre geçse de, öznel,

---

298 Georg Lukacs, agy., 1, s. 202.

nesnelleşmiştir. Kısası, toplumsal gerçeklik, **"sanatsal yaratış"**m içindedir.

Büyüsel ya da dinsel her türlü sanatsal yansıtmanın kökeninde, **"insanbiçimcilik"** vardır. İnsanbiçimcilik, sanatsal yaratışın dünyaya yönelik olduğunun kanıtıdır. İnsanın, büyüsel ve dinsel yansıtmalarının **"insanbiçimci"** temele dayanması, **"özbilinci"**nin ürünüdür. Sanatsal yaratışın kökeninde, insanın, her dönemde, kendi varlığı üzerine olan bilinci (özbilinçlilik, selfconsciouness) söz konusudur. Özbilinç, sanatsal yaratışın gerçek ve taşıyıcı **"öznesi"**dir. Tarihsel gelişmeyi iyi izlersek, özbilincin, **"sanatsal yaratış"**m **"insancıl"** kökenini oluşturduğunu görürüz. Sanırım, ilk örneği de, **Gilgameş Destanı**'nda görülür.

**Enkidu**'nun (Kır Adamı) bulunuşu, **Şamhat**'ın, Enkidu'yu yakalaması, ona sarılması, onu insanlaştırması, giderek insancıllaştırması, Gilgameş'in yalnızlığını gideren dost yapması, ormanların koruyucusu **"Humbaba"**yı öldürüşü, **Uruk** kentine duvar yaptırması, kent koruyuculuğu, savaş toplantılarında yaşlıların çekimserlikleri, gençlerin ateşli savaş yandaşlıkları, **Gilgameş**'in Tanrıça **İnanna**'nın ağacını (huluppu, henüz tanımlanamamış bir ağaç) ele geçiren yılan, cin (lilit) ve Anza adlı kuş karşısındaki çaresizliğine karşın, bir vuruşta tümünü kovalayışı, Tanrıça'yı kurtarışı, Enkidu ile döğüşü ve sonunda dostluğu... Uruklıların toplumsal ilişkileri, çatışmaları, sanatsal yaratışın sorunlarının ilk biçimidir.

Gilgameş'i, özüyle düşünürsek, doğa üzerinde, insanoğlunun egemenlik savaşımını görürüz. Gilgameş'in (her şeyi bilen, her şeyi gören) doğuşu, kral oluşu, Uruk'u koruması, büyüsel imgelemin, büyüsel öykünmenin en güzel örneklerindendir. Uruk Kralı Emmerkar, bir rüya görür: **Kızı, bir oğlan doğuracak, o oğlan, Emmerkar'ı öldürüp kral olacak.** (Bu söylence, Kral Oidipus'a dek uzanmış olmalı). Kız, henüz bekârdır. Kızının doğurmasını önlemek için, onu bir kuleye kapatır. Bunca önleme karşın, kız, gebe kalır ve bir oğlan doğurur. Kral, oğlanı kuleden aşağı atar. Oğlan yere düşerken, bir kartal, onu kapıp güzel bir bahçenin kıyısına kor. Oğlanı gören bahçıvan, onu alıp karısına götürür. Çocukları olmayan çift, çok sevinirler. Onu, çok özgür büyütürler. Günü gelir, Emmerkar ölür. Yerine geçecek oğlu yoktur. Halk, ne

yapacağını düşünürken, Gilgameş, kente gelir. Kentin pazarıdır. Bir kenarda durup geleni geçeni izler. Yaşlılar, bu güçlü ve yakışıklı genci görünce, **"Bu genç, bize kral olabilir."** diye düşünmüşler. Yanına varıp, kral olmasını önermişler. O da kabul etmiş.

Gilgameş'i, tanrılarla ve tanrıçalarla içli dışlı, kahraman bir kral olarak görüyoruz. Enkidu ile dostlukları, yoldaşlıkları, insancıl bir nitelik taşıyor. Acılarıyla, aşklarıyla, savaşımlarıyla, savaşlarıyla, umutlarıyla, ölümsüzlük arayışıyla, coşkularıyla, **büyüsel öykünme**'nin yoğunlaştığı bir sanatsal yaratıdır Gilgameş Destanı. **Sophokles**'in Kral Oidipus'una değin değişe değişe birçok yapıta kaynaklık etmiştir. Gilgameş Destanı, büyüsel öykünmenin, sanatsal öykünmeye nasıl kaynaklık ettiğini gösteriyor. Temel öğe, **"insancıllık"**tır.[299]

Gilgameş, doğaüstü güçlerle ilişki kurmasına, kendisinin de, doğaüstü güç taşımasına karşın, destan, yaşantının içinde oluşuyor. Destanda, **"gerçeklik"**in, yaşantının içinden ayrımlaşmış ve bağımsızlaşmış **"estetik yansıtılması"**nı görüyoruz. Sanatsal yaratışın öz kaynağıdır yaşantı. (Yaşantı, önü ve sonu olan yaşam dilimidir. Yaşam, öncesiz ve sonrasızdır. Yaşantı, ömür karşılığında, yaşam, hayat karşılığında kullanılmalıdır.) Büyüsel öykünmenin kaynağı da, yaşantıdır. Bütün sorun şudur: **"Sanatsal yaratışa konu olacak nesnel ya da öznel gerçeklik, sanatsal yansıtmaya ne değin elverişlidir? Somut yansıtmaya yarar mı?"** Yaşantının yansıtmaya elverişli öğesi, her şeyden önce, öykünmeye uygun olmalıdır. Öykünülen gerçekliğin yansıtılması, sanatsal yaratışın temel öğesidir. Şunu iyi kavramamız gerekiyor: **"Sanatsal yaratış, öykünülen gerçeklik değil, yansısıdır."** Sanatsal olan, yansıtılan değil, yansıtma biçimidir. Estetik olan, bu yansıtmayı içerir. **"Güzel"**, öykünülen nesne değil, öykünme biçimidir. Bir de şu var: **"Öykünülen gerçeklik, oluşumun tümel yansıması değildir, ama sanatsal yaratıyı izleyen, sanatsal yaratı ile yaşantısal gerçekliğin arasında temel bir ilişki kurar."** Yansıtmanın düşünsel ve kavramsal her biçimi, yaşantıdaki gerçeklikle örneği arasında sürekli tartışmaya yol açar. Estetik yaratış, böylece çoğalır.

---

299 Bkz. Muazzez İlmiye Çığ, Gilgameş, Tarihte İlk Kral Kahraman, Kaynak Yayınları, 6. basım, 2006 İstanbul.

Aristoteles, **Retorik** (uzsöz kavramıyla karşılanabilir) ve **Poetika** (şiir bilgisi) adlı yapıtlarında, **"uyandırıcı öykünme"**den söz ediyor. Bu öykünmelerin denetimi, nesnel olarak yapılamaz. Georg Lukacs, şöyle bir örnek veriyor: **"Oğlu ölen bir ana, oğlundan söz ederken, hep onun erdemlerini anlatır. Bu övgülerin gerçekliğinin denetlenmesi, bu durumda, ikinci derecede bir sorundur."**[300] Kaynağında, burada **"dışa vurulan bir duygu"** vardır. Dışa vurulan bu duygunun **"uyandırıcı gücü"** yadsınamaz. Ağıtlar ve fıkralar, **uyandırıcı öykünme**'nin en güzel örneklerini oluşturur. Mezar taşlarıyla anıtlar, uyandırıcı öğe taşırlar. Ne ağıtlardaki övgü sözleri, ne fıkralardaki olayların gerçekliği ilgilendirir alıcıyı (dinleyici, izleyici, okuyucu, taşıyıcı vb). Bir fıkra, toplumsal, tarihsel ya da töresel gerçekliğin bir öğesini **"doğru"** vurguluyorsa, anlatılan olay, yaşanmış ya da yaşanılan gerçekliğin yerine oturabiliyorsa, **uyandırıcı** bir etki yapar. Ağıtlardaki yakınmacı ve övücü öğeler, alıcıda yoğun duygulanmalara yol açar. Alıcı, yaşantının her evresinde, kendisinin sonunu, silik de olsa, aklından geçirebilir. Bu duygulanım, uyandırıcı öykünmenin denetimini ve deneyimini, kesinlikle erteler.

Anadolu'da, ağıtçı kadınlar vardır. Bunlar, Hegel'in sözünü ettiği eski Yunan'da, savaşta ölenlere toplu olarak ağlayan kadınların kalıtçıları olabilir. Ağıtçı kadınlar, köylerindeki, obalarındaki, komşu köylerindeki her ölü evine giderler ve ağıtı olan anayla, karıyla, bacıyla, kızla birlikte, ölünün erdemlerini, yiğitliklerini, kişiliğini, ahlaklılığını, cömertliğini öven ağıtlar yakarlar. Ölen kişi, yaşlı da olsa, gençliğini, iyiliğini, güzelliğini, değerlerini yansıtan deyişler söylerler. Ölü sahipleri, özel olarak çağırırlar ağıtçı kadınları. Ağıtçı kadınların yakınmaları, çoğunca, deme ve deyiş biçiminde olur. Bunların yaktıkları ağıtlar, ozanların söyledikleri **"ağıtlar"**la benzerlik taşımazlar. Saz şairlerinin ağıtları, koşma biçimindedir. Konusu, ölünün özgül değerlerini ve şairin öznel duygulanımını içerir. Bestesi de ağırdır, hüzün uyandırıcıdır. Ağıtçı âşık, tanımadığı kimselerin ağıtını da yakar. Bu, acının dışavurumunda, törel öğelerin varlığını gösterir. Ağıtçı, bu yolla, anaya (bacıya, karıya, kıza, babaya, kardaşa,

---

300 Georg Lukacs, agy., c. 1, s. 231.

oğula) yardımcı olur. Kaynağında, ağıtçının ağıtıyla, anaya özgü acı, **"nesnelleşir"**. Hegel, dışa vurulan acının nesnelleştiğini söylerken, bunu vurgular (Hegel, Bern Notları). Ağıtçı kadınların yakınmaları, genellikle koşuklu anlatıya benzer bir biçimle söylenir. Kısa süren anlatımın sonunda, ölünün her kişilik öğesini yansıtan dörtlüklere dönüşür. Mani tipi ağırlıktadır. Ağıtçı kadınlar ağıtlarını yakarken, ölünün özel eşyası da saçılır ortaya. Bunlar, uyandırıcı öykünmenin etkisini artırır. Anlatı biçiminde olsun, mani tipinde dörtlükler olsun, belli bir kurala göre yakılır. Hatta, ölünün sahiplerine başsağlığı içeren **"taziyet"** ziyaretinde söylenen **"taziyet bildirim"**lerinin bile, bir biçimi vardır. Bunlar, genellikle sıradan ve kalıplaşmış sözlerdir, ama öznel yansıtmalarda, kimi zaman, ortaya güzel anlatımlar çıkabilir. Ağıtçı kadınların yaktıkları ağıtlarda, kurallı devinimler görülür. Bunlar taşır **"güzellik"** öğesini.

Hegel, şarkının ve sözün, acıyı dışa vurduğunu, ama resmin, bu işi yapamayacağını söylüyor. Gerekçesi de, resmin devinimsiz olmasıdır! (Hegel, Bern Notları.) Anlaşılıyor ki, Hegel, resim hakkında derin bilgilere sahip değil. Bir portrede, insanın en derin duyguları yansıtılabilir. Bir de şu var: **"Hegel, insanın, bir acıyı içine gömerek"** onun şiddetini giderebileceği kanısındadır. **"Acının dindirilebilmesi için, en iyi yol, onu, insanın içine sindirmesidir."** (Hegel, agy.) Sanırım, Anadolu insanının şu deyimi, Hegel'i doğruluyor: **"Acıyı bal eylemek."** Bu kanısı, Hegel'in, öykünmeyi geri planda ele aldığını gösteriyor. Buradan şu sonuç çıkarılabilir: **"Yansıtmada, öz-biçim ilişkisi açıktır."** Duygusal yansıtma, kaynağında, bir biçim sorunudur. Bir gerçekliğin yansıtılmasında, biçim, duygusal tutkuyu düzenler, özün yansımasını oranlar, tartımı (ritim) kazandırır. Ses, sözcük, renk, çizgi, örge, etkisel gücünü artırır.[301] Biçimin, sanatsal yaratıştaki önemi budur. Lenin, **"Önemli olan biçimdir, öz** (içerik), **şöyle ya da böyle biçimlenmiştir."** diyor. Biçimden de, bilime, yaşantıya, sanata ilişkin olarak söz ediyor.[302]

---

301 Georg Lukacs, agy., c. 1, s. 240.

302 Lenin, Felsefe Defterleri, s. 63, Sosyal Yayınlar, İstanbul. Çeviren: Attila Tokatlı.

## DANS

Öykünmenin ilk biçimi **"dans"**tır. İlkel insan, avlanma eylemini yaparken, avlayacağı hayvanın büyülenmesini sağlamaya çaba gösterir. Bunun en iyi yolu, önce, **"totemin gizil gücü"**nden yararlanmaktır. Totemi olan hayvanın devinimlerini öykünerek, avını etki altına alır. İkinci aşamada, avının devinimlerini öykünür. Bu da, bir büyüleme yoludur. Avının dikkatini dağıtarak onun savunma iteneğini zayıflatır. Kuşkusuz, avına öykünürken, kendisinin ruhsal durumunu da, bedensel devinimleriyle yansıtır. **Öziris**'in (Mısır'da, Teb tapınağının başrahibi) dansı, öykünmeyi aşarak dinsel ve büyüsel nitelik kazanmıştır. **İziris**'in (Teb rahibesi. Öziris, onu doğrayıp her lokmasını, Nil vadisine serpmiş) yasını, onun yaşamını dansla yansıtarak tutmuştur.

Dans, insanın ruhsal durumunu, bedensel devinimlerle yansıtmaktır. Başka bir deyişle, ruhsal durumunu açığa vurarak anlatmaktır. İlkel insanın dansında, en önemli müzik aleti davuldur. Şaman (özellikle kutuplarda ve kutuplara yakın ülkelerde, doğaüstü güçlerle ilişki kurduğuna inanılan kişi), tahta bir davulu (şaman davulu) kullanır. Tahta bir kasnağın üzerine tek yanlı ya da iki yanlı gerilen deriden bir araçtır şaman davulu. Üzeri, mitsel ve göksel resimlerle süslenir. Bu resimler, dinsel ve büyüsel örgelerdir. Şamanlar, danslarını yaparken, kendilerinden geçerler (transe). Doğaüstü güçlerin alanına, yani öte yana geçmiş olduklarını gösterir bu. Şaman kutsal işlemlerini yaparken, büyüsel durumunu kılgıya (pratik) geçirirken, özel bir giysi giyer. Şaman giysisi, genellikle, geyik derisinden yapılır. Üzerine, şamanın **"koruyucu cin"**inin, birtakım gizemli yaratıkların resimleri iş-

lenmiştir. Hayvan kemikleri, kuş kanatları, muskalar, birtakım madenlerden yapılmış parçalar, giysinin eteklerine, yakasına ve kol ağızlarına takılır. Bütün bunlar, şamanın gizil güçlerle bütünleştiğini gösterir ve bu görünüşüyle, topluluğun üyelerinin üzerinde tinsel bir etki yaratır. Bu giysiler kutsaldır. Şaman, kutsal görevinin dışında, bu giysiyi giymez. Çocuklarla kadınlar, şaman giysisine dokunamazlar. Dans, dinsel ve büyüsel öz taşıdığından, şaman, dans ederken, özel giysisini giyer. Dans ederken, genellikle, bir maske takar.

Klanın (ilkel komünal toplum) her önemli gününde (avlanma, savaş, toplama, ölüm, doğum, topluma giriş) yapılan özel törenler, şamanın önderliğinde, danslarla sürdürülür. Her törenin dansı özeldir: **"Savaş dansı, bolluk dansı, erginlik** (topluma giriş) **dansı, av dansı"** vb. İnsanı kendinden geçiren danslar, büyücünün doğaüstü güçlerle bütünleştiğini gösterir. (Dervişlerin hu çekmeleri, dövünmeleri, tanrı ile bütünleşmeye yöneliktir). Danslar, müzik eşliğinde yapılır. Komuta, şaman davulundadır.[303] Davul, dansın tartımlı adımlarına yardım eder. Dans, şamanın egemenliğinden kurtulunca, salt müziğe uyumlu adımlar ve devinimler durumuna gelmiştir. Dinsel ve büyüsel etkiden kurtulunca, sanatsal yaratışın önemli bir dalı olmuştur. **"Güzel"**, dansın tartımlı adımlarında ve devinimindedir. Lenin'in dediği gibi, biçimindedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, önceleri, büyüsel öykünme olarak başladı dans. Büyüsel ve dinsel ereğinden uzaklaşan dans, giderek, **"tasarımlanmış"**tır. Başlangıçta, dinsel müziğe uyum temeline dayanırken, büyüsel ve dinsel öykünmeden uzaklaşınca, müziğin tartımına uygun, özgür devinimler halinde gelişti. Her dans adımı, artık, öznenin **"sanatsal yaratış yetisine"** göre biçimlenmiştir. İçgüdüsel devinimler, bilinçli, tasarımsal örgeler olarak yansıtılmıştır. Devingenliğin etki gücü, nitel bir örgeye dönüşmüştür. Dansın dinsel ve büyüsel temeli, sanatsal yaratıştaki önemini yitirmiştir.

---

303 Prof. Dr. Veyis Örnek, Etnoloji Sözlüğü, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Dansın doğuşundan bugüne değin gelişmesi, apaçık, yaşantının içindedir. Büyücünün ya da şamanın büyü öykünmeleri bile, yaşantının içinde, yaşantıda görülen devinimlerin yansısıdır. Şamanın her dans adımı, her beden devinimi, yaşantıda sürekli yinelenen tepkelere (refleks) öykünmedir. Büyüsel ve dinsel etki, yaşantıdan uzaklaşınca, dans, yaşantıdan ayrımlaşan, yaşantıdan çözümlenen sanatsal tasarımların yansıması olmuştur. Dans adımlarının **"güzelliği"**, devinim biçimlerindedir. Dans, büyüsel ve dinsel öykünmeden uzaklaşınca, etkili devinimlerin bilinçli seçimi, düşlem gücüyle tasarlanması, duyular arasındaki işbölümüyle, kısa sürede bağımsızlaşmıştır. Birçok durumlarda, büyüsel ve dinsel öykünmenin **"içgüdüsele dönüşmesi"**, bilinçli seçimin, büyüsel ve dinsel öykünmeden uzaklaşmasını etkilemez.

Dans, müziğe uyumlu bedensel devinimlerle **"sanatsal bir anlam, estetik bir yansıtma"** içerebilir. Dans, ilkel toplumlardan bu yana, büyüsel öykünme yoluyla, katılımcı yönüyle, toplumsal gelişmenin her aşamasında, her ekin (kültür) biçiminde etkin olmuştur. Her dönemde, müzikle birlikte (şarkı, türkü, vurmalı çalgılar, hemen her çalgı eşliğinde) gerçekleştirilmesi, bireysel ve toplumsal duygulanımın dışavurumunda, önemli bir yansıtma biçimi olmuştur. Danstaki devinimlerin etki gücü artışının nitel öğeye dönüşmesi, insanla hayvan arasındaki ayrımın belirtkenleri arasında en önemli öğelerdendir. Hayvanların -özellikle üreme dönemlerinde- bedensel devinimlerinde, hiçbir tasarımsal öğeye rastlanmaz. Onların bedensel devinimleri, türsel ve içgüdüseldir. İlkel toplumlarda, dans, büyüsel öykünmedir. Afrika'nm iç bölgelerine ilk giden gezginlerden **Livingstone**, orada yaşayan insanların (ilkel komünal toplumlar olmalı, çünkü, avlama ve toplama yapıyorlar), bir yabancıya, dilini, dinini, ülkesini sormadıklarını, **"Ne dans edersin?"** diye sorduklarını anlatıyor. (Ahmet Say, Müzik Sözlüğü). Bu, ilkel insanın, bir yabancının kimliğini saptamak için, öncelikle, totemini öğrenmek istediğini belirtiyor.

İlkel insanın ve ilkel komünal toplumun danslarında, temel öğe, büyüsel öğe olmakla birlikte, büyücünün öznel yaratışlarını, toplu danslarda uyum sağlamasını, davula tartımlı eşlik etmesini göz ardı edemeyiz. Belki, öznel öğenin ağırlığı söz konusu değil-

dir, ama varlığı yadsınamaz. Hayvanla insan arasındaki önemli ayrımlardan birisidir bu. Hayvanların dansları, varlığını bilinçten bağımsız sürdüren bir dış dünyayı belirliyor. Pavlov İvan Petroviç (1849-1936), **"Dış dünya durağan nitelik taşısaydı, hayvan, bağımsız olarak, koşulsuz tepkelerin yardımıyla yaşamını sürdürebilirdi."** diyor. Oysa, daha üst düzeydeki yansıtma ve tepki biçimlerinin gelişmesine, **"iş"**in (çalışma) karmaşık yapısı yol açmıştır. Sözcük, en ilkel evresinde bile, taşıdığı genelleştirici niteliğinden dolayı, doğrudan algılanan tepki uyarıcılarıyla arasında belli bir uzaklığı içerir. Bu uzaklığı da korur.[304]

Büyüsel öykünmede, danstaki devinimlerin birbirini izlemesi, birbirlerine bağlanmaları, dansın, yaşantıdan alındığını kanıtlıyor. Sanatsal yaratışın sonunda elde edilen yapıt, günlük yaşantının üzerine çıkmış görünse de, özünde, yaşantının bir parçasıdır. Uğradığı her değişim (en üst düzeydeki bale de içinde), kaynağında, toplumsal gelişmenin ürünüdür. Toplum değiştikçe, iş de, yeni nitelikler kazanıyor. Bu değişim, elin becerisini geliştirdiği gibi, yeni işin gereği olarak, aletleri de değiştiriyor. Yeni aletleri, iş içinde, yine, elin becerisiyle ve bilincin saptamasıyla tanır insanoğlu. Değişen iş, yeni bağlantılar kurar, giderek, bilinçli tasarımlara yol açar. Dans da, yeni devingenliğe koşut yeni devinimler oluşturur. Oluşum, **"saptanmış yansıtma"**da gerçekleşir. Büyü öykünmesi, uzun süre, dansın devinimini, bilinçli yaratıştan uzak tutar. Ancak, dansın devingen yapısı, büyüsel öykünmeyi uzaklaştırmayı başarır. Şarkıların, yeni durumları yansıtması, dansın devinimlerini, önceki devinimlerle bağlantısını kesmeye zorlar. Büyü öykünmesi, uzun süre, dansın devinimini bilinçli yaratıştan uzak tutar. Ancak, dansın devingen yapısı, büyüsel öykünmeden uzaklaşmayı başarır. Şarkıların, yeni durumları yansıtması, dansın, devinimlerinin, önceki devinimlerle bağlantısını keser. Büyü öykünmesi, estetik bilinci engeller. Ne ki, estetik bilinç, yalnız bırakılmışlığı sevmez. Estetik öğe, nesnel niteliğiyle, sanatsal yaratış içerisinde kendisine bağlı bir dünya yaratır.

---

304 Georg Lukacs, agy., c. II, s. 18. Payel Yayınları, 1992, İstanbul. 2. basım. Çeviren: Ahmet Cemal.

Estetik öğenin kendisine özgülüğü, kendisine özgü bir dünya yaratması, sanatsal yaratış açısından büyük önem taşır. Böyle bir dünyanın oluşması, bedensel etkinlikten ve insanın dolaysız katılımdan ayrılması ve çözülmesi, bağımsız **"kendinde"** niteliği kazanması anlamını taşır. Bu ayrılmanın ve çözülmenin gerçekleşemeyeceği yaratılarda da vardır. Dans ve oyunculuk (aktörlük, aktrislik, palyaçoluk, meddahlık vb) bunlardandır. Bir dünya yaratmada, dans, gerilerde kalmıştır. Tiyatroda, durum daha karmaşıktır. Sanatsal yaratışın, kendisine bir dünya yaratması, doğanın sınırlarının dışına çıkışı içeriyor. Dünya görüşü niteliğindeki büyü, biçime dönüşecek **kendi içindelik**'i, düşünce ve biçimleme yönünden olanaksız kılar. İlkçağ Yunan sanatı, ilkçağ Yunan toplumunun gelişmesinin bir ürünüdür ama, sorun bu değildir. Sorun, hâlâ, o sanatın bizde estetik doyum sağlamasıdır.

Marks, bu durumu şöyle yorumluyor: "Çocuk, doğasında, her durumu, kendi öz niteliğinin doğal gerçekliğinde yeniden yaşadığını görmez mi? İnsanlığın tarihsel çocukluğu, bir daha asla dönülemeyecek olan o en güzel açılma dönemi, niçin, bizi sonsuzluğa kadar büyülemekte devam etmesin? Huysuz çocuklar vardır. Ve büyük adamı tavırları takınan çocuklar vardır. (Böylelerini, Türkçe'de tanımlayan bir deyim vardır: Büyümüş de küçülmüş.) Antikçağın birçok halkı, bu kategoriye girer. Yunanlılar, normal çocuklardı. Onların sanatının bizi büyülemesi, o sanatın içinde büyüdüğü toplumun ilkel niteliği ile çelişki oluşturmaz. Bu büyüleme, tersine bunun sonucudur ve o sanatın doğmuş olduğu ve ancak doğabileceği yeteri kadar olgunlaşmamış toplumsal koşulların hiçbir zaman geri gelemeyeceği gerçeğine bağlı büyülemedir."[305]

Görülüyor ki, insanın, doğal sınırlarından çekilmesi, nesnel ve öznel olarak olanaksızdır. Çünkü, insan toplumsallaşmıştır.

İnsan, ne denli toplumsallaşırsa toplumsallaşsın, doğaya hangi ölçüde egemen olursa olsun, doğanın bir parçasıdır. Bu yüz-

---

[305] Karl Marx, Grundrisse I, s. 47. Sol Yayınları, Ankara 1999. Çeviren: Arif Gelen.

den, doğa olmaksızın, yaşamını sürdüremez. Doğanın sınırlarını geriye çekebilir, genişletebilir, ama her zaman, doğanın bir parçası olarak kalacaktır. İş sayesinde doğayı sürekli değiştirip egemenliği altına alır. Artık, insan için bir nesnedir doğa. Doğanın sınırlarının geri çekilmesiyle, insan-doğa ilişkisinde, bir olumsuzluk yansıtılmıyor, ama doğa yasalarının daha çok bilinmesi ile, insanla doğa arasında alışverişin geliştiğini belirliyoruz. Bu alışveriş, insan-doğa ilişkilerinde yeni sorunlara yol açabildiği gibi, yaşantıya yeni içerikler kazandırır. Yeni sorunların çözümlenmesi, yeni içeriklerin yansıtılması, **"sanatsal yaratış"**ın sorumluluğundadır. Sorunları çözümlemeye, **"sanatsal öykünme"** yoluyla varabiliriz. Kuşkusuz, sanatsal öykünme, sanatsal biçimlemeye yol açacaktır. Sanatsal yapıtlar, yeni bir dünya içerirler. Her sanatsal yaratı, yeni bir dünya yaratarak, **"öz-biçim değişikliği"**ne yönelir. Bu yüzden, **"güzel anlayışı"** da değişir. Yeni **"güzel anlayışı"**, estetik öykünmenin itici gücünü oluşturur.

Çözülme ve çözümleme, yaşantının içindedir. Sanatsal yaratış, yeni bir **"dünya yaratma"** işlevini yerine getirmek zorundadır. Sanatsal yaratışta, öznenin seçimi söz konusudur. Örneğin, bir ressam, temel renklerle tamamlayıcı renkleri, yarattığı yapıta göre seçecektir. Bu seçim, yeni bir dünya yaratımına yol açar. Sanatın yasaları, çok açık ki, yaşamın (doğa) yasalarından çıkıyor.

# TARİHSEL ÖZDEKÇİLİĞİN SORUMLULUĞU

Öykünmenin sorunlarını inceledikçe, karşımıza, önemli bir kavram çıkıyor: **Yeni bir dünya.** Yeni bir dünya, sanatsal yaratışın, **"biçimleme"** yoluyla, doğal sınırlarını geriye çekmesiyle yaratılır. **"Doğal sınırların geriye çekilmesi"** kavramı, Georg Lukacs'ın estetiğinde, önemlidir. Kavram, anlamsal bir olumsuzluk içerse de, gerçekte, bir olumsuzluğu yansıtmıyor. Lukacs, **"doğal sınırların geri çekilmesi"** kavramıyla, **"toplum-doğa"** ilişkisinin sonucu olarak insanla doğa arasındaki alışverişin yoğunlaşmasını ve zenginleşmesini anlatıyor. Toplumsallaşan insan, soydaşlarıyla özel ilişkiler kurarak, iç belirlenimlerini, **"çok yönlülük"**e kavuşturur. Bu gelişmenin, genel olarak, ekinler üzerinde, özel olarak sanatçılar üzerinde (kuşkusuz, sanatlar üzerinde de) destekleyici ya da engelleyici etki yaptığı, somut olaylarda ya da genel düzeyde çözüm bekleyen sorunlardır. "Tarihsel özdekçi öğretinin çözmesi gerekli bir sorundur. Çözüm sırasında ve sonunda, ortaya yeni sorunlar çıkar. Özdeksel gelişmenin gereğidir bu. Bunları çözümlemek de, **'estetik öykünme'**nin, **'sanatsal biçimleme'**nin işidir. Açıkça, sanatsal yaratının en önemli işlevinin **'dünya yaratıcı'** olduğu" görülüyor. Sanatın itici gücü de, yaşantıdır (günlük yaşam, gündelik yaşam).[306]

Mağara resimlerinde, resmi çizilen hayvanların, hangi uzamda (mekân) oldukları belli değildir. Hayvanların doğal renkleri var, ama onu, izleyiciye coşkuyla bağlayacak tamamlayıcı renkler (ışıktan ayrımlaşan, tayfta bulunmayan renkler) bulunmuyor. Evrensel bir uzam anlayışı da bulunmuyor bu resimlerde. Salt,

---

306 Georg Lukacs, agy., s. 46, 47.

hayvanın bulunduğu uzam var. İlkel insanın, uzam ve oran kavramlarına ulaşamadığı apaçık. Nesneleri, bulundukları uzama bağlı çizmek, ilkel insanlar için zorunlu bir durum. Nesneleri, bulundukları uzamla bağlantılı çizmek, ilkçağ Yunan resminde başlıyor. Resim sanatında bir devrimdir bu. Ancak, bu devrimin dayanağı **geometri**'dir.

İnsanın ilk yaratıcı edimi, nesneleri adlandırmaktır. İlkel insana göre ad, kendisini nesneyle özdeşleştiren büyülü güce sahiptir. Bu yüzden, doğada gördüğü nesnelerin biçimlerini yeniden ortaya koyarak, iç düşünün ya da iç sezginin sağladığı öykünmeyi, uzamıyla birlikte tasarımını, dünyaya ilişkin tasarıma dönüştürmesi için uzun bir süre beklemek zorunda kalmıştır. Nesneleri eğip bükmek, onlara yeni biçimler verme yeteneği olan insanlar, gizil güçlerle bağlantı içinde algılanıyorlardı. Bu yüzden, onlardan korkuluyordu. **"Büyü öykünmesi"**ni, bu ilkel insanlar başlattı. Büyü öykünmesi, bir bakıma, özdeksel bir içerik taşır. Yaşantının içinde çok önemli olan avlanma, mağaralardaki av sahnelerini açıklıyor. Şamanın (büyücü) dansında, hayvan devinimlerine öykünme apaçıktır. Geç taş devri resimlerinde, yaşantıyla bağlantılı geyik resimleri (Fransa'da, Lascaux'da), özdekçi tarihsel öğretinin temel savını kanıtlıyor. İlkel insanın dünyaya bakışı, bir **"çıkar"**ı yansıtıyor. Hayvan yaşamına ilişkin bilgileri de görülüyor. Bu resimlerde, insan çizimi, çok az yer alıyor. Bu da, rastlantı değildir. İnsan, büyü öykünmesinin odağında ya da özeğinde değildir. Geç taş (Paleolitik) dönemi mağara resimleri, çok az ışık altında yapılmış. Başka türlü olması düşünülemez zaten. Bu mağara ressamları, resimlerini çizerken, bir örneğe (model) de sahip değildirler. Çok açık ki, geçtaş dönemi mağara ressamları, yaratıcı düş güçlerini, görülen bireştirme gücüyle donatmaları için, güçlü belleğe sahip olmalılar. Yaşantının içinden yaptıkları gözlemlerini, sızıntı ışık altında mağara duvarlarına çizmişlerdir. Bu, ancak güçlü bellekle olanaklıdır.

Büyücü, gizil güçlerle ilişki kurarken, yukarıda da söylediğimiz gibi, **"ruhunu boşaltır"**, sonra da, kendisini totemiyle (sıçan, geyik, kurt, yılan vb) özdeşleştiren (kaynağında, totemin gizil gücü **mana**'yla) doğaüstü güçleri çağırır. Sanırım, şamanı to-

temiyle özdeşleştiren güçlerdir onlar. Büyüsel öykünme yoluyla, gizil güç (mana), mağara ressamını (büyük olasılıkla büyücü, şaman) ele geçirir. Yenitaş döneminde, insanın dünya görüşü, özdekçi nitelik kazanmaya başlar. Güney Asya ve Mısır uygarlıklarının kalıtları, bu düşüncemizi doğruluyor. Geç eskitaş dönemine özgü **"Cueva Remigia** (İspanya) **mağaralarındaki resimler ilginçtir."** Koşan iri hayvanları (bizona benziyor), ellerindeki yay gibi aletlerle kovalayan insan resimleri, geç eskitaş dönemi insanının, dünya görüşünün daha özdekçi olduğunu gösteriyor. Libya çölündeki **Harge Mağaraları**'nda görülen bir resimde, insanların, ok ve yaylarla savaştıkları görülüyor. Soldaki savaşçıların arkasında duran bir hayvan (sığır olmalı), çatışmanın nedenini gösteriyor. Bu, yaşantının içinden bir yansımadır, daha doğrusu, bir yaşantının yansımasıdır. Tekniği (dışavurumcu, şemacı) ne olursa olsun, insanlar, bir av için savaşıyorlar. Çölde, av hayvanlarına az rastlandığından, savaşı yansıtan güç çizgileri, amansız bir savaşı gösteriyor.[307]

M.Ö. 4000 yıllarına dek indiğimizde, Mezopotamya'da, Mısır'da, Anadolu'da (Ege), büyüsel öykünmeden kurtulunduğunu görüyoruz. Uruk, Teb, Milet tapınaklarında, büyücünün yerini **"rahip"** almış. Rahipler (rahibeler de var), Olimpos tanrılarıyla ilişki kurmalarına karşın, büyüsel öykünme yapmazlar. Dinsel öykünme (mitsel öykünme demek daha doğru olur), salt biçimlendirilmiş (kalıplı, plastik) sanat ürünleriyle değil, söz sanatlarıyla da yapılmıştır. Sümer, Mısır ve eski Yunan sanatsal yaratışlarında, **"destan ve şiir"** önemli bir yer tutuyor. Eski Yunan sanatında, tiyatro da, çok etkin. Şarkılar, korolar ve şiirsel deyişler, **"mitsel öykünmeler"**le yansıtılır. Sanatsal yaratışta, hayranlık da önemli olmuştur. Bu yapıtlarda, halkların yaşantıları, en küçük ayrıntılarına değin yansıtılmaktadır. Aristoteles, **"sanatsal yaratış"**ın özünde, **"katharsis"**in, yani **"arıtmanın, arındırmanın"** olduğunu söylüyor. Hekimlerin **"homoiopathik"** (bir sayrılığı, o sayrılığa yol açan etmenlerle sağaltmak) yöntemini, sanatsal yaratış

---

307 Bkz. Germain Bazin, Sanat Tarihi, s. 22. Sosyal Yayınlar, İstanbul 1998, Çevirenler: Üzra Nural-Selahattin Hilav.

için de, zorunlu görüyor. Aristoteles'e göre, trajedinin acıma ve korku özniteliğinde (pathos), hekimliğin bu ilkesi egemendir. Acıma ve korku özniteliği, insanda söktürme, arındırma etkisi yapıyor. Sanatsal yaratış, insandaki her türlü olumsuz duyguyu söküp atmalıdır, yoksa, sanatsal yaratış olamaz.[308]

**Rönesans**'m en önemli düşünürü ve sanatçısı demeyi yanlış bulmadığım Leonardo da Vinci, kendisi için yazılmış bir yapıtta, kendi döneminin estetik ve felsefe görüşlerine göre, sanatın biçiminde ve içeriğinde değişimlere yol açan gereksinimlerin estetiksel ve felsefesel kökenini şöyle belirtiyor: **"Edebiyat, ahlak felsefesiyle ilişkilidir, resim sanatı da, doğrudan doğruya doğa felsefesinin içinde yer alır. Birincisi, gözlem yapan tinin işlemlerini tanımlarken, ikincisi, devinimlerin içerisindeki tini konu alır."**[309] Leonardo, Rönesans'ın yazın anlayışını aktarıyor, Lukacs da, bu görüşü onaylıyor. Leonardo'nun yazın hakkındaki görüşü, Rönesans yazınına özgüdür. Yazın (edebiyat), **gerçekçilik** ve **coşumculuk** (romantisme) dönemlerinden bu yana, ahlak felsefesiyle ilgilenmiyor. Aydınlanma hareketinden sonra, önce coşumcular, sonra gerçekçiler, olması gerekenle değil, olanla ilgilendiler. Balzac, Fransız soylu sınıfının yanında, burjuva sınıfının soyguncu ve ahlaksız ırasını (karakter) bir toplumbilimci, bir iktisatçı gibi irdeledi ve yazdı. Victor Hugo, Aydınlanmacı gibi davranarak, Kilise'yi, akıl yargıcının karşısına çıkardı ve soylu sınıfın tüm pisliğini yansıttı. Gerçeküstücülerse, bilinçaltını yoklayarak insanın cinsel eğilimlerini yansıtmakta sakınca görmediler. Kısası, yazın, ahlak felsefesiyle ilgilenmiyor artık. Resim sanatıysa, nerdeyse yüz yıldır, doğa felsefesinin içinde yer almıyor. Eski Yunan'da, doğanın özü, biçimleri ve gerçekleri üzerine kuramlar geliştirildi. Rönesans döneminde, özellikle Alman düşünürleri, yüksek doğa bilgisine erişmek için, doğayı, felsefe açısından irdelemek istediler. Tek tek bilimlerin verilerine dayanarak, doğayı kuşatıcı bir felsefe görüşüne var-

---

308 Aristoteles, Peri poieton-Peri poietikes; şiire özgü.

309 Georg Lukacs, agy., s. 50. Leonardo da Vinci, Der Deuter, Forsher und Poet. *Düşünür, Araştırmacı, Şair,* Jena 1996, p. 156.

mak isteyenler de oldu. Doğa felsefecileri, özdek, uzay, zaman, yasallık, dirimselcilik (biyolojik, hayatiyetçilik) gibi doğa bilimlerinin kavramlarına dayanarak felsefe yapmak istediler.

XVI. yüzyılda, Jan (Kadife) Brugel (1568-1625), yergici resmiyle, toplumcu bir sanatsal yaratışı, resim sanatında da etkin kıldı. Nicolas Poussin (1584 -1665), dünyanın sınırsız karmaşıklığını, düşünsel birliğe indirgedi, doğayı dinsel, tarihsel, felsefesel, mitsel ve şiirsel manevi temalarla ilişkilendirerek insanlaştırdı. Kısası, Leonardo'nun resim felsefesi, dönemine özgü bir anlayışı yansıtıyor. Georg Lukacs, resim sanatının uygulayıma ilişkin gibi görünen sorununun, her şeyin yerel rengini bularak, nesneler topluluğunu öykünme yoluyla, somut bir oylumla betimleme olduğunu, insanın kendine özgü bir dünya yaratmasının olgun bir örneğini sergilediğini yazıyor. **Özgü** sözcüğünün üç anlamı içerdiğini belirtiyor. İlk anlamında, gerçekliği öykünen insanın kendisi için yarattığı dünya söz konusudur. İkinci anlamı, içinde nesnel gerçekliğin yansıdığı dünyadır. Üçüncü anlamı, sanatsal yaratışın (resim için) içeriğini oluşturan, zorunlu olarak küçük boyutlar taşıyan gerçeklik kesitinin, o an için önem taşıyan belirlenimlerinin bütünselliğine dönüşmesini sağlayan gerçekleşmedir. Kısası, Lukacs, **"özgü"** sözcüğüyle, önce, **"öznenin kendisiyle ilgili olanı"**, sonra **"nesnel gerçekliğin yansıtıldığı dünya"**yı, en sonra da, **"sanatsal yaratışla elde edilen sanatsal dünya"**yı anlatıyor. Kaynağında, resim sanatı açısından, üçüncü anlamı önemlidir. O da, **"görsel anlamda kendine özgü dünya"**dır.

Resim sanatında **"renkler"** fizik bilimindeki değin önemli olmuştur. Çünkü, bir bakıma, resim, boyama sanatı olarak algılanabilir. Sanatsal yaratış, sonunda, **"sanatsal yaratı"**ya dönüşür. Her sanatsal yaratı, yaşantının yeni bir **"gerçeklik"**ini, başka bir deyişle, yeni bir **"yapı"**sını içerir. Yeni yapıt, yaşamın dolaysızlıklarını yıkar, onlardan uzaklaşır. Artık, yeni bir dolaysızlıktan söz edebiliriz. Resim sanatında, bu işi, renklerle yapıyor ressam. Resimde yerel renklerin önemi yadsınamaz, ama yeni yapıt, yaşantının yeni bir yerel rengini yansıtır. Bu, başka bir yerel renktir. Yerel renklerin, nesnel yapı olduğunu düşünmek,

doğru olmaz. Dolaysız olmasına karşın, renk, nesnenin kendisinden üretilemez, yine, sanatçının, sanatsal yaratış sırasındaki duygululuğuyla bağıntılıdır. Kısası, resim sanatında, öznel öğe, önemini her zaman korur. Kant, **Yargı Gücünün Eleştirisi** adlı yapıtında, renklerin, salt anlam duyguları içermediklerini, ama anlamdaki değişmelerin biçimine ilişkin düşüncelere kaynaklık edeceğini söyler. Bu, renklerin, dolaysız anlamlar yaratacağını savlamaktır. Ahlaksal içeriklerle renkler arasındaki duygusal bağlantıyı doğanın etkilemesinin söz konusu olduğunu belirtiyor. Bu durumda, rengin etkisinin dolaysız olması ileri sürülüyor. İnsanbilimleri, bu yargıyı doğrulamıyor. Goethe, **"Renklerin Öğretisi"** adlı yapıtmda, doğal ve toplumsal içerikler arasındaki birleşmeyi, fizyolojik oluşumuyla ele alıp, her iki bileşke arasındaki karşılıklı ilişkiyi öne çıkarıyor. İlginç örnekler veriyor. Örneğin, egemenler, erguvan rengi karşısında kıskançlık duyarlar. Kara, Venedikli soyluya, cumhuriyet yönetiminin eşitlik ilkesini anımsatır. Bunlarda, alışılagelmiş bir yan vardır. Örneğin, **"umut"**u simgeleyen **"yeşil"** ile **im** (işaret) arasındaki ilişkiyi öğrenmeden önce, bize, imin anlamının ulaştırılması zorunluluğu vardır.[310] Renklerin bu tür etkilerinin varlığının çok erken ortaya çıktığını, budunbilim (etnografya) gösteriyor. Örneğin, birçok toplumda, **kara**, **"yas"**ı ifade eder. Buna karşın, **ak** da, yası yansıtabiliyor. **Sarı**, güzel ateş ve altın izlenimini, ayıp ve belirsizlik izlenimine dönüştürebiliyor.[311]

Renklerin toplumda kazandığı bu anlamlarının fizyolojik etki yaratmadığını, ama bu renkleri kullanan halkların toplumsal gelişmeleri doğrultusunda anlam duyguları kazandığını biliyoruz. Şamanın giysisindeki türlü renkler ve totem örgeleri (motif), büyüsel öykünmenin, yaşantıdan kaynaklandığını kanıtlıyor. Süslemeler, büyüsel etkinin yanında, duyusal öykünmenin etkinliğini de belirtiyor. Bu, şu durumu da kanıtlıyor: **"Tek tek nesneleri öykünme ile süsleme, bireşimsel bir olguyu gerçekleştiriyor."** Doğrusu, bunun nasıl olduğunu yanıtlamak, çok da olanaklı gö-

---

[310] Georg Lukacs, agy., s. 56.

[311] Georg Lukacs, agy., s. 57.

rünmüyor, ama varlığı apaçık. İlkel insan, hiçbir nedene dayanmadan, ölüler dünyasına (monde des morts) inanır. Ölüler dünyasının, atalara tapınmayla yakından ilgisi görülebiliyor. Kaynağında, **ölüler dünyası**, bir tasarımdır. Birçok ilkel toplumun inancına göre, ölüler dünyası, ölülerin gömüldükleri yerdir, mezarlıklardır.

Ölüler dünyasının yeraltı tasarımı, bu inancın ürünüdür. Soyutlama yoluyla toprağa gömülen bedeni terk eden ruh, gökyüzüne ağar, Güneş'te eğleşir. Ölüler dünyası, çoğunca, dağların doruklarında, bataklıklarda, denizlerin diplerinde, mağaralarda, insan ayağı basmamış adalarda tasarlanmıştır. Homeros (Yunan tanrılar dizgesini kuran, kendisine, İskenderiye'de, tanrı tacı giydirilen şair, felsefe tarihçilerinin kimilerince, örneğin, Walter Kranz'a göre, ilk filozof), **Hades**'in (ölüler dünyası) yollarının, tehlikelerle dolu olduğunu yazıyor. Hades, büyük bir olasılıkla, Yunan halkının söylencelerinde, masallarında geçiyordu. Homeros, onlara dayanarak, yeni bir öte dünya tasarladı. Bir bakıma, imgelem sonucu tasarlanmıştır. Homeros, ünlü **Troya Destanları**'nda (İliada, Odisseus), yer yer, Hades'in yolunu gösterir, ölüler dünyasının betimlemelerini yazar. Şaman da, büyü öykünmesiyle, ölenlere, ölüler dünyasının yollarını gösterir. Ölülerin, sonsuz yaşam ülkesine huzurla gitmelerine yardımcı olur. Şaman, nesnelerle ilişkiyi, doğuştan kurar. Doğa, onu seçmiştir. Doğayı oluşturan tüm nesneleri öykünür, öykünerek onları tanır ve canlandırır.

**Animizm** (animisme, ruhçuluk), canlandırmanın (animatis) ürünüdür. Salt, canlıların ruhu (anima) yoktur, hayvanların, bitkilerin, tüm doğa varlıklarının ruhları vardır. Şaman, giysisine yaptığı süslemelerle ve taktığı hayvan kemikleri aracılığıyla, her nesnenin ruhuyla bütünleşir. Ruhlar, mağaraları, ağaçlıkları, yanardağları, kayalıkları, belli nesneleri doldururlar. Bunların zararlı etkilerinden kurtulmak için, içlerinde gizemli, büyülü güç olan nesnelerin birer parçasını taşımak, onları öykünmek, **tapıncakların** (fetiş, feitiço) yapılmasına yol açmıştır. Süslemenin, yontunun, resmin kaynağı, büyüsel öykünme olarak düşünülebilir. Öykünme büyüsü (magie imitative), bir nesnenin, bir varlığın devinimlerini, yaşantısındaki davranışlarını öykünerek, onun

özünü etkileme temeline dayanır. Görme duyumuyla elde edilen benzerlikler, nesnenin davranışlarıyla benzerlikler, çağrışımlarla elde edilen, düşünceden ve duygulardan yansıyan benzerlikler, büyüsel öykünmenin kaynaklarıdır.

Anadolu'da, çocuklar, kurak mevsimlerde, bir korkuluk yapıp kapı kapı dolaştırarak, türlü yiyecekler toplarlar. Bu, bir uygulama biçimidir. Balkanlar'da, genç bir kızı yeşil dallarla süsleyip üzerine su dökerler. Yağmur, bitkileri yeşertir. Yeşillerle donatılmış genç kızın üzerine su dökmek, yağmur tanrısına öykünmedir. Biçimlendirme sanatlarının (plastik sanatlar), bu arada resmin kaynağı, **"büyüsel öykünme"** olarak görünüyor. Renklerin anlamları, toplumsal gelişmeye koşut özelliğe göre kazanılmış ve giderek toplumsallaşmıştır. Egemenin renginin, tüm toplumun rengine dönüştüğünü de biliyoruz. Üç dört renkli bayraklar, birleşmiş kabilelerin egemenlerinin renklerini temsil ediyor.

# YAZIN YAPITLARININ ESTETİĞİ

**"Yazın** (edebiyat) **estetiği"** kavramı yaygındır. Oysa, böyle bir kavram, boşlukta kalıyor. Çünkü, yazın diye özgün ve tikel bir sanat yoktur. Şiir, öykü, roman, deneme, destan, oyun (tiyatro için yazılan piyes), söylence, fıkra, masal vb sanat ürünleri, **"yazın"** kavramının içinde yer alıyorlar. Yazın tümel kavramı içinde yer alan bu sanat yapıtlarının her birinin estetiği farklıdır. Kısası, yazın kavramı, tümel bir kavramdır. Dille yapılan **"sanatsal yaratış"**ı ifade ediyor. Bu yüzden, **"yazın estetiği"**ni, **"şiir estetiği, roman estetiği, öykü estetiği, oyun estetiği vb"** diye ayrı ayrı incelemek gerekir. Kuşkusuz, toplumun gelişme yasalarını dikkate alarak. Çünkü, toplumsal gelişmeye koşut olarak şiir de, roman da değişiyor. Biz, toplumdaki yaygınlıklarını ve etkilerini dikkate alarak, şiir, roman ve öykü estetikleri üzerinde duracağız bir ölçüde. Bir ölçüde, çünkü, bu yapıt, sanat dallarının ve sanat yapıtlarının estetik değerlerini aramıyor, **"güzel"**in bilgisine varmaya çalışıyor. Buna karşın, sanatsal yaratıların özel yanlarına da, kıyısından köşesinden değiniyoruz. Kaldı ki, her sanat alanına girmek de, kolay olmasa gerek. Örneğin, **"oyun estetiği"** üzerine konuşabilmek için, Öziris'in ve İziris'in danslarının örgelerini, tartımlarını, o danslara eşlik eden müziğin ezgisini ya da ezgilerini, o ezgilerin ses değerlerini, Hindistan'da, M.Ö. VI. yüzyılda, tapınaklarda her yıl yapılan yaratılış törenlerinde, yirmi dört bölümlü Sindra danslarının tarihini, çıkışına yol açan miti ya da mitleri, müziğini, Çinlilerin temaşa gösterilerini, kukla oyunlarını, sahne ve perde düzenli oyunlarını bilmem gerekiyor. Bu konularda söz söyleyemem. Güzelin bilgisine saygılı kalarak, yazınsal yaratışın ortak ereğini saptamaya çalışacağım.

**"Sanatsal yaratış"**ın ortak ereği, **"evrensellik"**tir. Evrensel bir sanat yapıtında, tüm halklar, kendi ekinlerinin, insan olmaktan kaynaklanan duyarlıklarının, duygularının yansımalarını görmelidirler. Yansıtılan **"gerçeklik"**in özünde, her dünyalı, kendisini bulmalı. Yansıtılan durumun ya da olayın özgünlüğünden çok, insanlığın ortak duygularını, düşüncelerini, duyarlıklarını ve kuşkusuz, sorunlarını bütünleyici anlam içermesi gerekir. Yazınsal bir sanat yapıtını okuyan her halktan okur, yapıtın yaratıldığı dünyaya ne değin yabancı olursa olsun, o dünyaya esenlikle girebilmelidir. Bu, yaratıcının öznel yeteneğine, ekinsel birikimine bağlıdır. Evrenselliği yadsıyanlar, özellikle, sanatsal yaratışın öznelliğinden söz ediyorlar. Oysa, sanatsal eylemin en önemli öğesi, yukarıda değindiğimiz **"bir dünya yaratmak"**tır. Yaratılan dünya, tüm halkların yaşantılarından yansıyan ortak bir ekinselliği içeriyorsa, evrensellik taşır.

İlkçağın anlatı türü, **"tragedya"**dır (trajedi). Koşukla yazıldığından, Aristoteles, tragedyayı, **"poetika"** (şiir bilgisi) içinde incelemiştir. Arındırma, arınma kavramı (katharsis), trajedinin içeriğini, kurgu temelini gösteriyor. Aristoteles'in öğretmeni Platon için, estetik yaratının temel öğeleri, **"tanrısal coşku, esrime, esin** (ilham)"dir. Sözün büyülü gücü (Gorgias'tan söz etmiştik), duygusal etkiyi artırır. **Longinus**'un olduğu sanılan **"Yüce Üzerine"** adlı yapıt, ilkçağ estetiğinin en eski biçimlerini bir araya getirmiş. **Stoacılar** (M.Ö. V. yüzyılda, matematik bilgisinin yaygınlaşmasıyla oluşan teknik gelişmelerin yozlaşmış, bireyci düşüncelerin etkisiyle, Helenistik ekin çerçevesinde ortaya çıkan felsefe okulu), evrensellik anlayışlarından ve kendi çağlarına özgü klasik yaklaşımlardan (gerçeği ele alış yordamı) etkilenmişlerdir. Horatius, Aristotelesçi bir sanat anlayışına sahip olsa da, **Poetika**'dan habersiz görünüyor. Longinus'un yapıtı, Poetika'daki **"yapısal bütünlüğe sahip"** kapalı bir metin değil. Öznel deyişi, bağıntıları ve bağlantıları, şiir kuramına özgü olan bir deyişi, kuramın özeğine koydu. Şiirsel deyişi de, **"yüce"** nitemiyle anlatıyor. **Yüce,** tanrısal gücüyle bize egemen olan istemden, başka bir deyişle **"sonsuzluk"**tan, uzayın yol açtığı tedirginlikten doğuyor. Bu görüş, ilkçağ bilinemezciliğinin ürünü gibi görünüyor. Varoluşçu

felsefenin kaynağı da, bu görüşe dayanıyor. Longius, sanatsal yaratışın, **yüce** kavramıyla yakın ilişkisi olduğu kanısındadır. Doğal yetenek (ingenium) ile bilgi ve beceri aynı ölçüde değerlidir. Sanatsal yaratış için, **"yüceye yöneliş, esin, engellenemez tutku, örgelerin ayrıntıları, üst düzeyde anlatım, kusursuz kurgu"**, zorunlu öğelerdir. **"Yüceye yöneliş, esin, engellenemez tutku"**, doğuştandır. Estetik bilginin bu üç kaynağı, doğa vergisi olarak kabul ediliyor. Ayrıntıları betimlemek, biçim ve kurgu, sanatçının öğrenmesi gereken öğelerdir. **"Güzel"**, bu öğrenilen öğelerde yansır. Demek, doğal güzellik söz konusu değildir. Güzel, sanatçının öznel algı gücünün, imgeleminin, yansıtış biçiminin ürünüdür. Kurgu ve biçim, doğal yansımadan çok önemlidir. Şiirsel söz dizimi, şairin emeğiyle yaşama geçer. Esin, tutku, yüceye yöneliş, sanatsal yaratışın itici gücüdürler, ama **"güzel"**in yaratıcısı değillerdir. Kaynağında, her sanatsal yaratışta, kendine özgü öğelerin yanında başka sanatsal öğeler de etkindir. Bu, **"sanatlar arası ilişkiyi"** de gösteriyor. Estetik yapının en önemli öğesi bu ilişkidir. Her güzel sanat dalının, **"müzik"**e varmak istemesi, sanatlar arası ilişkinin yadsınamayacağını kanıtlıyor. Paul Verlaine'in,

*De la musique avant toute chose,*
*.....*
*De la musique encore et toujours*
*Müzik, her şeyden önce müzik olmalı*
*.....*
*Sürekli müzik, biraz daha müzik.*

diye haykırması, şiirle müziğin ilişkisini gösteriyor. Şiir, ezgisiz, notasız müziktir. Şiirin biçimlendirici sanatlarla da ilişkisi vardır. Paul Verlaine, **L'art Poetique** (Şiir Sanatı) adlı şiirinde, müziği öne çıkarırken, resmi unutmaz:

*Car nous voulons la nuance encor,*
*Pas la Couleur, rien que la nuance!*
*Oh! La nuance seule flauce*
*Le reve au reve et la flute au cor!*

Ararengin arayışındayız, çünkü biz,
Rengin değil, ararengin yalnızca.
Ancak, öyle sarmaştırır kucaklaştırırız,
Düşü düşlemle kavalı flütle.

Anarenkle yardımcı renklerden, yukarıda söz etmiştik. Yeniden durmayacağız üzerinde. Horatius'un **"Resimde şiir"** (ut pictura poesis) adlı yapıtı, sanatlar arası ilişkiyi irdeleyen önemli bir yapıttır. Simonides, sanatsal yaratışta, Verlaine gibi, müziği en önemli sanat dalı sayıyor. Simonides'in **"sanatı saklamadan oluşan sanat"** kavramı, içtenliği, yalınlığı, doğallığı öne çıkarıyor. Bir bakıma, bu kavramlar, estetik öncüller oluyor. **Yüce** kavramı da, bu öğelerin gereği gibi kullanılmasıyla gerçekleşir. Resim sanatında, **"yücelik"**, ışığın kullanılışıyla sağlanır. Bir tablodan yayılan **"yüce"**, ışığın iyi kullanışıyla ilişkilidir. Siyasal yazılarıyla ünlü İngiliz yazar Edmund Burke (1729-1797), **"Güzel ve Yüce Üzerine"** adlı yapıtında (1757), öznelci ve yaşantısal öğeleri öne çıkaran köktenci bir anlayışla tanımlıyor **yüce** kavramını. Yüce, **"boşluk, çöl, ıssızlık, gece, durağanlık, belirsizlik, yılan ıslığı, çan sesi"** gibi duyumları etkileyen uyaranlara bağlı olumsuz hazlara (delight) dönüşür. Kant, **"Yargı Gücünün Eleştirisi"** adlı yapıtında, duygulardan ve kavramlardan bağımsız, birbirinden ayrı iki ulamı (kategori), özellikle çok önemser. Güzel hakkındaki yargısını da, burada kesinleştirir: **"Güzel, düş gücüyle anlak arasındaki uyumdan, yüce, bunların çatışmasından, sonsuza yönelmiş** (sayısal) **yetersizlik duygusundan doğar."**

Hegel'den sonra, özellikle yirminci yüzyılda, yüce kavramı, estetiğe aykırı bulunmuştur. **Blake**'in (1757-1828) Şairce Taslaklar, Suçsuzluğun Şarkıları, Deneyin Şarkıları adlı ateşli, gizemli, zaman zaman derin bir lirizmin yansıdığı şiir yapıtlarında, yüce kavramını, şiirlerinden uzaklaştırmıştır. Baudelaire (1831-1867), **"Kötülük Çiçekleri"** adlı yapıtında, şiiri, cinselliğe aykırı bulmayınca, Fransız şiiri, **"güzel"**i, **"yüce"**de aramadı artık. Baudelaire'de, biçim, olgunlaşmış, kendisinden sonraki Avrupa şiiri için klasikleşmiştir. İmgelem, yansıtma biçimi, düşlem, onun şiirlerin-

de yenidir. Baudelaire'den sonra, Fransız şiirinde, **"yüce"**, sanatsal yaratışın öğesi olmaktan çıktı. Wallece Stevenson'ın (1850-1894) **"The American Sublime"** (Onur Veren Amerika) adlı yapıtındaki sublime kavramı, Kant'ın ve Hegel'in **"yüce"** kavramıyla özdeş değildir. Fredric Jameson, **"korkutucu"** kavramıyla **"hayranlık uyandırıcı"** arasında belirsizlik gördüğünden, **"dönüşümcü"** (hysteria) kavramını ortaya attı.[312]

İlkçağda ve ortaçağda, güzel anlayışı değişmemiştir. Sanatsal yaratışın temel ilkeleri, **"açıklık, yalınlık, oran, tasarımın yüceltilmesi, ahlakın ilkelleştirilmesi, tanrısal yazgının saygınlığı, tanrısal yücelik, giz ve gizem"**, kavramlarıdır. Sanatsal yaratışta **"güzel"**, bu kavramlarla bağıntılı görülmüştür. Kaynağında, Aristoteles'in **Poetika** ve **Retorik** adlı yapıtları, bin yıldan çok, yazında, sanatsal yaratışın temel bilgisi şayılmıştır. İbnü'r Rüşd'ün Aristoteles yorumlarını, 1256 yılında, Hermanus Alemannus, Latince'ye çevirdi. İbnü'r Rüşd'ün (1126-1198) Aristoteles yorumları arasında, Poetika'ya da yer verilmiştir. O güne dek, şairlerin kılgılı yaşama uygun şiirleriyle gelişen şiir estetiği, on üçüncü yüzyıldan sonra, Poetika'ya saygılı gelişti. Buna karşın, Poetika'nın Latince'ye tam çevirisi, -yanılmıyorsam- 1498'de, **Giorgio Valla** tarafından yapıldı. Ulusal dillerle çevirisi ise, Bernardo Segni'nin İtalyanca'ya çevirisiyle başladı (1549). Denebilir ki, XVIII. yüzyılın ortalarına değin, **"sanatsal yaratış"**a, Platon'un ve Aristoteles'in gözleriyle bakıldı. Hegel, ideaları önemsediği için, Platon'un **"güzel"** kavramını, sanatsal yaratışın temel kavramı olarak geliştirdi. Kant, bilim adamlığından felsefeye geçen ilk düşünür olduğundan, daha somut kavramları yeğledi. Bunları, yukarıda anlattığımız için, yinelemeyeceğiz. Yeni gelişmeleri ve düşünceleri aramaya çalışacağız.

Şiir estetiği üzerine tartışmalar, bugün de sürüyor. Mevlânâ Celâlettin-i Rûmî (1207-1273) ve Fuzûlî (.... -1556), şiir estetiği üzerine ciddi ciddi düşünmüşlerdir. Kuşkusuz, İran şiirinin doğrultusunda gelişen Divan Şiiri'nin dayanağı olan ölçüden ve

---

312 Fredric Jameson, Modernizmin İdeolojisi, s. 365 ve sonrası. Metis Yayınları. Çeviren: Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Kemal Atakay.

uyaktan yakınmışlardır. Fuzûlî, şiirsel deyiş üzerinde duruyor. Ölçünün ve uyağın, şiirsel deyişi zorladığından, doğal deyişten uzaklaştırdığından yakınıyor. Bu yakınma, Şeyh Galib'in (1757-1799) **"Mehtab Kasidesi"**nde de görülüyor. Doksan dokuzuncu beyiti yazarken, uyak sıkıntısı çekiyor ve **daha** söyleyeceği şeyler olduğunu, ama **"teng oldu mehtâb"** diyerek kasidenin temel uyak sesleri olan **"-eng"** için doksan dokuzuncu sözcüğü bulamadığından yakınıyor. Mehtab Kasidesi'nin uyak olan ilk sözcüğü **"ceng"**dir. İlk dize, **"ceng oldu mehtab"** diye bitiyor. **"Ceng"** sözcüğüne doksan dokuzuncu uyak bulunamayınca, Galip, **"teng oldu mehtab"** yani, **"kafiyesiz kaldı mehtab"** diye, uyağın, şiirsel deyişi engellediğini vurguluyor.

Tanzimat şairleri, şiirsel deyişi, halk şiirinde aramayı düşündüler, ama böyle bir arayışa girmediler. Ziya Paşa (1825-1880), **"Şiir ve İnşâ"** (şiir ve düzyazı) adlı makalesinde, Divan Şiirinden ve Osmanlıca'dan kurtulmanın yollarını arıyor. Bizim gerçek şiirimizin, türkülerimizde, kayabaşı toplantılarında (eğlence) çöğürlerle (bir saz türü) söylenen destanlarda, deyişlerde olduğunu söylüyor. Gerçek Türkçe'nin de, onlarda bulunduğunu belirtiyor, ama kendisi ve arkadaşları, düşündüklerini yaşama geçiremiyorlar. Şinasi (1826-1871), Namık Kemal'e (1840-1848) ve Ziya Paşa'ya göre daha atılımcı oldu. Halk ağzından atasözleri topladı, Türkçe sözlük hazırlığı yaptı, **"safi Türkçe şiirler"** yazdı, **Şair Evlenmesi** adlı tek perdelik oyununda, halkın konuşma dilinden yararlandı, ama sanatsal yaratış gücü, kendisinden sonra gelenleri etkileyecek nitelikte olmadığından, açtığı yol, hemen kapandı ve ancak, **Milli Edebiyat Akımı**'yla yeniden yaşama geçirildi. Ziya Gökalp'ın (1876-1924) kuramcılığıyla, Ömer Seyfettin'in (1884-1926), Ali Canip Yöntem'in (1887-1967), Mehmet Emin Yurdakul'un (1869-1944) yapıtlarıyla, Türkçe, yazın dili olmaya başladı. Yirminci yüzyılın başından başlayarak, yazın yapıtlarında, **"güzel"**, Türkçe söz dizimiyle söylenen sanat ürünlerinin dış ve iç yapılarında yansıdı. Saz şairlerinin ve adsız (anonim) halk yazınının ürünleri öne çıkarılarak, yeni arayışlara girildi.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihe gömülmesinden sonra, Mustafa Kemal'in önderliğinde yapılan **Kurtuluş Savaşı**, başa-

rıya ulaşınca, ulus toplumu yaratmak için **"devrim"** yapıldı. Yirminci yüzyılda bağımsız bir devleti yaşatmanın ve sürdürmenin tek yolu, **"ulus"** olmaktı. Feodal toplumdan ulus toplumu yaratmanın yolu, kuşkusuz, en ilkel araçlarla yapılan tarım ekonomisinden sanayi üretimine geçmekti. Önce, altyapı devrimi yapılmalıydı. İlk adım, tarıma dayalı sanayi kurumlarıyla atıldı. Şeker ve dokuma sanayisi, altyapı devriminin öncüleridir. İkinci adım, bölgeler arası üretim ilişkisini kurmaktı. Demiryolları ulaşım siyasası, büyük bir başarıyla yaşama geçirildi. Ve toplumun yüzde seksen yedisini oluşturan köylüye yönelik dönüşümleri sağlamak için yeni bir ekonomi, eğitim ve sağlık siyasaları oluşturuldu. Köy yolları siyasası, köyü pazara bağlamanın altyapısını oluşturmak için önemsendi. Köylünün eğitimi için, **Köy Enstitüleri** kuruldu ve dünya eğitim tarihinde bir ilk başarıldı. Sıtma, trahom, frengi, verem sayrılıklarıyla savaş kurumları kurularak, toplumun temel sağlık sorunları kesin olarak çözümlendi. Halkevleri ile, Anadolu halkının ekinsel birikimi araştırılmaya başlandı, bu çalışmalara katkıda bulunmak amacıyla, üniversitelerde, **halkbilimi** dalları açıldı. **Pertev Naili Boratav,** bu alanda ilk bilimsel adımları attı. Sanatsal yaratışta, artık, toplumsal yönelim önemliydi. **"Güzel",** halkın sözünde, sazında, nakışında, mesellerinde idi, sanatsal yaratışın kaynağı halk ekiniydi. Cumhuriyet'in ilk dönem şairleri, örneğin **Behçet Kemal Çağlar** (1908-1969), şiirselliği, hece ölçüsünde ve uyakta aradı. Ne ki, Eğinli olduğu halde, Eğin türkülerinin iç ve dış yapısını yansıtamadı. O içtenliği yakalamak, **Enver Gökçe**'ye (1920-1981) vergi oldu. Cumhuriyet'in ilk on beş yılında, Halkevleri, saz şairlerini korudu ve halk dilinin kaynaklarının araştırılmasına, bilimsel olmasa da, öncülük etti. Halk şiiri, bir bakıma, halkevi şiiri olarak gelişti. Genç şairler, bu şiirin öğelerini önemsediler. **"Güzel"**, halk şiirinin deyiş biçiminde, sözcük dokusunda ve dış yapısında idi. Halkevi şiiri, bu çizgide gelişirken, özellikle İkinci Dünya Savaşı'yla yoğunlaşan **"toplumsalcı"** (sosyalist) dünya görüşü, sanatsal yaratışı etkiledi. Türkçe şiir, Türk resmi, Türk romanı, öyküsü, toplumsalcı bir gelişim gösterdi. **Nâzım Hikmet**'in (1902-1963) Sovyetler Birliği'nde geliştirdiği toplumsal-

cı gerçekçi şiir estetiği, kuşkusuz, Nâzım'ın güçlü şiirinin etkisiyle de, genç şairler üzerinde etkili oldu.

Şiirin estetiği üzerine, bugün de süren tartışmalar, 1940 Kuşağı diye yazın tarihimizde yerini alan toplumsalcı şairlerce başlatıldı. Toplumsalcı düşünceye karşı olanlar, şiirin **"eğitici ve öğretici"** işlevinin olmadığını, salt **"şiirsellik"** taşıması gerektiğini savundular. Devrimciler, bu düşünceyi, faşist bir görüş olarak nitelediler, şiirin ve tüm sanatsal yaratıların, halkı bilinçlendirme işlevi olduğunu ileri sürdüler. Sömürgeciliğe karşı ulusal bağımsızlık savaşını örgütlemiş, başarıya ulaştırmış, ardından ulus toplumu yaratmak amacıyla devrim yapmış Cumhuriyet Halk Partisi, toplumsalcı devrimcilere karşı şiddetli bir siyasa izlemiştir. Toplumsalcı düşünceyi, anayasa dışı bir kavram olarak nitelemiş, ceza yasasında suç saymıştır. Bu hukuk dizgesine koşut yönetimiyle, devrimcileri hapislerde çürütmüştür. Buna karşın, Türk şairi, romancısı, öykücüsü, ressamı ve yazarı, toplumsalcı savaşımını sürdürmüştür. Sanatsal yaratışta, toplumsalcı gerçekçi estetiği benimsemiştir. Ne ki, toplumsalcı gerçekçi estetiği, öğreti üretmek biçiminde anlayan şairlerimiz ve anlatı yazarlarımız, okulun estetik değerlerini özümseyememişlerdir. Onlar için, toplumsalcı gerçekçilik, konu ile ve yapıtın iletisiyle sınırlıdır.

Toplumsalcı gerçekçi şairlerimiz, romancılarımız, öykücülerimiz, oyun yazarlarımız ve eleştirmenlerimiz, yapıtın toplum sorunlarını ele almasıyla sınırlamışlardır kendilerini. Biraz daha ileri gidenler, toplumsal ileti gönderirler okura. Hiçbirinin şiirinde ve romanında ya da öyküsünde, toplumsalcı dünya görüşünün temel felsefesi olan, **"işçi sınıfı savaşımı"** işlenmemiştir. İşçi sorunlarına değinilmiştir, hatta işçi sorunları konu edinilmiştir, ama işçilerin sınıfsal savaşımı ele alınmamıştır. Kaynağında, işçi sınıfımızın bu yolda dizgeli bir savaşımı da bulunmuyor. Zaman zaman, yığınsal direnişler görülmüştür, ama öğretiye dayanan örgütlü bir savaşım olmamıştır. Böyle bir toplumsal devinim olmayınca, sanatçı, emekçilerin toplumsal dönüşüm savaşımlarını yazamaz. Kuşkusuz, toplumsalcı gerçekçi şair ve sanatçı, sanatsal yaratışı, salt bilimsel toplumsalcı dünya görüşünün yansıtılmasına indirgeyemez, ama sınıfsal hareketi, zorunlu tarihsel

önkoşul olarak yansıtmak zorundadır. Toplumsal olayları, yalın olarak yansıtmak, sanatsal yaratış için gerçekçi bir tutumdur, ama onun değiştirme ve dönüştürme işlevini, sanatın özgün yordamlarıyla yansıtmayan sanat yapıtı, toplumsalcı gerçekçi estetiği kullanmış olamaz.

Toplumsalcı gerçekçi sanat, içinde devinilen yaşam gerçeğini yansıtan insan kişiliğini, onların yaşadıkları toplum ortamını, toplum devinimlerinin oluşum süreçlerini, toplumsalcı öğreti doğrultusunda etkiler. Toplumsalcı devinimin yansısı olan yazın, her şeyden önce, somut tarihsel olayları ve tekil insan yaşantılarını üzerinde, öğretinin, dünya tarihi açısından gerekliliğini, gerekirliğini, gelişimini ve dönüşümünü, somut tarihsel koşullarda, sanatsal öğelerle yansıtmalıdır. Toplumsalcı gerçekçi sanat (şiir, roman, oyun, müzik, öykü vb), sınıfsal bir yenilgiyi de ele alabilir (Gorki'nin Ana adlı romanında olduğu gibi), ama kesinlikle **"olumlama"** öğesini unutamaz. Yenilgi, tarihsel bir gerçekliktir ama, tarihsel bir zorunluk değildir. Toplumsalcı düzenin kuruluşuna değin, savaşımın süreceği istenci, değişimin ve dönüşümün, tarihin özdekçi diyalektiğinin gereği olduğu bilinci yaratılmalıdır. Toplumsalcı gerçekçi bir romanın (öykünün, oyunun) kişilerinin bilincinde, kendi somut savaşımıyla, toplumun geleceği olan özgür kişilikler toplumu arasında, dolaysız bir bağıntının varlığı derinlemesine yer ettirilmelidir.

Toplumsalcı gerçekçi bir sanat yapıtında, kurulacak yeni düzende, her bireyin özgür olacağı, bir düş olarak, her kişinin bilincine yansıtılmalıdır. Bu düş, toplumsalcı gerçekçi estetiğin **"temel öğesi"**dir. Bu, nesnel tarihsel dönüşümün gereğidir. Kısası, bilimsel özdekçi diyalektiğin gereği bir değişimi yansıtır. Toplumsalcı gerçekçi bir romanda, kişi örgütlemesi, bu temele göre yapılmalıdır. Başkişi, bu gerçeğin savaşımını verirken, buna inanmayan kişileri dışlamadan, dönüşüme inandırarak örgütlemelidir. Romanın her kişisi, başkişi ile ilişkilendirilmelidir. Yuvarlak ya da köşeli kişilikler (ya da tipler), kişi örgütlemesinin dışına atılmamalıdır. (Bu yanlış, Orhan Kemal'in romanlarında sık sık görülür. Yaşar Kemal, uzun betimlemelere kapılıp giderken, kimi önemsiz kişileri unutur.) Toplumsalcı gerçekçi estetiği

ğin en önemli öğelerinden biri, belki de en önemlisi, **"olumlama"**dır. Eşitlik, kardeşlik, özgürlük için verilen bir savaşımın, insan harcamak gibi bir ülküsü olamaz. Olumsuz kişiler de vardır toplumda, ama toplumsalcı gerçekçi yazar, romanında, bu kişileri olumlama yoluyla, yeni düzene ısındırır.

Burada, eleştirel gerçekçilikle toplumsalcı gerçekçilik arasındaki önemli bir ayrıma değinmemiz gerekiyor. Eleştirel gerçekçi bir romanda, olumsuzluklarla savaşan kişi, yaşanan durumdan hoşnut değildir. Kendisine uygun bir ortam yaratmak için savaşım verir. **Yaşar Kemal**'in **İnce Memet**'i, Abdi Ağa'nın zalim davranışlarına karşıdır. Düzene karşı bir düşüncesi yoktur. Abdi Ağa'ya karşı savaşım verirken, salt kendi gücüne güvenir. Oysa, İnce Memet'in yaşadığı toplumda, özdeş koşullarda binlerce, onbinlerce insan yaşamaktadır. İnce Memet, onlarla örgütlenmeyi aklına bile getirmez. Feodal düzen, eşkiyalık gibi bir kurum yaratmıştır. İnce Memet de, Toroslar'a sığınır. Arkası Toroslar'dır, kalesi Toroslar'dır. Daha iyi bir düzene yönelik hiçbir nesnel temel yoktur. Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece'sindeki Şahin'in savaşımı da, birçok nitelikli yetiye sahip birinin çabalarını boşa çıkaran bir yönetimde, durum kurtarma savaşımı olarak nitelenmelidir. **Sabahattin Ali**'nin (1907-1948) **Kuyucaklı Yusuf**'undaki Yusuf da, insanın toplumuna yabancılaşmasını gözlemleyen sağlıklı bir kişiliği yansıtıyor, ama bütün olumsuzluklarla kişisel bir savaşım veriyor. En kötü durumda bile, Yusuf, kendi kişiliğine güvenir, kişiliğini hiçbir koşulda, kimsenin buyruğuna vermez. Yusuf'un daha iyi bir yaşama yönelik çabaları, salt kendisine ve Kaymakam'ın ailesine yöneliktir. Bir de, feodal mertlik vardır.

Örnekleri çoğaltabiliriz. Bu örnekler, eleştirel gerçekçiliği içeriyor. Toplumsalcı gerçekçilik, **"gerçeklik"**in içindeki devrimci özü ve gelişimi yansıtmalıdır. Şiirde, romanda, öyküde ve tüm sanatsal yaratılarda, bu ilke öne çıkarılmalıdır. Devrimci öz, gerçeğe uygun ve somut tarihsel gösterimle ele alınmalıdır. Sanatsal yaratış, emekçi sınıflarla katmanların, toplumsalcı öğreti düşüncesiyle eğitimine de katkıda bulunmalı. Bugüne değin, bu öğeleri içeren bir yapıt görmedim. Nâzım Hikmet'in **Jakont ile Si-Ya-U** (1929) adlı yapıtından sonra yazdığı yapıtlarında, yuka-

rıda belirttiğimiz estetik öğeler vardır, ama hepimizin çok sevdiği **"Salkım Söğüt, Bahr-i Hazer"** gibi şiirlerinde, toplumsalcı gerçekçi estetiğin öğeleri görülmüyor. Devrimci insancıl (hümanist) vurgulamalar bulunuyor, ama toplumsalcı gerçekçi okulun estetik değerleri bulunmuyor. **Açların Gözbebekleri**'nde bile, toplumsalcı gerçekçi estetiğin öğelerine rastlamıyoruz.

Kaynağında, sanatsal yaratışın doğasmdaki öznel yetinin yansıması yazının çeşitliliğini zenginleştiriyor. Sanatçı, kendi bilgisini, yaratıcı ırasını (karakter) yapıtında ortaya kor. Bunu yapamazsa, özgün ve özgür olamaz. Ne ki, öz varlığını kanıtlarken, toplumun asal yanlarıyla bağ kurmazsa, sanatsal yaratışının genel anlam kazanması olanaksızlaşır. Toplumsal yansımanın öznel görüntülerini vermekle, toplumsalcı öğretiye ters düşmez, ama toplumun asal yanlarını belirtmeden, öznel görüntüleri yansıtıyorsa, öğretiye ters düşer. Kuşkusuz, sanatsal yaratışta, öznel yetinin yansıması kaçınılmazdır, ama öznel yansıtmalar, toplumsal yanların yansıtılmasını engellememelidir. Ulusal gelişmesini tamamlamış, toplumsalcı toplum aşamasına geçmiş bir toplumun asal yanları şunlar olmalı:

"Toplumsalcı kazanımların korunması için savaşım, toplumsalcı ilişkilerin yerleştirilmesi ve geliştirilmesi, bireysel çıkarlarla toplumsal çıkarların ilintisi, toplumsalcı toplumda kişiliğin büyük önemi ve bireyin isteklerinin, çabalarının değeri, kişiliğe bağlı tasarımların anlamı, yaratıcı tasarların (plan) toplumsal niteliklerine saygı, toplumun ileri devinimine engel oluşturan tüm görüngülere karşı savaşım."

Bu öğeler, toplumsalcı düzene geçmiş toplumlar için geçerlidir. Toplumsal gerçekçi sanat, salt devrimi gerçekleştirmiş toplumlarda üretilmiyor. Her toplumda, somut tarihsel gelişmeye koşut devrim hareketi vardır. Toplumsalcı gerçekçi sanatçılar, yaşadıkları toplumun devrimci güçlerine katkıda bulunmak için, toplumun asal yanlarını yansıtan yapıtlar verirler. Bu yapıtlar, çoğunca, toplumsalcı savaşımı güçlendirirler. Kuşkusuz, toplumsalcı ilişkilerin yerleştirilmesi çabalarını yansıtamazlar. Ne ki, toplumsalcı düzene geçmemiş toplumlarda, toplumsalcı gerçekçi sanatçıların sorumlulukları daha ağırdır. Çünkü, bunların

yapıtlarında, öğretinin yansıtılması sorunu vardır. Bu yansımanın biçimi, sanatsal yaratışın en büyük sorunudur. Çünkü, toplumsalcı düzene geçişi engellemek, düzeni sürdüren yönetimin tarihsel zorunluğudur.

Toplumsalcı düzene varmamış toplumlarda, toplumsalcı sanatsal yaratış, tarihsel baskı ile karşı karşıyadır. Ama, toplumsalcı gerçekçi sanatsal yaratış, **"güzel"**i, toplumsal değişime katkıda bulunmada, bireysel çıkarların toplumda açtığı yaraları göstermede, emekçi bireylerin sorumluluklarını belirtmede, toplumsal gelişme sürecinde sınıfsal savaşımın önemini sergilemede, toplumun tarihsel ileri deviniminin zorunluğunu kanıtlamada, toplumsal gelişmede bireysel yaratıcı tasarların önemini vurgulamada aramalıdır. Toplumsalcı gerçekçi sanat, burjuva toplumbilimcilerinin ileri sürdükleri bireysel farklılıkların, toplumsalcı düzende yok edileceği, bireyin köleleştirileceği safsatalarını boşa çıkaracak öğretisel öğeleri öne çıkarmalıdır. Toplumsalcı düzen, her şeyden önce, bireyin ezilmesini ortadan kaldırma amacını içermektedir. Toplumsalcı öğreti, bütün öğretilerden farklı olarak, sorumluluk üstlenmektedir. Toplumsalcı öğretinin sorumluluğu, emeğin sömürülmesine son vermektir. Bu sorumluluk, toplumsalcı gerçekçi sanatsal yaratışın öğeleri arasında yer almalıdır.

# ŞİİR ESTETİĞİ ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Şiirin estetiği, her zaman tartışılmıştır. Eskiler-yeniler çatışması, şiirin doğasında var gibi. Nedense, şairler ve eleştirmenler, toplumsal gelişme yasalarını gözetmeden, amansız yeni-eski tartışmalarını, savaşıma çevirirler. Bugün de, şiirin içeriği ve biçimi üzerine tartışmalar, eskilerin düşmanlığa yönelen tartışma yöntemlerine benzemese de, sürmektedir. Bugünün tartışma konusu, eskilerin **"uyak, ölçü-serbest vezin"** tartışmalarına benzemiyor. Doğrusu, dün olduğu gibi, bugün de, **"serbest vezin"** kavramını anlamamışımdır. Bir şey ölçülü ise, nasıl serbest olur? Ahmet Haşim, kavramı **"serbest nazım"** diye düzelttiyse de, kavga, serbest vezin üzerine sürüp gitti.

1940 Kuşağı, bu tartışmaları, **"öz-biçim"** ilişkisine indirgedi. O günden bu yana, **"Şiirde, öğreti mi, şiirsellik mi?"** tartışması yapılıyor. Öyle ki, bin dokuz yüz yetmişli yıllarda, aşk şiiri yazmayı devrime ihanetle suçlayan zırvalara rastlandı. Toz duman içinde ferman okunmasa da, savsözle şiir arasındaki ayrım fark edildi. Ahmet Erhan'ın, hatta felsefe profesörüne yakışmayacak bir cephede yer almasına karşın, Hilmi Yavuz'un gerçek şair oldukları kabul edildi. Şiirin eğitsel işlevinin olmadığı, her şeyden önce, bir söz sanatı olduğu kavrandı sanıyorum. Şiirin tek öğesi **"şiirsellik"**tir. Tek sorun, şiirselliğin nasıl sağlanacağıdır. Dizenin bile bayrağını yarıya indirdiği çağımızda, şiirsellik, gerçekten, yeni nitelikler kazanmıştır. Şiir estetiğinde **"güzel"**, salt deyiştedir. Deyişin şiirselliğini sağlayan öğeler tek bir öğe değildir. Her şeyden önce, öz ile kurgu arasında uyum zorunludur. Deyişin müzikselliği, sözün şiirselliğini belirleyen en önemli öğedir. Dizenin müzikselliği, sözcükler arasındaki uyumda görülür, ondan daha önemlisi, sözcüklerin ses değerleri arasındaki

bağıntıda saklıdır. Kuşkusuz, örgelerin tartımı unutulamaz, ama seslerin tartımı, müziksel etkiyi yoğunlaştırır. Seslerin kurguyla ve temayla bağıntısı ve bağlantısı, dizenin ezgisel etkisini belirlemekte önemlidir. Bir sözcüğün dizedeki yeri, dizenin şiirsel yükünü azaltır ya da yeterli kılar. Kuşkusuz, bir şair, şiirini kurarken şiirselliği savsaklamadan, öğretiyi de yansıtır: **Metin Demirtaş** gibi. Doğrudan yansıtmasa bile, sezdirir.

Şiir estetiği üzerine tartışmalar, Batı'da, daha dizgeli yapılmıştır. İlk tartışmalar, Rönesans'la başlamıştır. Toplumsal gelişmeye koşut değişim, Aristoteles'in şiir estetiği (Poetika adlı yapıtı) üzerine temellendirilmeye çalışılmış, buna karşı çıkanlar, tartışmayı yönlendirmişlerdir. Hegel'in, Platon'un idealar öğretisinden alınan **"güzel ideası"**na dayanan şiir estetiği, çok etkin olamadı. Francesco Robertello, 1548'de yazdığı **"Yazın Kuralları"**yla, Aristotelesçi estetiğe karşı çıktı. Robertello, **"gerçeğe benzerlik"**i, sanatsal yaratış için zorunlu sayıyor. **"Güzel"**, gerçekliktedir. Gerçek olmayan ya da gerçeğe benzemeyen hiçbir şey güzel değildir. Temel estetik düşün, ancak, **"gerçek"** çevresinde oluşabilir. Kuşkusuz, bunları söylerken, **"gerçek"**in ne olduğunu tartışmıyor, ama yaşantıyı öne çıkarıyor. **"Retorik"**te öne çıkarılan **"üç birlik kuralı"** (zaman, yer, olay birliği), özellikle oyun estetiğinde, halkın kavrayışına uyumlu gelişti. Halk, üç birlik kuralının tekdüzeliğiyle, tiyatroya alıştı.

Batı klasik okulu, akılcı felsefeye dayanırken, doğadan kaçtı. Onlar için, doğada **"güzel"** yoktur. Doğa deyince, akla **"insan doğası"** gelir. Doğu'nun klasik şairleri, İran şairlerinin ürettikleri imgeleri, sanatsal yaratışın olmazsa olmazı kabul ettiler. İnsan doğası, **"aşk"**la sınırlandı ve dışımızdaki doğanın varlığı duyumsanmadı bile. Divan Şiiri, Arap ve İran şairlerince üretilmiş biçimleri de olduğu gibi benimsediler. Bu yüzden, kendilerinin **"konu"**ları olmadı hiç. Konuları olsaydı, konularına uygun yeni biçimler aramaya yönelirlerdi. Divan şairi için **"güzel"**, İran şairlerince üretilmiş **"mazmun"**lardır (imgeler). Dış yapı da, Arap ve İran şairlerinin yüzyıllardır kullandıkları biçimlerdir. Her konu için özel bir biçim vardır. **"Aşk"**ın biçimi **"gazel"**dir. Temel birimi iki dizeden oluşan beyittir. Beyitin her dizesi, bir cümledir. Cümle, dizenin dışına taşamaz. Övgünün biçimi, **"kasi-**

de"dir. Temel birimi beyittir. Otuz üç beyitten aşağı, doksan dokuz beyitten yukarı olamaz. Kasidenin ilk on beş beyti, betimleme bölümüdür. Bahar, kış, güz gibi mevsim betimlemeleri yapılır bu bölümde. Ne ki, doğanın görüntüleri betimlenmez. İnsana yansıyan etkileri yansıtılır. Övülen kişinin hiçbir kişilik özelliğini öğrenemeyiz. Yüzlerce yüz yıl önce yaşamış büyüklerin kişiliklerini, yaşamında tanıdığı kişide olduğu gibi yansıtır. Çünkü, **"güzel"**, yüzyıllarca önce belirlenmiştir. Düşüncenin yansıdığı biçimlerin temel birimleri, **"dörtlük, beşlik, altılık, .....onluk"** olur, ama düşünce de belirlenmiştir. Üstelik, Doğu klasikçiğinde **"akıl"** da etkin değildir. Kullanılan mitler de, Sanskrit, Hint, İran ve İbrani ekininden alınmıştır. Kaynağında, Divan şairinin özgün imgelemi yoktur, özgün duyarlığı vardır. Deyişi, kendine özgüdür. Klasik yazının **güzel"**i, yüzlerce yıl önce yaratılmış **"ortak güzel"**dir. Sevgili bile ortaktır. Dış doğaya açılarak, doğal güzelliği yansıtma onuru, coşumcularındır. Coşumcular, çiçeğin, kuşun, ağacın, rüzgârın, dalgaların, dağların, kısası, tüm doğa varlıklarının betimlemelerini yaptılar. **"Güzel"**, yansıtmanın biçimindeydi. Görkemli doğa olaylarını, içtenlikle, coşkulu bir anlatımla, öznel betimlemelerle ve şairane biçemle yansıtma, sanatsal yaratışa, coşumcuların armağanıdır. Osmanlı şairleri, ancak, Tanzimat'tan sonra, Batılılaşma siyasasıyla birlikte açıldılar doğaya. Roman ve öykü türleriyle birlikte, doğa betimlemeleri, sınırlı da olsa, yazınımıza girdi. Abdülhak Hamit (1852-1937), doğaya açılmayı ilk başaran şairimiz oldu. Abdülhak Hamit, bu açılımıyla, kendisinden sonraki şairlere ve yazarlara sağlıklı öncülük yapmıştır. Bir bakıma, sanatçıyla izleyici ve okur arasında iletişimi sağladı. Kolaylaştırdığını söyleyemeyiz ama, önemli bir adım attığını yadsımak haksızlık olur.

Batı'da, sanatsal yaratışın toplumsal açılımı, Rönesans ile başladı. XVI. yüzyılda, feodal düzenin çöküşüyle birlikte, burjuva toplumunun yapılanma süreci başladı. Rönesans, feodal toplumun çözülmeye başlamasıyla oluşan burjuva toplumunun kurulması sırasında oluşmaya başlayan toplumsal ve düşünsel gelişmeyi, insancıl (hümanist) ekinin yayılmasını, skolastik felsefenin yıkılmasına yol açan felsefesel atılımı ifade eder. Rönesans, eski şiir estetiğini değiştirdi. İspanya'da, Lopez Pinchano,

**"Eskiçağ Şiir Felsefesi"** (Filosofia poetica antica) adlı yapıtıyla, İspanyol tiyatrosuna büyük katkıda bulundu (1596). Martin Opitz, **"Alman Şiir Kitabı"** adlı yapıtıyla, ulusal tiyatroyu destekledi. Ünlü düşünür Giordano Bruno (1558-1600), **"Kahramanlık Tutkuları Üzerine"** adlı söyleşisini (1585), ünlü İngiliz şairi Sir Philip Sidney'e armağan etmiş. Bruno, bu söyleşisinde, sanatsal yaratışın en önemli gereksinimini öne çıkarıyor: **Özgürlük.** Sanatçı, kuramlardan çıkmaz, kuramlar, sanat yapıtlarından çıkar. Kısası, kurama göre şiir yazılmaz, çünkü, her şiir kuramı, şiirden alır estetik değerlerini.

Fransa'da, Descartes'in akılcılığını öne çıkaran, Aristoteles'in üç birlik kuralını dışlayan tiyatro anlayışı, Pierre Corneille'in (1606-1648) **"Le Cid"**i (Seyid) ile başladı. Le Cid, **"traji-komik"** olarak nitelenmiştir önce. Corneille, Aristotelesçi kuramdan uzaklaştığı için eleştirilmiştir ama, Le Cid'le, **"gerçeğe benzerlik"** ve **"ahlaka bağlılık"** denilen **"klasik çember"**i kırmıştır. Corneille, daha sonra, **"dramatik şiir"** üzerine yayımlanan bir denemesinde, açık açık, bir oyun yazarı olarak, **"gerçeğe benzerlik"** ve **"üç birlik kuralı"** gibi kurallardan rahatsız olduğunu yazmıştır.

Aristotelesçi şiir ve anlatı estetiğinden kurtulmak için, Aydınlanma hareketini beklemek gerekmiştir. Lessing (1729-1781), feodal öğretiye ve yapıya karşı eylemli bir savaşım vermiştir. **"Alman halkının ve o halkın ekininin özgür ve demokratik gelişmesi gerekir."** diye yazdı ve bu yolda gereken savaşımı yaptı. **"Bilge Nathan"** adlı oyununda, tüm ulusların eşitliğini, uluslararası dostça ilişkileri savundu. **"Hoşgörü"** kavramını, evrensel bir kavram olarak özümsetmeye çalıştı. **Laokoon** adlı yapıtında (1766), **"gerçeklik"**i savundu ve tiyatroda **"soyluluk"** kılgısını yıktı. Güzel sanatların, salt güzeli aramasının gereksizliğini ileri sürdü. Bütün sanat dallarının ve türlerinin bireşiminin **"nesnel yasaları"**nı belirtmeye çalıştı. Bunları ararken, bu yasaların **"tarihsel gelişimleri"**ni düşünmediğini de belirtelim. Ama, kalıplaşmış ahlaklılığa karşı çıkarak sanatsal yaratışın estetik değerini önemsemiştir, ancak, tiyatronun özgünlüğünü vurgulayarak, oyunların eğitici ve ahlaksal işlevlerine önem verdi. Tiyatro üzerine yazdığı yazılar, Alman klasik yazınının doğuşunu haber veriyor. Estetik üzerine görüşleri, estetiğin gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Lessing, Shakespeare'nin oyunlarını çok karmaşık ve çok yönlü buluyor. Lessing, **Poetika**'yı, Euklides'in **"Elementler"**i değin değerli bulur, ama sanatçının, kendisini kurallarla sınırlamasını benimsemez. Sanatsal yaratış, özgür olmalıdır. Laokoon'da, köktenci tüm kuralları, sanata aykırı buluyor. Ünlü yontudaki dengenin, salt oranlardan, uyumdan kaynaklanmadığını, baba ile oğullarını saran boa yılanlarının verdiği acıyı, oğullarının yüzlerinde derinliğine görürken, babanın yüzündeki dinginliğin, **"oğullarına direnme gücü aşılamayı amaçladığını ve yontucunun, babanın iç dünyasını, babalık duygusunu, duyarlığını yansıttığını"** belirttiğini söylüyor. **"Güzel"**, bu yansıtış biçimindedir. Kuşkusuz, durağanlıkla devingenliğin karşıtlığı, bu yontuda, sanatsal yaratışın temel ilkesini oluşturuyor. Bu açıktır. Lessing, bu duruma değinmiyor ama, Laokoon'daki sanatsal yaratış, onu **"karşılaştırmalı estetik"**e yönlendirdi. Klasizm, bütün yazınsal türlerde, akılcı felsefe okulunu egemen kılarak, katı kurallar koydu. Örneğin, doğayı yadsıdı. Klasik okul, doğa kavramıyla, salt **"insan doğası"**nı amaçladı. Klasikçilik, Aydınlanma hareketine dek sürdü. Aydınlanma hareketi, öncelikle, dinsel baskıya son vermeyi amaçladı. Tek ereği vardır: **"Kilise'nin inaklarını** (dogma) **akıl yargıcının önüne çıkarmak ve dinsel bağnazlığa son vermek."** Bu amacı yerine getirmek için, kilisenin egemenliğine son vermek gerekiyordu. Aydınlanma hareketi, bu amacını, başarıyla gerçekleştirdi. Bu savaşımın kazanılması, bilimsel düşüncenin egemenliğini sağladı.

Yazınsal alanda büyük devrim, Aydınlanma hareketinden kaynaklanan coşumcu (romantik) okul tarafından yapıldı. Sanayi devrimi, soylu sınıfın **"feodal üretim ekonomisi"**ni çürütmüştü. Aydınlanmacılar, **"kilise"**nin baskısını kırmak, bilimsel düşünceyi egemen kılmak için, çok güçlü bir savaşım verdiler. Kilisenin bütün inaklarını, kutsal kitabın usdışı yargılarını **"akıl yargıcı"**nın önünde yargıladılar. Akıl yargıcının aklamadığı tüm kilise kararlarını halka götürdüler, onlara inanılmamasını sağladılar. Sanayi devrimiyle birlikte coğrafya keşifleri de başlamış, Batı sermayesi, okyanusları aşarak yeni kıtalar bulmuştu. Coşumcular, yabancı doğa betimlemelerini, yazınsal bir kuram olarak benimsediler. Yeni dünyaların toplumları, eski dünyanın ge-

lişmesinin çok altındaydı. Coşumcular, yeni coğrafyaların betimlemeleriyle, Avrupa'nın serüvenci Hıristiyan işsizlerini, altına ve gümüşe yönlendirdiler. Yabancı doğa, gizemli ülkeler, yeni aşklar, dinsel ve **"milliyetçi"** duygular, coşumcuların **"güzel"** anlayışını belirledi. Öznel betimlemeler, şairane biçem, okuru büyülemeye yöneliktir. "Aşk, **her şeyin üstündedir."** önermesi, coşumcuların temel yasası oldu. **Atala ve Rene, Paul ve Virginie** gibi romanlar, serüvenci Batı işsizlerini, zengin yeni dünyalara yöneltti. Yeni dünyalarda, altın ve gümüş boldu. İyi bir Hıristiyan, yeni topraklarda, yaban insanlarına, mazlum İsa'nın inancını yayarak, hüzünlü aşklar yaşayabilirdi. Gizemli topraklarda, altın, gümüş ve hüzünlü aşklar vardı. Yazınsal estetik, bu konularla biçimlendi.

Coğrafya keşifleri, sanayi devrimini güçlendirdi. Yeni dünyalılar, barutu bilmiyorlardı. Pusulayı tanımıyorlardı. Topraklarında bolca bulunan altının ve gümüşün işlevinden habersizdiler. Onları kullanamıyorlardı. Sanayi devrimini başarmış, feodal üretim biçimini tarihe gömmüş, burjuva devrimiyle **"ulus toplum"** aşamasına varmış Avrupa, yeni coğrafyalarda zenginleşmiş, hızlı bir üretim artışı göstermişti. Öyle ki, Avrupa'nın doğusundaki Asya bile, Avrupa'nın gerisinde kalmıştı. Sanatsal yaratış, bu değişime koşut gelişti. Doğaldı bu. Avrupalı düşünür, artık, Hıristiyanlık'ın (Roma) ortak dili Latince ile düşünmüyordu. Kendi ulusunun diliyle okuyup yazıyordu. Napoleon'un komutasında, Fransız Devrimi, tüm Avrupa halklarını **"ulus toplum"** aşamasına getirdi. Avrupa'nın ulus toplumları, feodal toplumları sömürmeye başladılar.

Coşumculuk, işte bu gelişmeye koşut, "ulusal dile dayalı, yabancı doğaları betimleyen, aşkı temel duygu olarak alan, aşkın doğasına uygun olarak acıyı ve hüznü temel örge yapan, serüvenci, bireysel özgürlüğü öne çıkaran, ulusalcı, ışıktan hoşlanmayan, görkemli doğa betimlemelerine düşkün, dinsel duyguları okşayan" bir şiir ve anlatı estetiği yarattı. Güzel, bu örgelerin işlendiği sanatsal yaratışta boy verdi. Dayandıkları felsefe okulu, Rousseau'nun **"doğal hukuk kuramı"** idi. Rousseau (1712-1778), burjuva demokrasisini, insan haklarını ve insanların doğuştan eşit yaratıldıklarını savunmuştur. Yaşamı boyunca da, **"despotisme"**e (Despotis, Yunanca egemen, efendi, hükümdar,

ev sahibi. Despotisme: Baskıcı yönetim, bir kişinin ya da bir sınıfın egemenliğine dayalı yönetim biçimi) karşı savaşım vermiştir. Coşumcular, **"aşkı, özgürlüğü, eşitliği, kardeşliği, ulusalcılığı, insan haklarını, Hıristiyan ahlakını"** sanatsal yaratışın temel konuları saymalarına karşın, yabancı doğalara düşkünlükleri yüzünden, sömürgeciliğe katkıda bulundular. İnsanlarda, yeni coğrafyalara göç duygusunu beslediler. Coşumcuların güzel anlayışı, **"mutsuz aşk, bilinmeyen doğa görüngüleri, hüzün, öznellik ve ay ışığında algılanan görüngüler"**in oluşturduğu **"sanatsal yaratış"**la sınırlıdır. Toplumda, serüven duygusunu kışkırtmak için de, **"abartılı doğa betimlemeleri"**ni, sanatsal yaratışın öznel öğesi saydılar. Bu anlayışlarıyla, klasiklerin Yunan ve Roma bağımlılıklarını aşıp ulusal yazını yarattılar. Coşumculuk'un Doğu'ya açılmasında, **Herder**'in (Johann Gotteried, 1744-1803) türlü halkların ekinlerine ve yazınlarına gösterdiği ilgi, etkin olmuştur. Herder, Doğu halklarının şiirlerini, türkülerini ve özellikle **Güney Slavları**'nın şarkılarını, öve öve bitiremedi. Herder, özdekle bilme biçimlerinin birliğini savunmuş, doğadaki ilerleme kavramından devinerek, tarihsel ilerleme kavramına varmıştır. Üretimle bilim arasındaki ilişkiye eğilmiştir. Bireysel etkinliğin (etkinliklerin) ortaya çıkardığı **"öznel amaçlar"**la, varılan tarihsel sonuçlar arasındaki ayrıma dikkat çekmesi, **Schelling** (1775-1854) ve **Hegel** tarafından ortaya konulan **"tarih kuramı"**na öncülük etti.

Herder'in, özellikle Doğu halklarının şiirlerine, söylencelerine, masallarına hoşgörüyle yaklaşması, **"son coşumcular"** diye tanımlayabileceğimiz Navalis von Hardenberg (1772-1801), Tieck (1773-1853) ve Theophile Gautier (1811-1872) ile Fransız coşumcularının yabancı ekinlere hoşgörüyle bakmalarını sağladı. Ama, Fransız coşumcuları arasında Alfred de Musset'yi (1810-1857), çağdaşlarından ayırmak gerekir. Gautier, Hugo'nun bir şakirdi gibidir. Onun gölgesinde şiirler (Poesies, 1830) yazdı, ama **"Ölümün Komedyası"** (La Comedie de la Mort, 1838) adlı yapıtında, sözcüklerle resim yaptı. Denebilir ki, her nesneyi bir tablo olarak betimledi. Son coşumcular, şiirlerinde ve düzyazılarında, **"resim"**i, yazınsal yaratışla bütünleştirdiler. Yüzleri, Doğu'nun gizemli masallarına, söylencelerine, şiir-

lerine dönüktü. Bu yüzlerde, hoşgörünün gülümsemesi yansır. Bunların yapıtlarında, gizem, cıvıl cıvıl sıcak renkler, içli deyişler, düşsel sınırsızlık, **"estetik öğe"**yi oluşturur. **"Güzel"**, bu **"deyiş"**in kendisidir. Bu ikinci kuşak coşumculardan Alfred de Musset, kendisine özgü bir coşumcu şiir yaratmıştır. Belki, George Sand'la yaşadığı ve ünlü kavgayla sona eren aşk, Musset'yi, **"yoğunlaşmış hüzün"**le bütünleştirmiştir. Ününü pekiştiren **"Geceler"** (Les Nuits, 1835-1837) ve **"Tanrı'da Umut"** (L'Espoir en Dieu) adlı yapıtlarında, **"aşk"**, yaşamın özünü oluşturuyor. **"Her şeyden önce aşk!"** önermesi, şiirinin tek konusudur diyebiliriz. **"Dizenin sert atılımları, yalınlık, özgün değişmeceler** (mecaz)**, deyişte tasasızlık, duygusal savsaklama, yerli yerinde seslenmeler, bütün içinde sırıtmayan söyleşiler"**, Musset şiirinin **"estetiği"**ni oluşturuyor.

Coşumcuların hedefi, kuşkusuz, akılcılığı (rationalisme) temel alan klasikçilikti (clasisme, soyyapıtçılık). Sanatsal yaratışı, kesin kurallara bağlı kılan, özgür biçimlendirmeye izin vermeyen klasikçi okulun hedef alınması, doğru bir seçimdi. Sanatsal yaratış, her şeyden önce, **"akılcı felsefe"**yi temel alacak, her konu için belirlenmiş **"biçim"**in dışında biçim denemeyecek, **"görev"**i her şeyin üstünde tutacak, her konu için belirlenmiş sözcük seçimine saygılı olacak, dili çok iyi kullanacak, biçemci (üslûpçu) olacak, ele alınan konuya uygun sözcük seçimi yapacak, önceden seçilmiş biçimlerde kullanacak, doğayı betimlemiyecek-betimlemeyecek, insan doğasının çözümlenmesini öne çıkaracak. Doğada güzellik yoktur, bu yüzden, sanatsal yaratışın belli biçimleri görüntülenecek. **"Güzel"**, belirlenmiş biçimlerin iç ve dış yapılarında yaratılacaktır. İç yapı, **sözcük ekonomisi** ile (konuyu yansıtacak sözcükler, deyimler, kavramlar) kurulmuş cümlelerle sözcükler arasındaki sessel tartımla belirlenir. Dış yapı, düzyazıda, konunun dağılımında, olayların kurgulanımında, kurgunun bağıntılarında, saptanmış biçimin uygulanımında, dilin kullanımında, biçemde örülür. Güzel, iç ve dış yapıların uyumundadır. Konuyu taşmayan, duyarlığı ve düşünü bütünleştiren sanatsal yaratılar, **"güzel"**dir.

Coşumcular, bu kuralların tümünü yıktıkları gibi, klasik sanatsal yaratışın yasakladığı doğaya açıldılar. Klasikçilerin nefret

ettikleri kırlarda, ırmaklarda, denizlerde, yaban hayvanlarının seslerinde, balta girmemiş ormanların gizeminde aradılar **"sanatsal gerçek"**i. Özgür, kardeş, eşit insanı öne çıkardılar. Özgürlük, kardeşlik, eşitlik ve adalet, coşumcuların temel kavramlarıydı. Doğa, özellikle vahşi doğa, coşumcuların duygu kaynağıydı. Musset, **"Şiir, ağlayan çiçek, inleyen rüzgâr, kederlenen yaprak, gürleyen göktür."** diyor. İç ve dış yapı, şiirde, daha önemlidir. Klasikçiler, dış yapıyı, öncelikle konuya uygun olarak saptanmış biçimlerde görürler. Dış yapıyı, ölçüyle, uyakla güçlendirirler. İç yapı, seslerin, örgelerin, imgelemin tartımıyla (ritim) sağlanır. Şiirsel deyiş, iç yapıyla özdeştir. **"Müzik"**, şiirsel deyişin en önemli öğesidir. Müzik öğesini, her okul benimsemiştir. Gerçekçiler, **"güzel"**i, yaşantının içindeki her şey olarak kabul ettiler. Gerçek olmayan hiçbir sanatsal yaratış, güzel değildir. Sembolistler, sanatsal yaratışın üzerine gölgeleme yaptılar. Onlar için, müzik ve resim önemli idi, ama açık ve belirgin anlam, sanatsal yaratışa aykırıdır. Kısası, şiirsel yaratıda güzel, **"imgelem zenginliğinde ve deyişte"**dir.

Şiirde, lirik öğe ile epik öğe, günümüzde günümüzde de, önemli görülüyor. Coşumcu şair, **"kendine bakış"**ı şiirleştirir. Lirik, şairin kendine özgü duygulanımını içeriyor. Lirik şiir, bir bakıma, **"aşkın"** (transcendant) şiirdir. İçe dönük söyleyişi elden bırakmaz. Sembolistler, klasik şiirin dize yapısını, tartımlı sözcük dizimiyle değiştirdiler. Klasik şiirde önemsenmeyen biçimlendirme (plastik) öğeleri ve sessel tartım (müziksel ritim), yeni şiirin temel öğeleri oldu. Şair, şiirinin müziğini öne çıkardı.

Coşumcu sanatsal yaratış, salt resmi ve müziği beslememiş, romanı ve oyunu da (tiyatro yapıtları, piyes, sahne yapıtları) geliştirdi. Destan çağından söylencelerle ve masallarla halk öykülerine uzanan anlatı sanatı, klasik okulda romana dönüşmüş, yazınsal türler arasında öne çıkmıştır. Victor Hugo (1802-1885), coşumcu romanın ve oyunun en gelişkin örneklerini verdi. Hugo'nun yapıtlarında, coşumcu estetiğin tüm öğelerini bulabiliriz. **"Notre-Dame de Paris"** adlı romanında ve **"Cromwell"** adlı oyununda, **"çirkin, yüce, görkemli, hüzün verici, arınmış aşk, özgürlük ve tutsaklık, eşitsizlik, insan hakları için savaşım"** gibi kavramların bütünlüğü, coşumcu estetiğin en seçkin öncülerdir.

## ESTETİK VE AHLAK

**"Estetik"**in (esthetique, bediiyat, Yunanca eistheta), Yunanca kök anlamım düşünürsek, **"duyumbilim öğretisi"** demek olduğunu görürüz. Kant, kök anlamına dayanarak, estetiği, **"duyarlığın önsel ilkelerinin bilimi"** diye tanımladı. Aydınlanmacı **Baumgarten** (1714-1762), estetiği bağımsız bir bilim dalı yaptı. Baumgarten, anlağın elde ettiği bilgiyi, **"mantık"**a karşı, insanın **"güzel"** hakkındaki bilgisinin incelenmesi ve **"güzellik"**in sanatsal yaratışı anlatması amacıyla **"estetik"** terimini kullandı. Tamamlayamadığı **"Aesthetica"** adlı yapıtı (iki cilt), duyumlar yoluyla elde edilen bilgi sorunlarını ele alıyor. Estetiği, bu niteliğiyle, bağımsız bir alan olarak gördü. **"Estetik beğeni"**, genel kabul gördü. **"Güzel"** ile **"çirkin"**i ayırt etme yeteneğini ifade ediyor bu kavram. İnsan, bu yetisini, toplumsal yaşama katılarak elde eder ve geliştirir. Estetik beğeni (zevk) kişinin, bir nesneden, olaydan ya da durumdan haz duyma yetisini, yaşantının içinde geliştirmesiyle, **"sanatsal yaratış"**a dönüşebilir. Coşumcular, özellikle son dönemlerinde, sanatsal yaratışı belirtmek için, **"estetizm"** (esthetisme, güzelcilik) kavramını öne çıkardılar. Güzelcilik, güzelin bilimini **"yaratıcılık"**a yönlendirdi. Coşumcular, bu yaratışın, ahlak kavramıyla bağıntısına önem verdiler. Coşumcular, **"gerçeklik ile güzellik, ahlak ile estetik"** kavramları arasında yakın bir bağ olduğunu ileri sürdüler. Sanat, felsefeyi, bilimi ve dini gerçekleştiren bilince üstün gelen yaratıcı edimdir. Güzellikle ahlaksal arasında bir ilişki görmeyen gerçekçiler, coşumcuların **sanat ilkelerini**, yaşantıya uygun bulmadılar.

Ahlaksal kavramı, **"iyi-kötü, haklı-haksız"** gibi kavramları, insanın bireysel ve toplumsal davranışlarını, bu davranışların ya-

rattığı etkileri içerir. **"Güzellik"** kavramıysa, insanın uyumlu gelişmesini, güzeli özgürce yaratışını, yararlı ve doğru işler yapmasını, **"çirkin"**e ve **"bayağı"**ya karşı oluşunu, nesnel toplumsal ilişkilerin haz verici yanlarını içerir. **"Güzel"** ve **"güzellik"** kavramlarının öznel yanları unutulmamalıdır. Herkes için bir tek **"güzellik"** yoktur. Her şeyden önce, bireyin **"sanatsal yaratış yetisi"**, tüm bireylerin **"ortak yetisi"** değildir. Herkesin ortak **"duyum"**u ve **"duyarlık"**ı bulunmuyor. Sanatsal eğilim, kılgılı yaşantıdan ayrılır, **"kendinde yaratış"** durumuna gelir. **"Sanatsal yaratış"**ta, **"kendindelik"** (bir başka deyişle öznellik), çok önemlidir. Toplumsal bir amacı bile, öznel yaratı yeteneği, sanatsal yapar. Toplumsal ya da bireysel, nesnel ya da öznel bir olayın (nesnenin, durumun) sanatsal yaratış alanına alınması bile, **"öznenin duyarlığı"**yla yakından ilişkilidir. Aynı nesne (olay, durum) her birey için **"haz verici"** olamaz. Her sanatsal yaratış da, her izleyici (okuyucu, gözlemci) için **"haz verici"** değildir. En azından, herkeste özdeş duygu yaratmaz. Kuşkusuz, sanatsal yaratışın **"ahlaksal"** ilişkisi düşünülmelidir, ama **François Rabelais** (1494-1553) için, sanatsal yaratışta saklılık, örtbas etme söz konusu değildir. **"Rompre l'as pour en sucer la moelle"** (iliği emmek için kemiği kırmak) ilkesiyle, Hıristiyanlık'a aykırı, yeni, doğal, güler yüzlü bir yaşantıyı yansıtmıştır. Hiçbir ahlak kuralını dinlemeden yergilerini yazmıştır. **Bonoventure des Periors** (1510-1544), dine karşı öyküler yazdı, mahkûm oldu ve kendisini öldürdü. **Marquis de Sade** (1740-1814), ahlaka aykırı yapıtlar yazdığından mahkûm edildi, yapıtları yasaklandı. Topluma ve Tanrı'ya başkaldıran Marquis de Sade, ölümünden 180 yıl sonra aklandı.

Güzelcilik (estetizm), sanatsal yaratışta, artık, **"ahlak"**ı koşul saymıyor. Hatta, sanatsal yaratışa engel olduğu düşünülüyor. **Oscar Wilde** (1856-1900) romanlarında ve oyunlarında, ahlakçı amacı yadsıdı. Kaynağında, yazdıklarının, yaşantının içinden alındığını, gerçek ahlakçılığın, bu yapıtlarda olduğunu savladı ama, 1895'te mahkûm olmaktan kurtulamadı. Güzellikçi kuram, toplumsal ve bireysel yaşamda, insanın yaratı yeteneğini özgür-

ce kullanmasını, sanatsal yaratının taşıdığı **"güzellik"**ten haz alınmasını içerir. Güzellikçilik, işbölümünden dolayı, kılgılı etkinlikten uzaklaşıp, belli bir oranda, kendisini yöneten **"sanatsal yaratış alanı"** oluşturur. Bu alanda, ahlaksal ile birlik oluşturması, yaşamda görülen bir durumdur. Bu durum, sanatsal yaratıda da belirir. Bu durumu iyi saptıyan **Belinski** (*1811-1848*), **"Güzel ile ahlak kardeştir."** diyor. Kuşkusuz, toplumsalcı sanat, bu ilkeyi önemser, ama burjuva sanat kavramları, gerçekliğin gölgelenmemesi adına, güzelle ahlakın kardeşliğini içermezler. Toplumsalcı öğreti, sanatın, halkın yaşantısını, yaşam biçimini, güzelliğini, yüceliğini, mazlumluğunu, emeğini, yaratıcı özünü, gücünü, olumlu imgelerle yansıtmasını ister. Saygı, sevgi, içtenlik ve hayranlık uyandırmalıdır sanatsal yaratış. Yaşamdaki gerçek **"kahraman tipleri"**, okura ve izleyiciye coşku verir. Ne ki, bu ilkeler, yaşamı çirkinleştirenlerin, bayağılaştıranların, sömürenlerin yansıtılmasını engellememelidir. Toplumsal ahlakı kirleten durumlar, olaylar, kişiler, sanatsal yaratışın dışında bırakılamazlar, ama olumlama yoluyla topluma kazandırılırlar. Ahlaksız tipler, ahlak dışı olaylar, okurda ve izleyicide nefret uyandırır, ama **"sanatsal haz"**za engel değildir bu. Nefret uyandıran tipler, olaylar, durumlar, **"güzel"**le **"ahlaksal"**ın birliği ilkesine aykırı düşmez. **"Sanatsal yaratış"**ın eğitici, öğretici ve öğretisel (ideolojik) yapısıyla, dönüştürücü etkisiyle, olumsuz durumları çözümleme bilinci yaratılmış olur.

Gautier'nin **"cinsel değişimi yeğlemiş erkeklerle erkek gibi kadınları"** (travesti, androgyne) işlediği **"Matmazel Mopen"** (Mademoiselle de Maupin) adlı romanının Önsöz'ünde söylediği **"Sanat, sanat içindir."** sözü, estetiğe yeni bir boyut getirdi. Her dönemde, tartışma konusu olan bu önerme, sanatın toplumsal işlevini, bireysel beğeniye, daha kötüsü, **"bireyselcilik"**e dönüştürdü. Varoluşçular da, bu ilkeye sarıldılar. Sanat, **"gerçeklik"**i yansıtan bir etkinlik değil, insanlara bireysel beğeni ve haz vermeye yönelik bir etkinlik olarak kabul edildi. 1843'te, **Kierkegaard**'ın (1813-1855) yayınladığı **"Or, Either"** (Ya, Ya da, diye çevirebiliriz) yapıtının konusu, **"müzikal erotik"**in (müziksel

cinsellik) sorunlarıdır. **"The Sickness un to Death"**te (Sayrılıktan ölüme), **"ilk günah"** kavramıyla, türlü kuşkular ve uyumsuzluk durumları tanımlanmaya çalışılıyor. Hegel'e karşı çıkarak, **"Gerçek, her zaman özneldir."** dedi. Kierkegaard, bu önermeyle, bireyselciliği (bireyciliği) kuramlaştırdı. **"Bireycilik ve ahlaksal görecelik"** kavramının yaratıcısıdır Kierkegaard. Korku ve nefret duygularını öne çıkardı. **"Estetik varoluşçuluk"**la **"ahlaksal varoluşçuluk"**u geri tasarda (plan) tutarak, **"dinsel varoluşçuluk"**u önemsedi. **Varoluşçuluk**'u (existentialisme), **"sonlu ile sonsuzun, geçici ile kalıcının bireşimi"** olarak tanımladı. Dinsel varoluşçuluğu öylesine yüceltti ki, sonunda, kiliseyi, yeterince dindar olmamakla suçladı. Ona göre, **"güzel"**, dinsel olanla ahlaksal olanın bireşimidir. Bireysel yetenek, bu bireşimi **"sanatsal yaratı"**ya yansıtır. **"Sanatsal yaratış"**ın ahlak dışı olayları yansıtmasını sakıncalı bulan, bir bakıma yasaklayan Kierkegaard, **"güzellik"**i, tekil haz sorunu olarak kabul ediyor. Kaygının etkinliğiyle, sağlıklı bir kişilik yaratılabilir savını ileri sürdü. Kaygı (anxiety, endişe), güçlü bir isteğin ya da ereğin yerine getirilemeyeceği anlaşıldığı durumlarda beliren, insanı tedirgin eden bir duygu olduğuna göre, kaygının etkinliğiyle, sağlıklı bir kişilik yaratılması, olanaksız görülüyor. Kuşkusuz, kaygının etkinliği ile toplumsal ve bireysel eylemlerde bulunan insanlar vardır. Sanatsal yaratışta, bunlara da yer verilir. Sanatçı, böyle bir tipi ya da kişiliği, yaşantının içinde görür ve yansıtır. Çok doğal bir durumdur bu. Ne ki, böyle bir kişilik, sağlıklı bir kişilik ya da tip olamaz. Böyle kişilikler ve tipler, çevrelerini sürekli rahatsız ederler. Kierkegaard'ın savı, kendi felsefesiyle ilişkilidir. Varoluştan sürekli kaygı duyan kişi, dinsel duygulara güçlü eğilimler gösterir. Bunu vurguluyor Kierkegaard.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), 1869 yılından 1879 yılına değin, İsviçre'de, Basel Üniversitesi'nde, dilbilgisi öğretimi yaptı. Görüşleri, sermayenin sömürgecilik aşamasına (imperialisme, 1880 yılında, İngiltere Başbakanı Disraeli'nin ilk kez kullandığı, Büyük Britanya İmparatorluğu'nu güçlendirme anlamını içeren siyasal kavram. Latince emperialis sözcüğünden tü-

retilmiş, imparator, imparatorluk yönetimi anlamlarını içeriyor) geldiği, sınıf savaşımlarına karşı burjuva sınıfında tepki oluştuğu dönemde biçimlendi. Nietzsche, insanı "sürü insan, trajik insan, özgür insan, üstün insan" diye ayırıyor. Görüldüğü gibi, insanın sınıflandırılmasında, işin ve emeğin, üretim biçiminin hiçbir etkisi yoktur.[313] Ona göre, **"gerçek"**, var olan, bulunacak olan şey değildir, yaratılacak bir şeydir, sonu olmayan bir fethin adıdır.[314] Nietzsche, sanatsal yaratışı, estetik ulamlarının dışında algılar. **"Sanat, insanın, gerçekliği değiştirme çabasıdır."**[315]

Kuşkusuz, değiştirme çabaları, farklı nedenlere dayanabilir. Öncelikle, gerçeklikle yetişmelidir insan. İkincisi, gerçeklikten alınan tada, duyulan mutluluğa teşekkürün dile getirilmesidir.[316] Sanat, bir doğa gücü olarak, insanla ortaya çıkar, zorunlu olarak, onu buyruğu altına alır. Doğal yaşamımızda görürüz bunu. Zayıf olarak da, düşte görüyoruz. Bir doyuma ulaşmaz böylece. Sanatsal yaratı, görüldüğü gibi, **"sürü insan"**ın yapacağı iş değildir. Sanatsal yaratış, **"üstün insan"**m özgün yeteneğine özgüdür.[317] Nietzsche'nin **"güç istemi"** kuramı, kaynağında, **"sanatsal güç"**ü içeriyor. Üstün insan, doğanın özel yarattığı insan olmak bir yana, ekinin (kültür) ürünüdür. Kölelik, ekinin özünde vardır. Sömürme, yaşayan şeyin özüne dahildir. Bu düşünce dizgesi, insanın savaşım gücünü yok eder. Her şey, Tanrı'nın istencine bağlıysa, insanın çalışması anlamsızlaşır. Yücelik ve üstünlük ülküsü, sömürüyü ve zulmü olumlu kılıyor. Bu durumda, sanatsal yaratış, insana özgü olmuyor. Güzel, ekinsel varlığın yansısıdır. Sanatsal yaratışın biçimlemesidir.

Croce (1866-1942), Napoli'de, 1902 yılında yazdığı **"Aesthetica in nuce"** adlı yapıtıyla, yeni bir dönem başlattı. Sanat,

---

313 Bkz. Niezsche, Zerdüşt Böyle Dedi. Çeviren: Prof. Dr. Sadi Irmak.

314 Bkz. Nietzsche, Der Wille zur Mucht, p. 552. "Güç İstenci". Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım.

315 Bkz. agy., p. 845.

316 Agy., p. 845.

317 Agy., p. 822.

**"güzellik"**in sonsuzluğunu ve dinginliğini dile getirir. Böylece, **"yüksek klasik"** diye tanımlayabileceğimiz bir kavram geliştirdi. Soruyor: **"Bir özlü söz sanattır, basit bir sözcük neden bir sanat değildir? Bir kır görüntüsü** (peyzaj) **sanattır, bir harita çizimi neden değil? Bir roman sanattır, bir gazete yazısı değildir. Neden?"** Yaratı, sanatsal yaratış ile beğeni arasındaki ilişkidir. Bir gazete yazısı, bir arazi çizimi, beğeni (zevk) amacını taşımaz. **"La Poesia"** (Şiir) adlı yapıtında, şiir estetiği üzerine düşüncelerini yazdı. Croce'ye göre, bir sözü şiir yapan, onun **"biçimi"**dir. **"Güzel"** olan da, biçimdir. Kuşkusuz, yirminci yüzyılın başlarındaki **"parçalı şiir"**, Croce'nin görüşlerinden etkilenmiştir. Kübizm, fütürizm, dışavurumculuk, geleneksel sanat okullarıyla bağlarım kopardılar. Bunlar, bir bakıma, **özerk** akım olarak algılanmışlardır.

# YAŞAMIN SANATSAL YANSITILMASI

Kaynağında, sanat yapıtlarının düşünsel içeriğinin özellikleri, **"yaşantının gösterimi"**yle ilişkilidir. Sanatçının, yaratıda tipselleştirdiği, onları, sanatsal yaratının nesnesi yaptığı, toplumsal kişiliklerin bilincinden bağımsız, özsel gerçek nitelikleri vardır. Sanatsal yaratışın içeriğiyle bağıntılıdır bu durum. Sanatsal yaratış, hangi toplumsal gelişmenin sonucu olursa olsun, temel öğesi, **"gerçeklik"**tir. Bu, sanatsal yaratışın, yaşantıyı (geniş anlamda yaşamı) yansıttığı anlamını taşıyor. **Gerçekçilik**, XIX. yüzyılın ortalarında, sanatsal (özellikle yazınsal) bir akım olmuşsa da, sanatın doğuşuyla başlar. Yani, sanatla yaşıttır. Birbirlerinden ayrı çağlarda yaşamış sanatçıların yaratışlarındaki **"konu bütünü"**, sorunsal öz, coşkusal bağlanım, **"özel bir ortak yansıtış"**a sahiptir. Fuzûlî ile Tevfik Fikret, Yunus Emre ile Nâzım Hikmet, Villon ile Aragon, İmrü'l Kays ile Shakespeare, **"gerçek"**i ya da **"gerçeklik"**i arıyorlar. Yöntemleri, gerçek ve gerçeklik hakkındaki düşünceleri ayrı da olsa, ortak değerleri **"gerçeklik"**tir. Demek, gerçeklik, çok yönlüdür. Shakespeare, olayları, durumları, kişileri, seyircinin önünde geliştirir ve çözümler. Oysa, Moliere (1622-1673), geleneksel görüntüleri, ilginç olayları, sahneye getirmeden, insan doğasına ilişkin etkin olgudan, kişiliklerin dışsal durumlardan yansıyan istenç dışı davranışlarını çözümlüyor, izleyiciye çözümlenmiş olayların gülünç yanlarını sunuyor. Brecht, insan doğasına uygun özdekçi dünya görüşüyle, kişileri, olayları, durumları, nesnel toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı düşünü temeline oturttu. Hepsi de, **"gerçek"**i yansıtmayı amaçlıyorlardı, ama **"gerçek"**i kavrayışları ve sunuşları farklıdır. Kuşkusuz, yansıttıkları **"gerçeklik"**in nitelikleri de, birbirine benzemiyor. Örneğin, **Ahmet Say**'ın **"Ko-**

**ca Kurt"**u ile **Hüseyin Rahmi'**nin **"Avnussâlah"**ını karşı karşıya korsak, yazarların toplumsal ve ruhsal nedenlerini, dürtülerini ayrı ayrı incelememiz gerekir. Kaynağında, **"bilimsel gerçeklik"**in tek yanlılığına karşın, sanatsal gerçeklik çok yanlıdır.

Gerçekçilik akımının belirlediği **"gerçeklik"**, kuramsal öğeler taşır. Gerçekçilik, olayların, kişilerin, uzanım (mekân) ve zamanın yaşantının içinden alınması, ayrıntıların gerçeğe uygunluğu, tiplerin ve kişiliklerin (karakter) tipsel durumlar ve koşullar içinde doğru yansıtılması ilkelerini, sanatsal yaratışın temel yöntemi olarak kabul eder. Gerçekçi yazar (sanatçı), yaşantıdan aldığı olaylar ve kişiler hakkında konuşurken, kendi diliyle konuşma çabasına girişmez. İnsanın, toplumun ve doğanın kendine özgü mantığına saygı duyar. Gerçekçi sanatçı, kendi mantığını, yaşantının mantığına tutsak eder. Yazarın dünya görüşü, bunu gerektirir. Gerçekçi sanatçı, olgucu (positivisme) felsefeyi temel alır. Olgucu felsefe, araştırmalarını olgulara, gerçeklere dayıyor, fizikötesi düşünceleri, kuramsal olarak yararsız gören, deneyle denetlenmeyen olayları ve soruları sözde sorular olarak niteleyen dünya görüşünü savunuyor. Okulun temel kavramı olan **"olgu"**, türlü yorumlara yol açmıştır. Ancak, bütün olgucuların birleştiği temel tanım, **"Doğa bilimlerinin evren tasarımına ve yöntemlerine uyma zorunluğu"**dur. Doğa yasaları, genel, zorunlu ve kesindir. Doğaya, doğa yasalarını bilerek egemen olabiliriz. Bu yasaları araştıran bilimler, **"olgucu bilimler"**dir. Gökbilim, fizik, kimya, dirimbilim (biyoloji), olgucu bilimlerin başında gelir.

Yaşamın gerçekçi yansıtılışı, bir bakıma, **"sanatsal yaratış"**ın temel yöntemidir. Homeros'un (M.Ö. VII veya VIII. yy) **"mitler"**i bile, ilkçağ Yunan toplumunun **"gerçek"**i idi. Homeros'un, İskenderiye'de, Tanrı olma töreni bilinmektedir. Homeros'a tanrılık verilmesi, yani bir insanın tanrılaştırılması, temelsiz bir edim değildir. Sanatçı, kendi diliyle konuşur. Homeros, ilkçağda, Yunan tanrılar dizgesini kurarken, tanrıları konuşturur. Kaynağında, konuşan, kendisidir. Homeros, doğanın ve yaşamın mantığına inanmış görünüyor. Buna inandığından, kendi soyut mantığını savsaklamıştır. Gerçekçi (realist) okul, yaşamın mantığını, yazarın mantığından önemli görür. Bu yüzden, gerçekçi

yazar ya da şair (gerçekçi sanatçı), nesnel betimlemeler yapar. Kendi mantığını, **"sanatsal yaratış"**ın nesnel yansımasına bırakır. Yaratış özgürlüğü, doğanın ve yaşamın mantığına duyulan saygıdadır. Yazının (edebiyat) tarihsel deneyimi, yazarın (şairin), yaratış özgürlüğüne saygılı davrandığını gösteriyor. Olayı, durumu ve nesneleri oldukları gibi yansıtmak, özgürlüğe aykırı değildir. Sanatçının biçemi (üslûp) ve dünya görüşü, özgürlüğünün kanıtıdır. Tarihsel bir inceleme, bize, **"soyut"**un, **"sanatsal yaratış"**ta, **"gerçek"**e vardığını gösteriyor. Sanatçı, bir düş ülkeden (ütopya) söz etse bile, **"kendi gerçeği"**ni yansıtır. Sanatçının dünya görüşünü incelediğimizde, tarihsel gelişmenin akışındaki **"gerçeklik"**e bağlılığını görürüz. Onun mantığı, **"tarihsel deneyim"**in yarattığı bir mantıktır. Bu nedenle, **"sanatsal soyut"**, sanatsal yaratışta **"gerçek"**e varır.

Gerçekçi sanatçılar, **"güzel"**i, nesnel yansıtmanın **"doğruluğu"**nda arıyorlar. Bu yöntemle, **"gerçek"**i yansıtmışlardır, ama yaşamın özdeksel ve toplumsal özünü, tarihsel gelişmenin somut yasalarını, toplumsal yaşamın çelişkilerini, bu çelişkilerin insanın kişiliğindeki belirleyiciliğini, doğru olarak algılayamamışlar. İnsan, bu yapıtlarda, toplumsal yaşamın özünü, kişiliklerin tarihsel açıdan gelişmelerini yansıtır. Kaynağında, gerçekçilik (realisme), **"gerçekçi imgesel yansıtma"** yapmaya yöneliktir. Gerçekçi sanat ürünlerinde yansıtılan yaşam, yazarın (sanatçının) dünya görüşüne ters düşse de, yaşamın **"iç mantığı"**na uygun düşer. Sanatsal yaratışa egemen olan, sanatçının genel görüşü değildir, yaşantının mantığıdır. Fakir Baykurt (1929-1999), içinden çıktığı köylünün yaşantısını, devletle bütünleşen gücün yoksullaştırdığını biliyordu. Bu düzende, köylünün yoksullaşmasının, tarihsel zorunluk olduğunun farkındaydı, ama tarihsel gelişme yasalarının ayırdında değildi. Bu konuda bilgisi yoktu. Atatürkçü düzenin, eğitim siyasasının, köylüyü kurtaracağı kanısındaydı. Ağrı Dağı'nm doruğuna bir uyarıcı horoz (devrimci gücün simgesi olarak kullanmış) çıkıp ötecek ve halkı uyaracaktır. (Onuncu Köy). Eğitimsiz köylü kızı, karaborsacılıkla zenginleşmiş köylüsüyle evlenip, onun Amerikancılığına dayanamayıp tırpanı alıp Mustu'yu öldürecek, devrimci utkuya erişecektir.

Kaynağında, toplumsal ilişkiler, koşullar, kişilerin dolaysız ve somut ele alınışı, sanatsal yaratışı, **"gerçekçilik"**e götürüyor. Bu, olayın anlatımının dilsel gerçekliğiyle sanatsal yaratışın **"estetik"**ini oluşturuyor. Toplumsal bir aktarım, çok sayıda ortak örgelerin (motif) yansıtılmasına yarıyor ve çoğunca, karmaşık biçimlere yol açıyor. Estetik yapı, sanatsal kuruluşta belirleniyor. Şunu unutamayız: **Sanat, her zaman, sanatsal imgelerle yapılır. Genelin öznelde bulunanıyla, başka bir deyişle, yinelenemez yapısıyla olanaklıdır.** Sanat ürünü, bir **"yaratı"**dır. Yaratının özgünlüğü, **"yinelenemez olması"**ndadır. Anlatı sanatlarında, kişilerin toplumsal özelliklerini, kimi de, tarihsel özelliklerini yansıtma, sanatın **"bilgi öğretisi"** işlevini ortaya kor. Ancak, sanatsal yaratışın **"coşkusal ve düşünsel eğilimi"**, öğretici işlevini gerçekleştirir. Okurlar (izleyiciler, dinleyiciler), **"coşkusal imgelem"**le yansıtışta, **"estetik işlev"**ini algılarlar. Burada, **"haz"** söz konusudur. Sanatsal yaratının **"biçim"**i, **"estetik haz"**zı yaratıyor. **"Sanatsal güzel"**, sanatsal yaratışın **"biçim"**indedir.

Sanat, kesinlikle özgül yaratıyla, toplumsal bilincin öteki biçimlerinden ayrılıyor. Genelleyici düşünceler, yaşam görüngülerinin bireysel çizgilerini dışlayarak, soyut kavramlar aracılığıyla, gerçekliği tanıyor ve biliyor. Görüngüleri, yaşamda oldukları gibi yansıtıyorlar, onların bireysel çizgilerini de koruyarak, özgül yanlarını değiştirmeden, yerine göre, **"görselleştirici imgelerle"** de belirtiyorlar. Genelleyici düşüncelerin, bu işlevi, sanatsal yaratışta önemlidir. Ama, **"sanatsal imgeler"**, yaşamı yorumlamanın en köklü aracıdırlar. Sanatsal imgelerin yardımıyla, sanatsal yaratış, bireysellikleri de değiştiriyor, biçimliyor, tipselleştiriyor. Sınıfsız toplumlarda (klan, ilkel komünal toplum), şaman ve büyücü, dünyayı çelimsiz (nahiv) ve düşsel olarak kavrar. Bu yüzden, ilkel insanın sanatsal yaratışı (mağara resimleri, müzikleri, söylenceleri vb), uzlaşımcıdır. Sınıflı toplumlarda, sanatsal yaratış, yaşamın genel çelişkileriyle bağıntılıdır. Ancak, sanatçıların yaratıcı tasarımlarıyla oluşturdukları, **"coşumsal** (heyecansal) **haz"**, sanatsal yaratışın özünü oluşturuyor. Sanatsal yaratışta, bireysel etkilenim ve yaşantılar, öne çıkıyor. Estetik, bunları bütünleştiriyor ve güçlendiriyor. Sanatsal yaratış, çok sayıda ayrıntıyı bütünselleştirerek kurguluyor ve yeniden biçimliyor, böyle-

ce, **"estetik bütünlük"**ü sağlıyor. **"Güzellik yasaları"**, bu bütünlüğün oluşturulmasında ortaya çıkıyor.

Estetiğin işlevi, bu aşamada farklılaşıyor. Sanatsal bir yapıtın işlevini yorumlarken, eleştirmenler, sanatsal yaratışa çok farklı bakabiliyorlar. Denebilir ki, her eleştirmen, farklı birikimlerle ele alıyor sanatsal yapıtları. Farklı algılamalar, eleştiri yöntemlerini de farklılaştırıyor. Bir **"sanatsal yaratış"**ta, düşünün (fikir), yani içeriğin eylemsel yanını oluşturan yorumlar ve değerlendirmeler, farklı eleştirilere yol açıyor. Örneğin, bir şiirin imgelem dokusunda, imgelem yoluyla yansıtma yordamında, **"öz-biçim"** ilişkilerine yönelik eleştiriler ile salt biçime ilişkin eleştiriler (sanat sanat içindir savı), sürekli tartışmalara yol açıyor. Sanat eleştirisi, bu bakımdan, okuyucuyu (izleyiciyi, dinleyiciyi) yönlendiriyor. Eleştirmen, sanatsal yaratının çözümlemesini yapar. Bir bölümü, kendi dünya görüşüne bağlı estetik yargılarda bulunurken, bir bölümü, içeriği önemsemeden, salt, **"sanatsal biçimleme"**yi öne çıkarır. Toplumsalcı eleştirmenler, sanatsal yaratışın içerdiği düşünceleri temel alır. Özgürlükçü olduklarını söyleyen eleştirmenler, salt sanatsal biçimlere yönelirler. Onlar için, sanatın dokunulmazlığı söz konusudur. Çağdaş eleştiri, sanatın özünü yadsımıyor, ama sanatsal yaratışın düşünsel yanım, yani içeriğini dışta bırakmıyor.

Sanatsal yaratışta, özellikle şiirde, sanatçının özgül biçemi (üslûp) önemlidir. Toplumun **"estetik bilinci"**, yeni yaratılarla değişime uğrar. Toplumsal gelişme yasaları, sanatçıyı, yeni **sanatsal öğeler"**e yöneltir. Örneğin, bir şair, toplumsal değişime koşut olarak, yeni sözcüklerle karşılaşır. Şiirinde, bu gelişmeye koşut, **"sözlüksel zenginlik"** ve **"sözlüksel canlılık"** yaratmak zorunda kalır. Sözcük ekonomisini değiştirmek zorunluğunu duyar. Yaratıcı imgeleminde, yeni sözcükler üretmek zorunda kalır. Örneğin, Nâzım Hikmet, Türkçe dizeyi yeniden örerken, birçok yeni sözcük kullanmak ve türetmek zorunda kalmıştır. **"Makinalaşmak"**, bunlardan biridir. Makine (makina) sözcüğü, dilimize girmişti, ama sanayileşme başlamadığından, makineleşmek gibi bir eylem türetilmemişti. Nâzım, Sovyetler Birliği'nde, yeni toplumun sanayileşme coşkusuna katılmıştı. O günlerin sol fütüristi olarak, şiirine yeni sözcükler katmak zorunda kalmıştı.

Cahit Külebi, sözlüğümüzde bulunmayan **"teker"** sözcüğünü, Enver Gökçe, **"kirtim kirt"** doğal ses yinelemesini, Ahmet Arif, yöresel hitap sözcüğü **"lo"** ünlemini, şiir dilimize geçirdiler. Bu sözcükler, sözlüğümüze girmemiştir ama, halkın **"estetik bilincinde"**, özgül anlamlarıyla yer etmiştir.

Sanatsal yaratışta, **"yaratı"**nın güzellik öğelerinin başında, **"tartım"** (ritim) geliyor. Kaynağında, günlük yaşamımızda, birçok güç işi yaparken ya da güç bir işe katılırken, tartımdan yararlanırız. Toplu çalışmalarda, işin bıktırıcılığını ve güçlüğünü unutmak (unutturmak) amacıyla, ortak devinimler yapılır. Örneğin, bir tarlada ekin biçen köylüler, bir dizi halinde, **"sola, ortaya, sağa"** aynı anda devinirler. Devinirken de, **"hayda, hop hop, bir ki** (iki)" gibi sözcükleri, hep bir ağızdan söylerler. Bu ünlemlerin arasına, kimi uyumlu söz kattıkları da olur. Yorgunlukları duyumsamamak için, manilerden, türkülerden de yararlanırlar. Bir devinimin toplu olarak aynı anda yapılması, işin verimliliğini artırdığı gibi, bedenin yorgunluğunu da unutturur.

Bir şiirde, aynı seslerin belli aralıklarla kullanılması, **"şiirsel deyiş"**e ezgisel etki sağlar. İmgenin oranlı dağılımı ya da kullanımı, şiir dilini yoğunlaştırır. Resimde, aynı rengin dengeli dağılımı, yerinde lekeler, aynı çizginin oransal devinimi, sanatsal etkiyi artırır. Sesin müziksel nitelik kazanması, tartımla sağlanır. Kısası, güzel sanatlar kavramındaki **"güzel"**, bir varlık değildir, felsefi bir kavramdır ve "Yaratıcı güçleri, bilme olanaklarını, insanın toplumsal siyasa, tinsel ve toplumsal yaşam alanlarındaki özgürlüğünü, özgünlüğünü duyusal biçimde somutlaştıran, insana duyusal haz sağlayan, gerçekliğin görüngülerini, sanat yapıtlarını yansıtan ve değerlendiren estetik ulamı"dır. Daha, kavramı tanıtmaya başlarken, tarihin gelişme yasalarına, toplumun diyalektik yapısına dikkati çekmiş ve kavramın, her dönemde kazandığı anlamlara değinmiştik. Güzel sanatların konusu **"güzel"** değildir, işledikleri konuları yansıtmada kullandıkları yansıtma biçimi ve öğeleri, **"duyusal haz"** yaratır, işte budur güzel. Tartımlı söz, duyusal haz verdiği için güzeldir. Bir ses, tartımlı olduğundan, müziksel etki yapar. Müziksel etkisi olmayan ses, güzel nitemini taşımaz. Bir tuvale (toile, seyrek dokunmuş kumaş, bez) rastgele sürülmüş boyalar, gelişi güzel çizilmiş çizgiler, bi-

çimlenmiş türlü nesneler, **"resim"** değildir. Herhangi bir çığlık, bir seslendirme, müzik değildir. Bunların, insanda estetik haz uyandırmaları gerekir. Bu da, ancak, belli biçimlemelerle sağlanır. **Güzel,** bu biçimlemelerdedir.

**Koşuklu** (manzum) **söz,** dinleyene duyusal bir haz verir. Bu yüzden, koşuklu söz, **"güzel"**dir. Koşuklu sözün konusu, **"güzel"** değildir. **Koşuklu yazm söylemi,** her halkın dilinde, özdeş geleneğin ürünüdür. İlkçağın ve ortaçağın büyük bir bölümünün bilimsel yapıtları bile, **"koşuk"** (nazım) ile yazılmıştır. Koşuğun temel iki öğesinden biri ölçü, öbürü uyaktır. Ölçülü ve uyaklı söz, bellekte çabuk yer eder ve uzun süre saklanır. Yazının yaygın olmadığı ilkçağda ve ortaçağın büyük bir bölümünde, sanatsal ve bilimsel yapıtların **"koşuk"**la yazılma nedenleri budur. Her halkın dil kuruluşu, **"koşuk tartımı"**yla belirlenen **"türkü"** geleneğine dayanır. Dize (mısra, vers), söylemin düşünsel değil, tartımsal sususlarla bölündüğü söz dizileridir. Her türküyü, dize dize yazıya geçirdiğimizde, bir **"şiir"** elde ederiz. Yazıya geçince, türkü, ezgisini yitirir. Şiirsel deyiş, dizelerin tartımsal dizilişleriyle oluşmuştur. İlkel toplumlarda, türküler (şarkı), toplu halde, belli bedensel devinimlerle (çalışma, iş, dans vb) söyleniyor. (Avustralya, Afrika, Amazon yerlilerinde). Askeri birliklerin yürüyüşlerinde, toplu danslarda, halaylarda, bu olgu (fact) hâlâ görülür. Olgu diyoruz, çünkü, bu birliktelik, düşünülmemiştir, ama olmuştur. Kuşkusuz, bugün toplu olarak söylenen türkülerde, şarkılarda, her ses, önceden bilinçli olarak düzenlenmiştir. Dansın her örgesi, her adımı, müziğe uyumlu olarak saptanmıştır. (Kaliografi: Kalli: Yun. güzel, grafi: Yun. yazı, çizim.) Müziğin tartımına göre, dansçı, her adımının devinimini düzenlemiştir. Sessel tartımlar, toplu seslenimlerde, türkülerde, şarkılarda, topluluğun ortak devinimini sağlıyor. Harcanan erkeyi (enerji, güç) örgünleştiriyor. Harcanan erkeyi verimli kıldığı, devinimi kolaylaştırdığı için, tartım, ortak çalışanlarda ve izleyenlerde **"estetik duygu"** uyandırıyor.

Estetiğin önemli yansıması, **"biçem"**de (üslûp, style) görülür. Batılı estetikçiler, biçim kavramı karşılığında **"style"** sözcüğünü kullanıyorlar. Yunanca **"stylos"**tan (mumla kaplanmış bir nesne

üzerine yazı yazmakta kullanılan sivri uçlu çubuk) alınmıştır bu sözcük. Yazın eleştirmenleri, **"biçem"** kavramıyla, yazınsal yapıtın **"dilsel kuruluşu"**nu belirtiyorlar. Yontu, yapı ve resim gibi kalıpsal, biçimlendirilebilir (plastik) sanatlarda biçem, biçim özelliklerini belirtiyor. XVIII. yüzyıldan bu yana, yazın eleştirmenleri, **biçem** kavramından, yapıtın biçim özelliklerini anlıyorlar. Kimileri de, **"içerik-biçim birliği"**ni amaçlıyorlar. Biz, biçem kavramından, bir yapıtın içeriğini oluşturan, ona uyan imgesel ya da yalın anlatımını anlıyoruz. Tüm sanat ürünleri, imgesel ve anlatımsal bir nitelik taşırlar. Biçem, işte bu niteliklerin dengeli bütününü ifade eder. Her sanat yapıtı, birçok biçimlendirilmiş (örgesel, renksel, çizgisel) ve dilsel (betimli, duyusal, düşünsel, uyarımsal) ve anlamsal ayrıntıdan oluşan düzensel, seslenimsel (söz dizimsel) yöntemlerden (yordamlardan, tarzlardan) oluşan imgeler dizgesidir. Belli bir coşkusal, düşünsel anlatım, imgesel ayrıntılar, bunların bağıntıları ve bütünleştirilmesi, içeriğe uygunluğu, **"estetik birlik"**i oluşturur.

Güzel sanatlarda, biçem, estetik birliğin temel öğesidir. Bir yapıtın sağlıklı içeriğe sahip olması, sanatsal yaratış için yeterli değildir. İçeriği kucaklayan **"biçim"** de, estetik birliğin bir öğesidir. Sanatsal yaratışın "**güzellik**"i, **"öz-biçim"** bütünlüğünde, yani **"estetik birlik"**tedir. Sanatçının, estetik birliği sağlarken, kendisinden önceki sanatçıların yapıtlarının, hatta yabancı sanatçıların yapıtlarının estetik birliğinden yararlanması, yeteneğine bağlıdır. Bir biçim, tek başına da, estetik değer taşıyabilir. Bu nitelik, özellikle lirik için geçerlidir. Ne ki, estetik birliğin, evrensel değerlere ulaşması, **"içerik-biçim"** bağıntısıyla olanaklıdır. Kuşkusuz, içeriğin, tüm insanlığın sorunlarını kapsaması, her zaman, sezilir ve istenir bir niteliktir.

Sanatsal yaratış, sanatçının özgül yetisini yansıtırken, **"insan"**ı dışlamamalıdır. Sanatsal yaratış, toplumsal bilinç biçimlerinden biri olarak, toplumsalcı ya da bireyci olsun, nesnel ya da öznel yansıtmadan yana olsun, kesinlikle, **"insan"**ı, odak almalıdır. Estetik öznellik, sanatsal yaratışta, her zaman, olumlu karşılanmalıdır ama, insanı odak almayan hiçbir sanatsal yaratış, evrensel değer taşıyamaz.

# ÖZNELLİĞİN GÖRÜNEN İLK SAKINCALARI

XVIII. yüzyılda, Avrupa'da, kimi şairler ve yazarlar, özellikle **"şiir estetiği"** üzerine yapıtlar yazdılar. Almanya'da, Thorild (1759-1808), üstün yetenekleri olan bir şair olmamasına karşın, bilime inancını koruyarak, şiir üzerine önemli çalışmalar yaptı. Thorild, şiirin salt doğadan ve duygudan esinlenmesini istiyor. İsveçli Thorild, bu düşünceleriyle, kendisinden sonra gelen genç şairler üzerinde etkili oldu. Doğadan ve duygudan esinlenmek, tümüyle **"öznellik"**i önermekle eşanlamlıdır. Bu tutum, şairi, toplumdan ve toplumsaldan uzaklaştırır. Böyle bir öznelcilik, şairin kendisine dönük olmasına yol açar ve giderek, şiiri insandan uzaklaştırır. Buna karşın, Alman coşumculuğuna öncülük etti. Kendisi, Alman şiirini yenileştirme yolunda ileri adımlar atmış olan **Klopstock**'tan çok yararlandı. Etkilediği **Franzen** (1771-1847), **Şiirin Gelişmesi** (Le progres de la poesie) adlı yapıtı, döneminin yeni yazınsal yönelimlerinin bir bildirisi gibidir. Özellikle coşumcu şiirin öğeleri üzerine görüşlerini sergiliyor. **Şiir estetiği** açısından yeterli olmasa bile, o yüzyılın estetik üzerine düşüncelerini yansıtmaları bakımından, bu yapıtlar, önemlidirler. Thorild ve Frazen, şiiri dar bir alana sokmalarına karşın, **"şiir estetiği"** konusunda yeni görüşler ileri sürdüler. İki şairin de dayanakları, **"Klopstock"**tu (1724-1803).

Alman yazınında, ortaçağ destanlarından ve dinsel liriklerden sonra, şiir alanında bir gelişme olmamıştır. Klopstock, İngiliz şiirinin etkisinde, dinsel ve ulusal özleri yoğun şiirlerle, Alman şiirini canlandırdı. Altı tef'ileli (hexametre) ölçüyle yazdığı **"Mesih"** (Le Messie) adlı destan, İsa'nın yaşamını yansıtıyor. Doğ-

rusu, bu yapıtta, **"İnciller"**in (dört havari tarafından yazılan İnciller) etkili **"insancıl öğesi"**ni bulamıyoruz. İsa'nın çileli ve üzünçlü yaşamı, **"dinsel, olağanüstü ve doğaüstü olaylar"**ın anlatımına feda edilmiş. Abartılı ve soyut bir deyiş, biçemi bozuyor, ama Alman şiirinin yeni doğrultusunu belirliyor.

Klopstock, şiir üzerine düşünceleriyle ve yapıtlarıyla, Alman şiirini yönlendiren biri oldu. Gençler, onun yolunda, Schiller'e ve Goethe'ye varan yolu açtılar.

Klopstock'un şiir estetiğinde bizi ilgilendiren çok önemli bir öğe var: **İş**. Klopstock, **"Şiir sanatının en derin gizleri, ruhumuzu kapsayan eylemde saklıdır. Önemsiz şairler, kendileriyle, bitkisel bir yaşamı bölüşmemizi isterler."** diyor.[318] Şirin böyle algılanması ve tanımlanması, **"şiirin işlevi"**ne yeni bir bakışı içeriyor: **"Şiir, insan ruhunu devinime geçirmelidir."** Dikkat edilirse, **"devindirmelidir"** demiyor, **"devinime geçirmelidir"** diyor. Etkin bir işlevden söz ediyor. İnsan, türlü gereksinimlerini karşılamak için, günlük yaşamında, **"çalışmak"** zorundadır, yani sürekli devinir. İnsan, günlük yaşantının (ucu açık yaşam, yaşamın bir parçası, bir bölümü) bir parçası olarak, sermaye düzeninin yarattığı ve bir türlü sarsılamayan, bozulamayan (kaynağında, çok sarsılmış ve çok bozulmuştur) **"işbölümü"**nün içinde devinir. Sermaye düzeninin gereği olan işbölümünde, insan, çok yanlı gelişemez. İster istemez, salt işine bağlı gelişir. Burada, tek yanlı bir gelişme söz konusudur. İnsanı parçalayan bu düzen, zaman içinde, **"karşı düşünce"**yi geliştirir, **"yeni öğreti"**ye yol açar. Toplumun gelişme yasaları, sınıfsal çelişkiyi, sınıfsal çatışmaya dönüştürür. İşte bu aşamada, şiir estetiği değişim gösterir. Toplumsal gelişmeye koşut yeni bir şiir gelişir. Sanayi devriminin yarattığı hızlı değişim ve dönüşüm, sanatsal yaratışta, doğal olarak şiirde de, **"hız"**ı ve **"devinim"**i öne çıkarmıştır. Yirminci yüzyılın başında, İtalya'da başlayan ve tüm Avrupa'ya yayılan **"fütürizm"** (futurisme), her alanda makineleşmenin sonucudur. Nâzım Hikmet'in **"Makinalaşmak"** şiirindeki,

---

318 Bkz. Klopstock, Thoughts on The Nature of Poem, 1905 London, p. 41.

*Her dinamoyu*
*altıma almak için*
*çıldırıyorum!*

dizeleri, sanayi devriminin sanatsal yaratışa yansımasını gösteren seçkin bir örnektir.

Klopstock, bu şiir tanımıyla, belki de ayırdında olmadan, şiirin, insanın savaşımcı ruhunu geliştirdiği gerçeğini ortaya koyuyor. Kaynağında, sanatsal yaratış, insanın doğal gereksinimi olarak görünüyor. Günlük yaşamdan değişik biçimde gelişen din, mitler, türkü, felsefe, töreler, edimler bilgisi gibi nesnelleşmelerde de, insanın köklü amacının **"varlığını korumak"** olduğu anlaşılıyor. İnsanın, bu bilinç düzeyine gelmesi, Marks'm saptadığı gibi, üretici güçlerle üretim koşulları içinde bunları kabul etmesi, **"öznel gelişme"**yi sınırlıyor, kısıtlıyor, giderek tehdit ediyor. İnsan, bu kısıtlamalardan, kuşatmalardan, ancak, **"toplumsal bilinç"**le başka amaçlara yönelerek kurtulabilir. Şiirin, **"çalışma ruhu"**nu devinime geçirmesini öne süren Klopstock, şiir estetiğine, ayırdında olmadan, önemli bir katkıda bulunmuştur. İşbölümünün insanı parçalayıcı ırası, ne değin gelişirse, karşıtını da, o değin geliştirir. Şiirin bu işlevi, başka toplumsal kurumlarla birlikte yapması, tarihsel gelişme içinde görülüyor. Bu gelişme, bir başka şeyi daha gösteriyor: **"Güzel'in diyalektiği, öznel-nesnel ilişkisindedir."**

İlkçağlardan bu yana, insanın, varlığını sürdürebilmesi, birçok gereksinimini saptayıp karşılaması ile olanaklı olmuştur. Tıp, eğitim, hukuk, iktisat gibi kurumlar, birer gereksinim olarak ortaya çıkmıştır. Bunların nesnelleşmelerine karşın, yazılışları ve topluma sunuluşları, **"estetik öğeler"**le olmuştur. İlkçağın tüm bilimsel ve düşünsel yapıtları, koşukla yazılmıştır. Yani, ölçülü ve uyaklıdırlar. Bu da, estetiğin toplumsal bir gereksinim olarak ortaya çıktığını gösteriyor. Ölçü ve uyak, sözün, bellekte kalmasını sağlıyor. Toplum, bilginin saklanması gereksinimini duyumsamıştır. Öyle ki, ilkçağın, kendisinden sonraki çağları etkilemiş düşünürü Aristoteles, **"şiirin, konuşmanın, düzyazının esteti-**

**ği"**ni önemli yapıtlarla tarihe bırakmıştır. **"Poetika" ve "Retorik"**, bugün de yararlandığımız yapıtlarındandır. Platon, görüngülerin ideaları üzerine düşüncelerinde, **"evrensel bütünlük"**ü iyice özümseyememiş. En azından, **"öz-görüngü"** ilişkilerinde görülen dinsel, ahlaksal, bilimsel etkinliklerde var olan ayrımlar, insanın kendisinde **"karşıtlıklar"**a yol açar. Üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki bütünsel ilişkiler, açık seçik bir **"bilinçlilik"** söz konusu olmaksızın, gereksinim olarak etkin olan **"estetik"e** yönelme, görüngülerin gerisinde **"öz"**ü arama ve bulma çabasıdır. Burada, İslâm dünyasını hâlâ uğraştıran, bilimsel özden uzak varsayımlarıyla, savlarıyla **"cemaatçilik"e** yol açan **"mistik diyalektik"**in ortaya çıkışına değinmek gerekiyor.

Mısır'da doğup Roma'da yaşamış ve orada ölmüş olan **Plotinos** (205-270), **"tek"**in, yani Tanrı'nın, yaratığı anımsatan tanıtımından uzaklaşılması gerektiğini ileri sürdü. Bu savı, **"öz"** ile **"görüngü"** arasında kesin bir ayrım görmesi, bütün dinlerin anlaşılması kolay savlarından biridir. Plotinos, Platon'un idealarının gizemli dünyasını yoğunlaştırarak, **"Yeni Platonculuk Okulu"**nu kurdu. Özdeksel dünyanın, daha doğrusu, **"dünya süreci"**nin, yani dünyanın oluşumunun ve sonunun kavranamayacağını ileri sürüyor. Dünya ve dünya yaşamı, "Kavranamaz, anlatılamaz Tanrı varlığıyla başlar. Bir olan, bütün varlığın (tümel varlık) sonsuz kaynağıdır. O (Tanrı), evrensel akıl olarak ilk var olandır. Daha sonra, dünya, dünya ruhu olmuştur. Daha sonra, varlık olmayan, ama var olan özdek, tekil cisimler olarak tekil ruhlar gelir. İnsan yaşamının amacı, tek (bir) olana varmak'tır. Bir'e, insan nefsine egemen olarak varabilir. Bilme güçlerini içeren manevi güçleri geliştirerek bir olanla bütünleşebiliriz. Ruh, en yüksek noktada, esriklikle, tanrıyla bütünleşmeye çalışırsa, Tanrı'yla bütünleşir. Dünyada her şey, karşıtı ile vardır (zıddı ile kaim). Karşıtların birliği ilkesi, dünyadaki uyumu, güzellik'i ve çirkinliği, kötülüğü ve iyiliği belirleyen ilkedir."[319]

---

[319] Bkz. Bouillet, Ennead, v. 1, p. 234, Paris 1856. Plotinos'un yapıtlarının çevirisi, üç cilt olarak Bouillet tarafından yapılmış ve son cildi, 1867'de tamamlanmıştır.

Görüldüğü gibi, her inanç dizgesi, **"öz"** ile **"görüngü"** arasında kesin bir ayrım gözetilmesini ister. Bilimlerin **"yöntembilimleri"** de, bu ayrımı onaylar. Kuşkusuz, olgucu (pozitif) bilimler (fizik, kimya, biyoloji vb), görüngüleri, kendindeliği içinde, temel bağlarım ve bağıntılarını saptayarak, onların oluşumuna yol açan koşulları belirleyerek (genel, zorunlu, kesin), sonuçlarını matematik gösterimle ifade ederler (doğa yasaları). Plotinos'un gizemci diyalektiğine karşılık, bilimin kullandığı diyalektik, **"bilimsel toplumsalcı taihsel diyalektik"**tir. Kısası, bilimsel tarihsel diyalektik, **"görüngü-idea ayrımı"** yapmaz. Özdeğin varlığı, Tanrı'nın varlığına bağlı değildir. Sanatsal yaratışta öznelliğin kabul edilmesi, insanın farklı yetilerinden kaynaklanıyor, tanrısal vergiden değil.

Sanatsal yaratışta, bireyin özgül yetenekleri söz konusuysa, **"İnsan, öz ve görüngüleri taşıyan bir bütün müdür? Zamanın akışı ve uzamın değişmesi içinde, bütünlüğünü korur mu?"** Lukacs, haklı olarak ve özellikle soruyor bu soruyu.[320] Öznenin bütünselliği (öz-görüngü birliği), bireyselliği (yeti, yetenek) kavramları, bir çelişki içeriyor. Özellikle sanatsal yaratış sürecinde, sanatçı, birkaç kez, bütünlüğünden ayrılarak yeni bir **"öz-görüngü"** ilişkisi kuruyor.

Plotinos'un gizemci diyalektiği, **"öznellik"**i, çelişkili bir duruma sokuyor. Birçok din, özellikle tektanrılı dinler, **"iki dünya"**dan söz ediyorlar: **Yaşadığımız dünya, ölümden sonraki dünya.** İnsan, öteki dünyada varlığını sürdürebilmek için, iki dünyanın sahibi ilk varlıkla bütünleşmeye çaba göstermelidir. İlk iş, **"nefsi öldürmek"**tir. Nefsi öldürmek, Plotinos'a göre, günlük yaşamın hazlarından kurtulmakla olanaklıdır. Çilecilik, esrimek, zikir, açlık, cinsel ilişkiden uzaklaşma, dünya hazlarından uzaklaşmak için yapılan önerilerdir. Bedensel eziyetler de, nefsi öldürme yollarından sayılmaktadır. **Şaman**'ın gizil güçlerle bütünleşmesi, bir bakıma, doğada erimesi olarak tanımlanabilir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, **büyü,** bilinmeyen bir dünyayla ilişki kur-

---

320 George Lukacs, Estetik II, s. 94. Çeviren: Ahmet Cemal. Payel Yayınları, 1992 İstanbul.

duğundan, giderek dine dönüşüyor. Sanat, şamanın gizil güçlerle bütünleşerek yaptığı büyüden etkilenmiştir. Dans hakkında verdiğimiz bilgiler, bu ilişkiyi gösteriyor. Plotinos, gizemci diyalektikle, bireyin öteki dünyada nasıl korunabileceğini kanıtlamaya çalışıyor, oysa, Doğu tasavvufuna yol açan felsefesinin kökleri, ilkel insanın, doğa güçleri ile bütünleşme girişimlerine dayanıyor.

Din, toplumsal bir kurum olmasına karşın, ermişlik ve tanrısallaşma gibi bireye özgü edimlerle, öznelliğe yol açan en sağlam dizgedir. Bütün güzel sanatları, öteki yaşam ve sonsuz mutluluk sözü vererek buyruğuna almıştır. Din kurucuları, yaşadığımız dünyayı, bir sınav yeri olarak görüyorlar. Ölümden sonraki yaşamın mutluluk verebilmesi için, bu dünyanın aldatıcı hazlarına kapılmamalıyız, nefsimizi öldürerek, ölümden sonraki yaşamın sonsuz mutluluğuna hazırlanmalıyız. Yaratıcıyla bütünleşmek için, yaşamın hazlarından kaçınmak gerekir.

Din, bir dizi örgütleriyle, insanları, öbür dünyaya yöneltmeyi başarmıştır. Bu başarısında, en güçlü aracı, sanat olmuştur. Yapı sanatı, dinsel doyum sağlamak amacıyla, dünyanın her yerinde, her çağda, görkemli yapılar üretmiştir. Daha, mitbilimsel düşüncenin felsefesel düşünceye dönüşmesinden önce, M.Ö. VII. yüzyıla değin, düşünürler, insanın almyazısı, düşünce-varlık ilişkisi, düşüncenin içkin diyalektiği gibi sorunları ortaya attılar. Duyumlarla algılanan doğa ve nesnel gerçeklik üzerine araştırmalar yaptılar. Bu sorunları, örneğin, Herakleitos ele almış, diyalektiğin temelini atmıştır. Mitbilimden felsefesel düşünceye geçişte, yoğunlaşma ve seyrekleşme yoluyla karşılıklı değişmeye uğrayan, duyularla algılanan öğelerden (toprak, su, hava, ateş) oluştuğu düşünülen evrendi. Evren ve evreni oluşturan dört temel öğe, duyulara açıktır, örgütleyicidir, özdeksel bir **"ilke"**nin etkisindedir. Bu özdeksel ilke, Herakleitos'a göre, "logos"tur. (Bu kavramın karşılığı, bugüne değin, hiçbir dilde bulunamamıştır.) Bu terimi, **"evrensel akıl, kavrayıcı akıl"** diye çevirenler çoğunlukta, ama **"akıl"** kavramının özdeksel ilke olarak kabul görmesi, olanaklı görünmüyor. **"Logos"**u, İngilizler, **"speech, account, reason, definition. rational faculty, proportion"** sözcük-

leriyle karşılıyorlar. Fransızlar, Latince'den yararlanarak **"oratio, ratio, vox"** kavramlarını seçmişler. Yunanca'da, **"konuşma, açıklama, hesap, akıl, tanım, akıl yetisi, oran"** gibi anlamları var. Kaynağında, sözcüğün ne zaman yaygın olarak kullanılmaya başlandığını kestiremiyoruz. Felsefe diline, ilk kez, Herakleitos yerleştirmiş. O da, çok sık kullandığı bu kavramı, konuşma dilindeki anlamlarıyla kullanır, ancak, kuramını ortaya korken, **"logos"**, sıradan anlamından uzaklaşır, **"oran, çok sık birleştirilen değişme kuralı olarak oran ile bağıntılı, evrenin temelde yatan düzenleniş ilkesi"** anlamını taşır.[321] Evrenin düzenlenişindeki bu oran, gerçekte, karşıtların gerilimi olan bir uyumu, dairesel bir geri dönüş olarak anlamamak, ama değişmez bir durum olarak anlamak gerekir.[322]

**Logos** terimi, konuşma dilinde, akıl, akılla algılanabilir anlamlarını taşısa da, Herakleitos, kavramı, ateşle özdeşleştirir.[323] Herakleitos, düşünce oluşumuna ve düşünme sürecine ilişkin görüşlerini açıklarken, tümüyle özdekseldir. Kavramı, özellikle **"tonos"** (germe, gerilim) terimiyle açıklar. Prof. Dr. Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri'nde, terimi, söz, anlamlı söz, deyiş, kavram terimleriyle karşılamış. Tanrıbilimciler, Herakleitos'un diyalektik yöntemi karşısında yenilgiye uğradıklarından, **"logos"**u, **"tanrı sözü"** diye yorumladılar. Kavram, Empedokles için (M.Ö. 483-423) eksiksiz, **"sevgi ve nefret"**, atomcular için, sınırsız devinimleri olan **"atomlar"**dır. Bu düşünürler, mitleri çürütmüş, felsefenin yolunu açmışlardır. Mitbilim, dinsel düşünceden sağladığı doyumla, sanatsal yönlendirmeyi başarmıştır.

Yaşamın oluşu ve sonlanışı, **"öteki dünya, öteki yaşam"** imgelemine yol açmıştır. Öteki dünya, yaşadığınız dünyanın bir öykünmesidir. Bu, dinin ileri sürdüğü bir sav değildir. Öte dünya ve öteki yaşam, mitbilimin yarattığı bir imgelemdir. Mitbilimin ileri sürdüğü bu sav, döneminin felsefesince onanmıştır. Güzel sanatların dinin hizmetine girmesi öteki dünyanın, bu dünyayı öy-

---

321 Bkz. Fragmentler, 60, 111.

322 Bkz. agy., 10, 51.

323 Bkz. agy., 22, 16.

künmesi olarak kabul edilmesindendir. Resim, yontu, özellikle şiir, içeriklerini tümüyle dine adadıkları dönemde, nesnel oluşumlar, sanatın dinden çözümlenmesine yol açtı. Gerçek bir sufi (dünyadan elini ayağını çekmiş, salt tanrıya yönelmiş çileci dindar) olan **Yunus Emre** (.... -1320, 1321), Tanrı ve din kavramlarını o denli yoğunlaştırır ki, sıradan insan için kavranılabilir olmaktan çıkarlar. Artık, Tanrı ile bütünleşme ülküsü yoğunlaşır, öteki dünyaya özgü ne varsa, düşüncenin dışmda kalır. Tek amaç belirir: **Tanrı'ya kavuşmak, Tanrı'da yok olmak.** Artık, dinin temel öğeleri, sanatsal yaratışın dışına atılır. Yunus Emre'nin şu ikiliği, tutarlı bir kanıttır:

*Ne varlığa sevinirim ne yokluğa yerinirim,*
*Aşkın ile avunurum bana seni gerek seni.*

Özsel ve biçimsel öğeleriyle, tanrısal yaratış, Yunus için bir önem taşımıyor. O, bütün emeğini, Tanrı'yla bütünleşmeye veriyor. Yaratış ve yaratılış kuramının temel iki kavramı olan **"varlık"** ve **"yokluk"**, sanatsal yaratışın içeriğinden dışlanmıştır. Estetik değer, sözcük ekonomisinin kullanılışında, imgenin sanatsal niteliğinde, öz-biçim birliğinde görülür. Bu ayrıın, tek varlığın önemsenmemesine kadar varabilir. Dinsel öğeler, hatta dinsel içerik, **"sanatsal yaratış"**ın tek konusu olduğu dönemlerde, nesnel oluşum, sanatçıyı, yaşanılan dünyaya bağlar. Kaynağında, dindar, hatta bir ölçüde dinci olan **Seyrani'**nin (1807-1866) şu dörtlüğü, dinin temel yasalarını içeren Tanrı bildirilerini, dünyada görülen olumsuzlukların nedeni sayıyor.

*Hırs var ise cihan kavgasız olmaz*
*Harb olmasa toprak boşalıp dolmaz*
*Millet muhteliftir müttehit olmaz*
*Tevrat Zebur İncil Kuran var iken*

Tanrı'nın buyrukları, apaçık, dünya yaşamının öykünmesidir. Estetik değer, sanatsal güzellik, Tanrı'da ya da kutsal değerlerde değildir, **"değiş"**tedir. Güzel olan, dörtlüğün içerdiği anlamda ya

da yansıttığı konuda değildir, Seyrani'nin deyişindedir, yani **"şiirsel deyişte"**dir. Din, ilksiz ve sonsuz güçlü bir Tanrı'yı, yaşam sonrası ölümsüzlük inancını, insana özümsetmeye çalışırken, **"estetik"**i belirleyen **"öz-görüngü"** dengesini ortadan kaldırır. Bu yüzden, din estetiği, sanatsal yaratışı sınırlar. Öteki dünya tasarımı, insanı, doğal çevresinden uzaklaştırır. Ermişlerin yaşam öykülerinde, söylencelerde, dinsel anlatılarda, ermişin ya da kahramanın doğal çevresinden ayrılmaları, onlarda birçok ruhsal tepkilere yol açıyor.

Din estetiği, insanı, salt dinsel açıdan ele aldığından, onu, yaşamdan soyutluyor. Tanrı'ya yönelmiş insan, soyut nitelerinden, düşünsel ve duyumsal zenginliğinden uzaklaşır. Çünkü, salt Tanrı'yla (yok olan varlık) bütünleşmeyi düşünür. **"İlahi aşk"**, bilinmeyen Tanrı'ya duyulan aşırı sevgiyi içeriyor. Böyle bir yöneliş, **"insan-çevre"**, **"insan-insan"**, **"insan-toplum"** ilişkilerini erteliyor. Özdeksel dünyayla ilişkisi kesilen insan, ruhsal dengesizlikler gösteriyor. Örneğin, **Sarı Saltuk**'un ermişlikleri, gösterdiği kerametler, bir haşhaşinin sanrılarına benziyor. Bosin ilinde bir kaleyi kuşatır, teslim olmalarını ister. Kale komutanı, bu dağ başında sularının olmadığını, su almak için, aşağılara inmek zorunda kaldıklarını söyler. Dağın doruğunda su çıkarabilirse, Müslüman olup kaleyi teslim edeceğini söyler. Saltuk, bir taşa teberini vurur ve şeker gibi tatlı su çıkarır.[324] Bu tür kerametler, dinsel estetiğin sık sık kullandığı örgelerdir. Ruhsal bozuklukları, birer gerçek gibi göstermek, mitsel bir örge değildir. Saltuk, zaman zaman, denizde yürür, bir taşa biner, at gibi sürer. Haşhaşilerin (afyon çiğneyenler, afyon sakızı kullananlar) böyle dalgalanmaları ve bunları gerçek gibi anlatmaları, doğal bir durumdur. Böyle durumlar, gerçek bir şair olan **Kaygusuz Abdal**'da çok sık görülüyor.

Kaygusuz Abdal, XIV. yüzyılda yaşamış önemli bir şairdir. Birçok anlatısı da vardır. Yazıya ya da şiire, çok güçlü başlıyor. Hiçbir aksaklık görülmüyor, ama bir süre sonra, sanki başka bir

---

[324] Ebü'l Hayr-ı Rûmî, Saltuk-Nâme III, s. 95. Kültür Bakanlığı Yayınları. Hazırlayan: Doç. Dr. Şükrü Halûk Akalın.

şairi ya da yazarı okuyormuşsunuz gibi, sanatsal denge bozuluyor. Sanatsal yaratış, bir anda bütünlüğünü, kurgusunu, örgeler arasındaki bağıntılarını yitiriyor. Kuşkusuz, bu durumun özdeksel nedenleri var. Çilehanede yalnız kalan kişi, toplum içinde de yalnızlaşıyor. Bu yalnızlık, öte dünyadaki yargıcın (Tanrı) önünde de sürüyor. Çileye giren, Tanrı'yla bütünleşmek isteyen kişi, varlığını sürdürmek için, çabasından vazgeçmiyor. Sanatsal yaratışta, dinsel ve estetik öğeler arasında bir **"ayrım"** görülür. Dinsel ve estetik eğilimler arasında bir çelişki vardır. Estetik gereksinim, **"sanatsal yaratış"**ın önüne, sanatın **"somut işlevi"**ni kor. Din ile somut, hemen ayrışır. İşte o zaman, Tanrı'yla bütünleşme, insanın **"öznel yetileri"**yle bağıntılı bir yaratış gösterir. Çoğunlukla, bu yaratış, tanrısal buyruğu aşar. Estetik değerler, dinsel kurumlaşmayı, hiçbir zaman, kendi sınırları dışında benimsememiştir. Çünkü, estetik, insanın duyular dünyasını da kapsayan bir bütünlük içerir. Bu yüzden, estetik, **"öykünme"**nin, **"gerçeklik"**i yansıtmasını sağlar. Gerçekliğin yansıtılması, başka bir deyişle öykünülmesi, tüm zenginliğiyle ve yoğunluğuyla yapılmalıdır. Ancak bir felsefe yazısı, çok zengin ve yoğun olabiliyor, ama **"sanatsal yaratış"** olarak algılanamıyor.

Sanatsal yaratışın birçok bağıntısı ve öğesi vardır. Estetik etki için, yansıtmanın zenginliğinin ve yoğunluğunun ötesinde bir öğeden sez etmek gerek. Sanatsal yaratı, **"süre-düşünce"** ilişkisini önemsemek zorundadır. Çok kısa bir süreye, çok geniş, çok doğurgan düşünceleri toplamalıdır sanatsal yaratı. Bu, sanatsal etkinin temel öğesi olan **"güzellik"**in **"biçim"**le ilişkili olduğunu belirtiyor. Estetik, hiçbir zaman, **"öz-biçim"** ilişkisini savsaklayamaz. Sanatsal güzel, özellikle **"biçim"**de saklıdır. Goethe'nin **"dışardan belirlenimlik"** dediği şey budur. Biçim, **"öz"**ü dışarıdan kuşatan sanatsal öğedir. Bir nesnenin ya da görüngünün farklı yanları, yani sanatsal yaratışın **"içsel"** ve **"dışsal"** öğeleri, bütünün yapısı içinde önem taşır. **"İçsel ulam"**, doğrudan algılanamaz, **"dışsal"** yoluyla, yani içsel olanın belirtileriyle kavranılır. Bir nesnenin dışsal özellikleri, o nesnenin içsel özellikleriyle, doğal yasalarıyla ve **"öz"**üyle belirlenir. Bir nesnenin içsel özelliklerinin araştırılması, o nesnenin yapısında-

ki çelişmelerin, nesnenin gelişme kaynağının ve dışsal biçimlerinin anlaşılmasına yol açar. Bu, gerçekliğin, **"dış dünya"** ve **"iç dünya"** diye tanımlanan yanlarını ifade ediyor. Bu tanımlamaya göre, içsel dünya, **"ruhsal dünya"**dır. Dışsal dünya da, doğanın kendisidir. Nesne ile özne (dışsal ile içsel) arasındaki gerçek ilişki, bilim ve felsefe tarihlerinde, özdekçiliğin, idealizmle ve bilinemezcilikle savaşımı olarak işlenmiştir. Bilimin utkusu, savaşın, özdekçilik tarafından kazanıldığını gösteriyor. Sanatsal yaratış, **"dışlaşma"**nın, Hegel'in deyişiyle, özneye dönüşüdür.

Hegel, sanat güzelliğine temel olan üç öğeyi şöyle belirtiyor: **"Kendi nitemiyle ideal"**, **"İdealin belirlenmişliği olarak sanat yapıtı"** ve son olarak **"Sanatçının yaratıcı öznelliği."**

## KENDİ NİTEMİYLE İDEAL

Hegel, bu kavramı, **"güzel"**in **"bireysellik"**le ve **"doğa"**yla bağıntıları açısından ele alıyor.[325] Sanatın ideali hakkında, biçimsel olarak söylenebilecek şeyi şöyle belirtiyor: "Gerçek olan (*bu kavram, doğru kavramını da içeriyor),* var oluşa ve doğruya, ancak, gerçeklik içerisinde açılım kazandığı, dışsal olarak ayrılmış parçaları, birlik içerisinde öyle bağlayıp birleştirir ve muhafaza eder ki, açılımın her parçası, bu ruhu, bu bütünlüğü, her parçada görünür kılar."[326] Burada önemli olan, **"gerçek olanın, açılımın dışsal olarak ayrılmış parçalarını"** birlik içerisinde bağlayıp birleştirmesi ve korumasıdır. Sanat, her zaman, özgür ruhun içsel sonsuzluğuyla açığa çıkar. Hegel sorar: **"Görüngüler dünyasında, kendisinin gözleri durumuna gelen ruh nedir?"**[327] Kuşkusuz, görüngülerin ruhundan söz edildiği de, bir gerçektir. İlkel insanın her nesnede bir ruh görmesi (ruhçuluk, animisme), görüngülerin özdek olduğunu kavramamasından kaynaklanır.

İlkel insan (ilkel komünal toplumun üyelerine verilen toplumbilimsel ad), ölüm anında, son nefesle birlikte ruhun da bedenden ayrıldığına inanır. (Bugün de, bu inanç sürüyor.) Bu yüzden, ruh, **"soluk"**la (nefes) özdeşleştirilir. Buna, **"nefes ruhu"** denilmiştir. İlkellerde, **"nefes ruhu"**, **"beden ruhu"**ndan ayrı algılanır. İnsanı, uykuda belli bir süre terk eden ruh, **"gölge ruhu"**dur. Beden ruhu, insanı terk etmez. Beden ruhu, ancak,

---

325 Bkz. Hegel, Estetik 1, s. 152-174, Payel Yayınları, 1994 İstanbul. Çevirenler: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

326 Hegel, agy., s. 152.

327 Agy Agy., s. 153.

ölümle ayrılır insandan. İngiliz budunbilimcisi (etnolog) Edward B. Taylor (1832-1917), ilkeller arasında yaptığı incelemelerde, ilkel insanların, bütün doğa varlıklarının ruhları olduğuna inandıklarını saptamıştır. Buna dayanarak, ruhçuluk kuramını (animism) kurdu. Uyku, düş, görüntü, esrime, ateşli sayrılıklar, çıldırma, ölüm gibi ruhsal ve fiziksel olaylar yoluyla **"ruh"** kavramına varan insanlar, giderek, bu olayların canlı ve cansız tüm varlıklar için geçerli olduğuna inanırlar. Her nesnenin **"ruh"**u vardır. Öyle ki, ölenlerin, ruh aracılığıyla, yaşamlarını sonsuza değin sürdürdükleri inancına varılmıştır. Bu inanç, **"atalar tapınması"** ve **"ölüler tapınması"** gibi dinsel kurumlara yol açmıştır. **"Cin, peri"** gibi varlıklara inanılması da, bu inanç dizgesinin ürünüdür. Zararlı ve yararlı ruhlar, mağaraları, mezarlıkları, ağaç kovuklarını, ormanları, dağların doruklarını, kaya oyuklarını ve kimi nesneleri doldururlar. Orman, su, dağ, yıldız, Ay, Güneş gibi doğa varlıkları, bu inanç basamaklarını tırmanarak, inanç dizgelerine girmiş ve **"çok tanrılılık"**ı (politeisme) doğurmuştur. Giderek evrimleşen bu inanç, erişilir olanları ayıklayarak, **"tek tanrılılık"**a (moniteisme) vardı.

Ruhçuluk kuramı, ilkel insanın, **"ruh"** kavramına nasıl ulaştığını gösteriyor. Biz de, bugün, dağın, ırmağın, volkanın ruhundan söz edebiliyoruz, ama bizim yaptığımız, **"değişmece"**dir (metaphore). Yani, anlam geçirmesi, anlam aktarmasıdır yaptığımız. Bir söz sanatıdır yaptığımız. Algılayan kişinin özgüllüğü apaçık görülür değişmecelerde. Değişmecelerde, benzetmelerde ve imgelemlemede, sanatsal yaratıştaki özgüllük ve öznellik, bireysel yetinin yansıması olarak gösterir kendisini. **"Sanatçının özgül yaratıcılığı"** dediğimiz, bireysel yetisinin yansımasıdır. Hegel, bu belirlenimli bireyselliğin, bir kısıtlanmışlık da sergileyebileceğine değiniyor. Doğrusu, öğretisel baskı, sanatsal yaratışın özgüllüğünü değil belki, ama özgürlüğünü kısıtlayabilir. Yesenin, bu baskının en güzel örneğidir. Şiirinin, parti öğretisiyle bağdaşmadığı uyarısı, onu, Petesburg'un bir otel odasında intihara sürüklemiştir. Son dizelerini de, kanıyla yazmıştır. Yesenin öldüğünde, masasında, kanıyla yazılmış (bileğini keserek intihar etmiş), şu şiir bulunmuştur:

*Elveda sevgili dostum elveda,*
*Sen kökleri içimde uzanan..*
*Ayrılık yazılmış alnımıza*
*İlerde yine karşılaşırız inan..*
*Elveda dostum, el sıkışmadan sessizce.*
*Ne keder ne tasa gerek:*
*Ölmek yeni bir şey değildir bu dünyada*
*Ama yaşamak da yeni bir şey olmasa gerek.* (1925).

(Türkçesi: Attila Tokatlı)

Yesenin'in (1895-1925) ölümünden sonra, yaşamı boyunca çekiştiği Mayakovski (**1893-1930**), intiharı onaylamayan bir şiirle, Yesenin'i kınamıştı:

*Alışılmış deyimiyle,*
*siz bir başka dünyaya göçüp gittiniz.*
*Hayır Yesenin*
*Bu*
*Şaka değil,*
*Boğazımda*
*Düğümlenen acıdır*
*Kahkaha değil...*
*Bu dünyada*
*Ölmek güç bir şey değil,*
*Bir hayat kurmaktır*
*Asıl güç olan.*

(Çeviren: Hasan Ali Ediz).

Yazık ki, Yesenin'i, kendi yaşamına son vermekle kınayan Mayakovski, beş yıl sonra, 1930'da, tıpkı Yesenin gibi, bir şiir (mektup yerine) bırakarak, tabanca ile canına kıymıştır.

Kaynağında, bu alanda sonsuz bağımsızlığa ve özgürlüğe varma, **"dıştan verilen bir görünüş"**tür.[328] Hegel, sanatın özgül

---

328 Hegel, agy., s. 153.

bireysellikle ilişkisini, kuşkusuz, bir **"idea"** ile belirtiyor. (İdea ve idealar hakkındaki düşüncelerimizi, daha önce belirtmiştik). **"İdeal, ideanın edimsel amacından ibarettir ve özne olarak ve dolayısıyla kendinde katı bir birlik olarak insan, bu edimselliğe özgüdür."**[329] **"İdeal"** kavramı hakkında, daha önce ileri sürdüğümüz karşı düşüncelere, bir kez daha değinmekte yarar görüyoruz. **İdeal** (ülkü, düşüncel, iftikâri), gerçekte olmayıp, salt düşüncede tasarım olarak vardır. Yalnız, düşünceyle kavranabilir. Hegel, nesnel gerçekliği olan varlığın karşısında, salt düşünce -idea- ya da tasarım olarak **"varlık"**tan söz ediyor. **"İdeal, ideanın edimsel olmasından ibarettir ve özne olarak ve dolayısıyla kendinde katı bir birlik olarak insan, bu edimselliğe aittir."**[330]

Edim (act, fiil, amel), Aristoteles'in **"energeia"** (gerçekleşme, etkinleşme) kavramının çevirisidir. Kavram, şunları içeriyor: **"a) olanaklı, b) gerçekleşmek üzere, c) tamamlanmış durumda."** Çağdaş felsefede, edim, insan bilincinin ve eyleminin tek tek davranışların. ifade ediyor. Edimin varlığı, gerçekleşmeyle olanaklıdır. Nesnel olarak verilmemiştir, ancak, gerçekleştiğinde kavranabilir. Her edimin özünde, bir şeye yönelme, bir şeyi erek edinme vardır. Edimsellik (actuel, bilfiil) ise, olabilir durumda olanın karşıtıdır ve kesin eylemliliği içerir. İdeanın edimselliği, ancak, varlığıyla söz konusu olabilir. Nesnel varlığı yoktur ideanın, ancak düşünceldir. **"İdeal"**, gerçekliği olmayan, ancak düşüncede var olduğuna göre, kendinde birlik olarak insan, böyle bir **"edimsellik"e** özgü olamaz. Doğru olan, **"ideal"**in, ilkel olanın biçimine bürünmesidir. Düşüncel niteliği, buna uygundur. Hegel, **"güzel ideası"** ve **"sanat ideali"** hakkında söylediklerinin, bireyin sanattaki karakter tamlığı konusunda yeterli olduğu kanısındadır. Önemli olan şeyin, sanatçının **"içsel bireysel dünyası"**na **"pathos"**un derinden etkilediği zengin ve dolu bir göğüsteki, özünde, özgül bir **"özsel pathos"**tur. Pathos'un bireysel dünyaya, derinden etki edişi, o şekildedir ki, yal-

329 Hegel, agy., s. 243.

330 Hegel, agy., s. 243.

nızca kendi sıfatıyla pathos değil, bu derin etkilemede sunuma çıkar. Ama buna karşın, insan göğsündeki pathos, kendisini bu yolla tözsüz ve boş olarak sergileyecek kadar kendinde, kendisini yok etmemelidir.[331]

**Pathos** kavramını açıklamadan, bu düşünceleri kavramak olanaksızdır. **Pathos**, Yunanca bir sözcüktür. **"Olay, olgu** (factum, vakıa), **deneyim, yaşantı, duygu, tutku, duygulanım, etkilenim, coşku, yüklenilen nitelik, öznitelik"** anlamlarını içeriyor. Kavramın, çok yan anlamlarının olduğunu da belirtmeliyiz. Platon, kavramı **"benim deneyimlerim, duygularım, görüp geçirdiklerim, başıma gelenler, olup biten bir şey"** anlamlarında kullanıyor.[332] Platon, beden ile cisim arasında ayrım yapıyor. Sokrates öncesi felsefede, kavram, **Anaksagoras**'ın (M.Ö. 500-428) tohumları ele alışında apaçıktır. Anaksagoras, **"Doğa"** adlı yapıtında, **"spermata"** (tohumlar) ya da **"moiras"** (bölümler) kavramlarıyla, en küçük birlikleri ifade ediyor. Bitkiler, hayvanlar ve insanlar, kısası, organik varlıklar, ruhsal yaşamla doludurlar. Yaprakların dökülmesi, kederlerinin belirtisidir.[333] Tohumların ağır basan cinsi, özdeksel tek şeyin özelliğini oluşturuyor. Pathos'un, atomcularda, sınırlı bir etkinliği vardır. Atomların iki niteliği bulunur: **Boyut ve biçim.**[334] Aristoteles, bu iki kavrama **"ağırlık"**ı ekledi.[335] Söz konusu edilen, nesnelerin yapılarındaki etkileme gücüdür. Beden ya da cisim, etkilenendir. **Demokritos** (M.Ö. 460-370), Sokrates öncesi felsefenin karşıtlar (enantia) itisinin tümünü yadsıdı, tüm etkinliği, **"dokunma"** ile sınırladı. Platon, **"ahlaksal pathos"**tan söz ediyor ve bu kavramı (ruh) üç bölüme ayırıyor. Ve soruyor: **"Acaba, pathos pathe, ruhun tüm bölünmelerinin mi karakteristiğidir, yoksa, daha aşağı ve özdeksel olan bölümü müdür?"** Ne ki, soruyu, açıklıkla yanıtla-

---

331 Hegel, agy., s. 243.

332 Bkz. Platon, Phaido 96a.

333 Anaksagoras, Doğa, A117.

334 Bkz. Hermann Diels, 68a37.

335 Aristoteles, Peri genesseos kaiphtkeros. Var oluş ve yok oluş üzerine 326A.

mıyor. Aristoteles, daha önce, **"dunamis"** kavramını, **"etkin ve edilgin güç"** olarak ayırt edip, kavramın bu iki anlamı içerdiğini açıkladığı için, **"pathos"**u, bir nesnedeki doğrudan değişme gücü ya da değişmenin kendisi olarak belirtiyor ve bu durumda, pathos, **"nitelik ulamı"** içinde başkalaşma olarak görülür. Aristoteles, Nikomakheia (Ethika)'da tüm dikkatini, **"ruhun pathosları"**na yöneltiyor.[336]

Pathos'un, ruha (psukhe) özgü doğası, kimi, hazzın kimi de, acının eşlik etmesiyle ortaya çıkar. Hegel, **"pathos"**un özdeksel hiçbir niteliğinin olmadığı izlenimini veriyor. Oysa, Aristoteles'in yapıtında[337] **"pathe"** özdek dışı sayılmıyor. Her zaman, fiziksel değişimlerin eşliğinde ortaya çıkıyor. Bedenin **"entelekheia"**sı (tamamlanma, mükemmellik durumu, edimsellik, eylemlilik, gerçeklik) olarak görülebilir.[338] **"İnsanın göğsündeki pathos"** kavramı, duyguyu ve duyarlığı içeriyor. Ne ki, her duygunun uyaranı ve organı özdektir ya da özdekseldir. Hegel, bunu salt **"ideal"** ve **"idea"** kavramlarıyla göz ardı ediyor. Buna karşın, ideal, eylem sayesinde, dışımızdaki dünyaya çıkar ve somut gerçeklik yönüyle, sanatla bağdaşır. **"İdeal"**i, kendi gerçekliğiyle özdeşleşmiş **"idea"** diye tanımlamasına karşın, insanın, özne olarak, **"somut dışsal var oluşa sahip olduğu"**nu kabul eder. **"O, bu dışsallıkta, kendisine (geri) çekilip ve kendisine kapanır, yine de, kendisiyle, bu öznel birlik içinde bile, dışsallıkla hep bağıntılı kalır."** demek zorunda kalıyor.[339]

Kuşkusuz, insan, gereksinimleri ve amaçları doğrultusunda, doğadan yararlanır. Doğanın bir parçası olarak, doğa dışında, gereksinimlerini karşılayacak başka bir varlık yoktur. İnsan, dışın-

---

336 Bkz. Aristoteles, Eudemos'a Etik, Dost Yayınları, 1999 Ankara. Çeviren: Saffet Babür. Nikomakhos'a Etik'in 5, 6, ve 7. kitaplarıyla örtüştüğü için, yapıtın XIV. yüzyılda R. R. Walze-J. M. Minpay tarafından saptanan Yunanca metin temel alınmış, Franz Dirlmeier'in Almanca'ya çevirisiyle karşılaştırılarak Türkçe'ye kazandırılmış.

337 Agy., s. 105b.

338 Bkz. Aristoteles, Peri phuseos antropou/*İnsanın doğasına özgü,* 403a.

339 Hegel, agy., s. 243.

daki doğadan, hem de onu değiştirerek yararlanır. İnsan, doğayı değiştirirken, doğanın kesin, genel, zorunlu yasalarından yararlanır. Aletler yapar, onların aracılığıyla doğayı işler, besini ve gereksinimi olan erkeyi (enerji) sağlar. Besin üretme biçimi, yaşamın engin alanında giderek, yeni yaratışlara yol açar, besin türleri zenginleşir. Dışımızdaki doğanın etkili olan yasalarıyla, dünyaya egemen olmaya çalışır, yeni yaşam biçimleri geliştirir. **"Buyurma, boyun eğme, aile, akrabalık, mülkiyet, ülke, kent yaşamı, tapınma, savaşma, sivil ve siyasal koşullar, toplumsallaşmanın farklı yordamları, tarihsel ve toplumsal gelişmeye koşut oluşmuş tanrılar"**, bunların tümü, insansal yaşamın edimsel dünyasına özgüdür.[340] Bu düşünce yordamı, sanatsal yaratışı gereksiz gösterebilir. Çağdaş gelişme, kendisini salt dışsallığa adamış görünüyor. Bu durumda, estetik değerler, dışımızdaki doğa tarafından tutuklanmış oluyor. Kaynağında, insan, **"kendinde öznel bir bütün"**dür. Elbette, dışımızdaki doğa da, kendinde mantıksal olarak iç bağıntılı bir bütündür. İnsanın öznel yetenekleriyle doğanın zorunlu bağıntıları, yine de, bütünleşmeye yöneliktir. Karşılıklı bağıntı, somut edimselliği kurar, ama Hegel'in söylediği gibi, **"ideal"**in içeriğini vermez. **"Sanatsal yaratış"**ta, biçimin önemini biliyoruz. Yer, zaman, durum, renk vb sanatsal biçime gerek duyar. Çünkü, dışsal olan, somut edimselliği içinde ortaya çıkar, sanatçının duyarlığıyla, öznelliğiyle uyum sağlar ve sanatsal yaratış, **"yaratı"**ya dönüşünce, **"haz"** verir.

Hegel, sanat üzerinde üç yanı ayırt etmek durumunda olduğumuzu söylüyor:

**a)** Kendi sıfatıyla (kendinde, en soi, in itself, bizatihi) kendi öz varlığınca, başka bir şeyle ilişkisi, ilgisi olmadan.

**b)** Dışsal olan, somut edimselliği (güncelliği, aktüelliği) içinde sahneye çıkar, insanın iç varlığının öznelliğiyle, sanatsal yaratışta bir uyuma girmeyi ister.

c) Sanatsal yaratış, sanatsal yaratıyı göstermek, görüntülemek, izletmek, dinletmek için yapar. Yani, sanat yapıtı, izlenmek, görülmek, duyulmak için vardır. İnancına, duygusuna, düş-

---

340 Hegel, agy., s. 244.

gücüne göre, sanat yapıtında kendini yeniden bulmayı, sunuma çıkmış nesnelerle uyum isteyen bir kamuoyu bulunur.[341]

Bütün bunlar, "**ideal**"in dıştan belirlenimleridir. Sorun burada başlıyor. **İdeal,** her koşulda, tasarımda vardır, yani gerçekliği yoktur. Hegel, "**ideal**"in çıplak özelliğinden, dışsal var oluşa çıkarıldığında, ikili bir edimsellik kazanacağını söylüyor. Sanat yapıtı, "**idealin içeriği**"nde somut bir edimsellik verir (gerçeklik kazanır). Çünkü, sanat yapıtı, bu içeriği özgül bir şey, tikel bir şey, bir durum, bir karakter, bir eylem olarak, ama kaynağında, dışsal olgu (fait, vakıa) olan şeyin "**biçim**"i içerisinde sergiler. Bundan sonra, sanat, "**kendinde bütün**" olan bu görünüşü, özgül bir duyusal (sensitif, hissi) özdeğe aktarır ve bu suretle, gözle görülebilir, kulakla işitilebilir yeni bir sanat dünyası yaratır. Her iki bakımdan, sanat, dışsallığın en uzak köşelerini açığa çıkarır. Öyle ki, burada, "**ideal**"in özünde bütünsel birliği, somut tinselliği içinde, artık, görücüye çıkamaz. Bu bağlamda sanat yapıtının ikili dışsal yönü vardır. **a)** O, kendi sıfatıyla dışsal bir nesne olarak kalır, dolayısıyla, **b)** Böyle olmakla, biçimlenmesinde de, ancak, dışsal bir birliğe bürünebilir.[342]

Üzerinde durduğu önemli kavram, dikkat edilirse, "**soyut dışsallık**"tır. "**İdeal**" kavramı, zaten, salt tasarımda vardır. Sanatsal yaratışta, tasarımda olan düşünsel ya da duygusal şey, bir sanat nesnesinde somutlaşır. Sanatçı, özgül yaratışıyla, tasarımını dışsallaştırır, yani bir özdeğe, bir biçim içinde işler. Hegel, buna "**soyut dışssallık**" diyor.[343] Kaynağında, iç algılarla kavranan şeylere karşıt olarak dış algılarla kavranan şeylerin tümü, insanın ruhsal yaşamına karşıt olarak, onun dışında bulunan dünya, "**ben**"den ayrı olanın tümü, bilinçten bağımsız olan şeyleri oluşturduğu "**dış dünya**"yı (monde exterieur, harici dünya) ifade ediyor. Kuşkusuz, dışımızdaki dünya, yani, bizi kendi yasalarıyla var eden ve yaşatan doğa, soyut dışsallık olarak kavranamaz. "**Soyut dışsallık**", bir tasarımın, düşünceden çekilip çıkarılmış

---

341 Hegel, agy., s. 245.

342 Hegel, agy., s. 245, 246.

343 Agy., s. 245.

ve sanatsal yaratışa iletilmiş düşüncedir. Gerçekte, kendi başına var olmayan nesnelerin niteliğidir **"soyut"** (abstrait, mücerret). Algılanamayan şeyleri gösteren kavramlar da, soyut kavramlardır; **Melek**, **şeytan** vb. Nesnelerin özelliklerinden sıyrılmış olan tüm genel kavramlar soyuttur. **Soyutlama,** bilimsel düşüncenin temelidir, ama **soyut,** değil. Soyut dışsallık, sanatsal yaratışta, ilkel insanın gizemidir.

Bu **"ideal"** kavramı, düşünce tarihinin en tartışmalı kavramıdır. Hegel, güzel sanatın, dışsallığın en uzak köşelerini açığa çıkardığı kanısındadır. Sanırım, **"dışsallığın en uzak köşeleri"**ni anlamak da zordur. Doğa güzelliği, sanatsal bir kavram olarak ortaya çıkıyor. Dışımızdaki doğanın biçimlenme yordamı (usûl, tarz), bir yandan düzenlilik, bakışım (simetri) ve yasaya uygunluktur, ama bir yandan da, sanatsal üretimlerin var oluşu için dışsal öğe olarak kullandığı duyusal maddenin yalınlığı ve saflığı olarak birliktir.[344] Hegel'in **"duyusal madde"** kavramını, şöyle anlamak gerekiyor: **"En küçük uyarıma tepki gösteren özdek"** ve **"duyularla alınan hazlara ilişkin olan özdek"**. Duyusal (sensitif, hissi) özdek, başka türlü algılanamaz. Kısası, **"duyusal özdek"**, insana haz ya da acı veren özdeksel uyarandır. Görme, işitme, koklama, tat alma, dokunma, basınç, ısı duyumları, devinim (kinetik) duyumları, örgensel duyumlar (açlık, tokluk vb) gibi duyumlardır. Her birinin ayrı bir duyum yoğunluğu vardır. **"Duyusal madde"**, duyularla alınan haz ya da acı olmalı. Kısası, kavramın bilimsel geçerliği kuşkuludur. Ancak, dışımızdaki uyaranların yarattığı **"duyum durumları"**nı amaçladığı belli.

**"Dışsal olanın** (dışımızdaki doğaya özgü olan) **biçimlenme yordamı, düzenlilik, bakışım** (simetri) **ve yasaya uygunluktur. Ama, sanatsal yaratışın var oluşu için dışsal öğe olarak kullandığı duyusal maddenin yalınlığı ve saflığı olarak birliktir."**[345] Sanat yapıtının, dışsal yanıyla, tümüyle bakışımsal (simetrik) olanın üzerine yükselmek zorunda olduğunu söylüyor. Bu durumda bile, **"düzenlilik"**, temel kavramdır. Kuşkusuz, sa-

---

344 Agy., s. 246.

345 Agy., s. 246.

*natsal yaratışta* **"kurgu"**nun önemine değiniyor. Öyle ki, düzenlilik, belli sanatların sunumlarının özdeğiyle uygun düştüğünde, benimseyecekleri biricik temel ırasallık, kısıtlanmamış olanın kısıtlanması, yeni düzenlenme olacaktır. Düzenlilik, sanattaki biricik **"ideal"**dir.[346]

**"İdeal"** kavramına yeniden değinmek gerekiyor. Çünkü, **"Düzenlilik, sanattaki biricik idealdir."** sözünde, **"ideal"** sözcüğü, Hegel'in **"idea"**sı değildir. Bu sözdeki **"ideal"**, insan bilincinin bilim öğretisel (epistemoligique) niteliği olmuyor. Bu nitelik, **bilinç-özdek karşıtlığı**'na dayanır. Bilinç ve anlak **"ideal"**dir, çünkü bunlar, özdeksel dünyanın (doğanın) öznel imgeler, kavramlar ve düşünler halindeki yansılarını oluştururlar. Anlağın, bilinen özdeksel yollarla ve süreçlerle (ucu açık süre), yani toplumdaki kılgılı etkinlik, özeksel (merkezi) sinir dizgesi fizyolojisi, dilin içerdiği iletişim ve anlaşma imleri gibi bilgi kurumlarıyla işlemesine karşın, **"gerçeklik"**in **"ideal"** (fikri, düşüncel) yansıları olan imgeler, dil imleri, özdeksel değildir. Anlak, nesnelerin kendileri ile değil, imgeleriyle, yani nesnelerin yerlerine geçen örnekleri olarak görev yapan imler, anlamlar aracılığıyla, gerçek nesnelerin özlerini yansıtabilir. Nesnel yasaları inceleyerek, bunlara dayanarak gelecek hakkında tasarımlar yapabilir. Anlak, nesnel gerçekliğin biçimini bozan aldatıcı düşünceler ve kavramlar da yaratabilir. Bu yüzden, bilginin doğruluğunu saptamak için, **"bilimsel bilgi"**nin, nesnelerle sürekli olarak karşılaştırılması gerekir. Kısası, **"ideal"**, bilincin bilgi öğrenim niteliği olarak algılanmalıdır. Böyle algılanırsa, **bilinç-özdek** karşıtlığına dayanan **ideal**'i kavrayabiliriz, ama Hegel'in, Platon'a dayanan **"idea"**sını kavrayamayız. **Bilinç-özdek karşıtlığı**, bakışımı (simetri) içermiyor. Düzenlilik (bakışımı da içeren), şiirde, resimde ve yontuda, özellikle müzikte, sanatsal yaratışı kısıtlar. Yapı (mimarlık) sanatında gözetilmesi gereken **bakışım**, resimde, yontuda, dansta, müzikte, özellikle şiirde, yapmacıklığa yol açar, sanatçının öznel yaratı yeteneğini kısıtlar. Yapı sanatında, bakışım, gerçek uygulanma alanı bulur. Özellikle dinsel

---

346 Agy., s. 246.

yapılarda, sanatçının tek amacı, **"tin"**le (evren ilkesi) doğaya, örgensel olmayan çevreye, **"sanatsal biçim vermek"**tir. Dinsel bir yapı, doğal yaşam ilkesinden ayrı olarak, yüksek, doğaüstü, **"tanrısal us"**u, **"tanrısal ruh"**u yansıtmalıdır.

Bir yapı, salt **"kendinde amaç"** değildir. Özellikle sivil yapılarda, barınma, korunma, temel ilkedir. Bu yüzden, sivil yapılarda yalınlık ve kullanışlılık, öncelik taşır. Sanatçı, bu alanda, **düz çizgi**'yi seçer. Hegel, yapı sanatında, **"baskın olan şey, düz çizgidir, dik açıdır"** derken, salt sivil yapıları gözlemliyor. Kamu yapıları, egemenin görkemini ve gücünü yansıtmak için, daireler, silindirler, çemberler, yarım daireler vb geometri biçimleriyle yapılmıştır. Bu biçimleri oluşturan eğri çizgileri, geniş açıları, hatta tam açıları görebiliriz saraylarda, köşklerde. Özellikle dinsel yapılarda, mimar, karmaşık çizgilerle, dışsal etkiyi amaçlar. İlkçağlardaki Tanrı yontularında, düz çizgiden özellikle kaçınılmıştır. Bu yontular, görkemli ve karmaşık süslemeleri içeren tapınaklarda, gerçek bir yabancılaşmayı yansıtırlar. İnsan, kendisinin yarattığı gizemli "**güç**"ün önünde, ondan yardım bekler. Yaratan varlık, yarattığı varlığa yabancılaşmış, yaratılan, yaratana egemen olmuştur. Tanrıların, daha sonra Tanrı'nın evi olan tapınaklarda (Akropol, Jüpiter tapınakları, sinagog, kilise, cami; bu üç sözcüğün anlamları, toplanma yeri'dir) temel ilke, dış dünyayla ilişkiyi kısıtlayacak ışıklandırma, görkemi vurgulayacak yükseklik, dikkati dağıtacak abartılı çizgiler, sesi yansıtan kubbeler, yalın düşünceyi dağıtan resimler, oymalar, yazılar, tapınmayı yönetecek kişilerin kullanacağı gizemli iç yapılar (hücreler, mimberlerminberler, vb) egemendir. Dinsel ve kamusal yapılarda temel ilke, tanrısal ve kamusal gücü yansıtan **"görkem"**dir. Ancak, halkların oturacakları yapılar, uzamlar (mekân) yalın, kullanım değeri öne çıkarılmış yapılardır. Bahçeleri, yolları, alanları, sokakları, **insan** amaçlıdır. Bu durumda, **"güzel"**i belirleyen sanatsal öğe, yapı sanatında, **"çizgi"** ve **"düzenleme"** oluyor. Yapının amacı, biçimi belirliyor.

Resim sanatında, çizgiye renk de katılıyor. **"Güzel"**, çizginin öznel niteliğinde ve renklerin uyumundadır. Güzel sanatlarda, güzeli belirleyen öğelerden biri de, **"armoni"**dir. Armoni (har-

monie), uyum, ahenk anlamındadır. Seslerin kaynaşması, uyumlarındaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanattır.[347] Armoni, uyum anlamında, şiirdeki (düzyazıda da) sözcüklerin, ses ve yapı benzeşmesinden oluşan etkileyici düzen, **"rythme"** (ahenk, tartım) karşılığında, şiirde hecelerdeki vurgu, uzunluk, yükseklik gibi ses özelliklerinin, dizedeki durakların (ilk ve son susuşların) düzenli aralıklarla yinelenmesinden doğan **"ses uyarlılığı"**nı ifade eder.

Divan şairleri, sanatsal yaratışta, **"aheng"**i, ayrıntılı biçimde değerlendirmişler, şiirsel deyişteki **"güzellik"**i, **"ahenk"**te bulmuşlar. Her şeyden önce, **"aheng-i selâse"** (akıcı uyum, açık deyiş) önemlidir. Şiirde, **"ses kakışması"** (kulağı tırmalayan ses yinelemeleri) bulunmayan sözcük dizimi, akıcı uyumu sağlar. **Güzel"**i yansıtan bir uyum da, **"aheng-i tasvir"**dir. Betimleyici uyum diye çevirebileceğimiz bu kavram, şiirde ve düzyazıda anlatılan nesneleri ya da olayları, sözcüklerin örülüşünden, cümle uzunluklarından ya da kısalıklarından, kimi sözcüklerin seslerinden yararlanarak yansıtmayı ifade ediyor. Güzellik, bu uyumdadır. Genel uyum **(aheng-i umumi)**, yapıtın salt bir ya da birkaç bölümünde değil, tümünde sağlanan uyumu içerir. Divan şairleri, şiirde iç uyumu **(aheng-i derûni)** çok önemserler. Dizelerin örülüşünden doğan, işitme duyumundan çok içe süzülen, ruhsal beğeniyi besleyen deyiş uyumudur iç uyum. Nef'î'nin, Dördüncü Murad için yazdığı ünlü Kaside'nin,

*Erdi yine ürd-i behişt oldu heva ambersirişt*
*Âlem behişt ender behişt her gûşe bir bağ-ı irem*

ikiliğinde, **"r, ş"** ünsüzlerinin belirli aralıklarla örülüşü, okuyanda müziksel bir etki yaratıyor, ruhsal beğeniyi besliyor. Bu ikilikte, Divan şairlerinin özellikle önemsedikleri iç uyum, üst düzeydedir. Sessel benzeşim değin, her türlü aruz kusurundan arınmış **"bahr-i recez"**, işitme duyumunu ve içe süzülen ezgisel

---

347 Ahmet Say, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002 Ankara.

uyumu sağlıyor. Beğeniyi besleyen **"şiirsel deyiş"**, bu uyumdadır. Fransızların **"harmonie interne"** dedikleri şiirselliği sağlayan deyiş, sessel nitelik taşıyor. Şiirde anlam sorunu, şiirsel deyişin çok uzağında kalıyor. Şiirsel deyişin en önemli öğesi, **"iç uyum"**dur. Şiirsel güzellik, özellikle, **"deyişteki iç uyum"**dadır. Coşumcuların sevdiği bir uyum biçimi de, **"harmonie imitative"**dir (yansılama uyumu). Divancılar, buna **"aheng-i taklidi"** derler ve pek sevmezler. Tanzimatçılar, uzak bir ilgi gösterdiler, ama Servet-i Fünûn şairleri, bu uyumu önemsediler. Örneğin, yağmur damlalarının, camlarda, kafeslerde çıkardığı sesleri yansıtmak için, Tevfik Fikret (1867-1915), aruzun **"bahr-i tekarüb"** (bahr-i mütekarib) dizisini kullanmıştır (feûlün feûlün feûlün feûl). Gerçekten, bu dizi, yağmur damlalarının camlara vuruşunu yansıtabiliyor:

*Küçük, muttarid, muhteriz darbeler*
*Kafeslerde, camlarda pür ihtizâz.*

Dalgaların kıyıya şiddetli vuruşunu **"şırrak şırrak"** yineleme öbeğiyle yansılarken, kumsala tatlı tatlı yayılışını **"şırıl şırıl"** yineleme öbeğiyle yansılarız. Bu gibi deyişler, **"aheng-i taklidi"** (yansılama uyumu) oluyor. Doğal sesleri yansılıyor şair. Kaynağında, basit ve kolay bir uyum, ama doğayı önemseyen coşumcular, bu uyumu sevmişlerdir. Ses yanılsamalarıyla sağlanan betimlemeleri, doğalcılar (naturalist) da kullandılar. Gelecekçiler, özellikle sanayileşmenin yarattığı devinimi ve makineleşmeyi yansıtırken, bu uyum türüne başvurdular. Nâzım Hikmet'in **"Salkımsöğüt"**, **"Bahr-i Hazer"**, **"Kerem Gibi"** adlı şiirlerinde, bu yöntem, hem de çok ustaca kullanılmıştır. Türkçe'nin sessel olanakları, bu şiirlerde, doğal varlığıyla, yansılama uyumunu doruğuna ulaştırmıştır. Nâzım, yapısalcı ve gelecekçi şiir estetiklerini kullanırken, yansılama uyumunu önemsemiştir. Destanlara yöneldiğinde, bu deyiş yordamını, öykünmeden ve yansılamadan kurtararak, sözcük ekonomisinin anlamsal yansıtma biçemine yönelmiştir. **Şeyh Bedreddin Destanı**'nda, bu

uyum, çok ustaca kullanılmıştır. Sanatsal yaratışın aradığı **"güzel"**, bu şiirsel deyiştedir.

Hegel, **"uyum"**u, özellikle, müzikten ve resimden örneklerle ele alıyor. Hegel'e göre, **uyum,** niceliksel olmayıp niteliksel ayrımlarla ilişkilidir. Niteliksel ayrımlar, varlıklarını, salt karşıtlıklar olarak sürdürmezler, uyuşumunu da sağlarlar. Örneğin, müzikte, baş notanın (tonika: tonik, tonal müzikte majör ve minör dizilerin birinci derecesi ya da birinci derece üzerine kurulmuş akorun adı), ara notayla (mediante: ortanca, majör dizide eksen -tonik- ile çekenin-dominant tam ortasında bulunan üçüncü derecenin adı) ve baskın notayla (dominante, dominant) majör ve minör dizilerin beşinci derecesi-beşlisi ya da beşinci derece akorunun bağıntısı, salt niceliksel değildir, tersine, bunlar, özünde farklı notalar ve aynı zamanda, özgül karakterlerinin keskin bir karşıtlık ve çelişki olarak haykırmasına izin vermeksizin bir birlik içerisinde bir bütün oluştururlar. Uyumsuzluklar da giderilir.[348]

Renklerin uyumunda da, benzer bir durum söz konusudur. Burada da sanatın isttediği şey, renklerin çeşitlilik dolu keyfi bir karışıklık biçiminde ya da karışıklıklarının basitçe çözülebileceği biçimde görünmeyip bütünsel ve birlikli bir izlenimin uyuşumu halinde, armoniye sokulmalarıdır. Bu yüzden, daha yakından bakıldığında, armoni, bu durumun doğası gereği, belirlenimli bir alana ait olan bir ayrımlar bütünlüğünü gerektirir. Örneğin, renk, kendi sıfatıyla, rengin temel doğasından çıkarılan ve rastlantısal karışımlar olmayan, ana renkler denen belirlenimli bir renk alanına sahiptir. Uyuşumu içinde, bu tür bir bütünlük, armoniyi kurar. Bir resimde, örneğin, ana renklerin -sarının, mavinin, yeşilin, kırmızının- bütünlüğü, bu renklerin armonisi kadar var olmalıdır ve eski ustalar, bilinçsiz bir biçimde de olsa, bu tamlığa dikkat göstermişler ve onun yasasını gözlemlemişlerdir.[349]

Resim sanatında ya da müzikte, Hegel'in saptadığı estetik değerlerden biri olan **"uyum"**, resimde (renk, örge, ışık, leke vb) sanatsal güzelliğin temel öğelerinden biridir. Bütün sanatların

---

348 Müzik terimleri için bakınız: Ahmet Say, Müzik Sözlüğü.

349 Hegel, agy., s. 249.

amaçladığı müziğe varmanın ilk öğesi, uyumdur. Uyum, sanatların temeli olan **"kurgu"**nun özünü oluşturuyor. Bu ayrıntılar, sıkı gözlemlendiğinde, uyumun da, yansılamanın da, tartımın da, yaşanmışın bir yansıması olduğunu kanıtlar. Sanatsal yaratış, doğrudan yaşantının içinden kaynaklanıyor. Öznel yeti, sanatsal yaratışta yadsınmıyor, ama öznel yetinin gelişimi, yükselişi, yaygınlaşması, tümüyle yaşantıyla bağıntılı ve bağlantılıdır. **Soyut** kavramı ve **"soyutlama"**, sanatçının öznel yetisinin bir ürünü olarak sunuluyor ve sanatsal yaratışın kaynağı, yaşantıdan uzaklaştırılıyor. En önemlisi de, estetiğin önemli kurallarının, insanın günlük yaşamının etkinliğinden doğduğunu, **"soyut"** kavramıyla yok saymaktır. **"Gerçeklik"**in bilimsel yoldan yansıtılmasının tersine, sanatsal yaratışta, **"öznel"**in etkisi açıktır. Salt öznellikten kaynaklanan biçimcilikten söz ediyorlar. Bu, sanatın öznel yaratıyla ilişkisini ve soyutluğunu gösteren bir kanıt gibi ele alınıyor. Bu öznellik, Lukacs'ın dediği gibi, yalıtılmış konumuyla bir **"soyut"**tur, öznelliği belirleyen, ona zenginlik, derinlik kazandırmış olan en önemli niteliğinden, özgül ve en bireysel özünden ayrılmamak zorunluğuyla karşı karşıya bulunan nesneler dünyasından bir soyutlamadır.[350] Bu soyutlamadan, somutluğa doğrudan varan bir yol yoktur, çünkü, sözü edilen soyutluk, kaynağını nesneler dünyasının izleniminde, gözlemde bulur. Nesnel dünyadan güçlükle aldığı, öznel işlenmiş bir gereci, **"biçimsel-öznel etkenler"e** indirger. Bu biçimciliğin, içeriksizliğe doğrudan dönüştürülmesi olanaksızdır. Yapılması gereken, soyutlamanın ortadan kaldırılmasıdır. Soyutlama, yine, **"özne-nesne"** bağıntısı içerisinde erimeli. Bilinç düzeyinde olmayan, kendiliğinden niteliğini taşıyan, bilinç düzeyine varmalıdır. Bundan sonradır ki, öznelliğin kurallarının içerdiği asıl öz, gerçek niteliği ne ise, o olarak, estetik saptamanın önemli, varlığı zorunlu bir öğesi olarak belirginleşir.[351]

---

350 Georg Lukacs, Estetik II, s. 102. Payel Yayınları, 1992 İstanbul. Çeviren: Ahmet Cemal.

351 Georg Lukacs, agy., s. 102-103.

Sanatsal yaratışın dinsel yansıması da, öznel bir tutumu gösterir. Sanatsal yaratı üzerinde, sanatçının öznel yetisinin önemi yadsınamaz, ama yapıtın çözümlemesinde, öznel yetilerin üzerinde doğal, toplumsal ve dinsel örgeler, incelikler ve süsler bulabiliriz. Bu, bize, insanların aralarında kurdukları bağıntıların ve bağların, bilinç yoluyla değil, doğanın yardımıyla olduğunu gösteriyor. **"Meta"**nın gizemliliğinin nedeni, insan emeğinin toplumsal niteliği ve bu emeğin ürününe -sanatsal yaratışta, sanatsal yaratıya, yapıta- nesnel bir nitelik kazandırmasıdır. İnsan, doğanın sağladığı özdeklerin biçimlerini, kendisine uygun olarak yeniden düzenler. Örneğin, bir ağaç kütüğünden masa yapar. Masanın biçimi de çoğullanır.[352] Ortak ve doğrudan birleşmiş emeğe örnek vermek için, tarihin derinliklerine inmeye gerek yoktur. Yakın tarihimizde, köy yaşamında görülen üretim biçimindeki kendiliğinden gelişmeye bakmak yeterlidir. Tahıl ve hayvan üretimine dayalı ataerkil sanayi üretimi (iplik, bez, yağ, mum vb) aile bireylerinin emekleriyle yapılır. Toprağı sürme, tohumu ekme, hayvan yetiştirme, bez dokuma, yağ çıkarma, giysi biçme ve dikme vb işler, kendiliğinden doğmuş işbölümüdür.[353]

İlkel insanın sanatsal yaratış etkinliğinde, **"varlıkdışı"** bir güç egemendir. Kimi estetikçiler, bu güce, **"varlıkdışı varlık"** diyorlar. **"Varlıkdışı varlık"**, salt düşünülmüş, düşlemlenmiş, tasarlanmış, soyutlama düzeyinde kalmış bir varlıktır. **"Bilimsel diyalektik"** düşünme yöntemi, **"düşsel varlık"**ın (varlık dışı varlık) varlığına, kesin olarak son vermiştir, ama sanatsal yaratışta, düş ve düşlem, etkinliğini sürdürüyor. Sanatsal yaratışın **"öznel yanı"**, düşünsel ve gerçekçi yanma, **"düşlem"**i ve **"imgelem"**i katmasıdır. Hegel, insanoğlunun, kendisini, **"çalışma yolu"**yla var ettiğini söylüyor. Doğa, çalışma yoluyla (iş, emek), **"nesnelleşmiş"**tir. **"Nesnelleşme"**, yabancılaşmanın bir biçimidir. Doğa, insan tarafından nesnelleştirilince, değiştirilmiş ve dönüştürülmüştür. Yasaları öğrenilen **"doğa"**nm değiştirilmesi, in-

---

352 Karl Marx, Kapital c. 1, s. 92-93. Birinci baskı. Çeviren: Alaattin Bilgi. Sol Yayınları, Ankara.

353 Karl Marx, agy., s. 99.

san için kolaylaşmıştır.[354] İnsan, nesnel dünyayı işleyerek türsel varlığını, gerçek anlamda ortaya koyabilir. Üretim, insanoğlunun iş yapmasıyla (emek harcamasıyla) belirlenen türsel varlığıdır. Emekle yapılan üretim sonunda, doğa, insanoğlunun gerçekliği olarak belirir. İş, insanoğlunu, türsel olarak nesnelleştirir.

Yabancılaşma, bu ilişkiye uzak bir kavramdır. İşbölümünün yarattığı yabancılaşma, belirli tarihsel koşullarda, beşeri ve toplumsal etkinliğin ürünlerinin (emeğin ürünlerinin, paranın, toplumsal ilişkilerin vb), insansal özelliklerin ve yeteneklerin, insandan bağımsız, ama ona buyuran bir güç haline gelir. Görüngülerin ve ilişkilerin, gerçek yaşam ilişkilerinin insan anlağında bozulma süreci, bozulmanın doğurduğu sonuçları ifade eder. İnsana yabancılaşan emek, insanın elinden, üretimin nesnesini de alır. Böylece, insanoğlunun türsel yaşamının **"gerçek"**ini de almış olur.[355] Burada, insanoğlunun estetik gereksiniminin genel biçimi de belirleniyor. Bu gereksinim, insanoğlunun en temel gereksinimlerinden biridir. Bilinç düzeyinde algılandığını söylemek güç olmakla birlikte, kılgılı yaşamda, iş içinde etkinliğini gösteren diyalektiği, estetiğe ilişkin mitsel düşüncenin bu diyalektiğe **"dinsel nitelikte"** egemen kılmak istediği tek yanlı kuralın sınırlarını aşar. Sanatsal yaratışta, bu diyalektik, kendisini, **"gerçeklik"**e koşulsuz adayış ya da onu aşma biçiminde gösterir. Bir gereksinim olarak, estetik, ilkel yaşamda bile kendisini gösterir. İnsan, kimsenin görmediği, ama kendisinin ayırdında olduğu iç çamaşırlarına yaptığı nakışlarla, estetiğin doğal gereksinim olduğunu, bilinçdışı haz duyma yoluyla gösteriyor.

Gizemci, başka deyişle dinsel estetik, sanatsal yaratışta, ilk aşamadır. Yukarıda gördüğümüz **"şaman giysisi"**, estetik gereksinimin doğal yansımasıdır. Gizemci estetiğin başarılı ürünlerini, insanlığın ilk direniş örnekleri olarak saygı ile izliyoruz hâlâ. Akdeniz'e değin, dinsel estetiğin kendine özgülüğü ve varlık gerekçesi, çelişkilerle doludur. Bu çelişkilerin özünde, **"gerçeklik"**i aşmanın ötesinde, **"gerçekliğe karşı çıkma, direnme"**,

---

354 Karl Marx, Economique-Philosophique Manuscript, MEGA 1, 3, p. 161.

355 Karl Marx, agy., p. 89.

**"idea"**nın zorla benimsetilmesi anlamını taşımıyor ama, idealin özündeki **"çelişki"**yi yansıtıyor. Kaynağında, **"gerçeklik"**in yapısında kendiliğinden var olan öğelerin insana uygunluğu yadsınamaz. Var oluşa ve yaratıcılığa karşı olmama, insanın kendisini var edişine, yaratıcılığına uygundur. Estetik gereksinimin varmak istediği erek, çalışmanın daha tinsel, daha bilinçli düzeye yükseltilmesidir. Bu aşamada, amaç, kendiliğinden, özdeğin gizlerinin öğrenilmesine yönelir. Bu durum, bize, iş sürecinde, **"özne"** ile **"nesne"**nin, **"öznel gerçeklik"**le **"nesnel gerçeklik"**in aralarındaki bağıntının kılgısal nitelikte olduğunu gösterir. Sanatsal yaratışta, bu bütünlük, kendine özgü **"nesnelleşme"**ye varır. Gerçek edimle, bu edime kaynaklık eden toplumsal gövdesinin arasında zorunlu bağıntılar oluşur. Sanatsal yaratış ile bu edime kaynaklık eden toplumsal gereksinim, insanın gerçeklikle arasındaki bağıntının kökleşmesi, sınırsız nitelik kazanması, **"nesnelleştirilmiş konu"** anlayışına yol açar. Sanatsal yaratışta etkin olan öznellikle nesnelliğin kendilerine özgü yapıları, dikkate alınmalıdır. Bu gerçeklik, bilimin **"insanbiçimcilik"**ten arınmış yapısıyla, günlük yaşamın bu yapıyı hazırlayıcı olgularından ayrımlı bir yapı taşır. Bu durumda, günlük çalışmanın yarattığı hazırlayıcı olgularından (işten) farklı bir yapıdır bu. İnsanbiçimcilikten farklı yapı, günlük yaşantı olgularıyla hazırlanır. Günlük yaşantı olguları, belli bir genelleştirmeyi, töre ve gelenek (ahlak) karşısında, yaşanmışın deneyiminden kaynaklanan bir genişliği anlatır. Dinsel estetik, nesnelliğin gerçeklikle bağlarını koparır. **"Öznel bir istenç"** tarafından buyrulan **"gerçek"**i ve **"gerçeklik"**i yansıtmaya çalışır. Kaynağında, bu, gerçekliği aşma çabasıdır.[356]

Dinsel estetik, bir bakıma, **"Tanrı'yı savunma"** zorunluğundan doğmuştur. İlkel insan, doğa olaylarını kavramaktan yoksundur. Doğa olaylarını yorumlayacak, çözümleyecek en ilkel bilgilere bile sahip değildir. Dinsel estetik, insanın bu aşamasında (ilkel komünal toplum ve köleci toplum aşamaları), tanrı arayıcılık

---

[356] Bu konuda, daha yetkin bilgileri, yorumları, Georg Lukacs'ın Estetik II adlı yapıtında bulabilirsiniz. S. 105-109. Çeviren: Ahmet Cemal.

(doğaüstü güçlerin varlığını tartışmasız kabul etme dönemi) olarak ortaya çıkmıştır. **"Tanrı arayıcılık"**, yirminci yüzyılın ilk yıllarında, bilimsel bilginin başarıları karşısında, halka dinsel düşünceyi özümsetme, inancı güçlendirme, dini yeni biçimlerde anlatma amacıyla, bir felsefe eğilimi olarak ortaya çıktı. Almanya'da ve özellikle Rusya'da, burjuva egemenliğinin yenilgiye uğratılması sırasında (1905-1907), aydınlardan saygı gördü. 1907'de, Rusya'da, **"Felsefesel-Dinsel Dernek"** kuruldu. Derneğin çalışmaları, yazın dünyasında etkin oldu. **Berdayev** (1874-1948) ve **Bulgakov** (1871-1944) gibi iktisatçı ve idealist filozoflar, Hıristiyanlık'ın yeni bir yorumuna gerek gördüler. **"Dinde reform"** çağrısında bulundular. Oysa, Martin Luther (1483-1546), **Protestanlık**'ı kurarak XVI. ve XVII. yüzyıllarda, Almanya'nın manevi yaşam alanlarının tümünde etkili olmuştu. **İncil**'i Almanca'ya çevirmiş, bu çeviri, Almanca'nın yeniden kurulmasında önemli bir işlev yapmıştır.

Rus reformcuları, Hıristiyanlık'ta yeni bir tavır alınmasını ileri sürerken, yeni bir **"tasavvuf"** önerdiler. Bu düşünürlere göre, yaşamın amacı, Tanrı'yı aramaktır. Tanrı, insanlıkta gerçekleşmeliydi. Bu, dinsel ilkeler üzerine kurulu bir toplumsal örgütlenme anlamını taşıyor. Bu örgütlenme, tanrısal bir insanlığın yaratılmasına yol açacaktır. İnsan, ancak, sevgi, alçakgönüllülük ve sabır yoluyla, bu amacına erişebilir. Bu savlar, İslam tasavvufunun temel ilkelerini andırıyor. Alman ve Rus tanrıarayıcıları, kaynağında, **"Soloyov"a** (1853-1900) dayanıyorlar. Soloyov'un felsefesi, Hıristiyan inancının ve kalıtının, Budacılık'ın, Yeni Platonculuk'un ve ilkçağlara değin uzanan **dinsel-felsefesel** düşüncelerin etkisiyle biçimlenmiş bir kuram kurdu. Temel düşüncesi, **"Doğası gereği, bağsız koşulsuz saltık olan varlık tektir."** önermesine dayanıyor. Gerçeklik, **"Tanrı'nın tekliği"**dir. Gerçeklik (Tanrı'nın tekliği, varlığın tekliği), gizemci bilgi, yani nesnenin bağsız koşulsuz varlığı inancına dayanan bütünsel bilgi yoluyla, nesne, doğru düşün (fikir) veren anlaksal gözlem ya da imgelem yaratma ya da düşünün deneyimle gerçekleştirilmesi yoluyla kavranabilir. Bütünleşmiş bilgi, gizemci, felsefesel ve yaşantısal (amprik) bilginin bireşimidir.

Soloyov, bu savlarıyla, **"tanrıbilim-felsefe-bilim bütünlüğü"**ne varmaya çalışıyor. Kuramına, **"Özgür Felsefe"** adını verdi. **Özgür teokrasi** (özgür tanrı devleti), tüm toplumsal çelişkilerin ortadan kalkacağı **"Tanrı Ülkesi"**ni, dünyada kuracaktır. Bu yolla, Katolik ve Ortodoks Kiliseleri, **"özgür demokrasi"** yoluyla birleşebilirler. Felsefenin amacı, toplumsal dinsel birliği sağlamak, tanrıbilime hizmet etmektir. Soloyov'un şiiri ve estetiği, Rus sembolizminin öğretisel kaynaklarından biri olmuştur. Soloyov, soylularla kentsoyluların (küçük burjuva) tepkilerini çekmeyen, onların çıkarlarını kollayan, bilimsel düşünceye karşı kuramıyla, yirminci yüzyılın başlarında, Rus düşüncesini etkilemiştir. Bu kurama, **"tanrıarayıcılık"** diyebiliriz. Usdışı ve gizemci bilgiye bağlanmış **"esin"**e (vahy), gerçekliğe varmanın yolu olarak görülmüştür tanrıarayıcılık. Soloyov'un kuramının gerici içeriğini, **Plehanov** (1856-1918), yadsınamayacak biçimde ortaya koymuştur. Rusya'da, 1910-1912 devrim eylemlerinin ortaya çıkmasıyla, tanrıarayıcılık, etkisini yitirmiş, **1917 Ekim Devrimi**'yle, düşün dünyasından silinmiştir.

1905-1907 burjuva başkaldırısı yenilgiye uğrayınca, Rusya'da, **"tanrıkuruculuk"** adıyla, dinsel felsefe akımı çıktı ortaya. **Lunaçarski** (1875-1933) ile **Payel S. Yuşkevic**'in (1875-1945) önderliğini yaptıkları **"tanrıkuruculuk"** akımının içinde, bir süre, **Maksim Gorki** de bulundu. **Bogdanov** (1873-1928), bilimsel toplumsalcılık ile tanrıtanımaz dinbilimini bağdaştırmak istedi. Bu, **"tanrısız din"** kurma çabasıdır. Bogdanov'a ve Yuşkevic'e göre, Marksçılık, **"İnsanlara yeni bir yaşam yolu gösteren dindir"**. Bunlar, 1909'da, Kapri Adası'nda, bir okul kurdular. Bu okulda, kuramlarını öğretmeye çalıştılar. Kaynağında, bir küçük burjuva öğretisidir bu. Lenin ve Plehanov, bu düşünürleri, kıyasıya eleştirdiler. Tanrıkuruculuk, bilimsel hiçbir temele dayanmadığından, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte, ortadan kaybolmuştur. Savaş gerçeği, tanrısal barışı, tarih boyunca yalanlamıştır. Ancak, bu kuram, sembolistlere yeni bir ufuk açtı. **"Güzel, Tanrı ile bütünleşmekle somutlaşır"** diyorlardı. Sanatsal yaratışta, en önemli öğe, **"tanrısal gizem"**dir. Güzel, Tanrı'nın ilksiz ve sonsuz varlığını yansıtarak somutlaşır. Ona sesleniş, onu

yansıtış, estetik değerlerin tümünü oluşturur. Tanrı'nın varlığını ortaya koyan açık seçik üç kanıt vardır: Birincisi, **varlıkbilimsel** kanıttır. Bütün nesnelerin ve görüngülerin ilk nedeni **Tanrı**'dır. Bu kanıt, dünyanın sonlu olmasıyla ve ilk nedenin özdek olmamasıyla apaçık gerçektir. İkinci kanıt, **erekbilimsel** (teleolojik) kanıttır. Doğada, bütün görüngüleri düzene sokan doğaüstü akıllı bir varlık olmalıdır. Bu, bir zorunluk olarak ortaya çıkıyor. Böyle bir **"amaç"** olması, kaçınılmazdır. Bu kuram, amaçlılığın doğa yasalarını ortaya koyan **Darwin**'in (1809-1882) **"evrim kuramı"** ile yıkılmıştır. Üçüncü kanıt, **"varlıkbilimsel kanıt"**tır. Bu kuramın kurucusu, **Augustinus**'tur (354-430). Kuzey Afrika Piskoposu Augustinus, bütün insanların, Tanrı'yı eksiksiz bir varlık olarak özümsediklerini söylüyor. Böyle eksiksiz bir varlık olmasaydı, onun varlığını bağsız koşulsuz kabul eden düşünce de ortaya çıkamazdı. Kuşkusuz, Augustinus, **"gerçek şeyle tasarlanan şeyi özdeş sayarak"** doğru düşüncenin en köklü ilkesini, yani, **"Tasarım ile gerçek varlık, aynı şey değildir."** belitini (axiome) yok sayıyor. Hıristiyanlık'ın en koyu yandaşı, tanrıbilimin en saygın düşünürü olarak kabul edilen **Aquinolu Thomas** (1225-1274) bile, Augustinus'a karşı çıktı.

Tanrı, deney dışı bir varlık olarak, bilgi kuramıyla, ruhsal kanıtlarla ve ahlaksal zorunlukla kanıtlanır. Sanatsal yaratışta, deney dışında kalan bu varlık, soyut imgelerle yansıtılır. Tanrı'yı yansıtış, Tanrı'ya sesleniş, bu yüce varlığın dokunulmaz kutsallığını yansıtacak biçimde olur. Bu da, **soyutlama** ile olanaklıdır. Dinsel estetik, zorunlu olarak, **"güzel"**i, soyutlama yoluyla yansıtır. Dinsel estetiğin somut öğesi bulunmuyor. Güzel olan, bilinmeyen, görünmeyen Tanrı değil, onu yansıtan **"ses"**tir, **"söz"**dür. İlkçağın insan biçimli tanrıları, artık, düşünce tarihinden kovalandığından, tek tanrının somut betimlemesi ve çizimi yapılamadı. Dinsel estetik, salt sesle ve sözle gelişebildi. Toplumsalcı gerçekçi estetiğin, bu kurama yanıtı açıktır: "Nesnesiz öznenin düşünülebilmesi (düşünebilmesi) olanaksızdır. Bilinçten bağımsız var olmak, nesnel gerçekliğin gereğidir. Öznesiz nesne, olanaklı olmaktan öte, gerçekliğin belitidir. Kuşkusuz, özne ile nesne arasında bir ayrım vardır, ama bu ayrım, sınırsız ve sonsuz değildir.

Bir süre sonra, özne, nesne olabilir, nesne de özne." Estetik oluşumun konumu, burada, özgünlük taşıyor. **"Öznesiz nesne olmaz."** önermesi, estetik alanında, **"özne-nesne bağıntısı"** bakımından, temel bir önem taşıyor. Şunu unutmamalıyız ki, estetik nesne, öznel varlıktan bağımsızdır. Bu da, özdeksel bir varlıktır. Nesne, sanatsal yaratışta estetik bir değer kazanınca, kendine özgü yapısı, nesnel gerçekliğin yansıtılmasını, özel biçimi olan öykünme aracılığıyla, sanatsal yaratışta -özne de diyebiliriz- belli yaşantılar uyandırır. Sanatsal yaratışta, estetik oluşum, -güzellik, güzelin yansısı- varlığını yitirirse, ortada, salt bir mermer parçası, bir boya tüpü, solgun bir nota defteri, kırık bir kalem kalır. Demek, bu nesneler, bilinçten bağımsız olarak vardırlar. Öznesiz nesne olamaz önermesi, estetik yapıyla bağıntılıdır.

# İNSANIN ÖZBİLİNCİ

İşin ve üreten emeğin yarattığı ürününde, bu ürünün ortaya konması sürecinde (emek harcayan özne ile iş ve bu işin sonuçları arasındaki bağıntı), bireyle tür arasındaki ilişkinin öznel ve nesnel açıdan nasıl bir etki yaptığını bilmemiz gerekiyor. Marks, bireysel özne ile insan türü arasındaki bağıntıyı odak alıyor. Kuşkusuz, bu bağıntıyı çözümlemek, diyalektik açıdan, büyük sorunlar çıkarıyor. Marks, insanın genel var oluşunu, dini, insanın sanat, düşün, yazın, siyasa vb, soyut-genel bir öz içerisindeki varlığım, insana özgü türsel edimler sayıyor.[357] İnsanın vardığı sanayi toplumu, insana özgü türsel edimlerin sonucu oluşmuştur. Sanayinin nesnel varlığı, insanın özgüçlerinin (Marks'ın kavramıdır), bilgisinin ürünüdür. İnsanın oluşunu ve varlığını kavrayabilmek için, soyut görüngülerin somut temel kazanabilmeleri amacıyla, türün **"temel görüngüsü"**ne inilmesini ister Marks. Soyut görüngüler, örneğin, **"tanrı ve yaratış"**, bu temel görüngüden yola çıkılarak açıklanabilir. Bilimsel gelişme, Marks'ı haklı çıkarmıştır. Arkeolojik bulgular, **öntarihsel** (prehistoric) dönemin araçlarını, gereçlerini, iş ürünlerini ortaya çıkarıyor. Bunlar, insan türünün gelişme biçimlerini, somut olarak ortaya koyuyor. Bu araçlarla ürünlerin yardımıyla, haklarında hiçbir bilgiye sahip olmadığımız toplumların, o toplumların bireylerinin yaşam koşullarını ve ilişkilerini kavrayabiliyoruz. O toplumların yaşam biçimlerine, üretim güçlerine, üretim ilişkilerine özgü bilgiler edinebiliyoruz. Mekanik özdekçilik, türü, ölü ve devingenlikten yoksun bir **"genel"**e indirger. Öz, tür olarak, çok

357 Karl Marx, Economique-Philosophique Manuscrips, MEGA 1, 3, p. 21.

sayıda bireyi, doğal biçimde birleştiren sessiz çoğunluk olarak anlaşılmalıdır bu durumda.

Bu savı, bilimsel düşünce ve doğanın gelişme yasaları çürütüyor. Öyle olsaydı, sürüler halinde yaşayan birçok hayvan türü, örneğin, bizonlar, penguenler, yarasalar, impalalar, filler vb, doğaya bağımlılıktan kurtulmak için, **"üretim"e** geçer, toplumsallaşırlardı. Oysa, bu işi yapan tek tür, **"insan"** oldu. Üretim ve yeniden üretim, insanın toplumsallaşmasına yol açmıştır. Hayvanların değişik türlerinin özel nitelikleri, insanın doğada gösterdiği ayrılıklardan daha belirgindir. İnsanın yetenekleri ve çabası, hayvanların özel nitelerinden çok farklıdır. Fransız doğabilimcisi Kont G. L. Lacherce Buffau (1707-1788), hayvanların alışkanlıklarını yakından incelemiştir. Buffau'ya göre, hayvanların cinsel ilişkileri, insanların cinsel davranışlarından tümüyle farklıdır. Örneğin, **"Dişi aslan, salt, erkek aslanın dişisidir."** diyor. Balzac (Honore de, 1799-1850), bu görüşten yola çıkarak, ayrımlaşmış bağıntılar arasındaki başkalıkları göstermeye çalışır.[358] Balzac, toplumsal doğanın, doğa açısından varlığına izin vermediği rastlantıların egemenliğinde olduğunu söylüyor. Bu konum, **"doğa-toplum bütünü"**nden kaynaklanıyor. Bu durumda, toplumsallaşmış insan türünün anlatılması, salt dişi ve erkek göz önünde tutulsa bile, hayvan türlerinin incelenmesini çok aşar. Hayvanlar arasındaki ilişkiler, **"tekdüze"**dir. Bu ilişkilerde karışıklık yok. Erkek, dişinin ardına düşer, o dişinin ardındaki erkeklerle savaşır. Kazanırsa, türün varlığının sürmesine katkıda bulunur, kaybederse, bu işi, kazanana bırakır.

Balzac, bu konuda insanların da savaştıklarını, ama hayvanlardan farklı anlıklarının (zihin, zekâ), savaşımlarını karmaşıklaştırdığını söylüyor.[359] Balzac, bu savaşımın, belirsiz de olsa, sınıfsal niteliğini vurgular. Siyasal ayrıcalıkları olan bir soylunun, toplumun en alt basamaklarına inebildiğini gösteriyor. Demek, cins kavramı, dirimbilimsel (biyolojik) olarak onaylandığı gibi,

---

358 Bkz. Balzac, Oeuvres Completes -bütün çalışmaları-, Paris, 1869, v. 1, p. 3.

359 Balzac, agy., v. 1, p. 4.

insanın özgül ulamlarının (kategori) toplumsal gelişmesiyle, tarihsel koşullarıyla temellendiriliyor. Bu durum, sanatsal yaratışta, okulculuk ve yenilikçilik açılarından geçerlidir. Bu durumda, sanatsal yaratışın saltıklaştırılmasının (Hegel'in savı) ya da halklaştırılmasının (Brecht) önemi yoktur. Estetiğin felsefesi açısından, bu durum, bir yöntembilim sorunudur. Toplumsal gelişme yasaları açısından, bir değişimi yansıtır. Marks, **"Ekonomi ve Felsefe Yazıları"**nda, **"cins"** (Gattung) kavramıyla, toplumsal ve tarihsel değişimi ifade eder. Cins, öznel ve nesnel olarak, kesintisiz bir sürecin içinde yer alır. Değişik boyutlarda, doğal ya da yüksek düzeyde örgütlenmiş insan topluluklarıyla, tek tek bireylerin devinimleri, etkinlikleri, düşünceleri, hatta duyguları ve duyarlıkları arasındaki karşılıklı bağıntıların çok yönlü gelişiminin sonucudur. Marks, bireyle cins (soy, tür) arasındaki bütünlüğü özellikle belirtir. İnsanın bireysel yaşamı, tür (cins) içindeki yaşamıyla bütündür. İnsan, tür bilinciyle, toplumsal yaşamını yineleyerek, gerçek varoluşu onaylar. Buna karşın, cins varlığı da, kendini **"cins bilinci"** içerisinde onaylar. Bu varlık, kendi başına düşünen varlıktır.[360] Bu süreçte, sanatsal yaratışta öznel yeti, çalışma içinde gelişir. Sanatsal yaratışın **"öznel"** nitesi, açıkça, türün öznel nitesi olan **"çalışma, yeniden üretme"** ırasından kaynaklanıyor. Her çalışma ürünü, tek tek bireylerin edimlerinden doğar. Sanatsal yaratışın **"öznellik"**i, buradan kaynaklanıyor. Bu, sanatsal yaratışın, toplumsal amacı dışlaması anlamına gelmez. Estetik alanda, birey-cins bağıntısının öznel yanını anlamak için, nesnel diyalektiği iyi kavramak gerekiyor. Ortada nesne bağıntısı yoksa, estetik özne, kendi öznel niteliğiyle oluşamaz. Sanatsal yaratış, elbette, bir gizil güçle bağıntılı değildir. Sanatsal yaratıyla (yapıt) kurulacak ilişki, yaratıcı davranış gibi bir oluşum sürecinde, belki daha önceden, anlıkta estetik açıdan biçimlendirilmiş olanm ortaya çıkarılmasıyla oluşur. Sanatsal yaratışta, özne değin nesnenin varlığının önemi anlaşılıyor. Özne-nesne bağıntısı yoksa, bir başka deyişle, özneyi uyaracak nesne yoksa, **"estetik özne"** oluşamaz. Kuşkusuz, estetik özne için,

---

360 Karl Marx agy., MEGA 1, v. 3, p. 120.

nesneler arası bağıntı da önemlidir. Sanatsal yaratış, günlük yaşantımızdan esinlenir, yaşantının içinde oluşur. Anlıksal değişim, **"sanatsal yaratı"**da görülür. Yaratıcı edim, algılanan nesneye, nesneler arası bağıntıya, estetik açıdan biçim verir. Güzel, nesnede değil, bu estetik biçimlemededir. Biçimleme yetisi, özneldir. Estetik öznellik, sanatsal yaratışın sonunda elde edilen **"güzellik"**in yaratıcısıdır. Estetik öznellik, dolaysız ve nesnel olarak, bilincin gelişmesine katkıda bulunur. Şunu yadsıyamayız: Sanatsal yaratış, öznel yetinin ürünü olmakla birlikte, öznelliğin türle oluşturduğu diyalektik bütünlüğü de içerir. Bu bütün, bireysel öznellikle türün birliğinin ve ayrılığının oluşturduğu bir bütündür. Kaynağında, insanın bireysel yaşamıyla türün içerisindeki yaşamı, birbirinden **"başka"** değildir. Bireysel yaşamın varoluş biçiminin, türün yaşamının daha çok **"özel"** ya da daha çok **"genel"** bireysel yaşam niteliği taşıması, durumu değiştirmez. Günlük yaşamda da, dil diyalektiği, somut içerik saptamaktadır.[361]

Bilimsel düşünce, doğal ve toplumsal yıkımları, **"yazgı"** diye seyreden insanoğlunun bilincini, **"doğayla ve toplumsal baskıyla savaşıma"** yöneltmiştir. Bilim, doğanın ve toplumun gelişme yasalarını öğrenerek, **bireyin** ve **toplumun** bilincini, **"gelecek"**e yöneltmeyi başarmıştır. Felsefe, bilim ve türlü disiplinler, varsayımlarını gerçekleştirerek, insanı geleceğe yöneltmeyi başarırlar. Hatta, egemen güçlerin baskılarını savmak için, düşünürler, düşülkeler (ütopya) tasarlamışlardır. Düşülke, bir tasarımdır, ama insanı sömüren düzene karşı bir savaşımı önerir. Kaynağında, düşülkesel (ütopik) olmak, sanatın özüne aykırıdır. Çünkü, sürekli olarak, sanatın kaynağının **yaşantı** olduğunu söylüyoruz. Sanatsal yaratış, ne değin düşsel olursa olsun, yaşantıdan yansıyan öğeleri, yapısından ayıklayamaz. Saçmanın mantığını kullanan gülmeceler bile, düşülkesel olamazlar.

Kant, **"estetik görüngü"**yü, sanatsal edimlerde, sanatsal yaratış yetisinde değil, **"beğeni yargısı"**nda arar. Beğeni yargısı, **"ortakduyu"**nun varlığı ile oluşur. Kendi içine kapalı öznelliğin (tikellik), ortadan kaldırılmaksızın, yoğunlaştırılarak nasıl öznel-

361 Karl Marx, agy., p. 120.

lik kazanacağını, estetik açıdan ortaklık temeline (tekbenciliği aşma) nasıl varacağını, Kant, ciddi biçimde ele almıştır. Kant, **"estetik yargıların zorunluğu"**nu, **"ortakduyu"** (sensus communis) ile açıklıyor. **Ortakduyu** (sens commun, hiss-i müşterek), önce, Aristoteles tarafından kullanılmış bir kavramdır. Türlü duyu organlarının verilerini birleştiren, yani aynı nesneden her duyu organınca alınan türlü duyumları düzenleyerek, o nesneyi, tek ve aynı nesne olarak algılanır kılan yeti, **"ortakduyu"**yu oluşturur. Genellikle, belli bir çevrede edinilmiş ve herkesçe benimsenebilir diye kabul edilen kanıların toplamı, **"ortakduyu"** terimiyle tanımlanıyor. **İskoç Okulu** (l'ecole ecossaise, mektebi İskoçya), felsefesini, ortakduyunun verilerine dayandıran, sağduyunun, gerçekliği doğrudan bilebileceğini savlayan, XVIII. yüzyılda, İskoç filozofu Reid'in kurduğu felsefe okuludur. Sokaktaki insanın gerçekçi inançlarına dayalı **"bilgi kuramı"** geliştirdi. Sokaktaki insanın gerçekçi inançları, toplumun ortakduyusu kavramıyla ifade edildi. **Reid,** kavramı, bilginin ve ahlakın kaynağı olan insan anlığı diye tanımlıyor. Kant, yaşantının belli görünüş biçimlerini, **"ortakduyu"** olarak gösteriyor. İdealist felsefenin egemenliğine boyun eğdiği için, ortakduyuyu, nesneler dünyasına inmeyen **"özne"**nin biçimsel çözümlemesiyle anlatmaya çalışıyor. Kısası, sanatsal dışlaşma, sonunda geri alınıyor.

Sanatsal yaratışta ortaya çıkan her ürün (yapıt), çalışmanın içerisindeki (işin özündeki) diyalektiktir. Her sanatsal yaratış, bir sanatçının ediminin sonucu gerçekleşir. Her sanatsal ürün, bir öznel yetinin yaratısı olarak ortaya çıksa da, özünde, özdeksel ve toplumsal gelişimi gösterirler. Kuşkusuz, toplumların en sarsıntılı, geçim sıkıntılarının doruğa çıktığı, egemen güçlerin çok güçlü göründükleri (kaynağında, kendilerini güçlü göstermeye çaba gösterdikleri), toplumsal düzenin karmaşaya dönüştüğü dönemlerde de, soylu sanat ürünleri yaratılmıştır. Bilimsel bir gözle bakılırsa, sanatsal yaratıştaki bu yükseliş, çoğunca, egemen güce, bozuk düzene karşı bir çıkıştır ve tarihsel bir dönemeci imler. Osmanlı toplumunda, güzel sanatların, salt yazın ürünlerinden söz edilebilir. Dilsel yapıda nesnel zorluklar vardır.

Eski toplumlardan günümüze ulaşmış sanat ürünleri, nesnelleşmiş biçimleriyle, bize, toplumsal değişimleri gösterdikleri gibi, duraklama dönemlerini de gösteriyorlar. Eski toplumlardan kalan sanatsal yaratıların (yapıt) aralarındaki yakınlıkları ve ayrılıkları görebiliyoruz. Bu yapıtlarda, öznenin (sanatçı) yetilerini ve yaratıcı kişiliğini saptayabiliyoruz, ama öznenin başka bir yanını da kavrıyoruz. Bu yaratılarda, türün gelişiminin, değişiminin ve dönüşümünün izleri de, açık seçik belirgindir. Öznel yaratıda, toplumsal ve tarihsel gelişmenin etkinliği apaçıktır. Kısası, sanatsal yaratışta öznel yetiyi besleyen, **"toplumsal gereksinim"**dir. Bir bakıma, her zaman geçerli olmasa da, sanatsal ürünler, toplumsal ürünleriyle sınırlı olduğunu düşünürsek (müzik, yontu, resim, dans, sahne sanatları vb dinsel buyrukla yasaktır), imparatorluğun son yüzyılının ikinci yarısında, müzik, resim, tiyatro, opera, roman, öykü vb sanat dallarına çağdaş yönelişi, bu tarihsel dönemeçle açıklayabiliriz. Şiir çağdaşlaşır, eleştiri başlar, İslam dünyasına ilk kez, tartışma ve eleştiri girer. Ordunun çağdaşlaştırılması, **"bando"** gereksinimini doğurdu, mehter takımı itelendi. Saray, toplumsal değişimin itisiyle, Donizetti Paşa'yı (Donizetti Giuseppe, 1788-1856) İstanbul'a çağırdı, **"Müzika-yi Hümâyûn"**u kurmakla görevlendirdi. Müzika-yi Hümâyûn, saray bandosudur. Bu bandoda görev alan Türk müzikçilerine, Batı müzikçilerinin kullandıkları notaları öğretti. Kendisi de, Osmanlı'da geçerli hamparsum notalarını öğrendi. **Limonciyan Hamparsum** (1768-1839), Harputlu bir Ermeni ailesinin oğludur. Kilisede dinsel müzikle ilgilenmiş, Beşiktaş Mevlevihanesi'nde, Türk müziği öğretimi görmüştür. Hamparsum, Abdülbaki Nâsır Dede'nin müzik imlerini yetersiz gördü, kendine özgü bir nota yazısı yaptı. Donizetti Paşa, Batılı anlamda ilk orkestrayı kurarken, Hamparsum'un nota yazısını da öğrendi. Mahmudiye Marşı ile Mecidiye Marşı'nı yazdı. En ünlü yapıtları, bu marşlardır.

Toplumda duyulan çağdaş ordu gereksinimi, çok sesli müziğe yol açtı. Ordunun harita gereksinimi, geometri derslerinde düzgün çizgi çizen öğrencilerin Avrupa'ya mühendislik eğitimi görmeleri için gönderilmelerine yol açtı. Bu gençler, okul dışın-

da, sergileri gezdiler, ressamlarla tanıştılar ve resim yapmaya başladılar. Toplumun harita gereksinimi, çağdaş resim sanatının ülkemize girmesine yol açtı. Kuşkusuz, bununla yetinmediler. Batı'da eğitim görmüş Osmanlı aydınları, operaya, tiyatroya gereksinim duydular. Toplumsal gereksinim, özellikle, tiyatronun kurulmasına ve gelişmesine yol açtı. **"Bedîî Sanatlar Mektebi"** (Güzel Sanatlar Okulu) kuruldu. Toplumsal gereksinimlerin uyarıcı, edimsel işlevleri vardır. Bu işlevlerin, bilinçten bağımsız olduklarını bilmeliyiz. Toplumsal gelişme yasalarına koşut değişen ya da ortaya çıkan yeni gerçeklerin yansıtılması, kesinlikle üstün yetenek ister. Yetenekler, üstün yetilerle donatılmışlardır. Yeni gerçeklerin ortaya çıkarılması, onların topluma gösterilmesi, işlenmesi, üst düzeyde öznel yetiye gereksinim duyar, ama topluma gösterilen **"yeni gerçekler",** her türlü öznel özden arınırlar, nesnelleşirler. Sanatsal yaratış, öznel bir yetinin ürünü olmasına karşın, ancak, nesnelleştikten sonra, bireysel ve toplumsal gelişmenin, değişmenin ve ilerlemenin itici gücü olabilir. Bu işlevini yerine getiren her sanat ürünü, toplumsallığı aşıp evrenselleşir. Kısası, sanatsal yaratışta, öznel yeti, tek öğedir, ama sanatsal yaratının evrenselleşmesi, ancak, öznellikten arınmış nesnelleşmenin sonucudur. Öznel bilinç, nesnelliğin yaygınlığından dolayı, yön saptayıcı olamaz. Öznel yaratışın yön saptayıcı olabilmesi, nesnelleşmesiyle olanaklıdır. Ancak bu durumda, insan soyunu ilerletici olabilir.

Öznellik, ahlak felsefesi (ethique, etik) ve güzelin bilgisi (esthetique, bedîîyât) alanlarında, çok farklı etkinlik gösterir. Ahlak felsefesi, insanın kılgılı yaşamının öznel yanını düzenler. Ahlak felsefesinin özündeki her eylem, insan türünün korunmasına ve ilerlemesine ilişkin bir yönelim taşır. Bu, **"ahlak"**m, toplumsal gerçekliğin, iyinin, gönencin, adaletin vb toplumsal olumlama değerlerinin yansıyıp yer ettiği bir **"toplumsal bilinç biçimi"** olduğunu gösterir. Bu, toplumda, bir arada yaşama kurallarının örnek ülkülerinin bütünüdür. Ne ki, toplumbilimcilerin belirledikleri **"ahlak gerçeği"**, ekonomik ve toplumsal yaşamla belirlenir. Ekonomi iyi giderse, ahlaksal edim, insan ilişkileri bireysel ilişkiler, toplumsal ilişkiler olumlu yönde gelişir, davranış biçimle-

rini onaylar. Ekonomik bozulma, toplumsal yapıda çatlaklar açar, bireysel ve toplumsal ilişkiler incitici nitelikler kazanır. **"Ahlak bozuldu."** önermesi, böyle dönemlerin sık işitilen yakınmalarıdır. Böyle dönemlerde, estetik alanda nitel değişim görülür, öznel yaratıcı yeti, eleştirel nitelik kazanır, yönetsel baskılara uğrar. Bu baskıları karşılamak için, yeni biçimler ve biçemler doğar. Estetik alan, yeni bir felsefe okulunun insan ve toplum kuramlarını, kılgılı yaşama yansıtır. İnsan türü, toplumsal değişim yasalarına koşut, nesnel bir varlık olan **"hayvan türü"**nden farklı olarak, **"bilinç taşıyan tür"** durumuna girer. Bu bilinç, giderek, türün nesnel varlığının önemli ve özel öğesi olur. Tüm canlılar içinde, **"bilinç"**e sahip tek türdür, insan türü. Ahlak anlayışı (ahlaksal davranışlar, algılamalar bütünü), insan soyunun korunmasına ve mutluluğuna ilişkin bir yönelim taşır. Bu bağıntı, bireysel ve sınıfsal davranışlarda bulunan bireylerin ve sınıfların bilincine, hiç de, toplumsal savın yansıttığı biçimde yansımamıştır. Öyle ki, toplumsal sav, insanın görev duygusunun, türün mutluluğuna katkıda bulunmasının zorunluğunu ileri sürer. **"Sorumluluk"** ve **"yükümlülük"** (mesuliyet ve mükellefiyet) duygularının, yaşamda, bireyce yerine getirilmesi, **"erdem"**dir. Ancak, sorumluluğunu yerine getirmeyen, yükümlülüğünü kullanmayan bireyler ya da kurumlar, toplumsal suçlamayla karşılaşırlar. Sorumluluklarını ve yükümlülüklerini yerine getiren bireyler, erdemli kişilerdir, yerine getirmeyenler de, **"ahlaksız"**dırlar. Bunlar kötüdürler. Ahlaksal tutum, iyi ya da kötü, **"bilinç"**le bağıntılıdır.

Estetik alanda, daha değişik bir durum vardır. Ahlaksal sorumluluk, özneye ilişkin konutu (postulat, postula) içerir. Ahlaksal değerler içinde benimsenmiş ya da yadsınmış olanların bireyce benimsenmesi, yadsınması, önem taşımaz. Ancak, nesne bağıntısının olmadığı yerde, **"estetik özne"** yani sanatsal yaratış olamaz. Sanatsal yaratış, algılayış ve yansıtış, **"gizilgüç"**ten kurtulmadan, gerçek değişim olamamıştır. Sanat yapıtıyla buluşan insan, bu küçük değişimle de olsa, **"yaratıcı devinim"** yetisini göstermiştir. Sanat yapıtıyla kurulan ilişki, yaratıcı davranış sürecinde ya da daha önceden, estetik alanda biçimlenmiş olanın

algılanmasında gerçekleşebilir. Her iki edim de, öznel nitelik taşır, ancak, her ikisi de, öznelliğin, sanatsal yaratışta gerçekleştirilmiş biçimleri olarak türetilmişlerdir. Bu da, sanat yapıtının somut olarak ortaya konulmasıyla olur.

Öykünme, sanatsal yaratışta, bir öznellik olarak ilk görüngü niteliğiyle beliriyor. Sanatsal yaratışın temeli olan öykünme, sanatsal yaratışı, ahlaksal öznellikten, daha doğrusu, belirli bir ahlak felsefesine sahip özneden ayırır. Her şeyden önce, estetik yaratışa temel olan öykünme, kesinlikle, somut gerece ve güzelin biçim bilgisiyle, yeni biçimlere dönüşür. İlkçağlardan günümüze değin gelmiş olan sanatsal yaratılar, bize, sanatsal yaratışın öznelliğinin, doğrudan ve nesnel olarak, türün geliştirilmesine değil, insanın tür bilincinin geliştirilmesine katkıda bulunduğunu gösteriyor. Bu da, sanatçının öznelliğinin, türle diyalektik bütünlük oluşturduğunu belirtiyor. Bu, insan türünün birliğinin ve ayrılığının bütünlüğüdür.

Doğanın nesnelliği, insanın doğayı değiştirmesiyle ortadan kalkmaz. Öznel istekler, düşlem gücünün ürünü görüntüler, imgelemler, bu kalıcılığı sağlamlaştırır. Georg Lukacs'ın deyişiyle, "Sanat, öykünmenin yardımıyla, gerçek dünyanın karşısına, nesnelleştirilmiş bir karşı görünüm koyar. Bu görünüm, kendini bir dünyaya dönüştürür ve bu kendi kendini gerçekleştirmesi, içinde bir kendi içinlik (kendindelik) taşır. Kendiçinlik içerisinde öznellik kalkar, ama koruma ve daha yüksek düzeye çıkarma öğeleri, baskın öğeler olma niteliklerini sürdürürler."[362]

Daha üst düzeye çıkarılan öznellik, tür bilincini oluşturur. Bu bilinç, toplumun her bireyine, değişik algılamalara karşın, toplumsal bilinci aşmaz, toplumsal bilincin bireye yansımış **"bilinç içeriği"** olarak var olur. Kısası, bu bilinç, deneyi aşmaz, deney içinde kalır, yani, bilinçte içkindir (immanent). Dünyada içkin olan bilinç, kaynağında, değişik boyutlarda algılanmasına karşın, her kişilikte vardır, her kişiliğe içkindir. Bu, **"öznellik"**in, değişimin kendine özgü yapısını da belirliyor. Kısası, bu bilinç, **"özbilinç"**tir ve sanatsal yaratışın gerçeklik ve derinlik kazana-

362 Georg Lukacs, agy., II, s. 132.

rak toplumsal bilince katkısını nesnelleştirir. Sanatsal yaratışın öznelliği, kaynağında, nesnel dünyanın yansımasındadır. Sanatsal yaratışın özgünlüğü, tikelliğin sınırlarını aşar. Sanatçının özbilinci, nesnel dünyanın öznel yansımasını engeller. Sanatsal ürünün öznelliğini (yapıtın dünyası), nesnelleşmiş gerçekliğin dünyası korur. Gerçekliğin yansıtılması, **"öykünme"**dir. Sanatsal yaratış, yani sanatsal öykünme, insanın dünyasını, insan tarafından yaratılan ve biçimlendirilen dünyayı, yaratıcı yetinin özbilinciyle görür ve **"yeniden üretir"**. Sanatçının özbilinci, sanatsal yaratısında, tikelliği siler. Öznelik, sanatsal yaratışta değişikliğe uğruyor. Öznel yaratının, genel özümsemeye dönüşmesi, sanatçının tikellikten arınmasına bağlıdır. Başarısı, türsel olanı, kendi kişiliğinde ne ölçüde yansıttığıyla bağıntılıdır.

# SANAT VE ÖĞRETİ İLİŞKİSİ

Sanat, insanlığın gelişmesinin özbilincidir. Böyle algılandığında, böyle olduğu kabul edildiğinde, sanatsal yaratış, insanlığı kapsayan, insanlığa özgü bir nitelik kazanır. Çünkü, sanat, toplumsal bilincin, insansal etkinliğin, gerçekliği yaratıcı imgeler halinde yansıtan, dünyayı güzelin bilgisiyle kavrayıp yansıtmanın yollarından biridir. İdealist düşünürler, Platon'un **"idea"**larına dayanarak, sanatı, **"saltık ruh"**un (Tanrı'nın), tümel istencin, tanrısal esinin, sanatçının bilinçaltı birikimlerinin (düşünce, duygu, deney, deneyim, duyarlık vb) bir ürünü olarak kabul ederler. Özdekçi düşünürler (materyalistler, maddeciler) sanatsal yaratışı ve sanatsal yaratıyı, toplumsal gereksinimin zorunlu bir etkinliği sayarlar. Sanatsal yaratışın kaynağı, **"iş"**tir. İlkel insanın mağara resimlerini temel alırsak, sanatın kaynağının iş olduğunu kavrarız. Bu ilişki, dolaysız bir ilişkidir. Ancak, insanoğlu, toprağa yerleşip **"yeniden üretim"** olanağını elde edince, bu ilişki, karmaşık ve dolaylı bir durum gösteriyor. Tarihsel ve toplumsal gelişme, toplumsal gereksinimin niteliğini de değiştirir. Yeni ürünler, yeni araçlar, yeni gereçler, toplumsal ekonominin yapısını, büyük oranda değişime uğratır. Toplumsal ekonominin gelişmesinde ve değişmesinde en büyük pay, **"emek"**indir. Sanatsal yaratışta, halkın katkısı çok önemlidir. "Halk, günlük konuşma dilinde, bir ülkenin toplam nüfusu. Bilimsel anlamda, belirli bir dönemde, belirli bir ülkenin gelişmesine katılma gücündeki sınıfları içine alan, tarihsel gelişmeyle koşut değişen insan topluluğu. Marks, halk kavramını kullanırken, sınıfların varlığını yadsımamış, kavramı, ihtilali tamamlayacak belirli toplum katmanları ile bütünleştirmiştir."[363]

---

363 Lenin, collected works, v. IX, p. 133.

**"Halk-sanat"** bağıntısı yadsınamaz. Halk ile sanat arasındaki bağlar ve bağıntılar, çok ayrıntılı ve zengindir. Toplumsal varlığın yansıma biçimlerinden biri olan sanat ile bilim ve teknik, güzelin bilgisi ve uygulayım (teknik), siyasal öğreti ve aktöre (ahlak, etik) arasında ortak çok öğeler, bağlar, ilişkiler vardır. Buna karşın, sanat, toplumsal bilincin başka biçimlerinden çok farklıdır. Sanatın özgün konusu, **"insanla gerçek** (gerçeklik) **arasındaki estetik ilişki"**dir. Sanatın işlevi, doğayı ve insanı birbirine uyumlu (artistik) biçimde yansıtmaktır. Bu yüzden, insan, bütün sanat yapıtlarının **"odak"**mı oluşturur.

Sanatın tek konusu, bütün çeşitliliğiyle **"yaşam"**dır. Yaşam, sanatsal yaratışta, tüm yanlarıyla özümsenerek özgün biçimde yansıtılır. Sanat, yaşamı tüm zenginliğiyle, bir **"yansıma biçimi"** içinde ortaya kor. Bu, **"duyusal ile ussal"** olanın, **"soyut ile somut"**un, **"tikel ile tümel"**in. **"öz ile görüngü"**nün örgensel bağlılıklarını, imgeler halinde yansıtma anlamını taşır. Sanatsal imgelemler, sanatçının yaşam hakkındaki bilgisine, sanatsal yaratış yetisine bağlıdır. Zengin ve özgün imgelemler, sanatçının **"yaratı"** gücünü gösterir.

**"Gerçeklik"**in sanatsal yaratımında, konu, öz ve biçim, sanatın özgün işlevini belirler. Sanatçının atını oynatacağı tek alan **"konu"**dur. Sanatın işlevi, insana haz vermektir, duygusal ve düşünsel doyum sağlamaktır. Bireyi ve toplumu manevi olarak varsıllaştırır. Bireyin uğraş alanında, güzelin bilgisinin yasalarına göre yaratma, yaşamın güzelliğini sezdirme işlevini yapar. Sanatsal yaratış yetisi varsa, uyandırır. Sanatsal yaratılarla, toplumun **"estetik gereksinimi"**ni karşılar. Sanat, özgün işleviyle bilgi verici, öğretiseldir (ideolojik), eğiticidir. Marksçı öğreti, güzel sanat türlerinin (şiir, müzik, resim, yontu, dans, oyun, roman vb) biçimlenmesine yol açan sanatsal yaratışın ve gelişmenin nesnel niteliğini ortaya kor. Sanat tarihi, gerçekliğin, güzelin bilgisine uygun yaratışın, güzelin bilgisinin kavranışının, güzeli kavrayışın, sanatsal yaratışın derinleşmesinin, dünyanın insan tarafından dönüşüme uğratılmasının, yaratma yetisinin genişlemesinin tarihinden başka bir şey değildir. Sanatsal yaratışın gelişmesi, toplumsal sınıfların yapılarında oluşan gelişmelere bağlıdır. Sanat-

sal gelişme, tarihin diyalektiğine koşut olur. Toplumsal gelişme, düz bir çizgiyi izlemez, sarmallar yapar. Gerçekliğin sanatsal yaratılışı, diyalektiğe aykırı olamaz. İlkçağın köleci toplumlarında yaratılmış sanat yapıtları (anıtlar, tapınaklar, resim, yontu, oyun, dans, müzik vb), sanatsal yaratışın yüksek bir düzeye eriştiğini gösteriyor. İlkçağ Yunan sanatı, hâlâ büyülüyor bizi. Ama, daha gelişmiş ortaçağın feodal toplumlarında, köleci Yunan toplumunun sanatsal yaratıştaki düzeyine erişilememiştir. Baskıcı feodal düzen, özgür yaratışı körleştirince, sanatsal türlerde gerileme olmuştur, ama baskıyı aşan yeni türler oluşmuştur. Eleştiri ve yorum, baskıcı ortaçağın toplumlarında ortaya çıktı. Feodal düzeni yıkan burjuva sınıfı, düzenini (kapitalizm, sermayeci düzen) kuruncaya dek, ilericiydi. Bu gelişmeye koşut olarak, sanatsal yaratış, **"eleştirel nitelik"** kazanmıştır. Tüm sanat türlerinde, feodal topluma, bu toplumun öğretisi olan **"tektanrılı dinler"**in tüm kuramlarına ve kurumlarına karşı amansız eleştiriler görülür. **"Aydınlanma hareketi"**, kiliseye karşı bilimsel düşünceyi yerleştirme çabasıdır. Öğretisel ve sanatsal çöküş, çağdaş tepkisel devinimin kendine özgü çizgisinin ürünüdür. Biçimcilik (formalisme, şekliye) ve soyut sanat, bu tepkinin ürünleridir. Yani, sınıfın acımasız sömürüsüne karşı yeni düzen arayışları, düşülke (ütopya) türünü yarattı. Tommaso Campanella (1568-1639), doğabilimcisi Telesio'nun görüşlerini benimsemiş, dinsel dünya görüşünü eleştirmiş, ağır işkencelerden geçirilmiş, yirmi yedi yıl hapis cezasıyla zindana atılmıştır. Hapisteyken, **"idealist toplumsalcı düzene özgü"** yapıtı **"Civitas Solis"**i (Güneş Devleti, Güneş Ülkesi) yazdı. Düşülkeciliğin önünü açtı. Kaynağında, düşülkeci toplumsalcığın (ütopyacı sosyalizm) kurucusu, Rönesans'ın insancıl uşçularından (hümanist rasyonalist) olan Thomas Moore'dur (1478-1535), ama düşülkeci felsefeyi kökleştiren Campanella oldu.

Yazında, her şeyden önce, biçime önem verme, tepkici sanata özgü bir gelişmedir. 1915-1930 yılları arasında, Rusya'da ortaya çıkan, sanat yapıtlarını kendi başına bir dizge olarak algılayıp, yapıtın öğeleri arasındaki bağlantılara göre inceleyen, yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişen **"yapısalcılık"** akımının

gelişmesine katkıda bulunan biçimcilik, dilbilim ve eleştiri akımı olarak etkin oldu. Burjuva toplumu, ilerici niteliğini yitirince, sermaye düzenini eleştiriden korumak için, **"soyut sanat"**ı yaşama geçirmeyi yeğledi. Soyut sanat (art abstrait, mücerret sanat), **"somut gerçeklik"**in yerine, kavramsal **"gerçek"**i göstermeye çaba harcar. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, güzelin bilgisi (estetik), ilerici sanatsal yaratışın, işçi sınıfının dünya görüşüne, kılgılı yaşamdaki (yaşantıdaki) etkinliğine koşut yapılmasına yönelik kuramlar geliştirdi. Toplumsalcı gerçekçilik (realisme social), toplumsalcı öğretinin sanattaki yansımasıdır. Toplumsalcı gerçekçi akım, sanatta sınıfsal yönelimin yansısı olarak etkin oldu. Her şeyden önce, toplumsalcı öğretiyi içeren ve yığınlara bu öğretiyi yansıtan bir sanatsal imgelem yarattı. Sanatsal imge, belli bir estetik ülkü doğrultusunda, nesnel gerçekliği, canlı, somut, duyusal, doğrudan algılanabilen bir biçim içinde yansıtmayı amaçlayan bir yöntem olarak, yeniden ele alındı. Marksçı yansıma kuramı, sanatsal imgenin özünün anlaşılmasının, bilgi kuramı açısından temellerini attı. Sanatsal imgenin, **"bilimsel imge"**den, siyasal düşüncelerden, ahlak ilkelerinden ayrımlı yanları vardır. Sanatsal imge, duyusal ile ussalın, somut ile soyutun, dolayımsız ile dolayımlının, tikel ile tümelin, rastlantısal ile zorunluluğun, parça ile bütünün, öz ile görünüşün, biçim ile içeriğin örgensel bütünlüğünü ifade eder. Karşıtların bu **"diyalektik birliği"**, her sanat dalında, başka yollardan güzelin bilgisini, ülküleri, duyguları yansıtıp yüksek düşüncelere yol açarak, kişiliklerin, olayların ve çevrenin imgelerini yaratır. İmgelem, sanatsal imge yaratma sürecinde, önemli bir iş görür.

Sanat, tarihsel ve toplumsal gelişmenin özbilinci olarak saptandığında, **"süreklilik"** öğesi, odak noktasına dönüşür. Söz konusu olan süreklilik, düşüncede önsel olarak bulunan insanlık ülküsünün gerçekleşmesi, ne de, bu düşüncenin diyalektik geliştirilmesidir. Sürekli olan, toplumsal gelişme yasalarıdır. Öznellik, gelişme yasalarıyla çatışmaz. **"Gerçeklik"**i yansıtırken, insana özgü, insana yönelik olarak, **"yeniden üretme"**ye girişir. Özdeş nesnellik olmamasına karşın, öznellik, gelişme yasalarının egemenliğinde, süreklilik ifade eder. Gelişmenin diyalektiği, sürek-

lilik içerdiği halde, zaman zaman durağanlık, hatta geriye dönüş olur. Bu, gelişme yasalarının doğal nitesidir. Bir kesiklilik ya da durağanlık, inişler ve çıkışlar, bir **"olgu"**dur, yani olandır, düşünülmeden gerçekleşen durumlardır. Bu kesiklilik de, gelişme olgusunun içinde olduğuna göre, gelişme yasalarının yönünün **"ileriye doğru"** sürekliliği apaçıktır. Kesiklilik, salt bir görüntüdür. Gelişmenin diyalektiği, ileri ile gerinin diyalektik birliğinde görülüyor. Doğanın ve toplumun gelişme yönü, **"ileri"**ye doğrudur ve bu, **"süreklilik"** gösterir. Gerçekleşen bir kesiklilik, ileriye gelişmenin sürekliliğini engelleyemez. Gelişme yasalarının doğasındaki bu çelişme, karşıtların savaşımı ile ileriye devinim, ileriye değişim, gelişmenin **"süreklilik"**ini kanıtlıyor. Sanatsal yaratışta, dorukta olan bir sanatçının yapıtları, bir geriye dönüşle, önemini yitirmiş görünür. Bu durum, **"kesiklilik"**in diyalektik varlığıdır. Ama, öznel öğe, kısa bir süre sonra, birikime dayanarak, **"gerçeklik"**in **"yaratıcı üretimi"**ni yeniden sağlar. Öznellik de, **"yeniden yaratış süreci"**nde, sürekliliği olan bir durumdur. Süreklilikle kesikliliğin olağan diyalektiği, gelişme sürecinde, bir dönemin sanatının geride kaldığı görüntüsünü verir. Ancak, üst düzeyde bir sanatçının ortaya çıkışı, sanatsal yaratışta yeni bir dönemi başlatır. Bu sırada ortaya çıkan diyalektik, durağanlığın ya da geriye sarmalın sınırlarını, tarihe bırakır ve ileri devinimini sürdürür. Bu kesiklik, söz konusu olan yeniden ileriye devinim, yeni bir estetik oluşumun temellendirilmesine yol açar. Tarihsel ve toplumsal gelişme yasaları, yeni **"estetik kuramlar"**ın tartışılmasına ve yaşama geçirilmesine olanak sağlar. Sanatsal yaratış, bu temel üzerinde, öznel yetiyle yenilenir, değişir. Kesiklikle sürekliliğin diyalektiği, kimi zaman, eskinin sınırlarından içeri girme gereğini duyar, ama hiçbir zaman, **"sanatsal yaratı"** eskinin kendisi değildir. Sanatsal yaratışın sürekliliği, eskinin özü ve özdeşi anlamına gelmiyor. Eskiden bağlarını koparmamakla birlikte -bu olanaksızdır zaten- bir **"yeni yapıt"** üst düzeyde bir sanatçının değişim istemeyen bir gelişme noktasını imler. Bu **"kendine özgü olan"**, nitel açıdan yeni örgeler (motif), yeni öğeler içeren yeni bir **"estetik davranış"**ı yansıtır. **"Gerçeklik"**in değişen nitesini, somut biçimiyle, bütün derinli-

ğiyle, **"yeniden yaratır"**. Sanatsal yaratışta görülen bu **"yeniden yaratma"** öğesi, süreklilik ilkesini sarsmaz, yani bir kesikliliği ifade etmez. Bu, salt bir **"dolaysızlık"**ın yansımasıdır. Kaynağında, öznelliğin sürekliliğini gösterir. Bir bakıma, sürekliliğin dayanıklılığını da kanıtlar her **"yeniden yaratış"**.

Şu gerçek, hiçbir *zaman unutulmamalıdır:* **Her sanatsal yaratının estetik öğesi, yaratının özgü olduğu tür'le bağıntılıdır.** Süreklilik ve kesiklilik diyalektiği, estetiğin tüm alanında geçerlidir. Kuşkusuz, **"varlık"**ı ve **"gerçeklik"**i yansıtmanın, insanın doğa karşısındaki estetik tutumunu anlatmanın tarihte belirlenen özgün yolu, **"gerçeklik"**in anlaşılmasının sanatsal imgelerle betimlenmesi, **"sanat yöntemi"**yle yapılır. Ancak sanat yöntemiyle, güzelin bilgisini, güzellik ülküsünü yansıtıp ortaya koyabiliriz. Her sanat türü için özel yöntemler olduğu yadsınamaz, ama her sanat yöntemi, sanatsal olguların, görüngülerin ayıklanmasının, genelleştirilmesinin sağlıklı yollarını belirler. Her sanat yönteminin içeriği ve eğilimi, insanların yaşantılarını, birey toplum ilişkilerini, bunların sanatsal imgelerle yansıtılmalarını, toplumsal gelişme yasalarının belli tarihsel dönemlerde oluşan toplumsal siyasayı ve manevi koşullarını, toplumsal yaşamda her sınıfın oynadığı rolü, o toplumun *sanatsal tutumunu* ve anlayışını dikkate alır. Sanat yöntemleri, sanatçının yaratısında, olumlu ya da olumsuz etkiler gösterir. Her sanatsal yaratış, gerici, tutucu ya da ilerici dünya görüşlerinden birine, sıkı sıkıya bağlıdır. Ne ki, bu bağlılık, diyalektik ve karmaşık bir nitelik taşır. Her sanatçı, gerçekçi sanat yönteminin sağlıklı öğeleriyle öznel görüşlerinin sınırlamalarından kurtulabilir. Balzac, bu kurtulmayı başaranlardandır. Kralcı olduğundan, burjuva sınıfının tüm namussuzluklarını yazmıştır, ama saygı duyduğu sınıfın tarihsel çöküşünü, tüm nedenleriyle yansıtmayı savsaklamamıştır.

Toplumsal gerçekçilik de, bir sanat yöntemidir. Toplumsalcı (sosyalist) savaşım içerisinde *doğmuştur. Sanatsal yaratışta, toplumsalcı* öğretinin öğeleri egemendir. Toplumsalcı gerçekçi sanat yöntemi, toplumsalcı düzenin utkusu için girişilen savaşımı temel alır. Toplumsalcı gerçekçi sanat yönteminin temel amacı **"emekçi halka yakınlık"**tır. Halka yakınlık da, bir **"estetik**

**ulam"** sayılabilir. Her şeyden önce, gerçek sanatsal yaratışın, halkın estetik değerlerini, adalet anlayışını, **"güzel"**i ve **"güzellik"**i kavrayış biçimini, devrimci savaşım coşkusunu, dolaylı ya da dolaysız biçimde temsil yeteneğini, sanatla halkın türlü ilişkilerinin bütünselliğini anlatır **"halka yakın estetik ulam"**. Sanatta halka yakınlık, özüyle, **"işçi sınıfına, emekçi yığınlara yakınlığı"** belirler. Adsız (anonim) halk yazınının ürünlerini incelediğimizde, **"güzellik"**in ilk ökelerinin (deha) halklar olduğunu kolaylıkla kavrarız. Dünya ekininin gerçek yaratıcıları, halklardır. Yalnızca, şaman giysilerine, büyülerine, masalcı anaların anlatılarına, tapınak fahişelerinin danslarına, ezgilerine bakmak, sanatsal yaratışın halk içinde nasıl bir önem taşıdığını anlamamıza yeter. Halkların ortak yaratıcı niteleri, ortak yetileri, yaratıcı ortak çabaları, uzman sanatın kökeni ve kaynağıdır. Dünya yazınının en kapsamlı konuları, en doğru düşünce yöntemleri, en önemli düşünce yapıtları, imgelemleri, sanatsal kurguları, adsız halk yapıtlarına dayanır. İliada ve Odiseus destanlarının, Hamlet, Faust, Dede Korkut Hikâyeleri, Latifundia, Karmen gibi evrensel sanat ve düşün yapıtlarının kaynakları halk anlatılarıdır.

Biçimci ve doğalcı eğilimlerin karşıtı gerçekçi (realist) sanatın ayırt edici nitesi, halka yakın ve halka dönük olmasıdır. Yazın tarihini incelediğimizde, büyük sanatçıların, halkların birer parçaları olduklarını görürüz. Sanat halkındır, bu yüzden, sanatçı, emekçilerin yaşantılarının tüm derinliklerine inmelidir, işçi sınıfının yaşammın özüne ve tüm ayrıntılarına kök salmalıdır. Dilsel ve imgesel örgüsüyle, işçilerle emekçiler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Bu bakımdan, **"sanatta ulusal biçim"**, büyük önem taşır. Sanatta ulusal biçim kavramından, halkların yarattıkları sanat ürünlerinin biçimlerinin özgün yanlarını anlıyoruz. Marksçı estetik, sanatı, nesnel gerçekliğin bir yansısı olarak görür. Bu yansıma biçimleri, halkın yaşantısını, toplumun geçim kaynaklarını, toplumsal ekonomi yapısını, geleneklerini, bireysel kişiliklerini, bu kişiliklere yansıyan tarihsel öğeleri, ekinsel birikimleri belirler. Tüm bu tarihsel ve toplumsal birikimler, sanata, ulusal rengini kazandırır. Yazınsal sanatta, dil, **"ulusal biçim"**in en önemli öğesidir. Ulusal ekinler arasındaki

karşılıklı etki, sanat biçimlerini zenginleştirir. Toplumsalcı (sosyalist) içeriğe sahip sanat, toplumsalcı öğretiyi, sanatsal yaratıyı aşmadan, öne çıkarır. **"Sanatsal yaratıyı aşmadan"** diyoruz, çünkü, sanatsal yaratış, öğreti üretmez, ancak, üretilmiş öğretiyi, sanatsal yaratının sınırlarını aşmadan, ulusal biçimlerle, yığınlara ulaştırabilir. Gerçek ulusal sanat, her zaman, evrensel bir öz taşır. Çünkü, sanat, halkı tüm derinliğiyle yansıttığından, tüm halkların insancıl ve insansal öğelerini içerir. Genel insansal öğeler, halkların ortak değerleridir. Örneğin, **"diline, eline, beline doğru olmak"**, Buda'dan (Sidharta, M.Ö. 6. yüzyıl) bu yana, insanlığın **"ortak değerleri"** olarak, tüm inanç ve düşün dizgelerinde saygı görmüştür. Ulusal öğeyle evrensel öğenin toplumsalcı sanatta örgensel olarak kaynaşması, toplumsalcılığın özü olduğu gibi, halkların dostlukları, kardeşlikleri konularında da, Marksçı öğretinin içeriği ile özdeşleşir.

Sanatta **"içerik-biçim"** ilişkisi, estetik alanın en tartışmalı sorunudur. İçerik ve biçim, sanatsal yaratışın birbirini belirleyen iki yanıdır. Belirleyici öğe. içeriktir. İçerik, tüm somut belirtileriyle, **"insan, insan ilişkileri ve toplumsal yaşamdır"**. Başka bir deyişle, insana özgü yaşam biçimlerinin özgül yanlarıyla, toplumsal yapının gerçekliğinin çeşitliliğidir. Biçim, içeriği açığa vurma ve betimleme amacını taşıyan sanatsal anlatım yoluyla yaratılan sanat yapıtının **"iç yapısı"**nın kuruluşu, kurgusu ve dış yapının görüntüsüdür. İçeriğin ana öğeleri, **"konu"** ve **"düşün"**dür. Biçim, yalınkat tanımıyla, sanatsal yaratıda dış görünüşü ifade eder. Örneğin, şiirde biçim, dizelerin kuruluşunu, uyak yapısını, uyak biçimini, ölçüsünü kapsar. Konudan çok bunlara önem veren sanatçıya, **"biçimci"** nitemi verilir. Konu, sanatsal yaratışta yansıtılan yaşam görüngüleriyle ortaya konur. Düşün, betimlenen görüngülerin özüyle gerçekliğin çelişmelerini içerir. Bu öz ile çelişmeler, insanların belirli estetik, ahlaksal, siyasal sonuçlara varmalarını sağlar. Sanatsal yaratı, bir ülkü açısından, güzelin bilgisiyle değerlendirilir. Sanatsal yaratıda biçim, türlü öğeler içerir. Biçimin en köklü öğeleri şunlardır: **"Konu, olaylar dizisi, sanat dili, kurgu, anlatım yordamı** (tartım, söz, ses uyumu, genel uyum, renk, çizgi, çizim, ışık, gölge, yapı, sahne dü-

zeni, devinim vb) **dışta görüntüler.**" Marksçı estetik, biçimi, içerikten ayıran biçimciliğe **(formalisme)**, biçimle içeriği özdeşleştiren doğalcılığa **(naturalisme)** karşıt olarak **"öz-biçim bütünlüğü"**nü, yani öz ile öze uygun en yetkin biçim dengesini, sanatsal yaratışın önemli öğesi olarak görüyor.

Nesnelerin ve görüngülerin özüne inmenin sanat yöntemlerinden biri de, **"sanatta tipleştirme"**dir. İnsan yaşamını, insansal düşünceleri, insancıl duyguları, canlı sanatsal imgelerle yeniden yaratma yöntemidir tipleştirme. Bu yöntem, yaratıcılıkta birbirine karşıt iki yanın, yani, nesnellikle içeriğin sanatsal olarak genelleştirilmesinin örgensel bütünlüğünü anlatan karmaşık bir yapıdır. Sanatçı, bu içeriği, dünya görüşüne (doğru bulduğu, özümsediği öğreti) ve sanatına özgü çizgilerle ele alır, onu, insana haz veren, canlı ve özgün bir biçim içerisinde ortaya kor. Sanatçının, özgün bir imge yaratması, tipleştirme yapabilmesi için, yaşamdaki tipsel görüngüleri doğru betimlemesi, toplumsal gelişmenin temelini oluşturan süreçlerin, çelişmelerin özünü yansıtması, bu sonuca varabilmesi için de, yaşamı incelemesi, belirli bir toplulukla insanların ortak kişisel çizgilerini, davranışlarını, törelerini, beğenilerini, dış görünüşlerini ayıklayıp seçmesi gerekir. Sanatçı, yaratıcı düşlem gücüyle, yaptığı genellemeleri, belli koşullarda devinen **"özgün kimlikler"** (kişilikler) halinde yansıtır. Sanat yapıtlarındaki tipler, kişilikleri toplum tarafından belirlenip çizilmiş insanlardır. Bu kişilikler, toplumun ortak kanısını yansıtırlar. Tipler, insanlar üzerinde öğretisel ve tinsel etki yaratabilirler. Faust, Donkihote (Donkişot) vb tipler, evrensel kişilikleri yansıtırlar.

Sanat, doğrudan öğreti üretemez, ama öğretisel eğilim gösterebilir. Sanatsal yaratışta, belli bir toplum sınıfının çıkarlarının savunulması, **"sanatta öğretiselcilik"** (sanatta ideolojik tavır) anlamını taşır. Faşistler, her koşulda, sığ düşündüklerinden ve sermaye sınıfının çıkarlarını koruduklarından, toplumsalcı yapıtları, sanatsal yaratışa yakıştıramazlar. Oysa, Peyami Safa (1899-1961), örneğin, **"Objektif"** dizisinde, tümüyle öğretisel düşüncelerini yansıtmıyor mu? **Sözde Kızlar**'da, bozulan toplum değerlerini eleştirirken öğretisel değil midir? Tüm sorun, toplum-

salcı sanatın engellenmesidir. **Victor Hugo** (1802-1885), **Sefiller**'de (Les Miserables) soylu sınıfın yaşam biçimine karşı, kentsoyluların yarattıkları yaşam biçimini övmüyor mu? **Sefiller**, pişmanlık duygusuyla ve büyük bir çabayla yükselen bir kişinin destanı gibidir. Sonuçta, burjuva sınıfının dinamizmi ve yaratıcılığı yansıtılır. Bu açıdan, bir yapıtın ya da sanatsal yaratışın öğretisel öz taşımasının sakıncası olamaz. Sanatsal yaratışın işçi sınıfıyla bağ kurması, **"yaratma özgürlüğü"**ne engel oluşturmaz. Burjuva sanatçılar, yaratıcı özgürlüğü, sömürücü sınıfın yaşam biçimini yansıtmak olarak algılıyorlar. Bu, bir özgürlükse, toplumsalcı bir sanatçının özgür ve bilinçli biçimde, sömürülen sınıftan yana çıkması da, özgür ve yaratıcı etkinliktir. Üstelik, burjuva sınıfı, soylu sınıfın egemenliğine son verip sermayeci düzeni kurarken, **"İnsan, özgür doğar, özgür yaşar."** savını, evrensel insan haklarının temel ilkesi olarak tüm uygar toplumlara benimsetmişti. Egemenlik, soylu sınıfın elinden silahlı savaşımla alınmış, halkın istenci, egemenliğin özü sayılmıştır. İşçi sınıfının iktidarı söz konusu olunca, özgür istençten ve evrensel insan haklarından söz ediliyor. Savları iyice irdelendiğinde, tüm sorunun, **"mülkiyet hakkı"**nın korunması olduğu anlaşılıyor. Toplumsalcılar, insanın insanı sömürmesine karşı çıkıyorlar ve bunun için de, üretim araçlarının kamulaştırılmasını istiyorlar.

Sanatçının özgür yaratıcılığı ve özgünlüğü, sınıfsal dünya görüşünden kaynaklanmaz. İmgelem (imagination, muhayyile) dizgesinin tarihsel süreçte belirlenen dengesel bütünlüğü, estetik ile toplumsal içeriğin özdeşliğinden ileri gelen sanatsal anlatım yolları ve yöntemleri, **"sanatta biçem"** (sanatta üslûp, styl) kavramını içerir. Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği, onun **biçemi**'ni oluşturur. Kaynağında, sanatçının biçemine yansıyan çağcıl öğeler de unutulmamalıdır. Biçemi sağlayan şey, belirli bir yaratıcı yöntemin gücüdür. Toplumun toplumsal ekonomi düzeni, o toplumun özel yapısını ve törelerini de yansıtır. Örneğin, klasik, coşumcu, gotik, doğalcı, barok, yapısalcı, gelecekçi vb sanat okulları, biçemlerini, -ilkçağın Mısır, Helenistik, Roma vb biçemleri de- varlıklarını, belirli bir toplumsal ekonomi yapısında kazanmışlardır. Örneğin, sanayileşen toplumun maki-

neleşmesi ve **"hız"**ı, yaşamın her alanına yayması, **"Fütürizm"**i (Gelecekçilik) yaratmıştır. Nâzım Hikmet, hız tutkusunu ve hızın çağcıl ırasının **"sanayileşme"** olduğunu, **"Makinalaşmak"** adlı şiirinde belirtirken, bu dünya görüşünü yaratan toplumsal ekonomi yapısının gereği olan biçemi kullanmıştır. Güzel olan **"hız"**dır, **"demir çubuklar"**dır, **"dinamo"**dur, yani erkedir. Yeni bir biçem, öğretisel içerikle biçim arasında yeni ve köklü bir ilişki ile ortaya çıkar. Biçimci estetik, biçemle sanatsal yöntem arasında özdeşlik görür, abartılı biçimde, geniş bir **"biçem anlayışı"**nı, herhangi bir sanatçının sanatsal yaratış yordamıyla (tarz) özdeşleştirir. Bu, dar bir biçem anlayışıdır. Çağdaş burjuva sanat kuramcılarının ortaya attıkları **"çağdaş biçem"** ya da **"çağcıl biçem"** kavramları da tutarsızdır. Çünkü, biçemi, dünya görüşünden ve sanat yönteminden ayrı bir kavram olarak görüyor.

İlkçağdan bugüne, her çağda, türlü sanat kuramları doğmuştur, her sanat kuramının yarattığı yeni **"biçem"**ler oluşmuştur. Örneğin, **"barok"**, bir kuram değil, bir biçemdir. Her sanatçının özgün biçemi, eğitim düzeyine, ekinine, özellikle sınıfına özgüdür. Halit Ziya Uşaklıgil'in (1866-1945) süslü ve bileşik cümlelere dayalı biçemi, içinden çıktığı eğitimli soylu sınıfın ürünüdür. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) halkın konuşma diline yatkın biçemi de, memur bir aileden gelmesindendir. Kendisi de, kısa bir süre memurluk yapmış ve tüm yaşamını, gazetecilik yaparak geçirmiştir (1936-1943 yılları arasında milletvekili). İçinden çıktığı sınıf, mesleği ve içinde yaşadığı halk, Hüseyin Rahmi'nin biçemini, halka yakın bir biçem yapmıştır. Toplumsalcı gerçekçi kuram, yazarı, işçi sınıfının öğretisine yöneltir. Bu yöneliş, sanatçının biçemini zenginleştirir.

Biçim (forme, suret), özdeğin ve içeriğin karşıtıdır. **"Ne olan"**a karşıt olarak, **"Nasıl olur?"** Konuşma dilinde, felsefe dilinde olduğu gibi, karmaşa durumunda, düzensiz, belirlenmemiş olana karşı, sınırlandırılmış, düzenlenmiş olan. Bir nesnenin çizgilerini, sınırları belirlenmemiş özdeğinden, içeriğinden ayırmak için onun dışını, görünen çizgilerini, iç yapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen şeydir biçim. Belli bir düzene girmiş özdeğin **"biçim"**i vardır. Bu anlamıyla, felsefede, özellikle mantıkta ve

estetikte, **"biçim"** kavramı önemlidir. Platon, biçimi, **"idea"** ile aynı anlamda kullanıyor. Genel, değişmez ve kendinde var olanı (bilen özneden, bilinçten bağımsız olarak kendi başına var olan) gösterir. Bireysel ve değişen görüngülerin üstünde ve gerisinde, **"ilkörnek"** olarak bulunur. Aristoteles, her somut nesnenin özdekle biçimden oluştuğunu söylüyor. Biçim, nesneye gerçeklik veren etkendir. Özdek, **"biçim"**le gerçeklik kazanmış bir **"olabilirlik"**tir. Aristoteles'in bu düşüncesi, skolastikçe onaylanmıştır. Öyle ki, Aquinolu Thomas, **"Nesnenin özü ve varoluşu, biçimden oluşur."** diyor. **"Ruh, bedenin biçimi"** olarak okutuluyordu skolalarda. **"Tanrı, salt biçimdir."**

Yeniçağ felsefesi, nesnel varlık öğretisinden ayrıldıkça, biçim kavramının anlamı da, durumu da değişir. Kant, biçimi, **"görü biçimleri"** ve **"düşünce biçimleri"** diye ayırıyor. Bunlar, nesnel varlık bağıntıları olmaktan çıkarlar. Bilginin ve deneyin, insan duyarlığında ve anlığında bulunan zorunlu koşulları olurlar. Estetikte, sanatsal yaratının (yapıt) duyularla algılanan görüntüsüdür biçim. İçeriğin (öz) karşıtıdır. Örgenler bütününde birliği sağlayan yetidir. Mantıkta **usavurma,** özdek ve biçimden oluşur. Terimler (büyük, orta, küçük) ve terimlerle kurulan önermeler (tümel, tikel, olumlu, olumsuz), çıkarımın özdekleridir. Terimler ve önermeler arasındaki bağıntı da, **"biçim"**i oluşturur. Bir tasımda (kıyas), önermeler arasındaki bağlantı, **"sonuç"**u zorunlu olarak, öncüllerden çıkacak biçimde kurulmuşsa, tasım, biçim bakımından doğrudur. Öncüllerden dolayı, yanlış sonuç elde edebiliriz, ama tasım, terimler ve önermeler bakımından doğru kurulmuşsa, **"biçim"** olarak doğrudur.

Yazınsal yapıtlarda (kaynağında sanatsal yaratışta) biçim (forme, şekil), dış görünüştür. Örneğin, bir koşuğun dize kuruluşu, dizileri, ölçü birimleri, uyak düzeni, koşuğun biçimini belirler. Örneğin, **"koşma, gazel, sone vb"**. Öz-biçim bütünlüğü, sanatsal yaratışta önemlidir. Öz (essence, zat, mahiyet), varlığın aslını kuran şeydir. Bu da, kavramın, nesnenin ya da özdeğin **"genel özellikleri"**ni ifade eder. Karşıtı, **"ilinek"**tir yani bir nesneye zorunlu bağı, bağıntısı olmayan, rastlantısal niteliktir. Öz, bir nesneyi, o nesne yapan, öyle oluşunu sağlayan **"şey"**dir. Ka-

lıcı, var olan, her zaman var olmakta olan **"varlık"**tır. Karşıtı, **"değişen, değişmekte olan varlık"**tır. Sanatsal yaratışta, öznel (bireysel), sanatçının, yapıta verdiği, yaratıya özgü olandır.

Fizikötesi de (metafizik), **"kendinde varlık"**ı ifade eder. **"Öz"**ün karşıtı **"görüngü"**dür. Görüngü (phenomene, hadise), duyularımızla algıladığımız her şeydir. **"Kendinde şey"**in bağlılaşık (correlatif, mütenasip, mütenazır) kavramıdır. Yani, görüngü ve öz, birbirlerine bağlı olarak var olurlar. Biri olmadan, ötekini düşünemeyiz. Görüngü, hem gerçek varlıktan, hem görüntüden ayırt edilir. Fizikötesinde, **"kendinde var olan"**, salt gerçekliği ortaya koyanı ifade eder. Platon'a göre, duyulur dünya, usla düşünülür dünyanın görüngüsüdür.

**Leibniz** (1646-1716) için, uzay cisimleri, duyularüstü olan manevi **"monad"** dünyasının iyi temellendirilmiş **"görüngü"**südür. **"Monad"**, bölünmez birlik anlamında bir kavramdır. Leibniz, artık, bölünmez birlik olan sonsuz sayıdaki tözlerin her birine, **"monad"** diyor. **Giardono Bruno** (1558-1600), fiziksel ve ruhsal gerçekliğin öğelerinden her birini, **"monad"** kavramıyla karşılıyor. Leibniz, Bruno'dan aldığı kavramı, tümelleştiriyor.

Öz, estetik açıdan, farklı bir kavramdır. Görüngüler dünyasıyla tam olarak kaynaştığında, **"güzelin bilgisi"** açısından söz konusudur. Görüngü, belli ve somut bir görüngünün belli ve somut özü olarak, dolaysız geçerlik kazanabilir. Bu geçerlik, algılanabilir bir genelleştirmede gerçekleşir. Bu genelleştirme eşzamanlı olarak, **"kendi için varlık"**, görüngülerde içkin varlık niteliğiyle anlamını bulur. **"Öz-biçim ilişkisi"**nin, sanatsal yaratışta, önemi açıktır. Bir sanatsal yaratı, bir öznel yeti tarafından, tek bir edimle, güzelin bilgisi açısından (estetik açıdan) gerçekleştirildiğinde, genel anlamda, tür ve sanat da gerçekleştirilmiş olur.[364] Sorun, daha önce açıkladığımız **"sanat yöntemi"** açısından ele alınmalıdır. Tek bir yapıtla, sanatsal yaratış gerçekleşmiş olur. Görülebilirlik, kalıpsal (plastik) sanatlarda bir kural olarak algılanabilir, ama resimde, salt görülebilirlik, yontuda salt görülebilirlikle özdeş anlamı içermez.

---

364 Georg Lukacs, agy., c. II, s. 193.

## BAĞDAŞIK ORTAM

Yirminci yüzyılın başlarında, yazında devrimci ışığı söndürmek, anlıksal etkiyi, yükselen devrimci güçlerin olgunlaşan birliğinde güçlenen eylem ateşini söndürmek için, siyasal şiddete başvuruldu.[365] Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa'nın bozulan sermaye düzeni, işçi sınıfının düzene karşı savaşımını yükseltti. Bu yükselişte, Rusya'da başarılan devrimin (17 Ekim 1917) etkisi yadsınamaz, ama özellikle, yazınsal sanatın bağdaşık (homogene, mütecanis) yani yapıca özdeş olan, aralarında nitelikçe ayrım bulunmayan türlerin kurduğu bütünün niteliği, çok etkin olmuştur. Sanatsal yaratışın devrimci özü, temel alınmıştır. Türlerin kendilerine özgü biçim öğeleri, toplumsalcı sanat okulunun **"ortak özü"**nü ortadan kaldırmaz. **"Güzelin bilgisi"** açısından, sanatsal yaratışta, bağdaşık ortamın önemini yadsıyamayız. Türlerin ayrışımı, güzelin bilgisi açısından, bağdaşık ortamı ayrıştırmaz. Sanatsal yaratışta nesnenin ya da sorunun algılanabilirliği, bağdaşık ortamı sarsmaz. Müzikçi için, **"işitilebilirlik"**, ressam için **"görülebilirlik"**, şair için **"duyumsanabilirlik"** ayrıca, görme ve işitme duyumlarının ortaklığını yansıtan **"duyulabilirlik"**, sanatsal yaratışta önemli olan **"bağdaşık ortam"**ı oluşturur. **"Ses, çizgi, renk, dil"**, insan yaşamının, insanın deviniminin, doğayla savaşımının, doğayı değiştirme istencinin bölünmesine yol açan sanat öğeleri değillerdir. İnsanın öznel yetisinin yönelimini gösterir bu öğeler. İnsanın istencini **"ses"** ile yansıtmaya yetkin yeti, **"müzik"**e, **"çizgiyle, renkle, ışıkla"**

365 Bkz. Yuri Barabash, Aesthetics and Poetics, p. 110. Progress Publishers, Moscow 1977. Rusça'dan İngilizce'ye çeviren: Yakov Malikov.

yansıtmaya elverişli yeti, **"resim"**e, **"tartımlı devinimlerle yansıtmaya uygun"** yeti, **"dans"**a, insanı dil ile betimlemeye, çözümlemeye yönelen yeti, **"şiir"**e ve **"anlatı"**ya yönelir. Tümünün ortak amacı, **"insan"**ı yansıtmaktır. Sanatsal yaratışta **"bağdaşık ortam"**, insan yaşamıdır. Kısası, sanatsal yaratışın temeli, **"bağdaşık ortam"**dır. **"Gerçeklik"**in estetik öğesi, **"insan yaşamı"** oluyor. Bilimsel düşüncede **"bağdaşık ortam"**, hiçbir gözleme ve deneye dayanmayan **"matematik kavram"**la anlatılabilir. Genel olarak böyledir de... Matematik bir denklem ya da bir terim, çok kapsamlı bir **"gerçeklik"**i ifade edebilir. Matematik gerçekliğin de, bağdaşık ortamından söz etmek yanlış olmaz. Matematiksel bağdaşık ortam, daha çok doğa yasalarına dayanarak yansıtır **"gerçeklik"**i.

Bilimsel gerçeklikle sanatsal gerçekliğin aralarında, öz açısından özdeşlik vardır. Aralarında, salt nitel ayrımdan söz edebiliriz. Bilimsel alanda **"bağdaşık ortam"**, doğa yasalarından kaynaklanan, daha önce kavranmış bir **"gerçek"**ten elde edilir. Bilim, kesinlikle, **"nesnel olarak var olan"**ı çıkarır ortaya. Bu yüzden, bilimde, öznelliğe yer yoktur. Sanatsal yaratışta, bağdaşık ortamla özne (sanatçı) arasında **"kesin bağ"** vardır. Sanatsal yaratışta, bağdaşık ortamın değiştirilerek yansıtılması, **"gerçeklik"**i ortadan kaldırmaz. Sanatçının öznel yetisi, bağdaşık ortamı, matematiksel düşüncede olduğu gibi, salt düşünceye özgü yeni bir tasarımla değiştirebilir. Ancak, nesnel gerçekliğin **"doğru yansıtılmadığı"** için eleştiri konusu olabilir. Sanatsal yaratış, böyle eleştiriler karşısında, bir düzeltime gitmez. Düzeltim, yeniden sanatsal yaratış demektir.

Bilimsel yansıtma, insan biçimcilikten arındırılmış nitelik taşır. Oysa, estetik yansıtma, insanın öz doğasıyla insanlar arası ilişkilerdeki **"insan-doğa ilişkileri"**ni konu edinir. Bu ayrım, bağdaşık ortamın yapısını da ayrıştırır. Estetik yansıtmanın nesnesi insan ilişkileri, özünde, **"insan-toplum, insan-doğa, toplum-doğa ilişkileri"**dir. Bu durumda, yaratıcı öznenin, yansıtılan nesnenin (doğa, insan, toplum) öz ve biçim açısından uyumlu bir görünümde yansıtılmasına etkin olması gerekir. Sanatçı, sanatsal yaratışta, gerçek anlamda bir yaratıcıdır. Sanatsal yara-

tış, yeniden üretimdir. Yeniden üretim yapan üretici, yani sanatçı, biçim ve öz bakımından **"sanatsal yaratış süreci"**nde, evreni yarattığına inanılan yaratıcıyla özdeş nitelik taşır. Kaynağında, gözlemlediği, algıladığı nesneleri değişime uğratır. Yazarın ele aldığı kişi, ressamın çizdiği nesne, müzikçinin düzenlediği ses, yontucunun biçimlendirdiği mermer, dansçının müzikle uyumlu adımları, değiştirilmiş, yeniden üretilmiş sanatsal yaratılardır. Başka bir deyişle, yeniden biçimlerdir. Bu, estetik yaratışın öznelliğini açık seçik anlatıyor. Özünde, sanatsal yaratışta görülen öznellik, insan bağıntısından kaynaklanıyor. Bu bağıntı, sanatsal öznelliğe, **"özgün nesnellik"** kazandırıyor.

Bilim adamı, **"gerçeklik"**in yansıtılmasında, öznel davranamaz, çünkü, gözlemlediği ve algıladığı olayın **"nesnel özdeği"**ne bağımlıdır. Gözlemine ve deneyine öznel katkıda bulunamaz. Sanatçı, yansıtacağı nesnenin, olayın ya da durumun **"lirik, epik, dramatik"** niteliklerine, öznel ilişkiyle karar verebilir. Sanatsal yaratışta, öznel yetinin işlevi, bu zorunluktan kaynaklanıyor. Öznelliğin ortasında nesnel doğa, insan ve toplum olayları vardır, ama daha önemlisi, sanatsal yansıtmanın nesnesini ortaya koyan tarihsel ve toplumsal olgular, hatta güçler bulunur. Sanatsal yaratışın **"bağdaşık ortamı"** (yapıda özdeş olan, aralarında nitelikçe ayrım bulunmayan parçaların oluşturduğu bütünün niteliği), bir sınırlamayı, bu yüzden benimseyemez. Kuşkusuz, bu durum, sanatsal yaratışın gelişigüzelliği anlamına gelmiyor. Tarihsel ve toplumsal gelişmeler, biçim ilişkisini yönlendiriyor, yeniden üretimin nitesini belirliyor. Sanatsal yaratışta, bağdaşık ortam, tarihsel ve toplumsal gelişme yasalarının zorunluğunda, başlangıçta, bir sınırlandırmaya yol açabilir. **"Güzelin bilgisi"** anlamında bir bağdaşık ortamın yaratılması, ancak, gerçekliğin sınırlandırılmasının, görme ve işitme duyularıyla oluşturdukları özgül bakış açısıyla olanaklı olduğu düşünülmelidir. Başlangıçta, bir sınırlandırmanın olması, yeniden üretim için diyalektiğin işlevini kanıtlıyor. Bir kesikliğin görüldüğü dönemde, dünyanın estetik kavranışı, genel bir gelişme yasasının işleyişine tanık olur. **"Sıçrama"**, doğada ve toplumda, her zaman görülebilir bir olgudur (fait, vakıa). Estetik alanda, sıçrama için gerileme, bağdaşık ortamın varlığını

gösteriyor. Bu, geleneği kullanmanın, sanatsal yaratışta gerekliğini de kanıtlıyor. Bağdaşık ortamın belli etkenlerinde, **"içerik ve biçim diyalektiği, o denli somut olarak su yüzüne çıkar ki, sorunun, bir biçim sorunu mu, içerik sorunu mu olduğunun saptanmasında, çoğu kez, güçlük çekilir."**[366]

**Diyalektik,** doğru düşünmenin en sağlıklı yöntemidir. Sanatsal yaratışta da, sağlıklı işlevini yerine getirir. Hegel, **"güçlüğün kaynağının"** her dönemde, **"düşünme eyleminin kendisinin"** olduğunu söylerken haklıdır.[367] Hegel, düşünme eyleminin, gerçekliği ortaya çıkarmak için kullandığı yönteme bağlar bu güçlüğü. Bir nesnenin **"gerçek"**ini saptayabilmek için, o nesnenin birbirine bağlı öğelerini ve etkenlerini, ayrı ayrı ele alma çabasıyla, öğeleri birbirinden uzaklaştırır.[368] Diyalektik yöntem, karşıtların birliğiyle, bu düğümü çözer. Bunlar, duyum için de geçerlidir. Karşıtların birliği, bütünlüğü ve bireşimi diyalektiğin özüdür. Bu açıdan, sanatsal yaratışın gerçekliğe yaklaşması bakımından çok öğreticidir. Yirminci yüzyılın estetikçileri, sanatsal yaratışta, ayrıntılardan arınmış, kabalaştırıcı düşünceyi dışlamış, duyguların (sentiment, his, bir dış kaynağın, bireyin iç dünyasında uyandırdığı izlenim) ve duyumların (sense, ihsas, duyu organlarının yardımıyla beden alanından, çevreden toplanan uyarıcı; psiko-fizyolojik olay), içgüdülerin esnekliğini, inceliğini, duyarlığını ve doğruluğunu savunuyorlar. Kuşkusuz, duyumlar da, tek başlarına, yansıtılan dış dünyanın devingenliğini, düşünme boyutunda yok ederler. Bağdaşık ortamın, sanatsal yaratışa özgü önemi, bu durumda daha açık anlaşılıyor. Bu, her sanatsal yaratışta, yapıca özdeş, aralarında nitelikçe ayrım bulunmayan parçaların oluşturduğu bütünün niteliğinin ne denli önemli olduğunu da kanıtlıyor. Sanat türleri (resim, müzik, şiir, yontu vb), sanatsal yaratışta ayrışık (heterojen, gayri mütecanis) değillerdir. Kısası, sanatsal yaratışta, bağdaşık ortamın kendine özgü önemi vardır.

---

366 Georg Lukacs, agy., c. II, s. 199.

367 Hegel, Felsefe Tarihi, v. XIII, p. 296.

368 Hegel, agy., 18, s. 314. Alıntılar, Ahmet Cemal'den alındı.

Sanatsal yaratışta **"yoğunlaşma"**, önemli bir öğedir. Yaşantıda, özellikle etkindir. Örneğin, bize, güven gereği bırakılan bir nesnenin (kişinin, hayvanın, özdeğin vb) iyi korunması için yapılan uyarıya, **"Gözüm gibi bakarım."** ya da, zaman zaman ilgilenmemiz istenmesi durumunda, **"Göz kulak olurum."** deyimleri, görmek, duymak, dikkat etmek vb duyumların yansıtılmasında, sözün yoğunlaştırıldığını gösteriyor. Bu söz, toplumsal yansıtmanın ürünüdür. Kim tarafından, ne zaman, hangi amaçla dile kazandırıldığı bilinmiyor. Toplumun yoğunlaştırılmış bilincinin yansımasıdır. Daraltılan bilinç, yansıtmanın yoğunlaştırılmasına yol açmıştır. Her birey için, yaşantı, geçici bir durumdur, çünkü, algıladığı ve yansıttığı gerçeklik, ertesi gün, başka nitelikte bir gerçekliğe yönelebilir. Çoğunca da yönelir. Bu da, diyalektiğin sağlıklı yöntemini kanıtlıyor. Sanatsal yaratışta, bir duyu, yerini başka bir duyuya bırakır. Tek duyu ile yapılan sanatsal üretim, yalın, ama **"sığ"**dır. Oysa, sanatsal yaratışta, **"yoğunlaşma"**, bağdaşık ortamda aktarılan duygularla, duyularla sağlanır. Örneğin, bir toplumun devinimini izleyen bir romancı (şair, öykücü, ressam, müzikçi vb), ele aldığı topluluğun içinden birine yönelerek, onu, o topluluğun önderi yaparken, duygusal olanı, düşünsel olana dönüştürür. Bu durumda, o topluluk, bir insan yığını olmaktan çıkar, ortak bilince sahip bir **"örgüt"** durumuna gelir. Toplumbilimciler, böyle toplulukları, gelişmiş **"toplum"** kavramıyla tanımlıyorlar. Kısası, artık, örgütlü bir toplumdan söz edebiliriz. Önder olan kişi, artık, toplumun sıradan bir üyesi değil, topluma yön veren, topluluğun dünya görüşünü değiştiren, onu yeni bir toplum biçimine yönelten devrimci ya da kahramandır. Bu önder, toplumun ekinsel birikimine yeni öğeler katar, ayrımlaşmış alımlamayı yoğunlaştırır. Sanatsal yaratış, bu oluşum içinde, yeni **"amaç"** oluşturur. Toplumsal gerçeklik, yeni bir ülkünün, yeni bir öğretinin yörüngesinde yoğunlaşır, ileriye doğru devinir. Hızlı değişim, **devrimci öz** taşır. Yavaş değişim, **"evrimsel"**dir. Marksçı estetik, devrimci özü yansıtır. Derin düşünme temeline dayalı, toplumsal dönüşüme katkı sağlayan bir eylem niteliğindedir Marksçı sanatsal yaratış. Kuşkusuz, sanatçının öznel yetisine, yaratma istemine, dıştan karışmaya yol açmama-

lıdır Marksçı estetik. **"Partizan estetik"**, sanatsal yaratışı sınırlandırıyor. Sanatsal yaratış, her türlü sınırlandırmada, nitelik yitirir, sanatsal özünü çürütür. Sanatsal yaratış, toplumsal değişime koşut, toplumsal gelişme yasalarının zorunluğuyla, devrimci bilinci özümser. Değişimin diyalektiği, devrimci sanatsal yaratışı zorunlu kılar. Yukarıda, sanat yöntemlerini incelediğimiz için, bu konu üzerinde fazla durmayacağız.

Marksçı estetik, derin düşünme temeline dayalı, toplumsal dönüşüme katkı yapan bir eylemdir. Güzeli, durağan bir kavram olarak benimsemiyor Marksçı sanat. Marksçı dünya görüşünden kaynaklanan güzelin bilgisi, sanatsal yaratışta, sanatçının öznel yetisine, yaratma istemine dışardan karışmayı istemiyor. Bağımlı sanat (art angage), yaratma gücünü yitirir, Sanatsal yaratışta, **"yarar ilkesi"**, bir bakıma, **"kendinde bir ilke"**dir. Yaratma yetisini sınırlandırmak ve çerçevelemek, sanatsal yaratışın sürekliliğini ortadan kaldırır. Bağımlı sanat (özellikle bağımlı şiir, bağımlı müzik, bağımlı resim), sanatsal yaratışı yok eder. Sanatçı, dışarıdan karışma olmadan, kendi birikimiyle, toplumsal gelişmenin gereği, yaratıcı yetisini toplumsalcı dünya görüşüyle beslemelidir. Yaratısıyla öğreti üretmemeli, üretilmiş öğretiyi, sanatsal yaratıya aktararak devrimci bilinci yaratmalıdır. Sanatçı, özbilinciyle, sanatsal yaratışta **"yarar ilkesi"**ne (öğretiye bağlılık) yönelmişse, elbette, toplumsal ilerlemeye katkıda bulunur. Yine de, toplumsal değişime ve dönüşüme, bilim değin etkin olamaz. Çünkü, bilimsel yaratılar, hiçbir öğreti öğesi taşımadan, dünyanın her köşesine, aracısız ulaşır. Örneğin, bir sayrılığı önleyen ya da sağaltan ilaç, öğretisel hiçbir öğe taşımaz, her öğretiden insana, gereksinim duyulduğunda, ulaşır. Oysa, sanatsal yaratış, her yere, aynı anda ulaşamaz. Ulaşsa da, yansız olmadığından, herkesçe benimsenmez. Özellikle resim ve yontu, bir tuvalde, bir alanda ya da herhangi bir uzamda tektir. Yaratıldıkları yerden başka bir uzama gitmeleri söz konusu olsa bile, tek olduklarından, bu kez de, yaratıldıkları toplumda izlenemezler. Resimle yontunun, yaratıldığı toplumun tüm katmanlarına ulaşma şansları bile kısıtlıdır. Kopyalama yolu da tutarsızdır. Yapıtın öz değerlerini (gölge, ışık, örge, renk, işleyim vb) yansıtamaz. Şiir, öykü, roman vb yazınsal sanat

yaratıları, dilsel sorunla karşı karşıyadır. Bu yapıtlar, ancak, çeviri yoluyla yayılabilirler dünyaya. Yine de, kalıplı (plastik) sanatlardan daha şanslıdırlar. Sorunsuz tek sanat **"müzik"**tir.

Şiir ve anlatı türleri için, **"dil sorunu"** küçümsenemez, ama yine de, çeviri yoluyla, yayılma olanakları vardır. Bir şiir, başka dillere çevrilme şansına sahiptir ama, kaç bin dile çevrilebilir? Bir başka dile çevrildiğinde de, anadilindeki duyumsal ve düşünsel incelikleri taşıyamaz. Tartımsal, örgesel, sessel değerlerini koruması olanaksızdır. Kimi çevirilerin, anadillerini aşarak, çevridilde yeni şiirsellik kazandıkları görülmüştür.

Bir yapıtın evrensel değer kazanması, etkin olabilmesi, her zaman, öğretisel yarar ilkesini içermez, öğretisel amaçtan kaynaklanmaz. Kimi yapıtların **"öz"**ü, yapıtı, her öğretinin üstünde etkin kılar. Moliere'in (Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673) **"Tartuffe"** adlı oyunu, hiçbir öğretiye bağlı olmadan, dünyanın her yerinde yaşanan bir gerçeği yansıtır: **"Dinsel aldatı."** Tartuffe, dindar görünen bir yaltakçıdır. Kaynağında, dinci öğretiyi bilen, ama dinle ilgisi olmayan biridir. **Orgon**, Tartuffe'ün dinciliğine, dindarlığına kanarak, onu evine alır. Orgon, öyle inançlı biridir ki, Tartuffe'ün gölgesinde, cennete gideceğine inanır ve bütün malını mülkünü, Tartuffe'e bağışlar. Oğlu, babasına onun bir yalancı olduğunu anlatamaz. Tartuffe, Orgon'un karısına saldırır, onu yoldan çıkarmaya çalışır. Oğlu, bu durumu, babasına anlatır, ama inandıramaz. Karısı **Elmire**, oğlunu doğrular, ama yine de, Orgon'u inandıramazlar. Eşinin ve oğlunun mal kaygısıyla Tartuffe'e iftira ettiklerini düşünür. Oğlu, bir gün, babasıyla bir köşeye gizlenir ve Tartuffe'ün, Elmire'e sarkıntılığını gösterir. Orgon, Tartuffe'ü kovacaktır ama, tüm varlığını, ona bağışlamıştır. Tartuffe, onları evden kovalar. Bu durum, **"Kral"** a duyurulur. Kral, din madrabazını tutuklatır, Orgon'u kurtarır.

Böyle olaylar, dünyanın her yerinde yaşanabilir, hatta, Fransa'da böyle bir olayın olmamış olması da düşünülebilir, ama **"Kilise"**nin ve tarikatların halkları sömürdükleri, cennetten tapu sattıkları bilinmektedir. Böyle bir olay **Aydınlanma Hareketi**'nin ilk adımlarını attığı bir dönemde, Kral'ın, cemaatlerin, halkı kandırıcı eylemlerine karşı hukuku işletmesi, adaleti sağla-

ması, okura özgür düşüncenin erdemini ulaştırmayı başarmıştır. Sahnedeki etkin oyun da, Kilise'nin **"akl"**a karşı savunduğu **"inanç"**ı, tartışılmaz **"inan"**ı eleştiriyor. **"Dinciliğin ikiyüzlülüğü"** seyirciye ulaşıyor. Toplumun, özellikle emekçi sınıfların, kölelerin, köylülerin özgürleşerek, sömürüye karşı savaşım vermeleri düşüncesini bilinç düzeyine getirme, giderek, Kilise'ye olan güvenci sarsma ve kendilerine güven duygusunu güçlendiriyor. En önemlisi de, bilimsel düşüncenin toplumsallaşmasına katkıda bulunuyor. Bu gibi yapıtlar, sanatsal yaratışın özgürleşmeye hazırlama işlevini gösteriyor. Sanatçı, sanatsal yaratısında, böyle bir amaç gözetmese bile, özgürleşme yolunda toplumsal hazırlığa öncülük eder bilimsel düşüncenin tutukluğunu gidermeye çaba gösterir. Özdeksel ve düşünsel sömürünün ortadan kaldırılması için, yaşamın kendisine başvurur.

Bir kez daha, **"bağdaşık"** kavramını tanımlamak gereği çıkıyor ortaya. Bağdaşık (homogene, mütecanis), yapıca özdeş olan ve aralarında nitel ayrım bulunmayan parçaların kurduğu bütünün niteliğini ifade ediyor. Karşıtı, ayrışıktır (heteregone, gayri mütecanis). Başka türlerden olan, aym türden olmayan nesneleri ve nitelikleri içeriyor. Bu kavramların içeriklerini düşünürsek, bilimsel yansıtmayla sanatsal yansıtmanın bağdaşık yanlarının **"gerçek"**i bulmak olduğunu görürüz. Ancak, bilimsel yansıtma, doğal, toplumsal ya da bireysel bir gerçekliği yansıtırken, genel, zorunlu ve geçerli yasaların sonucuna bağımlıdır. Bu, bilimsel yansıtmanın, tek bir olayı inceleyip tek bir sonuca vardığını ifade eder. Bilimsel bağdaşık ortam, tek tek olayların ortak yasasını saptamakla olanaklıdır, ancak, bu çaba, bilimsel yansıtmanın **"tekçi"** nitesini değiştirmez. Bilim adamı, kavramlarla konuşur, kavramlarla yazar. **Kavram** (concept, notion, mefhum), yargı ile çıkarımın, sonradan üzerine kurulacağı en yalın, en temel öğedir. Düşüncenin başlangıç noktası olmayıp, yoğunlaştığı, bütünlüğe, tekliğe dönüşmüş biçimidir. Dünyanın, anlıkta yansıması biçimlerinden biridir. Bu yansıma, görüngülerin ve süreçlerin temel yanlarını ve nitelerini genelleştirme olanağını sağlar. Kavram, bilimin alt basamağından üst aşamasına gidişin, yani bilmenin tarihsel aşamasının ürünüdür. Beynin en yüksek üretimidir. Du-

yusal yansı biçimlerinden kavrama geçiş, karşılaştırma, çözümleme, birleştirme, soyutlama, genelleştirme ve karmaşık tümdengelim biçimleri gibi yöntemlerin uygulanmasını içeren karmaşık bir süreçtir. Bilimsel kavramlar, nesnelerin yapıları, içerikleri hakkındaki varsayımlara dayanılarak üretilir. Tek anlamlı olmalarına özellikle dikkat edilir. Kavramları anlatan sözcüklere **"terim"** deniyor. Terim, Latince **"terminus"** sözcüğünden türetilmiş. Terminus, **"sınır çizgisi, sınır, sınır tanrısı"** anlamlarını içeriyor. Kısası, kavram, sınırı çizilmiş sözcük ya da sözdür. Tek anlamlı olması istenir. Çünkü, bilimsel yansıtma, çoğulculuğa izin vermez. Bilimsel yansıtma, açık seçik olmalıdır. Kavram, genel, zorunlu ve geçerlidir, yani tek anlamlıdır.

Sanatsal yansıtma, bilimsel düşüncenin tersine, çoğulcu nitelik taşır. Örneğin, her şair, dizelerinin sınırsız çağrışım yapmalarını ister. Bilimsel bilginin gücü, genelliğinde, evrenselliğinde, zorunluğunda ve doğruluğundadır. Sanatsal yansıtma, sanatçıya özgü imgelerle yapıldığı halde, bilim, dünyayı mantıksal düşünme yoluyla, kavramların aracılığıyla bilir. **"Gerçeklik"**in çarpıtılmış düşsel bir resmini çizen **"din"**in tersine, bilim, elde ettiği sonuçları, olgulara bağlar. Sanat, toplumsal bilincin, insansal etkinliği, **"gerçeklik"**i, sanatsal imgelerle yansıtmasıdır. Dünyayı, **"güzel"**in bilgisiyle kavrar. Kavramlardan kaçınır, sözcüklerin çok anlamlı içeriklerini önemser. Sanatın özgün konusu, **"insanla gerçeklik arasındaki estetik ilişki"**dir. Sanatın işlevi, doğayı, toplumu, insanı, sanatsal imgelerle yansıtmaktır. Bu nedenle, insan, estetik alanın odak noktasıdır. Sanatın ana konusu, tüm çeşitliliğiyle yaşamdır. Bu yüzden, sanat **"çoğulcu"**dur. Yaşamı, özgün bir **"yansıma biçimi"** içinde, **"duyusal"** ile **"ussal"**ın, **"soyut"** ile **"somut"**un, **"tikel"** ile **"tümel"**in, **"öz"** ile **"görünüş"**ün örgensel bağlarını oluşturan imgelerle yansıtır. Bu nitesi, sanatı çoğulcu yapmıştır. Sanatsal imgelem, sanatçının yaşam hakkındaki bilgisine ve ustalığına dayanır.

Sanatsal yaratışın temel öğelerinden biri de, **"olumlama"**dır. Bir mantık terimi olan olumlama, bir önermede, terimler arasındaki bağlantının olumluluğunu, terimler arasındaki ilintinin varlığını, onaylamaktır. Örneğin, **"Bütün insanlar ölümlüdür."**

önermesinde, **"insan"** terimiyle **"ölümlü"** terimi arasında ileri sürülen bağlantı, **"dır"** koşacıyla onaylanıyor. Bu, bir olumlamadır. Çünkü, insan ile ölümlülük arasında bir ilişkiyi saptıyoruz. İki kavram arasında bir ilişkinin olmadığını ileri sürersek, **"olumsuzlama"** yapmış oluruz. Bir başka deyişle, ilişkiyi yadsırız. Buna, mantıkta, **"yadsıma"** deniyor. Yadsıma, diyalektik özdekçilikte (dialectique materialisme) gelişmenin zorunlu bir yanı, nesnelerin nitel değişmelerinin koşuludur. Diyalektiğin temel yasası, **"yadsımanın yadsıması"**dır (inkârın inkârı). Yadsımanın yadsıması yasası, gelişmenin sürekliliğini, nitel bir değişmenin oluştuğu süreçlerde **"eski"** ile **"yeni"** arasındaki bağlantıyı, alt basamaktaki gelişmenin, üst basamakta oransal yinelenmesini anlattığı gibi, gelişmenin ilerici niteliğini ve bu gelişmenin temel eğilimini belirleyip saptar. Bu yasa, karşıtların savaşımı ve birliği yasası ile örgensel bağlılık gösterir. Bu bağlılık, gelişme sürecinde eskinin yeni tarafından yadsınmasının, gelişmelerin çözülmesinin göstergesidir.

Yadsıma, eskinin özünde bulunan ve ilerisi için zorunlu olan olumlu yanları içeren, gelişmenin bir yanıdır, bir koşuludur. Sanatsal yaratışta, **"olumlama"** ve **"yadsıma"**, toplumsal gerçekçilikle ortaya çıktı. Bu da, sanatsal bakışın çoğulcu niteliğini kanıtlıyor. Estetik alan, **"gerçeklik"**in **"öz-biçim"** bütünlüğünde yansıtılmasına açıktır, **"doğrunun yansıtılması"** gibi bir koşulu yoktur. Kısası, estetik yansıtma, bilimsel yansıtmadan farklıdır. **Galileo** (1564-1642), iskolastik (scolastique) düşünme dizgesine en ağır darbeyi vuran bilginlerdendir. Eylemsizlik yasasını ve görelik ilkesini ortaya koydu. Bu büyük bilim adamı, deneyin güzelliğinden söz eder. Bu güzellik, estetik alandaki **"güzel"** değildir. Bu anlamda güzel, **"öz-biçim"** bağıntısını içermez, hatta saptırır. Estetik alanda aranan ve çözümlenmeye çalışılan **"güzel"**, sanatsal yaratışın ürünüdür ve **"özbiçim"** bağıntısıyla yansıtır **"gerçek"**i. Sanatsal yaratışta, önemli öğelerin arasında **"uzam"** ve **"zaman"**, gerçekliğin tartışılmasını önler. Yansıtılan nesne (olay, durum, kişi), zaman ve uzam bütünlüğünü taşıyorsa, okur tarafından, **"gerçek"** diye algılanır. İnsanın doğal çevresi de, bu kavramlarla gerçekleşir.

Sanatsal yaratışın kaynağı, **"yaşam"**dır, hatta **"yaşamın çeşitliliği"**dir. İnsan, günlük yaşamında (yaşantısında), ayırdında olmadan, **"kendiliğinden özdekçi"** bir ortamda yaşar. Bu, onun doğal çevresidir. Yaşadığı yerde, belli bir zaman diliminde çalışır ve üretir. Sanatçı da, bu insanlardan biridir. Sanatçı, çevresinin sorunlarını, eleştirel bir bakışla ele alıp çözümlemeye yönelir. Kaynağında, **tapıncancılık** (fetichisme, putperestlik) döneminde, şamanlar (büyücüler), gizemlerini, tinsel güçlerini, doğal çevrelerinden alıyorlardı. Engels'in dediği gibi, insanlar, bilincinde olmadan, her zaman, diyalektik düşünürler. Sufilerin, **"her şey, zıddıyla kaimdir"** (her şey, karşıtıyla vardır) sözü, dinsel düşüncelerine karşın, **"diyalektik düşünme"**dir. Buna, **"kendiliğinden diyalektik"** demek, doğru gelmiyor bana. Doğal çevrenin, yaşantının zorunluğudur. Kış ile yazı, bahar ile güzü, dişi ile erkeği, haz ile hüznü vb birlikte yaşıyor insanoğlu ve böyle bir sonucu, doğal yaşamdan çıkarıyor. Ne ki, bu gerçekliği, gizil bir güce bağlıyor! Bu durumu, bilimsel biçimde, Darwin kanıtlamıştır. Birçok tarımcının ve hayvan yetiştiricinin, bitkileri ve hayvanları değişime uğrattıklarını kanıtlamıştır.

Kimi zaman, fizikötesi (metafizik) düşünce biçiminin ağır basması, belli bilim dallarında, ilerlemeye yardımcı olmuştur, ama bu durum, geçicidir. Böyle bir durum, doğal çevresi içinde, **"teklikler"**i ifade eder. Nesneler ve olaylar, devingenlikleri yerine dinginlikleri açısından ele alınırlar ve değişebilirlikleri yerine **"değişmezlik"** niteliği ile tanımlanırlar.[369] Sanatsal yaratışta, fizikötesi düşünce biçimleri, kimi de olsa, böyle sapmalara yönelmiyor. Yaşantının doğallığı, bir **"dünya görüşü"**ne yol açmıyor, doğal yaşamı onaylıyor. Kendiliğinden özdekçilik diyemesek bile, doğal özdekçilik demekte sakınca yoktur.

Bağdaşık ortam, yapıca özdeş olan, aralarında nitelikçe bir ayrım bulunmayan parçaların kurduğu bütünün niteliğini ifade ettiği için, yansıtılan **"gerçeklik"**te, dıştan biçim birliği, içten anlam birliği taşır. **Güzel** olan, yansıtılan nesnenin (olayın, durumun, olgunun) dış ve iç düzenini sağlayan **"bağdaşık or-**

---

369 Engels, Anti Duhring, s 27, Sol Yayınları.

**tam"**dır. Çünkü, bağdaşık ortam, zamansal ve uzamsal özyapıya sahiptir. Ayrışık ortamdan da yararlanabiliriz. Ayrı renklerden, karşıt sözcüklerden, aykırı çizgilerden **"uyum"** sağlanmıştır. Belki de, uyum, karşıtların bireşimiyle olanaklıdır. Özdeşlerin yan yana gelmeleri, bir değişimi tetiklemekte çok geç kalır. Sanat tarihi, bize, böyle karmaşık **"zaman uyum"** ve **"uzam uyum"** örnekleri bırakmıştır. Yöntem, nasıl işlerse işlesin, önemli olan, bir **"dünya yaratmak"**tır. Her sanat türünün bağdaşık ortamı, nitel ve nicel bir seçime götürür.[370] Bilinen kuralların özdeş üretimi olanaksızlaşır bu durumda. Kimi kurallar, sanatsal yaratışta öne çıkarılır. Örneğin, roman, öykü, oyun vb anlatı türlerinde **"rastlantı"**, pek sevilir bir öğe değildir, ama olayın bütünlüğünü sarsmıyorsa, okurda, **"böyle şey olmaz"** engelini yaratmıyorsa, bağdaşık ortamı sarsmaz.

Bağdaşık ortam, sanatsal yaratışta, sanatçının, kendisine **"bir dünya kurması"** için gereklidir. Kuşkusuz, bu dünyanın kuruluşuna yardım eden başka ulamlar da (kategori) vardır. **"Uzam, zaman, benzerlik, kişiler düzeni, nitelik, nicelik, konu vb"** ulamlar olmazsa, **"kendine dünya"** yaratılamaz. Uzam ulamsız ya da zaman ulamsız bir **"kendine dünya"** düşünülemez. Uzam ulamsız ya da zaman ulamsız **"kendine dünya"** yaratılamazsa, **"uzamsal-görsel"** ortamsız kendine dünya olanaksızdır. Kaynağında, bu durum, sanatsal yaratışta verimli bir diyalektik çelişkiyi içeriyor. Ama, bu çelişki, sürekli yaratışı sağlıyor.

Doğa, sürekli değişkenlik gösteriyor. Resim, bu değişken doğanın, ancak, tek bir durumunu aktarabilir tuvale. Yontu da, mermerde, ancak tek bir durumu yansıtabilir. Güzelin bilgisi açısından, sanatsal yaratışın bütünlüğü vardır. Güzelin bilgisini arayan düşünürler, özellikle ilkçağın Yunan düşünürleri, yazınsal sanatlarla kalıpsal (plastik) sanatların bütünselliğini önemsiyorlar. Bir şiir ya da bir yazı, **"betimleme"** yapmalıydı. Betimleme yapmayan şiir, güzel değildir. İlk bölümlerde, **Lessing**'in (1729-1781) **"Laokoon"** adlı yapıtından (1776) söz etmiştik. Laokoon, ilkçağ Yunan yontu sanatının önemli bir yapıtıdır. Laokoon, bir yontu

---

370 Georg Lukacs, agy., II, s 267.

kümesidir (heykel grubu). Laokoon ve oğullarını boa yılanları sarmışlardır. Anadolu kökenli Latin şairi **Vergilius** (M.Ö. 70-19), **Aeneis** adlı destanında (Homeros'un destanlarının Roma'ya uyarlanması), Laokoon'la oğullarının yüzlerini betimlemiş.[371]

Vergilius, çığlıklar atan bir Laokoon'un yüzünü betimliyor, oysa, yontu kümesinde, ayrımlı bir yansıtma var. Yontucu, Laokoon'un yüzünü sessiz bir acıyla yansıtıyor. Şair, Laokoon'un acısını, sözcüklerle betimliyor. Aykırı sesler, karşıt anlamlı sözcükler, abartılar, betimlemede, sanatsal yansıtmayı besliyor. Resimde ve yontuda, bağdaşık ortam daha etkindir. Tabloda, renkler, örgeler ve biçimler, yan yana duran nesneleri değişime uğratır. Renkler, örgeler ve biçimler yan yanadır, çünkü, nesneler de yan yanadır. Yontu kümesinde de, baba ile oğulları yan yanadırlar. Yani, Laokoon ve oğulları, tek mermer kütlesine yontulmuş. Laokoon'nun yüzünde, Vergilius'un tasarımmdaki çığlıklar yoktur, **"sessiz acı"** vardır. Boa yılanlarının güçlü kaslarıyla sıktıkları oğulların yüzlerinde, fiziksel acının bütün yansımaları görülür, ama babanın acısı sessizdir. Yontucu, babanın acısını derinlere gönderirken, ruhsal çözümlemeye yönelmiştir. Baba, oğullarına dayanma gücü aşılıyor. Manevi destek veriyor. Şair ve yazar, bir olayı, öncesiyle ve sonrasıyla yansıtabilir. Zaman ve uzam ulamlarını, istediği boyutlarda kullanabilir, oysa, ressamın ya da yontucunun böyle olanakları yoktur. Ressam ve yontucu, doğadan ya da toplumdan aldıkları bir olayı (durumu, nesneyi) ya öncesinde ya içinde ya da sonrasında yakalayabilir. Bu yüzden, nesneler, yan yana yer alırlar. Gözlemini yansıtacağı ulam (tuval), başka olanağa sahip değildir. Şiirde ya da yazınsal başka bir türde, zamanın akışına uyumlu yansıtma (anlatma, betimleme, çözümleme, yorumlama, geriye dönme, düşleme vb) olanağı vardır. Zaman ve uzam değişimi, yazınsal yansıtışta engel oluşturmaz. Bir bakıma, yansıtmaya derinlik kazandırır, olaya ilgiyi yoğunlaştırır, okurda coşkuya yol açar. Lessing, şairin, bütünü bölümleyerek betimlemesini, şiirselliği zedeleyen bir tutum

---

371 Vergilius, Aenies, c. II.

olarak görüyor. Helen'in Troya'ya gelişi, Troyalılarda, benzersiz bir güzeli görme isteğini uyandırır.

Özellikle, yaşlıların ilgisi yoğundur. Homeros, Helen'in bedeninin bölümlerini tek tek ya da bölümlerini bütünleştirerek betimlemez. Bütünün, yaşlılar üzerinde bıraktığı etkiyi betimler. Homeros'un bu biçemi, Troyalı yaşlıların düşlem gücünü kışkırtır. Bu yansıtma biçimi, Helen'in güzelliğini sonsuzlaştırıyor. Destanı okuyan herkes, Helen'in güzelliğinin sınırsız düşlemine başlıyor. Ressam ya da yontucu, yansıtacağı şeyin (nesne, insan, hayvan, olay, durum, bir doğa görüngüsü vb) başlangıçtaki ya da sonundaki bir **"an"**ını yansıtır. Bu an, yapıtta **"süreklilik"** kazanmalıdır. **"Geçici bir durum"**u yansıtıyorsa, sanatsal yaratışa salt **"şimdi"** yansır. Böyle yansımaların kalıcılığı olamaz.[372] Sanatsal yaratış, **"şimdi"**de kalırsa, zamanın akışına direnemez, geleceğe kalamaz. Lessing, *"Ne değin görürsek, o değin düşünmemiz gerekir. Ne değin düşünürsek, o değin gördüğümüze inanmak zorunluğuyla karşılaşırız."* diyor.[373]

Sanatsal yaratışta amaç, **"nesnel gerçeklik"**in yansıtılması ise, görülürlüğün bağdaşık ortamındaki çelişkilerin yok edilmeleri gerekir. Devinimin akışı, yani nereden gelişmeye yöneldiği açık seçik belirtilmelidir. Sanatsal yaratışta ilk yalınlık ortadan kaldırılıp dolamlamaya (süsleme, bezeme) başlandığında, estetik dolaysızlık da başlamış olur. Nesnel oluştur bu. Sanatsal yaratışta, bir de, **"öznel bakış"** vardır. Sanatsal yaratıları uzun uzun gözlemlemek, kişide, öznel bakış açısını güçlendirir. **Leonardo da Vinci** (1452-1519), resme yeni başlayanlara şunları söylüyor: "Görme, en hızlı eylemlerdendir. Tek bir noktada, birçok biçimler algılayabilir, ama aynı eylem, bir defada, bir şeyden fazlasını yakalayamaz. Bu sanata yatkınlığını doğadan almış sana, şunu söylüyorum: Nesnelerin biçimlerine ilişkin gerçek bilgiler edinmek istiyorsan, nesnelerin ayrıntılarından başla işe. Birinci ayrıntıyı belleğine iyice yerleştirmeden, ikinciye geçme. Yoksa, za-

---

372 Lessing, Laokoon, Bölüm 1, Başlık 3. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1946 Ankara.

373 Lessing, agy., aynı yer.

manını boşa harcamış olursun."[374] Kısası, sanatçının öznel bakış edinmesini istiyor. Gerçekten de, **"kendi olmasını isteyen"** sanatçı, öznel bakış edinmelidir. Sanatsal yaratışın sürekliliği de, öznel bakışla sağlanır. Öznel bakış olmazsa, sanatsal yaratış, tıpkıbasıma dönüşür. Sanatsal yaratışta en önemli öğelerden biri de, bir insan tipini ortaya koyan ve bireysel davranışla beliren toplumsal, anlaksal ve başka özelliklerin sanatsal biçimde temsil edilmesidir. Yani, sanatsal yaratışta, **"kişilik"** (karakter) yansımalıdır. Öznel bakış edinmeden, sanatsal yaratışa kişilik kazandıramayız. İnsanları çevreleyen tipik (bir nesneler kümesinin ortak özelliklerini belirleyen niteliği taşıyan, örnekliği temsil eden) koşullar içindeki tipik kişiliklerin doğru biçimde çizilmesi, belirli biçimde devindirilmesi, gerçekçi sanatta önemli bir işlevi yerine getirir. Sanatta **"tipler"**, türlü karmaşık ve çelişik gelişmelerine uygun olarak ele alınmış somut kişilerdir. Kişilikleri, toplum tarafından çizilmiştir. Sanatçının yarattığı kişi, tip değil, **"kişilik"**tir (karakter). Sanatçının yarattığı her kişilik ve toplumdan aldığı her tip, estetik belirlilik taşımalıdır.

Bağdaşık ortamdan söz ederken, yeniden, **"öz-biçim"** ilişkisine değinmek gerekiyor. Bir bakıma, öz-biçim ilişkisi, bağdaşık ortamın sanatsal yaratışa yansımasıdır. Yapıca özdeş olan ve aralarında bir ayrım bulunmayan parçaların kurduğu bütünün niteliği, sanatsal yaratışta, öncelikle **"öz-biçim"** bütünlüğünde yansır. Öz ve biçim, sanatsal yaratışın ve sanatsal yaratının (yapıt) birbirlerini belirleyen iki yanıdır. Sanatsal yaratının **"güzel"** olması, bu iki yanın birbirlerini tünlemeleridir. İçerik, biçimden taşmamalı, biçimin içinde sallanmamalı. Biçim, içeriği sıkmamalı ya da içeriğe bol gelmemelidir. Sanatsal güzel, bu bütünlüktedir.

Kuşkusuz, temel öğe, **"içerik"**tir. Sanatta içerik, öncelikle, tüm belirginlikleriyle **"insan, insan ilişkileri ve toplumsal yaşam"**dır. İnsan, yaşamın bir öğesidir, doğanın bir parçasıdır, toplumun bir üyesidir. Özgün yanlarıyla gerçekliğin çeşitliliği içinde, en etkin öğe, **"insan"**dır. Sanatsal yaratışın amacı, insanı,

---

374 Leonardo da Vinci, The Thinker, Rescarcher and Poet, p. 158. İngilizce'ye çeviren: Peter France.

tüm çevresiyle ve ilişkileriyle yansıtmaktır. Yansıtmada önemli bir öğe de, **"biçim"**dir. Öz-biçim ilişkisinde, temel belirleyici, **"içerik"**tir. Çünkü, içerik bütün belirtileriyle insanı ve insan ilişkilerini (insan-doğa, insan-toplum, insan-insan, insan-varlık, insan-evren ilişkileri), yaşantının içinden, özgün yanlarıyla içerir. Biçim, içeriği yansıtan, betimleyen, sanatsal yansıtma yöntemiyle yaratılan sanat yapıtının kurgusunu ve yapısını ifade eder. İçeriğin temel öğeleri **"konu"** ve **"düşün"**dür. Konu, sanatsal yaratışta yansıtılan görüngülerle ortaya konur. Bütün olaylar, konunun içinde doğarlar, gelişirler ve sonlanırlar. Başka bir deyişle, olayların içinde geçtiği ortamdır konu. Sanatsal yaratış, konunun içinde yapılır. Sanatçının atını oynatacağı tek alan, konudur. Düşün (fikir), betimlenen görüngülerin özü ile gerçekliğin çelişmelerini, öz ile çelişmelerin, insanların belirli estetik, ahlaksal ve siyasal sonuçlara varmasını sağlayacak güzelin bilgisi açısından, sanatsal değerlendirilişini ifade eder. Sanatsal yaratışta, biçimin türlü yanları vardır. Biçimin temel öğelerini, şöyle belirtebiliriz: **Olayların kurgusu, anlatım yolu, yani dil, bütünleştirme, tartım, özellikle şiir için sessel uyum,** (resim için) **renk, çizgi, çizim, ışık, gölge, leke, yapı,** (oyun için) **sahne düzeni, giysi, ses, yer görüntüsü** (gon).

Biçimciler, içeriği biçimden ayırıyorlar. Doğacılar (naturalist), içerik ile biçimi özdeşleştiriyorlar. Toplumsalcı gerçekçiler, Marks'ın dünya görüşüne koşut olarak, biçim ile içeriğin dengeliliğini, yani içeriğe en uygun, eksiksiz biçimi önemsiyorlar. İçerik (öz)-biçim dengesi, sanatsal yaratışın düzeyli yapıtlar yaratmasına yol açar. Sanatçının en önemli ilkesi, öz-biçim (içerik-biçim) dengesini sağlamak olmalıdır. Yazın dünyasının başyapıtları, **"öz-biçim"** dengesinin eksiksiz olduğu yapıtlardır. Güzel, daha doğrusu sanatsal güzellik, bu dengede, bu bütünlükte yansır. Sanatsal yaratışın en önemli kavramı, özdekçi diyalektiğin temel kavramlarından olan **"yansıtma"**dır. Sanatsal yaratışı, bir yansıtma ya da yansıma olarak tanımlama, idealist estetikçilerle de benimsenir. Kuşkusuz, temel sorun, **"güzel"**in yansıması ya da yansıtılması sorunudur. Platon, güzel sanatlar kavramını, **"gü-**

**zel"** ideası ile ilişkilendirir. **"Güzel ideasından pay alan nesnelerin, sanat yapıtlarının güzelliğinden söz açılabilir."**[375]

Aristoteles, güzel sanatları, iki temel kavrama dayandırır: Öykünme (mimessis) ve arınma, arındırma (katharsis). Sanatsal yaratışı derinlemesine irdeliyor. "Sanatça güncelleştirilmiş dil deyince, armoniyi (harmonie, uyum) yani hoşa gitmeyi, istemi ve dize ölçüsünü içine alan dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanır deyince de, kimi bölümlerde salt ölçünün, kimi bölümlerde ise, aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum."[376] Aristoteles, trajedinin salt bir öykü olmadığını, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu, tutkulardan arındırma (katharsis) işlevi yaptığını yazıyor. Trajedi ve şiir, insan ruhunu, tutkulardan arındırıyor. Trajedinin, **"sanatça güzelleştirilmiş bir dil"**inin olduğundan söz ettiğine göre, arındırma işini, **"sanat"** yapıyor. Trajedi, özel konulu bir sanat türüdür. Böylece, sanatın iki kaynağı saptanıyor: **Öykünme ve arındırma**. Öykünme, "Trajedi, komedya, dithrambos şiiri (Dionysos şenliklerinde söylenen acılı şarkılar, yarı dramatik şiirler) ile flüt ve kitara sanatlarının büyük bir bölümü öykünmedir (mimessis)."[377]

Arındırma (arınma), Aristoteles'ten bu yana, sanatsal yaratışın temel kavramlarından biri olarak algılanmıştır. Aristoteles'in bu savı, **"güzellik bilgisi"**nin **"kılgılı yaşamla"** yani yaşantıyla bağıntısını gösteriyor. Sahnede oynanan trajedi (tragedia), **"acı ve korku"** veren olaylarla, izleyicinin düşün ve duygu dünyasını, kötülüklerden arındırıyor. Çünkü, trajik (acı veren) olayın yaratıcısı tanrılar, kötüleri cezalandırıyorlar, insanları kötülüklerden arındırıyorlar. Katharsis, salt **"arınma"** anlamına gelmiyor, **"arıtma, arındırma"** anlamlarını da içeriyor. Dinsel ve sağınsal (tıbbi) içerikleri olan bir kavramdır da. **Puthagorasçılara** (Pitagorasçılar) göre, katharsis, güçlü dinsel yan anlamlar içerir. Söylendiğine göre, katharsis ve **"mousike"** (musaların sanatı, mü-

---

375 Platon, Sumposion-Şölen. Symposium-211a.

376 Aristoteles, *Poetika*, s. 22. Remzi Kitabevi, 1995 İstanbul. Çeviren: İsmail Tunalı.

377 Aristoteles, agy., s. 11.

zik) aracılığıyla etki altına alınan ruhun arınışı, ruhu uyumlu (ahenkli) yapmak yoluyla arındırmaktır. Kaynağında, arınma, felsefi bir durumdur. Bu yorum, Putagorasçı özdeşleştirmedir... Sokrates, felsefeyle müziği özdeşleştirir.[378] Bu erdem, **"sophrosüne"**nin (özdenetim, ölçülülük, ılımlılık) temelidir. Platon, **Timaios** adlı yapıtında (Arapça'ya, Kitabü 't Timavus adıyla çevrilmiştir), ruhun bakımının, onun makamlarını, görülebilir evrenin düzeniyle (kosmik düzen) uyum içerisine sokmaktan ibaret olduğunu yazıyor.[379] Sokrates, **"kendinde ruh arındırma"** yöntemini geliştirmiş. Bunu da, **"soruşturma"** (elenkhos) yoluyla yapıyor. Bir bakıma, **"kendini sorgulama"** yöntemi diyebiliriz.

Aristoteles, bu yöntemi, müzikte arıyor. Sanatsal arındırmanın en etkin türü, müziktir.[380] Aristoteles, bu yöntemi, sanat yöntemiyle bütünleştiriyor. Trajedinin acı verme ve korku **"pathosları"**yla (deneyim, duygulanım) ruhu arındırıcı ve söktürücü özelikleri olduğunu ileri sürüyor. Aristoteles'in bu yaklaşımı (gerçeği ele alış biçimi, düşünceye başlamak, yaklaşmak, approach), Kant'ın estetik anlayışından daha ileridir. Kant, estetik alanı, kılgılı yaşamdan uzaklaştırıyor, oysa, Aristoteles, sanatsal yaratışın bütün sorunlarını, toplumsal sorunların, toplumsal eğitimin sorunlarının içerisinde görüyor. Çağdaş estetikçiler bile, bir sanat yapıtını, bilinçli algılama olanağından uzak kuramlar geliştiriyorlar. Bir bakıma, estetiğin sorunlarını, atölye çalışmalarına indirgiyorlar ve yazınsal sanatların estetik alanlarını, salt biçimle sınırlıyorlar. Özellikle çağımızda, sanatsal yaratış, somut ve içeriksel olarak yapılıyor. Sanatı, toplumsal eğitimin önemli bir bilinç biçimi sayan düşünce, gerilemiş görünüyor. Yığınları etkileyen ve değiştiren sanatsal yaratış, bir ölçüde zayıflamıştır. Biçimlendirici, yapısalcı, gelecekçi, izlenimci, varoluşçu vb sanat akımları, sanatın insanı değiştiren gücünü göz ardı ettiler. Sanatsal yaratışın özü olan **"estetik öğe"**yi, kılgılı yaşamdan uzaklaştırdılar.

---

378 Platon, Politeia -Cumhuriyet, Devlet- 431e, 432a, 433d. Çeviren: Hakkı Hünler.

379 Platon, Sophistes, 226a. Francis E. Peters, Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. Paradigma Yayıncılık. 2004 İstanbul. Hazırlayan: Hakkı Hünler.

380 Bkz. Aristo, Siyasetü'l medeniyye. **Peri Politikau.**

Sanat, insanların gelişmesine katkıda bulunur. Hatta, kimi tipleri, olumsuz etkiler, ama sonuçta, değiştirir. Olumlu değiştirme, doğru gelişmenin yolunu açar, ama kimi de, karşıtını geliştirir. Sanatsal coşku, insanları, her zaman olumlu etkiler. **"Sanatta tartım, ezgi, öykünme yoluyla devindirme, uyarma, dinleyenlerde** (izleyenlerde) **ortak bir duygu uyandırır. Müzik** (biraz da şiir), **bu konuda çok etkindir."** Tartım, ezgi ve uyum, yaşamın her anında, insanda coşku uyandırır. Müzik, herkese haz verir. Çok yanlı etki yapar, coşturur, dinginleştirir, dinlendirir, devindirir, atılganlaştırır, hüzünlendirir, yüreklendirir vb. Bütün bunları düşününce, sanatsal yaratışla ahlaksal davranış arasında bir ilinti olduğu kanısı uyanıyor insanda. Örneğin, toplumsal bir sarsıntıda, insanların ruhsal durumlarında ortak bir değişim görülür. İnsanlar, çabuk öfkelenirler, huzursuzlanırlar, yeni arayışlar içinde tartışırlar, dayanışma ya da ayrışma düşünceleri arasında bocalarlar, örgütlenme konusunda kararlılık ve kararsızlık içinde gelgiti yaşarlar. Bir şiir **(Sis)**, bir marş **(Gençlik Marşı)**, bir şarkı **(Lili Marlen)**, bir türkü **(Ankara'nın taşına bak)** vb. Sanatsal bir yansıma, toplumsal birliğe yol açar. Bu tür sanatsal yaratışlar, bağdaşık ortamda ruhsal değişimi sağlar. İleriye doğru bir değişimde, bireyler arasında ortak güven doğar. Geleceğe yönelik tasarımlar coşkuyla tartışılır, olumsuzlamadan kaçınılır, toplumsal sorumluluk üst düzeye çıkar, toplumsal esenlik (asayiş) güvenceye kavuşur. Hırsızlıklar, soygunlar sıfırlanır nerdeyse, cinayetler azalır, toplumsal hoşgörü yükselir, dayanışma ve sorumluluk alma duygusu gelişir. Sanatsal yaratış, toplumsallaşınca, sanatsal yansıtma insancıllaşır, gerçeklik toplumsallaşır.

Özdekçi felsefede, yansıtma (yansıma) kavramı, öğretinin temel kavramlarındandır. Gelişim basamaklarının herhangi birinde bulunan özdeğin, bu farklı basamakların her birinde özdeksel nesnelerin kendisine etki yapması durumunda iç değişikliğe uğrayarak, bu özdeksel nesneleri yeniden üretme biçimindeki genel niteliğine ve yeteneğine, tümel bir kavram olarak **"yansıma"** ya da **"yansıtma"** deniyor. Her sanatsal yaratış, öznel ya da nesnel bir yansıtma ya da yansımadır. Yansımanın kaynağı dış ya da iç etki olabilir. Kaynağında, yansıtılan şey, insan anlığında yeniden

üretilir. Yeniden üretilmeyen şey, yansıma olmaz. Bir bakıma, yansıtma, dıştan aldığımız nesneyi anlaksal değişime uğrattığımıza göre, **"imgeleştirme"**dir. Sanatsal yaratışın özü, dıştan aldığımız şeyi (şeyleri) anlığımızda yeniden üreterek yansıtmaktır, yani anlıksal değişime uğratmaktır. Dıştan alınan nesnenin ya da etkinin işleniş biçimi, yansıtma süreci ve iç değişimler yoluyla yeniden üretilen **"yansı"** (imge), birbirine karıştırılmamalıdır. Nitelik bakımından birbirinden ne değin ayrı olurlarsa olsunlar, yansıtmanın (yansıma) her türünde şu geçerlidir: **"Yansı** (imge), **yansıtılmakta olan şey tarafından belirlenir, buna karşılık, yansıtılan şey, yansıdan bağımsız olarak vardır."**

Yansıtmanın (imgelemin) genel özelliği, her devinim biçimi için özel bir yordamla ortaya çıkar. Özdeksel nesnelerin birbirlerine yaptıkları etkinin en basit işleyim (mekanik) biçiminden başlayıp cansızlarda görülen kimyasal tepkimeler yoluyla, ilkel canlıların uyarılabilirliliklerinden koşulsuz tepkilere, gelişmiş hayvanlardaki birinci uyarı dizgesinin koşullu tepkilerinden insanların yüksek düzeydeki sinirsel etkilerine ve buna dayanan toplumsal bilince dek uzanır. Toplumsal bilinç, türlü biçimleriyle özdeksel dünyanın aslına az ya da çok uygun olan, tarihsel gelişim içinde bulunan yansısıdır. Yansıtmanın, nitelik bakımından çok değişik olan türleri, özdekteki bu özelliğin tarihsel oluşumundaki türlü gelişim basamakları olarak görülebilir. Toplumsal yansıtma özelliği, toplumsal gelişme koşullarına bağlı oluşan bilinçli ve özgül insansal yansıtmada gelişimin en yüksek basamağını bulur.

Görüldüğü gibi, **yansıma**, özdekçi bilgi kuramının temel kavramlarındandır. Diyalektik özdekçilik, ruhsal yansımayı, yüksek derecede örgütlenmiş özdeğin (beynin) özelliği olarak, özdekteki yansımanın genel özelliğinden ayırt eder. Ruhsal yansıma, insanların ve hayvanların yansıtıcı örgenlerine dıştan yapılan etkinin, bu etkinin bıraktığı izlerin çözümsel ve bireşimsel olarak süreçleşmesinin, bu sürecin ürünlerinin ve nesnelerin, onların yerlerine geçen ve onları temsil eden örnekler olarak ortaya çıkmasıyla oluşur. Özne, nesnelerin örnekleri ve bu örneklerin özellikleri sayesinde, çevrede yönünü belirler. Ruhsal yansımanın şu iki yanı vardır: **1) Yansının yani imgenin**

**içeriği. 2) Bu imgenin özdeksel var oluş yordamı.** Yani nesnelerin etkilerinin, yansıtıcı örgenlerde süreçleşmesi yordamı (tarz). Ruhsal yansımanın içeriğinin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz: Yansıtıcı örgenlerde oluşan izlerle bu örgenler üzerinde etkide bulunan nesnenin belirli yanları arasındaki eşbiçimlilik ilişkisi. Eşbiçimlilik, özgün durumlarda, türlü benzerlik biçimleri ve dereceleriyle belirir. Nesnellik özelliği, başka deyişle gerçeklik, yansımanın içeriğinde, özne'nin, ruhsal idealizmin savladığı gibi, alıcılarının, yani sinirlerinin ve beyninin kaydettiklerini değil, dış dünyadaki nesnelerin içeriklerini aldığını ifade eder.

Nesnel içerik, öznece dolaysız düşünü (ide, fikir) biçiminde, yani nesnenin imgesi durumunda görünür. İnsan bilgisi, **"dil"**le ve doğanın edimli biçimde dönüşüme uğratılmasıyla, bilincin var oluşunda beliren toplumsal içeriğiyle, hayvanlardaki ruhsal yansımadan, nitelik olarak farklılık gösterir. Özdekteki yansımanın genel özelliği, duyuma yakındır. İkisi arasında, bir tür eşbiçimlilik vardır. Ancak, yansımanın bu genel özelliği, duyumla özdeş değildir. Çünkü, nesnellik yoktur. Cansız doğada eşbiçimli etkiler, etkisiz, devinimsiz etkilerdir. Yansımanın genel özelliği, ruhsal yansımanın oluşumunun öngereğidir. Genel kökenlidir. Kuşkusuz, insanın çevresindeki gerçeklik hakkındaki bilgisinin de, doğal, yani fiziksel kökenidir. İnsan, bilme sürecinde, nesnelerin özsel ilişkilerini ve niteliklerini bulurken, nesnelerin karşılıklı etkilerinin doğrudan sonuçlarıyla dolaylı sonuçlarından da yararlanır. Yansımanın, özdekçi diyalektiğe aykırı kullanılışı, **"içdüşünme"** yönteminde yapılıyor. İçdüşünme, anlığın ve düşüncenin, kendi üzerine dönmesidir. Locke (1632-1704), içdüşünmeyi, dış dünyayı konu edinen duyumdan farklı olarak, anlığın kendi etkinliklerini, bu etkinliklerin özelliklerini belirleyen bilinç olarak tanımlar. Leibnetz, içimizde bulunana yönelmiş dikkat olarak belirtiyor içdüşünmeyi. Hume (1711-1776), içdüşünmeyi, dış dünyadan aldığımız izlenimlerin oluşturduğu düşünler ve kavramlar olarak tanımlıyor. Hegel'e göre, bir görüngünün özünde, içinde, bir şeyin öbür şeyi karşılıklı olarak düşünmesidir. Marksçı öğreti, yansıtma kuramını önemli bulur ve bilimsel olarak ele alır, içdüşünmeden ayırır.

**Yansıma kuramı**, Marksçı öğretide önemlidir. İnsanın gerçekliği, doğadaki ve teknikbilimdeki yansıma süreçlerini bilmesi, bu yansımanın cansız doğadaki öngerekleri hakkındaki özdekçi öğreti, felsefede, yansıma kuramı olarak bilinir. Marksçı yansıma kuramı, insanın doğru bilgi edinmesinin yollarını, bilme yasalarının tümel mantık ulamlarını inceleyen **"bilgi kuramı"**ndan farklı olarak, insanın bilme etkinliğinin doğal ve bilimsel kökenini, insanın bilincinin özünü, kaynağını, cansız doğadaki yansımanın özelliğini ele alır. **Sibernetik**'in (teknikbilim araçları, canlı varlıklar, insansal örgütlenmedeki süreçlerin ve denetim dizgelerinin ortak yanlarını inceleyen bilim) ortaya çıkmasıyla, bu özelliğin iletişime, otomasyona (üretimin, yönetimin, toplumsal bakımdan zorunlu başka süreçlerin, insanın doğrudan katkısı olmaksızın işleyişi) uygulanması sorunu önem kazanmıştır. Özdekçiliğin, karmaşık bilme sorunlarının çözümüne tutarlı biçimde uygulanabilmesi, özdekçi diyalektiğin, bilme eyleminin alanını içine almasını olanaklı kılmıştır. Marksçı felsefede, özdekçi diyalektik, hem bilgi kuramıdır hem diyalektik mantıktır. Yansıma kuramı terimiyle bilgi kuramı terimi, Marksçı felsefede, özleri bakımından ya da insan bilgisinin özgün yanlarıyla ilgili sorunlar bakımından eşanlamlıdırlar.

Ortak duyguların oluşumu ve gelişimi, insanın doğal yapısıyla ilgilidir. Aristoteles, **Politika** adlı yapıtmda (VII. kitap, V. bölüm), **"Benzer şeylere üzülmek ile sevinmek konularında edinilen alışkanlıklarla gerçeklik karşısında aynı davranışı göstermek arasındaki uzaklık fazla değildir."** diyor. Aristoteles, bu düşüncelerini, güzel sanatlara ilişkin gözlemlerinde de sergiler. Lessing, Aristoteles'in düşüncelerini doğru algılamış ve estetik üzerine görüşlerini, bu temel üzerine kurmuştur. Lessing, Aristoteles'in **katharsis** kavramını, güzelin bilgisine temel yapmıştır. Lessing, toplumsal amacın özünün **"tutkuların, erdemli becerilere"** dönüştürülmesi olması gerektiğini ileri sürüyor. Sanatsal yaratışın, bu işlevi yerine getirecek en önemli insan etkinliği olduğunu söylüyor. Kaynağında, estetik alanın her kavramı, **güzel** kavramının her öğesi, yaşamdan geçmiştir sanata. Bütün sanatsal öğelerin yaşamdan kaynaklanması gerçeği önümüzde

durduğuna göre, **"katharsis"**in de, sanata yaşamdan geçtiğini yadsıyamayız. Yaşamda, birçok nesne ve doğal olay, arındırma yapıyor. Yaşamın özünde var bu. Örneğin, yaşantının içinden alınan bir **"yangın sahnesi"**, birçok zararlının ortadan kaldırıldığına tanık kılar bizi. Bir başka yanıyla da, insana birçok zarar verir, hatta can kaybına bile yol açabilir. Doğal yangın, örneğin, yıldırımla çıkmış bir orman yangını, ormanı yenileyebilir. Yaşlı ormanı gençleştirme, bir doğal arındırmadır. Böyle bir olayın betimlenmesi, tuvale geçirilmesi, türküsü, destanı, ağıdı vb, **"doğrudan arındırma"**nın yansımasıdır. Sanatsal yaratışın temel öğelerinden biri olan arındırma, doğa yasalarının işleyişinden kaynaklanıyor. Doğa, arındırıyor her şeyi. Kirletiyor da. Arındırdığı her şey, kendisinin bir parçasıdır. Kirlettiği de. Arındırma işi, bilinçli insana yansıyınca, **"sanatsal yaratı"** da, gerçekliğin bir nitesi olarak, her sanat yapıtının **"İçeriği"**ni oluşturuyor. Biçim, arındırmanın bilinçle algılanmasını sağlıyor.

İnsanlar, doğa yasalarını öğrendikçe, doğayla ilişkilerinde, **"egemenlik"**e yöneliyorlar. Gelişen insan, doğanın her nesnesinden yararlanıyor. Bu işi yaparken, giderek uzaklaşıyor bağdaşık ortamdan. Toplumsal bütünlük bilinci, sömürü bilincine dönüşüyor. Toplumun egemen sınıfı, başka sınıfları eziyor, sömürüyor. Burjuva toplumu, insanın çok yanlı gelişimini engelliyor. Toplumsalcı, eşitlikçi, özgürlükçü görüşler, burjuva toplumunun öğretisine karşıt, tüm insanlık için örgütleniyor. Toplumsalcı öğreti, bireyin **"çok yanlı gelişmesi"**nin, öznel yeteneğinin, toplumsal bütünlüğü zedeleyeceğine inanmaz. Tam karşıtı, bireyin çok yanlı gelişmesinin, **"insancıl duyguları"**nı geliştireceğine inanır.

**"Sanatsal yaratış"**ta, dönüp dolaşıp **"öz-biçim"** (içerik-biçim, iç-dış) ilişkisine geliyoruz. Öz ile biçimin özdeşliği, insanla doğa arasındaki kaçınılmaz ilişkinin bir yansımasıdır. **"İnsan-doğa"** ilişkisinin, **"tikel-tümel"** ya da **"parça-bütün"** ilişkisinden başka bir şey olmadığı açıktır. Goethe, **"İnsanla bağıntılı olmayan bir dünya tanımıyoruz. Bu bağıntının yansıması olmayan bir sanat istemiyoruz."** diyor.[381] Sanatsal yaratışın insanla bağın-

---

381 Georg Lukacs, agy., c. III, s. 23. Payel Yayınevi, 1988 İst. Çeviren: Ahmet Cemal.

tılı olduğunu saptamak istiyor Goethe. Nesneler dünyasını, insan üzerinden açıklamak anlamına geliyor bu. Goethe, doğal kavramını, **"ahlaklılık"** da içeren bir kavram olarak kullanıyor.

Aristoteles, katharsisi, salt trajedinin (şiir de içinde) içeriği açısından ele almış, ama sanatsal yaratışın, özellikle şiirin iki kaynağından (öykünme ve arındırma) biri olarak açıklamıştır. Ancak, bu kavram, insanın kendisine yönelik bilincini içeriyor. Sanatın etkin olan bu iki kaynağı, elbette, derinliğine incelenmelidir. Ancak, sanatsal yaratışın ortaya çıkışı, gözden kaçırılmamalıdır. Mezopotamya, Mısır, Anadolu ve Helen uygarlıklarından günümüze kalan tüm sanat yapıtları, **"kent yaşamı"**nın yansımalarıdır. Müzik, dans ve süsleme gibi sanatların, kabile (tribu) yaşamında olduğunu biliyoruz. **"Şaman giysisi, av dansları, şaman davulu vb"** ilkel insan yaratıları, günümüzde de görülüyor (örneğin, Amazon yağmur ormanlarında yaşayan Kızılderili oymaklarında olduğu gibi). Eski uygarlıklardan günümüze dek gelmiş sanat yapıtları, kent yaşamının yansımalarıdır. Müzik, resim, dans ve süsleme gibi sanatsal yaratıların, kabile yaşamında olduğunu biliyoruz, ama yapı ve yontu gibi kalıplı sanatların doğuşu, gelişimi ve yükselişi, kent yaşamıyla gerçekleşiyor. Mısır'da, Öziris'in, Tanrıça İziris'in Nil vadisine doğranmış bedeninin parçalarını toplayıp bütünleştirdiğini, İziris'in yaşamını yirmi dört bölümde müzik ve dans eşliğinde oyunlaştırdığını biliyoruz, ama trajedinin doğuşunun ve sanatsal yaratı durumuna gelişinin, ilkçağ Yunan sitelerinde gerçekleştiğini yadsıyamıyoruz. Yapı sanatı, tanrılar ve tanrıçalar adına yapılan tapınaklarla, sanatsal yaratış alanına girmiştir. Kralla kraliçenin giysileri, şaman giysisinden daha çok estetik değer taşıyor.

Kent, sanatsal yaratışta öyle belirleyici olmuştur ki, kentlerin yıkılışı, yaşamın zarar görmesi, sanatsal yaratışı daha bir yüceltmiş, daha insancıllaştırmıştır. Yıkılma ve yeniden yaratma bilinci, sanatsal yaratışı, giderek evrenselleştirmiştir. Bireyin özel ve özgün yaşantısı, özüne özgü kişiliği, ruhsal durumu, önce şiirde, sonra, ilkçağ Yunan trajedilerinde ele alınmıştır. Kaynağında, ilkçağ Yunan trajedileri ve güldürüleri, insan ilişkilerini yansıtırken, toplum-insan ilişkilerinin içerdiği yaşantıları karmaşıklaştı-

rır. Kentsel yaşama geçiş, sanatsal yaşamı, gizemcilikten somut gerçekçiliğe yöneltmiştir. Olimpos tanrılarının ilişkilerinde bile, insansal gerçeklikler sezilir. Kaynağında, o ilişkilerin gizeminde, ilkçağ Yunan soylu sınıfının somut yaşantısından yansımalar vardır. Kısası, sanatsal yaratış, insanlaşmıştır. Sanatsal yaratışta, özellikle, toplumsal yaşamın derinden sarsıldığı, bireyin büyük olaylara tanık olduğu, o olayların ağırlığından kurtulamadığı, tarihsel değişimin belirginleştiği dönemlerde, sanatçı, yaratısında duygu yanılsamalarını, yanlış algılamaları, yanlış tasarımları, umut kuruntularını, görünen dünyayı bir süre unutturan yeniden yaratmalara, yani **"yanılsamalar"**a (illision, vehim) yönelebilir. Yanılsama, yanlış tasarımdır ve umut vericidir. Ancak, sanrı (hallucination) değildir yanılsama. Algılanan şey gerçekten vardır. Bir bakıma, yanılsama, bize gerçek duyguyu unutturur, sanatsal yaratışın ürünü bir görüntü olur. Sanatın kökeni, yanılsamaya duyulan gereksinim olarak açıklanabilir. **Lange**, yanılsamayı, insanın sanatsal yaratışa yönelmesini sağlayan en önemli öğe sayıyor.

Özdekçi sanat felsefesinin temel kavramlarından biridir **yansıtma.** Diyalektik özdekçilik, ruhsal yansıtmayı (sanatsal yaratışta sürekli söz konusu edilir), beynin bir özelliği olarak, özdekteki yansımanın genel özelliğinden ayırt eder.

# YANSITMA KURAMI VE MÜZİK

Müzikte, öykünme kuramı, her zaman, tartışma konusu olmuştur.

Müziksel yaratışta, yansıma da olumsuzlanıyor. Bu durum, yansıtma kuramının özüne yönelik kullanılır. Bu olumsuzlamanın kuramsal kökeni zayıfsa da, birçok sanat felsefecisince savunulmuştur. Düşünce, dünyanın somutluğunu, sanatsal yaratışta dışavurumculuğun (expressionisme: iç gerçeğin, iç yaşantının dışa vurulması akımı; önce, resimde başladı, yazma geçti; Alman okulu; en belirgin yansıması sahnede görüldü, doğalcılığın aşırı doğa kopyacılığına, izlenimciliğe bir tepki olarak doğdu, yirminci yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vurdu.), dış dünyanın nesnelliğinin yadsınmasını, nesnelliğin etkilerinin insanın duyumlarının oluşturduğu olgusunun yadsınmasının, anlatım ve yansıtma arasındaki karşıtlığını ortaya kor. Bu, öznelliğin varlığını gösteriyor. İdealistler, öznelliği özerklik kavramıyla, **"tapıncak"**a (fetiş) dönüştürüyorlar. Böylece, öznelliği gerçek içeriğinden soyarak **"tekbencilik"**e yönelterek çarpıtıyorlar. Bu tür felsefeler, anlağı, gerçeklik karşısında yoksullaştırıyor, anlam yoğunluğundan uzaklaştırıyorlar.

Müzik, kuramcıların böyle kanıtlarına gereksinim duymadan, insanın iç dünyasını, duygu ve düşünce yaşamını yansıtır. Müzik, bu durumda, tek kanıt olarak güçlüdür. Öykünmenin özel bir türüdür. İlkçağ Yunan düşünürleri, doğru diyalektikle, müziği, öteki sanatların evrenine gönderirler, ama öteki güzel sanatlardan ayrılan yanını da belirtirler. Müziğin, öteki güzel sanatlardan ayrılan yanını belirginleştirirler, yani açık seçik ortaya korlar. Müzikle kalıplı (plastik) sanatların ve yazın yapıtlarının farkları

vardır. İlkçağ Yunan düşünürleri, bu ayrımları açık seçik belirtmişlerdir.

Bir sanat tarihçisi, en seçkin koro şairi olarak bilinen **"Pindaros"**un (M.Ö. 520-445) **"Delfi Övgüsü"**nde (bir koşuk türü) bulunan **"aulos"**un (bir tür obua) korodaki yerini, sesini, şöyle yorumluyor:

"...aulos müziği, coşkunun doğrudan anlatımı değil, sanatsal yansımasıdır. Tanrıça Athena (Zeus'la Metis'in kızı, savaş tanrıçası), Medusa'nın (Gorgolardan biri, ölümlü) bacısı Euryale'nin yakınmalarından, derinden etkilenir. Bunları olduğu gibi saptamak ister. Bir ağıt olarak dışa vuran acının ezici, iç parçalayıcı etkisi, aulos'un sesiyle, onun ezgisiyle, o ezginin niteliğiyle betimlenir. Ağıt, sanatsal yaratışa, müziğe, aulos'un sesine dönüştürülür. Athena, bu ezgiyi, ağıtın örgelerinden örerek yansıtır. Pindaros, acı ile acıya manevi yaklaşım arasında fark gözetir. Bunlardan biri, coşkuyu yansıtmadır. Bu yansıtma insancıldır, yaşamın göstergesidir. Öteki, yani acıya sanatsal biçim kazandırılması, tanrısaldır. Özgürlüktür, manevi çabadır."[382]

Acı, insansal duygu olarak doğaldır, oysa, tanrısal yansıma olarak, yaşantının dışına çıkıyor. Pindaros, Delphy için yazdığı ilahilerden birinde, insansal olarak hoşa gitmeyen şeylerin öykünmesinin (sanatsal yaratış) mutluluk kaynağına dönüşeceğini ileri sürüyor. Bu sav, Aristoteles tarafından benimseniyor. "Tartımlar ve ezgiler, birer yansı olarak öfkenin, alçakgönüllülüğün, anlayışlılığın, yürekliliğin, ölçülülüğün, bunların karşıtlarının gerçek özüne, öteki ahlaksal duyguların kendine özgü yapısına çok yakındır. Deneyim, bunu gösteriyor. Böyle ezgileri dinlediğimizde, ruhsal havamız, değişikliğe uğrar."[383] Bu değişim, kalıcı ve yerleşik nitelik kazanabilir. **"Kara koyun"** söylencesi, Çoban'ın derin aşk acısının dışavurumudur ve nesneldir. Bir avuç tuzu yalamış kara koyunu, suyun kıyısından geri döndüren **"kaval"**ın ezgisi, dışa vurulan aşk acısının, ağa kızının sınıfsal ayrılığının, ağanın insancıl duyguya yabancılığının, insan yüre-

382 Th. Georgides, Music and Rhythm, p. 25. London 1964.

383 Aristoteles, Politika, Kitap VIII, bölüm V.

ğini sıkan etkisinin, müziğe, yani sanatsal yaratışa dönüşmesidir. Çoban'ın kavalından çıkan ses, insancıldır, yaşantının içinden bir yansımadır, yaşamın sese dönüşmesidir ve kalıcıdır. Kısası, fark edilmese bile, müziğin kaynağı da **"yaşam"**dır, insanın yaşantısının bir yansımasıdır. Müziğin özünde de, yaşam vardır. Aristoteles'in söylediği gibi, tartımlar ve ezgiler, bir coşkunun, bir öfkenin, bir acının, bir yumuşak ya da çılgın sevincin, bunların karşıtlarının gerçekliğine, ahlaksal duyguların niteliklerine çok yakındır.[384]

Müziksel yaratıda istencin yansısını görmek, bilgi kuramcı felsefenin temel savıdır. Bilgi kuramcılar, müziği, düşüncenin değil, **"istenç"**in (volente, irade) ürünü sayıyorlar. İstenç, özgürlüğünü içinde bulunduran **"isteme gücü"**dür. Bu nedenle, istenci, **"itici güç"** olarak düşünebiliriz. İnsanın kendi tasarımları ve görüşleri üzerinde düşünerek seçim yapması, buna göre davranması, **"istenç"**le bağıntılıdır. Bu bakımdan, istenç, **"bilinç yetisi"** olarak tanımlanabilir. Duygulara, eğilimlere göre değil, usa dayalı bir **"isteme"**dir. Bu yüzden, istenç, kişinin, eylemlerinde **"amaç belirlemesi"**ni sağlar. Amaçlananı yaşama geçirme görevi de, istençle olacaktır. Yaşamın özgür, ussal bir özle kendisini bilinçli olarak gerçekleştirmesi, **"istenç"**in kendisidir. Müziği istencin yansıması olarak kabul edersek, müziğin kökeninde de, **"öykünme"**yi benimseriz ve de bu öykünme, istencin nesnel yanıdır.

Platon, şiiri ve müziği, sanata düşman olduğu için, yadsıyor. Şairleri, Muhammet'ten önce kınayan, lanetleyen, Platon'dur. Schopenhauer (1788-1860), kör ve usdışı istencin, dünyanın özü olduğu düşüncesini kuramlaştırmaya çaba gösterdi. Halkın gereksinimlerini gözetmeyen bir estetik oluşturdu. İlerici sanata karşı, **"edilgen, gözleyici sezgi"**yi savundu. Budhacılık'tan aldığı, **"yaşama istenci"**ni ortadan kaldıran **"saltık dinginlik"** (mutlak sükûnet) ülküsü, Schopenhauer felsefesinin doruk noktasıdır. Nietzsche'nin felsefesinin temelinde de, bu kavram vardır. Schopenhauer, **"İstenç ve tasarım olarak dünya"** adlı yapıtında, müziği, **"istencin kendisinin yansısı"** diye tanımlıyor.

---

384 Aristoteles, agy., aynı yer.

Sesleri, ezgi, uyum ve tartım kurallarına uygun olarak yerleştirme (kombine) sanatı olan müzik, bütün sanatların varmak istediği özü yansıtıyor. İnsan ya da alet sesiyle yapıyor işlevini. Öyleyse, öykünme, müzik için de söz konusudur, ama temel öğesi **"arındırma"**dır. Bir ölünün ardından yakılan ağıt bile, insanı acıdan arındırma işlevini yapar. İdealistler de, ileri kolları usdışıcılar da, **"müzik"**i, doğrudan "**doğa görüngüleri"**ne bağlıyorlar. Daha önce de, düşüncelerinden söz ettiğimiz Herder (1744-1803), Kant'ın aklı eleştirmesine karşı çıkmış, yetilerin fizyolojisini incelemiş, **"dil"**in, **"akl"**a önceliğini savunmuştur. Özdek ile bilgi biçimlerinin birliğini ileri sürdü. Doğadaki **"ilerleme"**den yola çıkarak **"tarihteki ilerleme"** düşüncesine vardı. İnsancıl felsefeyi destekledi. Halkların şiirlerine, şarkılarına ve ekinsel üretimlerine değer verdi. Herder, Güney Slavlarının şarkılarının özgünlüğü üzerine çalışmalar yaptı. Bunları incelerken, **"üretim"**in ve **"bilim"**in, toplumların gelişmelerine yaptıkları katkıyı gösterdi. Bireysel eylemlerin ve etkinliklerin gösterdikleri öznel amaçlar ile varılan tarihsel sonuçların farkları üzerine düşünceleri, Schelling'le (1775-1854) Hegel'e öncülük etti.

Herder, **Kolligone** adlı yapıtında, müziği, tümüyle doğa devinimlerine bağlar: "Doğada ton kalıbındaki her şey müziktir. Müziğin öğelerini içerir. Onu ortaya çıkaracak bir eli, dinleyecek bir kulağı, dikkati yüceltebilme bilincine varılabilecek duyuları gerekser. Bir nesne, duyular yoluyla algılanır. Algıda, algı olayı, algı içeriği, algı nesnesi ayırt edilir. Bu niteliği ile algı, dış algı ve iç algı diye ayırt edilir. Dış algı, dışımızdaki dünyaya yönelecektir. İç algı ise, ruhsal dünyamıza, ruhsal edimlerimize yöneliktir." Herder, algının bu yapısını dikkate alarak, **"Hiçbir sanatçı yoktur ki, doğada ya da çalgılarda olmayan bir ton yaratmış ya da bir tona böyle bir güç katmış olsun! Sanatçı, o tonu bulur, tatlı sert bir tutumla, ortaya çıkarır."** diyor.[385]

Müziğe, doğa felsefesinin başka bir savından da bakabiliriz. Nesnelerin sayısal yapısında, bu nesnelerin bilimsel açıklanabilirliğinin bir aracını saptamış olmaları, Pythagorasçıların çığır

---

385 Herder, Kalligone, Chapter II Collected Works, v. XXI, p. 8.

açıcı nitelikte bir edimleridir. Pythagorasçılar, **Pytagoras'ı** (M.Ö. 580-500) izledikleri için, bu adla bilinirler. Matematiğin ve gökbilimin gelişmesine katkıda bulundular. Soyut nicelikleri (sayılar) saltıklaştırarak, bu nicelikleri özdeksel nesnelerden ayırarak, nesnelerin özünü sayısal ilişkilerin oluşturduğunu ileri süren idealist bir felsefeye vardılar. Gizemci sayılabilecek kuramlar geliştirdiler. Müziksel tonların (ton, Yunanca tones kökünden türetilmiş, telin gerilimi anlamında bir sözcüktür; fizikte ses, müzikte kullanılan müziksel seslerin tümü, iki yanaşık notanın uzaklığı, dizinin niteliği, do tonu vb) zamansal titreşimlerini saptamaya çalıştılar. Estetik kavramı olarak, ton, anlatım gücü... Örneğin, kemancının elde ettiği sesler, resimde renk niteliklerini karşılar: **"Gri tonlar, kırmızı tonlar, gölgeli tonlar"** vb. Uyumun kökenini, belirli sayısal aralıkların oluşturduğunu, Pythagorasçılar buldular. Gökcisimlerin (küreler) varlık uyumuna özgü öğretilerle saltıklaştırdılar. Bu kanıtsız savlar, matematiksel sembolcülüğün ve sayılar gizemciliğinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Doğu toplumlarında görülen **"hurufilik"**in (harfçilik) kökeni de, bu felsefeye uzanıyor. Batıl inançlarla dolu bu felsefe akımı, **"ruhun göç etmesi"** (ruh göçümü) inancı ile kaynaşmıştır. Şunu da unutmamalı: **Pythagorasçılık, köleci soylu sınıfın tepkici ve siyasal örgütlenmesidir.** Köleci toplumun çöküşünde, Yeni Platoncularca benimsendi.

Herder, bunları eleştirirken, müziği ortaya çıkaran çalgının ve çalgıcının kaynağının, doğayı değiştiren "**emek**" olduğunu kavrayamamıştır. Aristoteles'in şöyle böyle değindiği **"ölçü"** ve **"ölçülülük"**, Hegel tarafından dizgeleştirildi. Aristoteles'in **"dış"**a özgü ölçü kavramını, Hegel, nitelikle niceliğin bağıntılarını açığa çıkararak, **"ölçü"**yü, sanatsal yaratışın kuramlarından biri yaptı. Kaynağında, **ölçülülük**, belirli bir nesnenin ya da görüngünün niteliğiyle niceliği arasındaki birliği ifade eder. Nitel bakımdan farklı bir nesnenin devingen ve değişken nitelikleri vardır. Değişebilirliğin sınırları bellidir. Sınırlar aşıldığında, sayısal değişmeler (nicel değişmeler), nitel değişmelere yol açar. Bu sınırlar, ölçülülüğün kendisidir. Nicelikle niteliğin birliğini ve bağlılığını koşullandıran şey, nesnenin yapısıdır. Nesnede

oluşan ve nitel bir durumdan, sürecin başka bir durumuna geçişi anlatan değişmeler, ölçülülüğün sınırlarını belirler. Hegel, ölçülülüğü, bu nitelikleriyle, ilk kez, felsefe ulamları arasına aldı.

Estetik alanın temel kavramları, Aristoteles'ten bu yana özünü koruyarak, ama toplumsal gelişme yasalarına uyumlu biçimde değişerek gelmişlerdir. Estetik alanın temel kavramlarından biri, **"tartım"**dır (ritim, ahenk). Şiirde, hecelerdeki vurgu, uzunluk, kısalık, açıklık, kapalılık gibi yapısal, ünsüzlerin ve ünlülerin ses yolunda aldıkları biçimlere göre duyulan ses niteliklerinin dizede oranlı yayılımı, durakların, ilk ve son susuşların, seslerin ve örgelerin dizede belirli aralıklarla yinelenmelerinden doğan **"ses uyarlığı"** olarak tanımlanıyor tartım. Kuşkusuz, **"sanatta tartım"** konusu, bu değin basit değildir. Sanatta tartımlar ve yasalar, tarihsel ve toplumsal gelişme yasalarına koşut değişirler. Örneğin, bir sanat yapıtının biçim özellikleri, örgeleri (motif), güzellik anlayışı, yapıtın üretildiği dönemi belirlemekle kalmaz, dönemin uygarlık çizgisini, ekinsel birikimini, toplumsal yaşamını belirlememize de yardım eder. Çok kullanılmış bir örneği, **"Milo Venüsü"***nü anımsayalım. Sanat tarihçisi* M. S. Reinach'ın **"meme yakınlığı"** kavramı, birçok yontunun yapım tarihini ortaya çıkarmaya yaramıştır. Bir kadının memelerinin çaplarına oranla hesaplanan aralığı (meme yakınlığı) dönemine göre değişiyor. Milo Venüsü'nün meme yakınlığı ölçülmüş ve yontunun, M.Ö. 450-400 yılları arasında yapıldığı saptanmıştır. M.Ö. VI. yüzyıl yontularında, **"iri bademgözler"**, yüzyılın sonlarında, göz çukurlarına gömülür. Gözkapakları da, yapışık oldukları gözyuvalarından ayrılmış. **"Özgün"** (orijinal) denilen sanatsal yaratış, böyle bir döneme özgü sanatsal yaratıyı, sanat yapıtlarını ifade ediyor. Kısası, toplumsal gelişmeye koşut oluşan **"güzel"** anlayışı, yeni sanat akımlarını doğuruyor. Kimi de, adının, imzasının olmadığı bir tablonun sanatçısını, kendine özgü bir örgeden, fırça biçeminden, özgün renk kullanımından tanıyabiliyoruz. Örneğin, **Jean Bandol,** hemen bütün doğa resimlerinde, kökleri toprağın yüzüne çıkmış ağaçlar çizer. Bu, kendisine özgü bir örgedir.

M.Ö. V. yüzyıldan kalan Yunan çinilerinden kimilerinde, kişilerin arasında, kesinlikle, **"saçsız bir adam"** vardır. (Çinicinin kendisi olabilir!) Bu örge, bu çini ustasına özgü bir örge de olabilir. Ne olursa olsun, çinilerini, başkalarının çinilerinden ayırıyor. Adı bilinmeyen bu çinici, kendisine özgü bir örge yaratmış. Kesin olan durum şudur: **Bu çinici, çinilerinin, başkalarının çinileriyle karıştırılmamasını özenle sağlamıştır.** Kaynağında, küçük bir çizgi, bir gölge, özel bir sarı ya da mor vb bir renk, yüzü çeviren bir çizgi, ışığı kullanma, sanatçıyı ve dönemini ele verir. Sanat tarihçisi, hangi sorunu ararsa arasın, yapıtın sanatçısına ve onun **"güzele ilişkin bilgisi"**ne varacaktır.

Sanatsal yaratışta, öznel öğe, **"bireysel yeti"**yi içeriyor. Bireysel yeti, bireyi (kuşkusuz sanatçıyı) başka bireylerin özelliklerinden ayırır. Her birey, bir zaman içinde yaşar. Zaman öğesi, bireyi, çağdaşlarıyla birleştirir, ama atalarıyla torunlarından ayırır. Bir de, toplumsal (kaynağında sınıfsal) öğe etkindir bireye. Toplumbilimciler, bu öğeyi, **"genel öğe"** diye adlandırıyorlar. Kaynağında, bu öğe, sanatçının özgün yaratıcı nitesini belirleyen ekinsel öğedir ve de sınıfsaldır. Lacombe, insanı, **"özelin, genelin ve zamanın üçüzü"** olarak betimliyor. **Özel** kavramının içeriğinde, kuşkusuz, dirimbilimsel (biyolojik) genlerle toplumsal genler etkindir. Sanatsal yaratışta, öznel öğeyi, yetiyi yadsımak olanaksızdır, ama sanatsal yaratışı, salt öznel yetiye bağlayan görüş de, çok sığ ve dar bir görüş olur. Salt öznel yaratıyı irdelemek, sanatçıların yaşam öykülerini yazmak olur. Kuşkusuz, tarihsel birikimin sanatsal yaratıştaki değeri yadsınamaz. **Le Bon'un "Ölüler, dirilerin tatışmasız ustalarıdır."** sözü, uygarlık tarihince doğrulanıyor.[386]

Sanatsal yaratışta, zaman öğesi önemlidir. Bir yapıtın dili, biçimi, biçemi, örgeleri, renkleri, çizgileri, bireysel ayrıcalıkları belirliyor. Sanatçıyı saptayamadığımızda, zaman öğesi (yapıtın yazıldığı tarih, hatta yayımlandığı tarih) belirleyici oluyor. Örneğin, bir müzede bulunan bir yontunun yaratıcısı bilinmiyorsa, yapıldığı özdekten yola çıkarak, yapıtın üretildiği çağın biçimle-

386 Le Bon, Lois Psychologique de l'evolution des peuples.

ri araştırılır, biçemleri incelenir, bilinen sanatçılarının yapıtları irdelenir, bunlardan devinilerek, sanatçıya varılır. **"Khios biçemi, Samas etkisi"** ya da **"Samienne çığırı"** denilir, yaratıcı bulunur. Bütün sanatsal yaratılarda, toplumun tarihsel gelişimi, başka bir deyişle, değişen yaşantının, yaşam biçiminin, dönüşen toplumsal yapının, ekinsel birikimin özellikleri yansır. XIV. yüzyıl İtalyan ressamlarının yapıtlarında, kadın giysilerinin eteklerindeki kıvrımlar, XV. yüzyılda bedene yapışır, bedenin çizgilerini belirgin kılar. Bu, çağa özgü bir giyiniş biçimini yansıtmakla kalmıyor, kadının toplumda değişen konumunu, toplumun kadına bakışını, yeni yaşam biçimini, değişen üretim yordamını (tarz), kısası, toplumun değişen üretim biçimini ve üretim ilişkilerini yansıtıyor. Sanatsal yaratılarda, toplumun tarihsel gelişimi, başka bir deyişle, değişen toplumsal yaşantının, dönüşen toplumsal yapının, ekinsel birikimin damgası vardır. Sanatsal yaratı, toplumsal ve tarihsel gelişme yasalarının bireşimini yansıtır.

Sanatsal yaratış, her zaman, her yerde, **"benzer tartımlar"** izleyerek gelişir. Le Bon, sözünü ettiğimiz yapıtında, tarihin yinelenip durduğunu söylüyor. Bu, tarihsel aymazlıktır. Tarihsel olayların benzerlikleri olsa da, özdeşlikleri olamaz. Tarihin gelişme yasalarına aykırıdır **özdeşlik.** Koşut gelişmeler yoktur tarihte. Aynı biçimin gelişmesi, zaman akışında, kesinlikle özdeş biçimde yinelenemez. Her gelişme, benzeri olmayan, kendisine özgü özellikler taşıyan bir gelişmedir. Birçok ülkede görülen düşünce biçimlerinin, toplumsal değişmelerin gelişmelerini genelleştirmek -Tanzimat'ı, Fransız Devrimi'yle yorumlamak, Atatürk Devrimi'ni Tanzimat'ın ilerisi gibi betimlemek-, onları birbirinden ayıran, ayrı ayrı tarihsel birlikler durumuna getiren tarihsel ve toplumsal birikimleri yok sayarak saptanabilir. Sanatsal yaratışta da, durum böyledir. Her sanatçının tarihsel ve toplumsal bir kaynağı vardır, ama hiçbir zaman, bir sanatsal yaratışın, olduğu gibi yinelendiği söylenemez. Sanatsal yaratıyı, sanatsal kopyadan ayırmak gerekir. Benzerlikler olabilir, ama aynı dönemin, aynı çığırın insanları oldukları halde, da **Vinci** ile **Raffaello** (1483-1520) ve **Michelangelo** (1475-1564), aynı resmi yapmazlar. Michelangelo, El İgnula **"karşı reform"** beğenisine uy-

gun olarak, dinsel yapı sanatına, sert bir hava getirdi. Kısası, öznel yeti, özdeş sanat anlayışı içinde bile, kendisini ayırır. Sanatsal yaratışta, **"kişilik"** denen şey, budur.

Kalıplı (plastik) sanatlarda tartım, renklerin dağılımında (örneğin, soğuk renklerin, tuvale dengeli yerleşimleri ya da sıcak renklerin belirli aralıklarla leke olarak kullanılması vb), devinimlerin karşıtlı çizimi, örneğin, kişinin (portre için) yukarı kalkan sağ koluna karşılık, sol kolunun aşağıya sarkması, devinimde tartımı dengeli kılar. Sanatta, **"tartımlar ve yasalar"**, toplumsal gelişme yasalarına koşut olarak değişirler ama, kesinlikle yok edilemezler. Tartımsız sanatsal yaratış, ilkel toplumlarda bile görülmüyor. Tarlada çalışan emekçiler, tartımlı devinimlerle biçerler ekini. Tartımlı devinimler, uyumlu şarkılar, hatta uyumlu ve coşkulu ünlemler, işin üretiminde yararlıdır. Yorgunluğu duymaz çalışanlar.

Hegel, kural ve yasal kavramlarını özellikle ele alır. Sanatta kural, ayrımlaşmamış tekbiçimliliğe ilişkin bir sorundur. Yasa (sanatsal), ayrımların bireşimini ifade eder.[387] Kural (reglel), felsefe kavramı olarak, bir yöntemi içerir. Kendisiyle doğru çizgi izlenebilen **"yol"**dur. Eskiler, **"kaide"** diyorlardı. Kurallar, matematikte önemlidirler. Bilimdeki yasanın yerini tutar matematikte. Bir işlemde doğru sonucun alınmasını sağlayan yönergedir. Bir önerme ya da kalıpçık (matematik ifade, formül) ile ifade edilmiş, saptanmış buyrultu. Başka bir deyişle, kural, belli bir durumda yapılması gereken şeyi gösteren ya da buyuran yönergedir (direktif). Yasadan farkı, olağandışına yer vermesidir. Ahlakta, mantıkta, sanatta benimsenmiş kurallar, olağandışına yer verirler. Kaynağında, düşünmenin ve eylemenin özne ilkesidir. Sanatsal yaratışta, öznel yetinin önemi, sanatsal eylemenin olağandışını yansıtma nitesine sahip olmasıdır. Kural, kendi sıfatıyla, sanatta düzenliliği ifade eder. Dışsal olanda, **"ayrılık"**tır. Özdeş ve özgün biçimin olduğu gibi yinelenişidir. Tartım ve düzenlilik, budur. Nesnelerin ve sanatsal yaratıların **"biçim"**ine **"be-**

---

387 Hegel, Estetik I, s. 134. Payel Yayınları, 1994 İstanbul. Çevirenler: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

**lirleyici birlik"**i veren öğedir. Soyut içeriğinden dolayı, somut yapının ussal bütünlüğünden ayrılır. Sanatsal yaratının biçimine belirleyici birliği veren güzellik, **"anlama yetisi"**ne özgü güzelliktir. Çünkü, anlama yetisi, soyut, belirlenmemiş (Schiller'e göre belirli) özdeşliğe sahiptir. Örneğin, **"doğru"**, bir geometri kavramı olarak, **"düz çizgi"**dir. Çünkü, tek bir yöne doğru devinir. Düzenli bir çizgidir, ama daire de, düzenli bir çizgidir, ama doğru değildir. Bir noktaya eşit uzaklıktaki noktaların geometrik yeridir. Soyut olarak doğru, tek bir yöne sahiptir, daire de, tek bir merkeze, bu merkeze eşit uzaklıkta noktalara sahiptir.

Düzenlilikle **"bakışımlılık"** (symetrique), özdeş kavramlar olarak algılansalar da, özdeşlik ile benzemezlik, bir arada algılanır. Bakışım (simetri), soyut olarak, bir biçimin kendisini yinelemesiyle, özdeş başka bir biçimle bağlantı kurulmasıyla elde edilir. Bu başka biçim, kendi başına ele alındığında, aynı biçimde belirlenimli ve kendisiyle özdeştir, ama ilk biçimle karşılaştırıldığında, ona benzemezdir. Bakışım, birbirine benzemez karakteristiklerin tek biçimli bağlantısı sayesinde elde edilir. Özdeş değildir iki bakışımlı biçim (örneğin, silindir). Düzenlilik ve bakışımlılık, özdeşlik ifade etmez. Örneğin, büyüklük ulamı içerisine girerler ama, o nesnelerin yapıları, özleri, nitelikleri farklıdır. Nicel olarak benzer olan, nitel olarak benzer değilse, karşısındakiyle özdeşleşemez. Şeyler arasında tekbiçimlilik, özdeşliği içermez. Örneğin, örgensel olarak, insanın bakışımlı bir görüntüsü vardır. İki göze, iki kaşa, iki kola, iki ele, iki bacağa, iki ayağa sahiptir. Bunlar, sağda ve solda bulunuyorlar. Düzenlidirler de. Ne ki, bakışımlı olan bu örgenlerimizin hiçbirisi, öbürü değildir.

Kural, özellikle müzik sanatında, tekbiçimlilik olarak, **"yasa"**dan ayrılır. Düzenlilik (tartım, ritim) ve bakışımlılık (simetri), **"büyüklük ulamı"** içine girerler. Çünkü, her iki kavram da, nesnenin dışsal ve niceliksel oluşumunu içeriyor. Değişimi sağlayan, **"nitelik"**tir. Çünkü, nitelik, özgül olan şeyi, ne ise, o kılar. Niteliksel öz değişirse, nesne de değişir. Bu değişim, dışsal değişimle özdeş değildir. Büyüklüğün ya da küçüklüğün değişmesi, nesnenin ölçeğinde bir değişimi gösterir, ama özün değişimini ifade etmez. Yüz gram demirle bir kilo demirin niteliği ay-

nıdır. Bir ormanın oluşumu incelenirse, birçok evreden geçerek orman olduğu anlaşılır. İçine aldığı her ağacın ve başka canlıların birer biçimleri olduğu gibi, tümel varlığının da bir biçimi vardır. Ormanın biçimleri, kendinde **"içkin"**dir. Dışsal bir etkiyle biçimlenmiştir. Kuşkusuz, bakışımlılığı ve düzenliliği de, söz konusudur, ama orman, **"sanatsal yetisi olan biri"** tarafından tuvale yansıtılınca, yeni bir **"düzenlilik"** kazanır. Bu düzenlilik, ormanın nesnel düzenliliği değildir. Sanatsal düzenlilik, **"yaratma yetisi"**yle elde edilen özgün bir yaratıdır. Tuvale yansıyan, somut ormanın soyut düzenliliğidir. Kaynağında, doğada her oluşum, **"yasaya uygun"** olarak ortaya çıkar ve gelişir. Yasaya uygunluk da, bir düzenliliktir, ama daha yüksek bir düzenliliktir. Doğal ve tinsel yaşamın özgürlüğüne geçişini gerçekleştirir.[388] Yasaya uygunluk, özdeşlikleri ve karşıtlıkları içermez. Tümelliklerin içindeki birliği ve bağıntıyı gösteren ayrımları da ifade eder. Yasaya uygunluk, ayrımlı yönler arasındaki **"niteliksel bağıntı"**yı da içine alır. Ayrımların bütünlüğü, bir **"haz"** uyandırır.

Hegel, düzenlilikten yasaya uygunluğa geçişi, koşut (paralel) çizgiler ve benzer üçgenler örnekleriyle gösteriyor. Koşut çizgiler, uzunluk ve aralarındaki uzaklık bakımından **"tekbiçimli"**dir, ama bir parabolde, parabolün eksenine koşut çizilen çizgiler eşit değildir. Bu olgu, parabolün yasalarına göre ilineklidir. Paraboller, yalnızca, **"düzenli"** değillerdir, parabolün yasalarıyla da bağıntılıdır. Ama, benzer üçgenlerde, benzemez büyüklüklerin oranlarının **"basit eşitliği"**, daha ileri bir basamaktır. Burada, kavrayamadığım kavram, **"basit eşitlik"**tir. Eşitlik, matematikte, değerleri özdeş olan iki çokluk arasındaki bağıntıyı ifade eder. Aralarında eşitlik bağıntısı bulunan iki değere eşit, eşit olmayan değerlere de, **"eşit değil"** denir. Toplumbilim kavramı olarak eşitlik, matematiksel eşitlikten farklıdır. Farklı toplumsal sınıflar eşitlik kavramına, tümüyle farklı bir içerik yüklerler. 1730 Amerikan Yurttaşlık Bildirgesi ve 1789 Fransız Devrimi'nden sonra yayımlanan Evrensel Bildiri'de, **"eşitlik"** kavramı, insan hakları kavramları arasında önemsenen bir kavram ola-

---

388 Hegel, agy., s. 137.

rak yer aldı. Ne ki, bu bildiriler, burjuva sınıfı tarafından düzenlenmiştir. Bildirilerin yansıttığı eşitlik kavramı, burjuva sınıfının, tüm sınıflara benimsetmek istediği, **"yasa önünde eşitlik"**tir. Yasa önünde eşitlik, hukuk önünde eşitliği bile içermez. Yasa önünde eşitlik, insanın insanı sömürmesini, siyasal eşitsizliği, emekçi yığınların sömürülmelerini, köleleştirilmelerini engellemez. Yasa önünde eşitlik, biçimsel bir eşitliktir. Burjuva sınıfının, feodallere karşı yürüttüğü savaş sırasında, **"eşitlik"** kavramı, yığınları ateşlemekte önemli bir kavram olmuştur. Ancak, burjuva sınıfının utkusundan sonra, bu kavram, ezilen sınıfları aldatmak için kullanılan, ama hiçbir zaman yaşama geçirilmeyen bir kavram olmuştur. **Küçük burjuva** sınıfının eşitliği savunan sözcüleri, üretim araçlarının özel mülkiyetinin ortadan kaldırılmasını ve ortak mülkiyet durumuna gelmesini hiçbir zaman kabul etmediler. Küçük burjuva, eşitliği salt mülkiyet eşitliği olarak algıladılar.

Mantıkta, eşitlik kavramı, özdeşlik kavramıyla eşanlamlıdır. Eşitlik, bakışımlı, geçişli ve yansıyıcı özellikler taşır. Eşitliğin bu özelliklerinden ortaya çıkan ve herkesçe bilinen önerme şudur: **Her biri üçüncü bir niceliğe eşit olan iki nicelik, birbirine eşittir.**

*Matematiğin önemli kavramlarından biri de,* ***"benzerlik"****tir.* Örneğin, benzer terimler yöntemi (typical unities method), yani **"örnekleme"** (sampling), bir kitlenin belli özelliklerini, bu özellikler arasındaki bağıntıları, kitledeki elementlerin dağılım biçimini öğrenmek için, kitleden alman bir kesiti ifade eder. Elemanlar, kitle ve örnek, sağlam tanımlarla belirlenir. Bir örneklemede, iki yöntem uygulanır:[389]

1. Kitlenin bağdaşık, elementlerin benzer oldukları biliniyorsa, her alt kitleden belli bir ölçek örnek alınır. Buna, benzer birimler yöntemi denir.

2. Toplumsal ve ekonomik araştırmalarda, nabız yoklamalarında, araştırıcının eğilimlerini örneklemeden arıtmak için, araş-

---

389 Dr. Abdurrahman Demirtaş, Ansiklopedik Matematik Sözlüğü.

tırılan özellikler, ayrı kümeler halinde, araştırıcılara verilerek örnekleme yapılır. Buna, **"kota yöntemi"** deniyor. Bu yöntemde, özelliklerin bölünüşü değil, bölünmüş kalıplar içinde özelliklerin değişmesi araştırılır.

Benzer üçgenler, matematikte önemli bir yer tutar. Estetik alanda, bu kavram, oranlama bakımından kullanılır. İki üçgenin benzer olması için, gerek ve yeter koşul, **"karşılıklı iki açının eş ya da iki kenarın orantılı ve aralarındaki açıların eş ya da üç kenarın orantılı olması"**dır. Benzer biçimler (similar figures) geometrinin önemli alanlarından biridir. Benzerlikler, orantılı eşitliklere yol açar ve estetik alanda, sanatsal yaratışa katkıda bulunur. Yasaya uygunluk aşılamadan, sanatsal yaratışta yeni oluşumlara varılamaz. Düz, eğri, kırık, tam eğri çizgilerle yaratılan birçok yapıt, **"güzelin bilgisi"** içinde hâlâ değerlidir, ama yeterli değildir. Sanatsal yaratış, toplumsal gelişme yasalarına koşut gelişir. Gelişmenin diyalektiği, **"değişme"**dir. Yasaya uygunluk durumunda, düzenliliğin, sınırsız olarak, sürekli aşılması, yuvarlaklara benzer çizgiler verir. Bir yan, diğerinde yinelenemez, ama başka türlü dalgalanır. **Hogarth**'ın **"güzellik çizgisi"** dediği dalgalı çizgi, budur.

Sanatsal yaratışta, uyum (harmoni), yasaya uygunluktan daha üstte bir kavramdır. Uyum, niteliksel ayrımların bağıntısıdır. Uyum, sanatsal yaratışta -şiirde seslerin, resimde renklerin, yontuda çizgilerin, müzikte müziksel seslerin, dansta adımların vb- eşitliklerin ve yinelemelerin üzerine yükselir. Niteliksel ayrımlar, bu ayrımların karşıtlıkları, çelişkileri olarak ortaya koymaz, özünde var olan **"birlik"** olarak ortaya korlar. Uyum, özsel öğelerin topluluğundan, öte yandan, bu öğelerin karşıtlarının çözümünden oluşur. Böylece, bu öğelerin bir araya gelişleri, iç bağıntıları ve bağlantıları, onların birliği olarak açığa çıkar. Bu nedenle, örneğin, **"renklerin uyumu"**ndan söz ederiz. Mavi, yeşil, kırmızı ve sarı, **"renk"**in özüne ilişkin, zorunlu renk ayrımlarıdır. Bunlarda dışsal birliği değil, kırmızı ve yeşil gibi karşıtları buluruz.

Tartım, sanatsal yaratışa, yaşamın yansımasıdır. Örneğin, hayvanların döllenme dönemlerinde ilk belirlenim, tartımlı devinimlerdir. Bunlar, saptanmış koşullu tepkilere dayanan, çevreye

uyumu kolaylaştıran, örneğin, ağaçların büyük bir bölümünün, son güzde yapraklarını dökmeleri, kurtların, ayıların vb kimi hayvanların, yazın tüylerini dökmeleri, kışın tüylenmeleri, dirimbilimsel (biyolojik) olgulardır. Tartım, insanoğlu için, salt doğal ya da dirimbilimsel olgu değildir. Toplumbilimsel nitelikli tartım da etkiler yaşamımızı. Çalışma süresi boyunca (iş süresi) oluşan bir tartım vardır. Daha önce verdiğimiz örnekte gördüğümüz gibi, toplu çalışma sırasında, çalışan bireyin ya da çalışanların tartımlı devinimleri, yorgunluğun duyulmamasını, işin üremesini sağlar. **"Hep birlikte çekmek ağı, ekini hep birlikte biçmek, demiri birlikte dövmek"**, salt ortak üretim açısından önemli değildir. Üretimden haz almaya katkıda bulunur ortak devinim. Tartımlı iş yapma, harcanan erkeden (enerji) kaynaklanan yorgunluğun duyumsanmamasını sağlar. Tartımlı çalışma, üretimsel ve zamansal bir örgütlenmeyi de yaşama geçirir. Ekin biçen orakçıların bir ağızdan söyledikleri türküler, ortaklaşa ünlemeleri (hayda, hop, ya allah, yallah, hey hey vb) birlikte çalışmayı, birlikte üretmeyi toplumsallaştıran bir örgütlenmedir. Bedensel devinimlerin uyumlu yinelenmesi, bireysel yorgunluğu duyumsatmadığı gibi, üretkenliği de artırır. Çalışma kolaylaşıyor, iş ürüyor, ortak haz alınıyor. Ne ki, bilinçli örgütlenmeden söz edemeyiz. Anadolu'da, özellikle balıkçılar tarafından söylenen **"Hayamola!"** ünlemi, büyük bir olasılıkla, balıkçıların, akşam evlerine dönüşlerinde birbirlerine söyledikleri **"Ayam ola!"** dileğinden kalmıştır. Ayam, Arapça yevm (gün) sözcüğünün çoğulu olup, halk ağzında **"gün, hava durumu"** anlamını kazanmıştır. **"Ayam ola!"**, hava güzel ola, açık ola gibi anlamlar taşır. Bu bilinçsiz örgütlenme, teknede kürek çeken balıkçıları coşturan, işlerini zevkle yapmalarına yol açan bir tartıma yol açmıştır. Balıkçılar, küreğe asılırken, hep bir ağızdan, **"Hayamola!"** diye ünlerler. Her kürek çekişte, özel bir ünlemeyle, bir bakıma ezgiyle söyledikleri bu ünlem, tartımlı kürek çekimine yol açar. Ne ki, bilinçli bir örgütlenme değildir bu.

Sanatsal yaratış açısından da, tartımlı çalışmalarda, bilinçli bir örgütlenmeden söz edemeyiz. Dayanağı gizemde, büyüde olan, dinsel yansımayı, estetik alana aykırı bulmayan sanatsal

yaratış, üst düzeyde tartımlı yapıtlar verebilir, ama bu tartımlı yaratış, bilinçten yoksunsa, müziksel öykünme, sanatsal düzen sağlayamaz. Kaynağında, sanatsal yaratışta -müzik içinde- öykünme öğeleri bilinç dışında gelişemezler. Öykünme, deney içinde, örgensel biçimde gelişir, üst düzeyde, sanatsal yaratışa varır. Öykünmenin olgunlaşması, sanatsal yaratı durumuna gelmesi, duyumların gelişmesiyle ilişkilidir. Ezgi ve tartım, duyumların öykünme niteliğindeki anlatım biçimleriyle, sanatsal yaratış sırasında ortaya çıkarlar. Şu da unutulmamalı: **"Öykünme, salt duyumların alıcılığına, duyarlığın algılanmasına bağımlı değildir, anlığın etkinliği de apaçıktır."** Kısası, öykünme öğesi, **"kendiliğindenlik"** (spantaneite) içerir, yani, kendi itimiyle etkin olabilir. Bu, şu demektir: **"Sanatsal yaratış, müzik de içinde, kendi içkinliğinin dışında etkin olabilmek için, özgün kurallarını, kendi yapısında oluşturmalıdır."** Şamanın dansında görülebilir bu. Kaynağında, şaman, tamtamların ve ilkel boruların (kamış, mürver ağacının dalları vb) örgütleyici işleviyle, dansı, bir dışlaşma biçimi olarak yaşama geçirir. Günümüzde, çağdaş müzikte, müziksel olarak işlenmiş dans adımları, danstan uzaklaşarak, günlük yaşamın duygu boşalımını sağlayan özgür devinimlere dönüşüyor. Giderek, beden eğitimi devinimlerine benziyor. Ne ki, hiçbir zaman, müziğin örgütlemesinden kurtulamıyor, hiçbir zaman da, kurtulamayacaktır. İlkel toplumlarda dans, yaşamı koruyan, düşmanlara karşı savaşım gücünü ve direncini ateşleyen yaşantı biçimlerinden biri idi. Bu yüzden, müzik, şamanın gizemli dünya görüşüne koşut yinelenen devinimleri örgütlemekle sınırlı kalmadı. Doğal bir olayın değişen inişlerini, çıkışlarını, susuşlarını, vuruşlarını, salt gizemli güçlerini öykünmekle kalmıyor, toplumsal birliği, devinimlerin coşturucu uyumuyla, **"bireysel ve toplumsal doyumu"** da sağlıyor. Köylü danslarında, bu öğeleri açık seçik görürüz. Köylü danslarının duygu yükü, olumlama duygusuna da katkıda bulunuyor. İlkel toplumlarda, müzik ve dans, topluluk bilincini besliyor.

Sözsüz oyunlar (pantomime, pandomim), ilkel toplumların sanatsal ortamlarını ve toplumsal koşullarını, bir yönüyle yansıtırlar. Dilsizlerin (lal), işitsel yetiye gereksinimleri yoktur, ama

ezgisel mırıldanmalar yapıyorlar. Bu, müziksel yaratışın **"içsel nitesi"**ni, öykünmenin sanatsal özünü açıklıyor.

Sanat tarihçileri, sanatsal yaratışta, **"benzerlik"**in, başka bir deyişle **"benzetme"**nin, gerçek sanatçılık sayıldığı, benimsendiği dönemleri yazıyorlar. Müzikte, doğa güçlerini, örneğin suyun akışını, olduğu gibi öykünen kişi, büyük müzikçi, bir çiçeğin biçimini ve rengini doğal durumuyla tuvale geçiren ki-şi, gerçek ressam, bir insanı tüm hatlarıyla mermere yontan kişi, büyük yontucu sayılmıştır. Rönesans öncesi sanat yapıtları, bu savları doğruluyor. Bu durum, bize, **"benzerlik"**in, yani **"benzetme"**nin sanatsal yaratış sayıldığı bir dönemin varlığını gösteriyor. O dönemden kalan hiçbir yapıt, sanatsal yaratı olarak gelmemiş günümüze. Birçok yerde duruyor o yapıtlar, ama **"estetik alanın değer ulamı içinde"** yer almıyorlar.

Benzerlik ((analoji), bilimsel araştırmalarda bir ipucu, dirimbilim (biyoloji) gibi bilim dallarında, bir yöntem olarak değerlidir, ama sanatsal yaratışta, kötü öykünmedir. Benzer olmayan nesnelerin belirli yanları, özellikleri ve ilişkileri arasında **"benzerlik kurulması"** (analoji), kimi bilim dallarında önemli bir yöntemdir. Örneğin, **"bitkibilim"**de (botanik), ilk karşılaşılan bir bitkinin hangi aileden olduğu, deneyimle anlaşılamaz, ama yapraklarının ve çiçeklerinin biçimleri, ercik ve dişiciklerinin dizimleri, yerleri, aynı ya da ayrı çiçekte bulunmaları gibi benzerlikleri belirlenir, ailesi tahmin edilir. Daha sonra, somut karşılaştırmalar yapılır, tohumları çimlendirilir, olasılığın doğruluğu ya da yanlışlığı saptanır. Bu yöntem, mantıkta şöyle kullanılır: **"B nesnesinin a, b, c, ç, d özellikleri varsa, c nesnesi de, b, ç, d özelliklerine sahipse, c nesnesinin de, a özelliğine sahip olması olanaklıdır."** Özellikle, araştırmalarda önemlidir. Toplumsal gelişmenin başlarında, gözlemin ilerisiydi benzerlik. Deneyin gerisinde bir yöntemdi. Benzerlik yönteminin ana öğeleri, **"dış özellikler"**le **"ikincil yanlar"**dır. Bunların benzerliklerinden, sonuçlara varılmaya çalışılır.

İlkçağ düşünürlerinin **"doğa felsefeleri"**, benzerliklerden devinilerek kuruluyordu. Bir kanıtlama yolu olarak önemini yitirmekle birlikte, sorunların çözümünde yol gösterici işlevini yürü-

tüyor yine de. Huygens, ışığın bir dalga olduğu kuramıyla ilgili düşüncesini, ışık ve ses titreşimleri arasında benzerlik kurarak ortaya koymuştur. James Maxwel, bu düşünceyi genişleterek, manyetik alanların özgün belirtilerine uyguladı. Elbette, tanıtlamanın (ispat) yerini tutamaz. Çünkü, benzerlik yoluyla varılan sonuçlar, ancak, bir olasılıktır. Bilgi edinmenin başka yollarıyla bir arada kullanılabilir. Benzerlik yoluyla varılacak olasılıkları artırmak için, şu koşulların yerine getirilmesi gerekir:

1. Benzerlik, karşılaştırılan nesnelerin gerçek yanlarına ve olanaklı en çok sayıda ortak özelliklerine dayandırılmalıdır.
2. Üzerinde durulan özellik ile nesnelerin ortaklaşa özellikleri arasında olanaklı ve yüksek sayıda bağlantı bulunmalıdır.
3. Gelişigüzel herhangi bir bakımdan değil, belirli bir bağlantı içinde olan nesneler arasında benzerlik kurmak için kullanılmalıdır.
4. Yöntem, nesneler arasında benzerlik kurmak amacım güttüğünden, nesneler arasındaki farklılıkların imlenmesi, bu gibi farkların araştırılması gerekir.

Çağdaş bilimlerde, benzerlik, geniş çapta, **"benzerini yapma yöntemi"** olarak kullanılıyor. Sanatsal yaratışta benzerlik, yaratıcı yetiyi körleten bir öğe olarak düşünülür. Ayrıca, benzerlik, sanat terimi olarak, özellikle kalıpsal (plastik) sanatlarda, bir beceri sayılmıştır. Oysa, sanatsal yaratışta, dıştan aldığımız izlenimleri, anlığımızda yeniden yapmak önemlidir. Sanatsal yaratı, anlığın yeniden üretimiyle olanaklıdır. **"Benzer"**, bilgi kuramında, özdeksel şeyleri, süreçleri, yasaları olduğu gibi yansıtan **"ideal nesne"** (kavram, kuram, araştırma yöntemi) anlamında kullanılan bir kavramdır. Çağdaş felsefede, bir bilgi kuramı ya da mantık kuralı için gerçek temel oluşturan (insanın özdeksel deneyiminin türlü biçimlerini içeren) özdeksel bir nesne anlamında kullanılır. Uslamlama, usavurma, kurgulama ve başka düşünüş biçimlerinin nesnel kökenini oluşturan şey, nesneler arasındaki en basit, en yalın ilişkilerdir. İdeal görüngülerin ortaya çıkmaları ve oluşmaları, **"benzer"**in bulunmasıyla belirlenebilir.

Bu, idealizmin türlü biçimlerine karşı yürütülen savaşımda son derece önemlidir. Bir mantık kuralının, yöntemsel bir yasanın özgünlüğünü, bunların belli bir bilgi dizgesi içindeki işlevlerinin çok yönlü çözümlenmesine olanak verir, sanatsal yaratışta ifade eder. Bu karşıt yanların diyalektik birliği, her sanat dalında, başka yordamlarla, belirli estetik **yaratıları**, duyguları içerir, yüce düşüncelere, soylu duygulara yol açar, kişilerin, olayların, çevrenin imgelerini yaratır. İmgelem, sanatsal yaratışta, **"imge yaratma"** sürecinde önemli etkendir.

Bir insanın kişiliğini ortaya koyan, bireysel davranışta beliren, toplumsal, anlaksal, anlıksal, duyusal ve düşünsel başka özelliklerin, sanatsal biçimde temsil edilmesi, sanatta, **"karakter"** (kişilik) kavramıyla ifade edilir. Özgün koşullarda, özgün kişiliklerin doğru yansıtılması, belirli biçimde devindirilmesi, önemli olan, belli bir estetik yaratıda nesnel gerçekliği, canlı, somut, duyusal ya da doğrudan algılanan bir biçimde ortaya koymak amacıyla yeniden yaratmaktır, yani **"imgelemleme"**dir.

Marksçı yansıma kuramı, sanatsal yaratışta imgelemin (imge yapmanın, imge yaratmanın) doğru anlaşılmasını bilgikuramsal kökenini ortaya kor. İmge, bilimsel kavramlardan, siyasal düşüncelerden, ahlak ilkelerinden farklıdır. İmge, bilim adamı tarafından da, varsayım olarak kullanılır, ama deney alanında matematik gösterimle kanıtlanamazsa, vazgeçilir. Oysa, sanatsal imge, sanatın özünü oluşturur. Bilim kavramlarından, siyasal düşüncelerden, ahlak ilkelerinden farklı, ayırt edici birçok yanları vardır sanatsal imgenin. Hei şeyden önce, anlakta, yeniden üretilir. Bilimsel imge, tam karşıtı, olduğu gibi kanıtlanmak ister. Kanıtlanamazsa, gerçekliği yok sayılır. Deneyimde gerçekleştirilemeyen varsayım, matematik gösterimle ifade edilemez. Sanatsal imgenin matematiksel gösterime gereksinimi yoktur. Matematiksel gösterimle ifade edilemeyen öngörüş, terk edilir bilim adamınca. Sanatsal yaratışta imge, yukarıda belirttiğimiz gibi, benzerlikten arınmış, bilimsel kavramlardan, siyasal düşüncelerden, ahlak ilkelerinden farklıdır. Sanatsal imge, duyusal ile ussalın, somutla soyutun, dolayımsızla dolayımlının, tikel ile tümelin, rastlantısal ile zorunluluğun, parça ile bütünün, görünüşle özün, biçimle içe-

riğin örgensel bütünlüğünü **"gerçekçi yansıtma"**da önemli bir etkendir. Özgün kişilikler, türlü karmaşık ve çelişik gelişmeleri içinde ele alınan somut kişilerdir. Sanatçının yarattığı her kişilik, estetik bir belirlilik taşımalıdır. Böyle olmazsa, **"sanatsal kişilik"** (karakter) olamaz. Sanatsal yaratışta her kişilik, özgün olmalıdır. Birbirlerine benzeyen kişiler, sanatsal yaratıda **"tip"** olurlar. Tiplerin çizgileri, toplum tarafından çizilmiştir.

Sanatsal yaratışta **"benzerlik sorunu"**, diyalektik tartışmalara yol açıyor. Sanatsal yaratış, günlük yaşamın dolaysızlığını ortadan kaldırıyor, sanatsal yetinin biçimlendirdiği olayı (durumu, nesneyi), yaşantının yansıtılan örneğinden uzaklaştırıyor. Yeni biçim, yaşamda örneği olmayan düşsel bir dünyayı yansıtıyor olabilir. Felsefenin temel kavramlarından biri de, **"benzemez"** kavramıdır. Eşit ve benzer olmayan, ayrı, ayrımlı (farklı) olanı ifade eder. XX. yüzyıl mantığında, salt, kavramlarla ilgili olarak kullanılır. Nesnesi genel özellikler taşımayan, bu yüzden, daha çok genelleştirilemeyen kavramlar için farklı ve karşılaştırılamaz terimler seçilir. Örneğin, **"üçgen"** ile **"adalet"**, **"özdek"** ile **"öğreti"** vb. Kimi düşünürler, ayırma terimleri olarak kullanmışlar **benzemez** kavramını. Örneğin, Leibnitz, **"İnsan hayvandır, ama insan ile hayvan aynı şey değildir."** diyor, insanla hayvanın benzemezliğini belirtiyor. Büyük dinci Herbart Johann Friedrich (1776-1841), ciddi bir eğitimci ve ruhbilimcidir. Bütün varlığın anlıksal, bilinmez, değişmez sonsuz özler olan **"reller"**e (şeylerin varlığı) dayandığına inanıyordu. Herbart, **"benzemez"** kavramını, ayrı duyum organlarının duyumlarım belirtmek için kullanır. Örneğin, **"soğuk"** ile **"ekşi"**yi belirtmek için. Yeri gelmişken, Herbart'ın, Pestalozzi'nin öğrencisi olduğunu, daha sonra, onun demokratik eğitim ilkelerini dışladığını anımsatalım. Ancak, **"Etkin dikkat, edilgin dikkat, deneysel ruhbilim"** hakkındaki düşünceleri, bugün de değerlidir. Sanatsal yaratışta, aynı duyumların birlikte yansıtılması, sanatsal yaratıya, yaşantının başka alanlarından daha güçlü bir nitelik katabilir. Herbart, benzerliğin bu nitesini görebilmiştir. Benzerliğin diyalektiğinin müzikte en çarpıcı biçime kavuşacağı herkesçe anlaşılır. Özgünlüğüne karşın, müziğin yansıtma ırası, başka sanatlarla

birlikte ele alındı. Günümüzde, felsefe alanındaki önyargılardan biri, Kant'tan kaynaklanan **"zaman"**a ilişkin yargıdır. Kant, **"Aşkın Estetik"**inde, (Trancendental Esthetique) zaman kavramını, **"uzam"**dan kesin çizgilerle ayırıyor. **"Zaman, iç anlamın, başka deyişle, kendimize bakışımızın ve iç konumumuzun biçiminden başka bir şey değildir. Çünkü, zaman, dış görüngülerin belirlenimi olamaz. Zaman, bir biçime, konuma vb ulamlara özgü değildir. Karşıtı, iç konumumuzdaki tasarımların ilişkisini belirler."**[390]

Bizim için, zaman, özdeğin var oluşunun başlıca biçimlerinden biridir. İdealist düşünürler, zamanı ve uzamı, bireysel bilince bağımlı kılarlar (Berkeley, Hume, Mach gibi). Kant, zaman ve uzamı, duyusal görüngülerin önsel biçimleri olarak görüyor. Hegel, saltık anlığın ulamları olarak kabul ediyor. Özdekçi düşünürler, zaman ile uzamın nesnelliğini kabul ediyorlar. Gerçekliğin, zaman ve uzam dışında var olamayacağını ileri sürüyorlar. Zaman ve uzam ile özdek arasında, zaman ile uzamın evrenselliğinin belirtisi olan sıkı bir bağlılık vardır. Uzam üç boyutludur (çağdaş bilimde çok boyutluluğu ileri süren görüşleri de unutmamalı), zaman tek boyutludur. Uzam, aynı anda var olan nesnelerin dağılımını, yayılımını anlatır. Zaman ise, birbirlerinin yerlerini alan görüngülerin varoluş zincirlenişini içerir. Zaman, geriye çevrilemez, yani her özdeksel süreç (ucu açık süre), tek bir yönde, geçmişten geleceğe doğru gelişir. Bilimde gerçekleşen gelişmeler, zaman ile uzanım, özdeksel süreçlerden bağımsız ve ayrı olarak var olduklarını ileri süren fizikötesi görüşleri ortadan kaldırmıştır.

Bilimsel diyalektik özdekçilik, zaman, uzam ve devinim durumundaki özdek arasında bağlantı görüşünden değil, devinimin zaman ile uzamın özü olduğu olgusundan yola çıkar, zaman ve uzam ile özdeğin, devinimin ayrılmazlığı olgusuna varır. Çağdaş fizik, bu düşünceyi yadsımıyor. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, doğa bilimleri, zaman ile uzamın nesnel içeriğini yadsımıyorlardı, ama Newton'ın (1647-1727) görüşlerini benimsiyorlardı. New-

390 İmmanuel Kant, Saf Aklın Eleştirisi, Aziz Yardımlı'dan alıntı.

ton, zaman ile uzamın, hem birbirlerinden, hem de, özdekten ve devinimden tümüyle ayrı ve bağımsız var olduklarını ileri sürüyor. İlkçağın doğa bilginlerini (atomcu Epikuros ile Demokritos) izleyen doğa bilimcileri, XX. yüzyıla değin, uzamı saltık, her zaman ve her yerde aynı, devinimsiz olarak tasarladıkları, bir **"boşluk"**la aynı hızda akıp giden zamanla özdeşleştirmişlerdir. Çağdaş fizik, bu görüşlerin yanlışlığını, uzayın daha ayrıntılı biçimde incelenme olanaklarını yakaladıktan sonra, matematik gösterimlerle tanıtladı. Çağdaş fizik, uzam, zaman ve devinim durumundaki özdek arasında bir ilişki olduğunu kanıtlamıştır. Einstein'ın (1879-1955) görecelik kuramında varılan sonuç, zaman ile uzamın, kendi başlarına özdekten ayrı var olmadıklarını, evrensel karşılıklı ilişkinin bir parçası olduklarını, bu karşılıklı ilişki içinde bağımsızlıklarını yitirerek, bütünsel ve bölünmez zaman-uzamın görece yapıları olarak belirdiği olgusunun doğrulanmasından başka bir şey değildir.

Bilim, zaman akışının ve cisimlerin yer kaplamasının, bu cisimlerin devinim hızına bağlı olduğunu, dört boyutlu uzantının (zaman-uzam'ın) yapısının ya da geometrik özelliklerinin, töz (cevher) birikimine ve bunun yol açtığı **"çekim alanı"**na göre değiştiğini tanıtlamıştır. Laboçevski, Riemann, Gauss ve Bolyay'ın düşüncelerinin, bugünkü zaman ve uzam kuramına önemli katkılarını unutmamalıyız. Euklidesçi olmayan geometrilerin bulunmaları, Kant'ın, deneyin sınırları dışında kalan duyusal algı biçimleri olarak ileri sürdüğü zaman ve uzam kuramını çürütmüştür. **Butlerov** ve **Fyoderov** ile onları izleyenlerin yaptıkları araştırmalar, uzam özelliklerinin, özdeksel cisimciklerin fiziksel doğalarına, özdeğin fiziko-kimyasal özelliklerinin de, atomların uzam dağılımına dayandığını ortaya koydu.

Zaman ve uzam hakkındaki tutarsız görüşler, idealist fizikçilerle felsefeciler tarafından hâlâ sürdürülüyor. Zaman ve uzamın nesnelliğini yadsıyorlar. Oysa, diyalektik özdekçiler, insansal bilgiyi savunuyorlar. İnsansal bilgi (beşeri bilgi), nesnel gerçek olan zaman ve uzam hakkında, daha derin, daha doğru görüşler üretmeyi sürdürüyor. Zaman ve uzam, sanatsal yaratışta, olayların içinde geçtiği kılgılı yaşamda algılanan biçimiyle yer alır. Sa-

natsal yaratıya konu olan olaylar, sınırlı zaman ve belirli uzam içinde başlar, orada gelişir ve orada son bulurlar. Sanatsal yaratış, her şeyden önce, insanı tapıncaklardan arındırır. Sanatsal yaratışta, zaman ve uzam, nesnel olarak ayrılmazlar, bütünlükleri vardır. Zaman ve uzamın bilinçten bağımsız yapıları, nesnel gerçekliği, estetik alanda **"güzel"** olarak yansıtırken, zorunlu olarak, derin etkiler yapar. Durum bu ise, Kant'ın görüşünü dışlamak gerekir. **Zaman ve uzam,** özdeğin var oluşunun başlıca biçimlerindendir. İdealist düşünürlerin, zaman ve uzam olgularını, bireysel bilince bağımlı kılarak, nesnelliklerini yadsıdıklarını belirtmiştik. Sanatsal yaratışta, sanatçı, özel bir tutumla, zamanın ve uzamın sınırlarını aşarak, onları öznelleştirebilir. Bu, özgül yetinin imgelem gücüyle ilişkilidir. Zamanın ve uzamın aşılan sınırlarının ötesinde de aranan, **"gerçeklik"**tir.

Sanatsal yaratış, diyalektik özdekçi yönteme bağlılığıyla, müziğin kendine özgü yapısını doğru kavrayabilecek yolu bulabilir. Müzikle dans arasındaki ilişkiyi düşünürsek, devinimin sürekliliğine, sanatsal yaratışta, sadece bir **"süreç"**e gereksinim olduğunu anlarız. Kant, **"Zaman, iç anlamın, başka deyişle, kendimize bakışımızın ve iç konumumuzun biçiminden başka bir şey değildir. Çünkü, zaman, dış görüngülerin belirlenimi olamaz, zaman, bir biçime, konuma vb ait değildir. Buna karşılık, bizim iç konumumuzdaki tasarımların ilişkisini belirler."** diyor.[391] Uzam ile zamanı ayıran bu görüş, sanatsal yaratışa katkıda bulunmuyor. Bu iki kavram, bilgi kuramına girişte, soyut öncelikler olarak algılanmış oluyor. Bu durumda, özne ile nesnenin her türlü karşılaşması, ortadan kalkıyor. Sanatsal yaratış için, salt, duyusal ortam kalıyor. Sanatsal yaratışta kalıcılık, zaman-uzam birliğini sağlamakla olanaklıdır.

Sanatsal yaratışta, çağcıl görünüş, sonsuza akışa engel değildir. Saptanan durumun, işlenen olayın, betimlenen nesnenin yinelenemezliği apaçıktır. Herakleitos'un **"Bir ırmakta, aynı suyla iki kez yıkanamazsın."** sözü, soyut bir nesneyi, soyut biçimde anlatmıyor. Nesnenin uğradığı olağan değişimi anlatıyor. Sa-

---

391 Georg Lukacs, agy., s. 100.

natsal yaratışta, öznenin yarattığı yapıtta ele aldığı nesne, durum ya da olay, zamanın akışına tabidir, ama kalıcılığı, öznelin, kendinde oluş içerisindeki sağlamlığındadır. Mona Lisa'nın gülüşü, öznelliğin kalıcılığını, zamanın akışına uyumluyor. Öznel'in sanatsal yetisi, insan olmasından kaynaklanıyor. Sanatın alanı, insandır ve insanla ilgili her şeydir. Kuşkusuz, geleceğe yönelik olmayan geçmiş ve şimdi, insanla ilişkili de olsa, estetik alanda kalıcı olamaz. Bu yönüyle, ilginç olmalı sanatsal yaratışa konu olan şey. Trajik ya da gülünç olabilir yaşamı ilgilendiren şeyler. Bunlar, **"güzel"** kavramının dışında değillerdir. Sanatsal yaratış, yaşamın üç nitesiyle yakından ilgilidir: **"Güzel, acı ve gülünç olan."** Yaşamın binlerce görüngüsü içinde, örneğin, **"aşk"** duygusu, bu üç öğeyi özünde taşır. **Züleyha**'nın, **Yusuf**'a bakarken parmaklarını doğraması, **Kays**'ın çöllere düşüp yaban hayvanlarıyla bütünleşmesi, acı oldukları değin gülünçtürler de...

Kaynağında, bütün bunlar, yaşamın **"gerçek"**idir. Güzelin bilgisi, yaşam alanlarına, insanla ilişkisi açısından girer. Evrensel sanatsal yaratış, yaşamı düşünmeyi öğretir. Klasik okulun **"doğa"**dan, insan doğasını anlaması, yaşamı bütünsel olarak kavramasındandır.

## SANATSAL YARATIŞIN ÖZNESİ: SANATÇI

Güzelin bilgisi, yaşantının içinden doğar. Bu kanı, temel estetik görüşümüz olarak belirlendi. Bütün düşüncelerimizi, bu temel üzerine kurduk. Sanatsal yaratı, yaşantıdan doğduğu için, yaşantının içinden gelen bir **"özne"**ye gereksinim vardır. O da, **"sanatçı"**dır. Sanatçı, sanatsal yaratış işini, genel yetisinin bir dürtüsü olarak yapsa da, **"sanatsal yaratı"**, kamusal bir nitelik kazanır. Sanatsal yaratıyı (yapıt) toplum izler. Her sanatsal yaratı, toplumsal bir tepki görür. Benimsenir ya da yadsınır, ama toplumsallaşır. Yapıt, toplumun duyarlığına, beğenisine sunulur. Toplumsal tepki, olumlu ya da olumsuz olur, ama her sanatsal yaratı, toplumsal duyguyu devindirir. Toplumsal özümsemeyi sağlayan, sanatçının **"düşgücü"**dür.

Raphaello'nun **"Galetea"** portresi için, **"Böyle güzel bir modeli nereden buldun?"** diye sormuşlar. Baldassare Castiglione'ye yazdığı mektupta, soruyu yanıtlıyor: **"Bir ideyi yakalamaya çalıştım. Modelim, düşgücüm."** Demek, sanatsal yaratışta, önce **"düşlem, düşgücü"** gerekiyor. Sanatçıdan söz edildi mi, üç kavram gelir akla: **Yetenek, düşlem gücü ve sabır.** Yetenek, doğadan gelen bir armağandır. Düşlem gücü, bireyin geliştirdiği ruhsal bir olaydır. Düşlem (fantasie, hayal), karşılığında bir gerçek bulunmayan görüsel tasarımdır. Kişi, tasarımını geliştirebilir. Düşlemin eğitimi yapılabilir. Düşlem gücü (fantasie, hayal gücü), görüsel tasarım gücüdür. Yani, kişi, önce tasarımlar yapar. Bu tasarımlar, görme duyumuna dayanır. Giderek, yaratıcı bir nitelik kazanır. Algıladığımız nesneleri (olaylar, durumlar), iç dünyamızı etkileyecek yoğunlukta içselleştirir, anlağımızda yeniden yaratırız, değiştiririz. Sanatsal yaratıda, bu tasarım gücü önemli-

dir. Tasarımını yaptığımız şeyi, anlağımızda yeniden üretiriz. Bu yeniden yaratma gücü, sanatçının yeteneğine, ekinsel birikimine, çevresine bağımlıdır. Önce tasarım, sonra, tasarımı biçimlendirme, biçimlendirileni yansıtma, sanatsal yaratışın temel öğeleridir. Sanatsal yaratışta, düşlem gücü önemlidir, ama sanatsal yaratının (yapıt) etkisi, salt içerikle (öz) dışsal olanın (biçim) **"gerçeklik"**i değildir. Sanatçının, **öz-biçim** bütünlüğünü sağlamak için, aklın ileriyi görme gücünü ve duygulanımın derinliğini yardıma çağırması gerekir. Sanatçı, yaşamın türlü görüntülerini yansıtabilmek için, derinliğine yaşamış olmalıdır. Tasarım ve düşlem gücü, genç sanatçıyı kışkırtır, yaşam deneyleri olgunlaştırır, ekinsel birikimi derinleştirir. Yaşamın betimlenmesi, sanatsal yaratış için önemli olmakla birlikte, yaşamın derinliklerine inmek için yeterli değildir. Sanatçı, üretici etkinliğinin yardımıyla, kendinde saltık olan ussal şeyi alır, ona dışsal biçim verir, öz yaratımı olarak topluma sunar. Yaşamın derin özünü, somut biçimde yansıtır.

Yeteneğin ve ökenin (deha) doğuştan olduğu söylenir. Hegel, bu savı, hem doğru, hem yanlış bulur. En son, aynı zamanda, **"Din, düşünme, bilim içinde doğmuştur. Tanrı, bilimi kazanma ve anlaksal düşünceye ulaşma yeterliğine de sahiptir."**[392] Hegel, bilimsel özdekçi diyalektiğin bulucusu olduğu halde, bu yöntemi uygulamakta zorlanır. İnsan, şu ya da bu nesne ya da olgu için doğmamıştır. İnsan doğada var olduğu zaman, din ve sanatsal yaratı yoktur. Tanrı'yı da, dini de, bilimi de, insan yaratmıştır. Yarattığı şeye giderek yabancılaşmış ve onlara boyun eğmiştir.

Sanatsal yaratışta, öznel yeti, apaçık etkindir ama, toplumsal gelişme de, o ölçüde etkindir. Hegel, bu konuda şu örneği veriyor: *"İtalyanlar için ezgi ve şarkı, doğa vergisidir. Kuzey halkları, müzik ve opera sanatlarının gelişmelerine katkıda bulunmalarına karşın, portakal ağaçlarının olduğundan daha fazla, yurtlarında olmamıştır. Grekların kendilerine özgü yaratıları, epik şiir'dir."*[393] Hegel, özgül yetinin salt bireylere özgü olmadığını,

---

392 Hegel, Estetik 1, s. 283.

393 Hegel, agy., s. 284.

az ya da çok ulusal olduğunu da ileri sürmüş oluyor. İtalyanlar için şarkı ve ezgi (melodi), doğal vergidir. Yani ulusal bir yetidir. Ezgi ve şarkı, İtalyan halkının doğasında vardır. Onlara verilmiş doğa armağanıdır.[394] Grekler için de, epik şiir, ulusal yetidir.[395] Kuşkusuz, Hegel, bunları yazarken, Sümerler hakkında herhangi bir bilgiye sahip değildi. Dünya halkları, henüz, tarihin bu gizemli halkını tanımıyordu.

Sanatsal yaratışta, öke, kolay çıkmaz ortaya. Öke (deha), kendi içinde tasarımlar üretir, sanatın türüne göre, dışsal beceriler gösterir. Örneğin, şair, sözcükler üretir, sözcük ekonomisinde, yeni gelişmelere göre, yeni değişmelere yönelir, yeni biçimler ve biçemler yaratır. Klasik engelleri aşar. İçten bakıldığında, Karacaoğlan (1606-1679), Pir Sultan Abdal (.....-1627) ve Âşık Veysel (1894-1973), alanlarında birer öke görünüyorlar. Öke, imgelediği ve duyumsadığı her şeyi, yeni bir biçemle yansıtır, onları yeni bir biçimle sunar. Kısası, dışsal olanı değiştirmekle kalmaz, yeni bir öze varır. Yansıtma, genel kuram olarak, sanatsal yaratıştaki temel yöntemliğini korur, ama biçimini değiştirir. Ökenin sanatsal yaratıştaki konumu budur. Veysel, halk şiirinin uyak, ölçü ve biçim engellerini aşamıyor, ama özünü tümüyle değiştiriyor. Feodal düzenle kavgalı Halk Şiiri, Laik Cumhuriyet'le dostluk kuruyor. Halk Şiiri, Halkevi Şiiri'ne dönüşüyor. Kısası, yeni âşıklar, Halk Şiiri'nin konusunu değiştiriyorlar, ama Veysel, özünü değiştiriyor. Yeni bir doğa ve insan çözümlemesine varıyor. Pir Sultan, Karacaoğlan'dan daha önce, Halk Şiiri'ni dışsal ve içsel değişime uğrattı. Şiiri, kavga sanatı olarak kullandı.

Sanatçı ve yapıtı, toplumun tarihsel ve ekinsel birikimiyle, tarihsel kalıcılık kazanır. Sanatsal yaratışın değeri, bu birikimlerle bağıntılıdır. Bu, her sanatçının, toplumun ekinsel birikimini eksiksiz kullandığı anlamına gelmez. Sanatsal yaratış, özgün ulusal ekinle beslenmiş yaratının evrenselleşmesiyle kalıcılık kazanır. Meddah, mendilini ve sopasını, doğaçlamayla kullanır. Önceden yazılmış bir oyunu yoktur meddahın. Gününe ve yerine göre ku-

394 Hegel, agy., s. 283.

395 Hegel, agy., s. 284.

rar oyununu. Bu yüzden evrenselleşemez, ama bir oyun yazarı, halkın sanatsal yaratıştaki ekinsel birikimini -meddahın yaratısı da içinde- kullanarak insanlığın ortak değerlerine katkıda bulunur. Her halkın ortaya koyduğu sanatsal biçimin, sanatsal eylemin, beğeninin özgün yanları vardır. Sanatsal yaratışın bu yanları, **"ulusal biçim"**i oluşturur. Sanatçı, ulusal biçimi evrenselleştirerek kalıcı olur, bunu yapamazsa, yazın tarihlerinde, adına rastlanır sadece. Birçoğu, ulusal sanat tarihlerine de giremez.

Marksçı estetik, sanatı, nesnel gerçekliğin bir yansısı olarak görür. Sanatçı, toplumun nesnel gerçeğini yansıtır. Toplumsalcı estetik, ulusal yansıma biçimlerinin, halkın yaşantısıyla, toplumsal ekonomi yapısıyla, töresiyle, yaratıcı ırasıyla, toplumsal duyarlığıyla ilgilidir. Bütün bunları özümseyen sanatçı, sanatsal yaratıya **"ulusal renk"** kazandırır. Dil, yazında, ulusal biçimin en önemli öğesidir. Ulusal ekinler arasındaki etkileşim, sanatsal yaratış biçimlerini zenginleştirir. Toplumsalcı (sosyalist) içeriğe sahip sanatsal yaratış, toplumsalcı öğretiyi halka mal eder. Sanatsal yaratış, toplumsalcı bir düzende, halkın özgür gelişmesinin sonucu olarak, türlü biçimler yaratma niteliği kazanır. Toplumsalcı düzene varmamış toplumlarda, sanatçı, toplumsalcı öğretiyi özümsetmeye yönelik yansıtmalar yapar.

Gerçek ulusal sanat, her zaman, evrensel bir öz taşır. Çünkü, sanat, halkın tarihsel ve ekinsel birikimini bütün derinliğiyle yansıttığından, insancıl ve evrensel öğeleri içerir. Ulusal öz ile evrensel özün, sanatsal yaratışta, örgensel biçimde kaynaşması, ancak, toplumsalcı öğretiyle olanaklıdır. Evrensel burjuva sanat yapıtları da vardır, ama onların, halkları kaynaştırma nitelikleri bulunmuyor. Çünkü, o sanatsal yaratıların, **"halkların dostluğu, kardeşliği"** gibi bir ilkeleri görülmüyor. Bu ülkü, ancak, toplumsalcı öğretide vardır. Hümanizma bile, bireyi temel alıyor. Halkların dostluğu ve kardeşliği, insancıl eğilimi aşıyor. Çünkü, hümanizmin sınıfsal içeriği yoktur. Ancak, toplumsalcı hümanizm yaratmak gerekir. Sanatsal yaratışta, öke sanatçı, kendi özgün biçemini, özgün ulusal birikimle bütünleştirir. Kısası, halkıyla, halkının ekinsel ve tarihsel birikimini, özgün biçemiyle, sanatsal yaratısında yansıtır. Âşıklar (saz şairleri), doğaçlamadan **"yır"** söy-

lerken, öznel yaratıcı yetilerini, ulusal birikimle beslerler. Sanatsal yaratışta, özgün yaratılar verme başarısı gösteren sanatçılar, imgeledikleri her şeye yeni biçimler bulurlar. Öke sanatçı, duyumsadıklarını, algıladıklarını, yeni biçimlerle evrenselleştirir. Bunu başaracak içtepiye -Schiller'in özel kavramıdır- ve gereksinimine sahiptir. Böyle yaratılarda görülen en açık nite, yeni biçemin (üslûp) dolayımsız olmasıdır. **Dolamlama** (circonlocution, edeb-i kelâm), sanatsal yaratıya **"imge"** değeri katmak için yapılan benzetmeler, eğretilemeler ve değişmecelerdir. Öke (deha), bunlara gerek duymaz, yalındır, açıktır. Özgünlüğü buradadır. Bezekli, sanatlı söyleyiş, yani dolaylama (periphrase, itnâb-ı makbûl), öke sanatçının başvuracağı bir yöntem değildir. Öke sanatçı, **"temiz bir yüz"** yerine, **"ay ışığıyla yıkanmış lekesiz bir yüz"** demez. Doldurma (remplissage), öke sanatçının anlatım yolları arasında yoktur. Öke sanatçı için biçimlendirme, çileli bir çalışmayı gerektirmez, yaratı, özgün biçimiyle onu bulur. Gerçek şair, düşlem gücünü devindiren imgelemini, ancak, dizelerinde yansıtır. Onun algıladığı, duyumsadığı şey, sözcüklerinde görülür. Şair, özgün şiirini, dolayımsız biçimde, kılgılı yaşamda (yaşantıda), yaşantının içinde, yaşanan duygu olarak yaratır.

Sanatsal yaratışta, **"esin"** (inspration, ilham), her zaman dile getirilir. Her sanatsal yaratı, bir içe doğuşun, içe doğan buluşun, yaratış gücünün ürünü sayılır. Doğrusu, hiçbir zaman, böyle bir esine inanmadım. Bir kişi, günlerce, bir gül bahçesinde yatsa, **"Yüzün gibi bir gül açılmaz, bin gül açılsa"** diyemez. Ama, şair, gül bahçesini görmeden de, bu sözü söyler. Kuşkusuz, bir uyaran yoksa, içe doğuşla, **"Dokuzuncu Senfoni"** bestelenmez. Renk, ışık, gölge bilgileri olmadan, bir **"Çıplak Maya"** (Goya'nın) yapılamaz. Esin, birikim ve yeti olmadan, sanatsal yaratı için göreve çağırılamaz. Esinlenme, sanatçının düşlem gücüyle, yaratıcı bir nitelik kazanır. Goethe'nin dediği gibi, **"Şair, bir dalda tüneyen kuş gibi şarkı söyleyen biri değildir."** Esin, bir temayla vardır ancak. O tema, bir birikimle elde edilmiştir, sanatçının bilinçli işlemesiyle, **"sanatsal yaratı"** durumuna gelir. Sanatçı, bir temayı, kendine özgü bir yaratı durumuna getirirken, kişiliğini ve özgül yetisini, gereçlerine sindirmelidir.

Kaynağında, salt özgül kişiliğin yansıdığı bir yaratı, yoksul bir yaratıdır. Sanatsal yaratıyı zenginleştiren, toplumsal birikimdir. Nesnel gerçekliğin, sanatsal yaratı durumuna gelmesi, öznel yetinin, halkların tarihsel birikimlerini, özgül gösterimden uzaklaştırmasıyla olanaklıdır. Temanın dışsallığıyla yetinmez sanatçı, toplumsal ve tarihsel birikiminin derin içeriğiyle evrenselleşir. Anlaksal önseziyle algılanabilen duygunun yüzeyselliği açıktır. Sanatçıda anlaksal derinlik olmalıdır. Tumturaklı söz, dışsal görüngülerle, sınırlı bir yansıtma yapabilir, ama derinlik yaratamaz.

Sanatçıdan, önce, **"nesnellik"** beklenir, ama sanatsal yaratış, sanatçının öznel yetisinin yansımalarını gizleyemez. Sanatçı, özne olarak, konusuyla özdeşleşir, duyumsananın somutlaşmasını, duyarlığının ve düşlem gücünün, iç yaşamını belirleyen nitemiyle biçimlendirir. Duyarlığın ve düşlem gücünün sınırları, sanatsal yaratının derinliğini saptar. Sanatsal yaratışın bu öznelliği, sanatsal yaratının nesnelliğiyle özdeşleşir. Gerçek sanatsal yaratış, buna karşın, öznel yordamla (tarz) ve öznel biçemle özgülleşir, gerçek sanat yapıtı olur. Yordam, genel sanat türleriyle ilişkili değildir. Bir ressamın tablolarında, konu ayrımları vardır. Örneğin, bir tablosunda doğa görüntüleri, bir başka tablosunda, toplumsal bir olay yansıtılmıştır. Bu yapıtlarda, farklı konular yansıtılmasına karşın, yordamı, ressama özgüdür, iki tabloda yordam özdeştir. Bir şair, lirik şiir de yazabilir, epik şiir de. Konular farklı olduğu halde, özgül yordam belirgindir. Biçim farkı, biçem farkını yaratmaz. Yordam ve biçem, kişiliğe özgü durumlardır. Yordam, sanatsal yaratışa karşıt değildir ama, sanatsal yaratının dışsal öğeleriyle sınırlıdır, ama biçem, anlatımla ilgilidir. Tanzimatçıların, Fransızca'dan aktardıkları, **"Üslûb-i beyân, ayniyle insandır."** (Le Style c'est l'hommême) önermesi, sanatçının anlatım biçimini, yani biçemini içerir. Ancak, biçem, sanat türlerinin yansıma istemlerine göre oluşur. Örneğin, **"tasavvuf müziği, Türk sanat müziği"** ya da **"opera müziği"** biçemleri farklıdır. Sanatçı, yarattığı sanat türüne göre bir **"işleme"** yapar. Özgünlük, biçem kurallarından değil, öznel imgelemlemeden doğar. Bu da, özgüllüğün, nesnellikle özdeşliğini gösterir. Özgünlük, kesinlikle, düşlem sorumsuzluğu değildir, bilinçli yaratış ve işleyiştir.

Çoğunca **alaysıma** (travestissement, tehzil) ve **gülmece** (humour, mizah), özgünlük sayılır. Oysa, alaysımada, özellikle gülmecede, sanatçı, kendi yaşamından devinerek, sürekli, geriye döner. Unutmayalım ki, Garip şiiri, basit ve bayağılaşan nüktelerle, özünü ve amacını yitirdi, şiirselliği yadsıdı. İkinci Yeni Şiiri de, sözcük bozmalarla, hece atlamalarla, cümle devirmelerle yozlaşmış, gerçek amacı olan **"şiirsel deyiş"**i anlamsızlaştırmıştır. Gerçek sanatsal yaratış, böyle sapkınlıklardan kaçınır. Estetik alan, her yozluğa kapalıdır. Hiçbir sanatsal yaratı, çağının ekinsel varlığından kurtulamaz. Bu ekinin varlığını yansıtmak, sanatsal yaratışta kaçınılmazdır, ama bu ekinsel varlığın gereçlerini bulup işlemeden, yapıtın sanatsal nitesi oluşamaz. Sanatsal yaratışın özgünlüğü, salt, konunun gerçek içeriğinin toplumsalcılığıyla, ussallığıyla, sanatçının biçimi ve biçemiyle bağıntılıdır. Gerçek sanatsal yaratışta, **"güzel"**, özgünlüğün gücüyle ortaya çıkar, evrenselleşir. Özgünlük, özel bir çabayla sağlanamaz, düşünmenin, yordamın ve biçemin öznelliğinde görülür. Güzel, özgünlüğün, nesnellikle bütünlüğünün bilgisidir. Sanatçı, halkın ekinsel varlığıyla yeniden yaratır bu bilgiyi.

Ne ki, **"arı sanat"** (saf sanat) kavramını, sanatsal yaratışın temel kavramı olarak ileri sürüp, sanatta öz-içerik yoğunluğu, sanatta yandaşlık gibi gerçekçi istemlere karşı ileri sürülen idealist estetik ilkesine, sanatçı boyun eğmemeli. Arı sanat kavramını savunanlar, estetiği, salt haz kavramı üzerine oturtuyorlar. Arı sanat savunucuları, gerçekçiliğe karşı tam bir savaş açtılar, ama yaşantı, onları yadsıdı. Çünkü, yaşamın kendisi gerçektir. Kaldı ki, sanatın kavrayıcı, bilinçlendirici ve eğitici nitelik taşıması, estetik hazza engel oluşturmaz. Nâzım Hikmet'in **Kuvayi Milliye Destanı**, Kurtuluş Savaşı'nı kavrayıcı, toplumu bağımsızlık ve sömürgeciliğe karşı savaşım konusunda bilinçlendirici, tarihsel olay açısından eğitici nitelik taşıyor, ama sanatsal özüne söz edilemez. Sanatçının toplumdan bağımsız olduğunu söylemek, sanatçının insan olmadığını söylemek demektir. Sanatçının toplumsal sorumluluğunu yadsımak, onu toplumdışı saymakla eşanlamlıdır. Sanatçı, halkın içinden gelen biri olarak toplumsal sorumluluk taşır. Sanatçı, topluma uzaydan bakan adam değildir.

## KAYNAKÇA


* Aus dem Literarischen Nachlacs von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassale, Bd. I, Stutgart 1902.

* Th. Georgides, Music and Rhythm, London 1964.

* Ahmet Say, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002 Ankara.

* Albert Camus, Sanatçı ve Çağı, Bilgi Yayınevi, 1965 Ankara. Çeviren: Yıldırım Keskin.

* Aristoteles, Eudemos'a Etik, Dost Yayınları, 1999 Ankara. Çeviren: Saffet Babür.

* Aristoteles, Peri Politikou-Siyasaya Özgü, Kitabü's siyaset.

* Aristoteles, Poetika, s. 22. Remzi Kitabevi, 1995 İstanbul. Çeviren: İsmail Tunalı.

* Aristoteles, La Generation et Corruption. Oluşma ve Çürüme.

* Adorno, Aessthetic Theory, New York 1969.

* Albert C. Baugh, A Literary History of England, London and Henley, 1980.

* Aristoteles, Metafizik, Sosyal Yayınlar, ikinci basım, 1996 İstanbul. Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Arslan.

* Alfred Weber, Felsefe Tarihi, Sosyal Yayınlar, İstanbul. Çeviren: Prof. Dr. H. Vehbi Eralp.

* Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi Yayınları, 1972 İstanbul.

* Balzac, Oeuvres Completes -bütün çalışmaları-, Paris, 1869.

* Bouillet, Ennead, Paris 1856.

* B. Krylov, Marx-Engels, On Literature and Art, 1976 Moscow.

* Deman, le Temaignage d'Aristote sur Socrate, Paris 1942, Sokrat üzerine, Aristo'nun düşüncesi.

* Ebü'l Hayr-ı Rûmî, Saltuk-Nâme III. Kültür Bakanlığı Yayınları. Hazırlayan: Doç. Dr. Şükrü Halûk Akalın.

* Eflatun, Hürriyet Yayınları, 1975 İstanbul. Çeviren: Oya Özay.

* Felsefe Defterleri, s. 25, Sosyal Yayınlar, 1976 İstanbul. Çeviren: Attila Tokatlı.

* Fredric Jameson, Modernizmin İdeolojisi, Metis Yayınları. Çeviren: Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Kemal Atakay.

* F. Engels, Ludwig Feurbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu, Sol Yayınları, 1976 Ankara. Çeviren: Sevim Belli.

* F. Engels, Tarihin Zoru, Sol Yayınları.

* Fourier, Le Nouveau Monde İndustriel et Societaire, Oeuvre completes, Paris, 1848.

* Germain Bazin, Sanat Tarihi, s. 22. Sosyal Yayınlar, İstanbul 1998, Çevirenler: Üzra Nural-Selahattin Hilav.

* G. Frazer, Altın Dal, c. 1. Çeviren: Mehmet H. Doğan.

* Georg Lukacs, Die Zerstörung der Vernunft, 1954 Berlin. Usun Yıkımı, Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım'ın yardımıyla.

* Georg Lukacs, Estetik 1. Payel Yayınları, 1999 İstanbul. Çeviren Ahmet Cemal.

* George Lukacs, Estetik 2. Çeviren: Ahmet Cemal. Payel Yayınları, 1992 İstanbul.

* György Lukacs, Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, Payel Yayınları, 1975 İstanbul. İkinci Basım. Çeviren: Cevat Çapan.

* George Thomson, Marksizm and Poetry.

* George Valentinoviç Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, Sosyal Yayınlar, 1967 İstanbul. Çeviren: Selim Mimoğlu.

* Goethe, Faust, Öteki Yayınları, 1992 Ankara. Çeviren: Nihat Ülner.

* Hegel, Estetik, Payel Yayınları, 1994 İstanbul. Çeviren: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler.

* Herbert Marcuse, Soviet Marxism, A Critical Analysis (Sovyet Marksçılığı, Eleştirel Bir Çözümleme), New York, 1958.

* Herder, Kalligone, Chapter II Collected Works.

* Herodotos, History, V. 5; Sophokles, Kral Oidipos.

* İ. A. Richards-İ. K. Ogeden, The Meaning of Meaning.

* J. Calvet, Prof. Dr. Les Types Universels dans les litteratures Etrangeres. Yabancı Yazınlarda Evrensel Tipler.

* Kant, Critique of Judgement, 1980 London. Translator: James Creed Meredith. Oxford University Pres.

* Karl Marx, Felsefe Elyazmaları, Sol Yayınları.

* Karl Marx, Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri, Sol Yayınları, 2000 Ankara. Çeviren: Hüseyin Demirhan.

* Karl Marx, Artı-Değer Teorileri I, s. 269-272, Ankara 1998, Sol Yayınları, Çev. Yurdakul Fincancı.

* Karl Marx, Grundrisse 1-2, Sol Yayınları, 1999 Ankara. Çeviren: Arif Gelen.

* Karl Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, Sol Yayınları, 1976 Ankara. Çeviren: Sevim Belli.

* Karl Marx, Economic and Philosophic Manuscripts of 1844, London 1975, Collected Works.

* Karl Marx, Jenny'ye Adanmış Şiir Albümlerinden, Sol Yayınları, Ankara 1998. Çeviren: Barış Pirhasan.

* K. Marx, Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri, Sol Yayınları, Ankara 2000, Çeviren: Hüseyin Demirhan.

* Karl Marx and Frederich Engels, Selected Correspondence, p. 467, Progress Publishers Moscow 1965.

* Karl Eibl, Frankfurt am Main. Çeviren: Dr. Munise Yıldırım.

* Karl Marx, Selected Works, V. I. İnternational Publishers, 1937, New York.

* Karl Marx, Kapital, Sol Yayınları, Ankara 1999. Çeviren: Alaattin Bilgi.

* Karl Marx, Kapital c. 1. Birinci baskı. Çeviren: Alaattin Bilgi. Sol Yayınları, Ankara.

* K. Marx-F. Engels, Yazın ve Sanat Üzerine 1, Sol Yayınları, 1995 Ankara. Çeviren: Öner Ünalan.

* K. Marx-F. Engels, Yazın ve Sanat Üzerine 2, Sol Yayınları 1997 Ankara, Çeviren; Necla Kuglin.

* Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, İstanbul 1971. Çeviren: Murat Belge.

* Marx-Engels, Historisch. Kritusche Gesamtausgate Erste Abteilung, Band I, Erster Halbband.

* Komünist Partisi Manifestosu, Sol Yayınları, Ankara.

* Kitab-ı Mukaddes, Bap I, s. 500, Kitabı Mukaddes Şirketi Yayınları, 1976 İstanbul.

* Leonardo da Vinci, Der Deuter, Forsher und Poet. (Düşünür, Araştırmacı, Şair), Jena 1996.

* Leonardo da Vinci, The Thinker, Rescarcher and Poet. İngilizce'ye çeviren: Peter France.

* Lessing, Laokoon, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1946 Ankara.

* Literary History of England II, The Renaisance, Tucker Brake and Mathias A. Shaaber, Routledge, Kegan Paul. London and Harley, 1982.

* Lunacharsky, On Litareture and Art, Moscow 1965.

* Marcel Ollivier, Marx et Engels Poetes, Paris 1933.

* Max Horkheimer, Art and Mass Culttıre, Sanat ve Kitle Ekini, 1941 New York.

* Muazzez İlmiye Çığ, Kuran, İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki Kökeni, Kaynak Yayınları, 1995 İstanbul.

* Muazzez İlmiye Çığ, Gilgameş, Tarihte İlk Kral Kahraman, Kaynak Yayınları, 6. basım, 2006 İstanbul.

* N. Shameta, On Artistic Freedom, Moscow 1966.

* Nietzsche, Deccal, Hil Yayınları, 2001, IV. baskı, İstanbul. Çeviren: Oruç Aruoba.

* Niezsche, Zerdüşt Böyle Dedi. Çev: Prof. Dr. Sadi Irmak.

* Nietzsche, Der Wille zur Mucht, "Güç İstenci". Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım.

* Pertev Naili Boratav, Sanatta Millilik. Folklor ve Edebiyat, Adam Yayınları.

* Pertev Naili Boratav, Folklor ve Edebiyat, II, Adam Yayınları.

* Pertev Naili Boratav, Yüz Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınları.

* Peter Demetz, Marx-Engels and Poets.University of Chicago Press, London 1967.

* Philip Sidney, Sir, Apologie for Poetry, Oxford.

* Platon, Politeia -Cumhuriyet, Devlet- Çeviren: Hakkı Hünler.

* Platon, Sophistes, Francis E. Peters, Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. Paradigma Yayıncılık. 2004 İstanbul. Hazırlayan: Hakkı Hünler.

* Platon, Devlet. Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz.

* Platon (M.Ö. 428-347), Hippias, Hürriyet Yayınları.

* Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, Sosyal Yayınlar. Çeviren: Selim Memoğlu.

* Poetika, Remzi Kitabevi Yayınları, 1995 İstanbul. Çeviren: İsmail Tunalı.

* Porte Philosophia -İlk felsefe-, Metafizik. Sosyal Yayınlar, 1996 İstanbul. Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Arslan.

* Francis E. Peters, Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. Paradigma Yayıncılık. 2004 İstanbul. Hazırlayan: Hakkı Hünler.

* Schiller Johann Friedrich, Werke in drei Bündeln Nünchent, Carl Hans Verlag, 1966.

* Schiller, Johann Friedrich, İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943 Ankara. Çeviren: Doç. Dr. Melahat Özgü.

* Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph Von, System of Transcendental İdealisme, 1800.

* T. W. Adorno, Aesthetic Theory, London 1984. İngilizceye çeviren: Routledge-Kegan Paul.

* Samuel Noah, Tarih Sümer'de Başlar, Kabalcı Yayınları, 1999 İstanbul. Çeviren: Hamide Koyukan.

* Taylan Altuğ, Kant Estetiğinin Temelleri, Payel Yayınları.

* Tiedemann, Studien tur Philosophie W. Benjamin. Yrd. Doç. Dr. Munise Yıldırım'ın yardımıyla.

* V. G. Belinsky, Works, Moscow 1948.

* V. Lenin, Seçme Yazılar, İstanbul 1966, Sosyal Yayınlar. Çeviren: Attila Tokatlı.

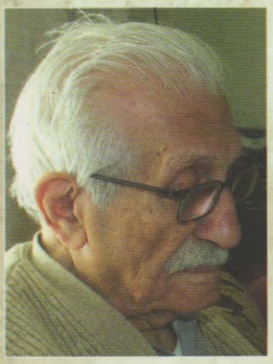
* V. Lenin, Collected Works, Progress Publishers Moscow 1977.

* V. Lenin, Felsefe Defterleri, Sosyal Yayınlar, 1976 İstanbul. Çeviren: Attila Tokatlı.

* Walter Benjamin, Briefe "Mektuplar".

* Veyis Ömek, Prof. Dr. Etnoloji Sözlüğü, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.

* Yuri Barabash, Aesthetics and Poetics, Progress Publishers, Moscow 1977. Translated from the Russian Designed by Yakov Malikov.



Fotoğraf: İsmet Arslan

## VECİHİ TİMUROĞLU

# ESTETİK

"Güzellik" duygusunun sınıfsal içeriğinden yola çıkan seksen altı yıllık dev çınar, altı yıllık çalışmasının ürünü olan bu eserine bir soruyla başlıyor.

**Daidalos** – *yontuculuğu bulan, Kekrops soyundan kral ailesinden gelen Atinalı mimar* – , neyi arıyor ve neyi buluyor? Yanıtı yazar veriyor:

***"Nesnenin özünü ortaya çıkaran biçimi. Yani "güzel"i. Bizde, bu kavramın çekiciliğine kapılmadan, onu arayacağız. Çünkü, her güzellik, günaha çağrıdır. Bu günaha beni çağıran "güzel"i hangi dolambaçta bulacağımı bildiğimi sanıyorum. Hiçbir canavarı öldürme gereksinimi duymadan, "güzele" varacağız."***

Kitabı okuduğunuzda Vecihi Timuroğlu'nun ulaştığı "güzel"i, siz de göreceksiniz. Özellikle günümüzde yaşanan "çirkinlikler" karşısında...

Vecihi Timuroğlu'nun önemli boşluğu dolduran bu başucu kitabı, satır aralarında, eski Yunan'dan günümüze dek estetiğin devrimci değişimini, özgürlüğün sanatsal yaratışın kaynağı olduğunu, Marks'ın Hegel'den farklı olan değişim ve dönüşümü sağlayan diyalektik anlayışını dile getirirken; düşüncenin işleyişi açısından özgür çalışmayı ve bağımsız görüş bildirmeyi esas almış, biçim üzerine yoğunlaşmış ve güzellik kavramının özünü sığlaştırmamıştır.

Kitabın önemli bir noktası da, yazarın, sanatçının toplumsal sorumluluğuna özellikle dikkat çekmesidir. Bilhassa, günümüzde ülkemizde yaşanan olaylar karşısında sanatçının "örgütlenmesi", bilinçlenmesi ve tepki göstermesi çok önem taşımaktadır. Bu açıdan baktığımızda da, yazar okuyucuya ışık tutacaktır.



BERFİN

ISBN 978-605-4399-23-9

9 786054 399239