

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ESTETİK ve SANAT NOTLARI S.MOISSEJ KAGAN

ESTETİK ve SANAT NOTLARI

S.MOISSEJ KAGAN

ÇEVİREN: AZİZ ÇALIŞLAR



KARAKALEM
KİTABEVİ

S. MOISSEJ KAGAN

ESTETİK VE SANAT NOTLARI



KARAKALEM
KİTABEVİ

Karakalem Kitabevi
Basım Yayın Sanayi ve Ticaret
854 sk. no: 6/103 Akhan
Konak, İzmir
Tel-Fax: 0 232 425 79 28
e-posta: karakalem@karakalemkitabevi.com.tr
web: www.karakalemkitabevi.com.tr

Baskı: Toprak Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.

ISBN: 978-605-4146-00-0

© Türkçe Yayım Hakları Karakalem Kitabevi Basım Yayın, 2008
Çeviren: Aziz Çalışlar

Almanca İlk basım: Dietz Verlag, Berlin, 1974
Birinci basım: Karakalem Kitabevi Basım Yayın, 2008

© Karakalem Kitabevi Basım Yayın 2008
Yapıtın özgün ismi: Vorlesungen zur marxist-isch-leninistischen Asthetik.

Kapak Tasarımı: Mustafa Okan

S. MOISSEJ KAGAN

ESTETİK VE SANAT NOTLARI

Çeviren: Aziz ÇALIŞLAR



ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Aziz Çalışlar sanat, estetik, felsefe ve tiyatro alanına duyduğu ilgiyi 1965’li yıllardan sonra yazın ve düşünce ortamına taşımaya başladı. Bu konularda o yıllarda Türkiye’de yayın bulmak oldukça zordu. Edebiyat, kesintisiz geçmişi ile daha köklü ve geleneksel bir uğraş oluşturmakta, roman, şiir, öykü gündem de olan etkinliklerin eleştiri konularını beslemekteydi. Yazarların arasındaki kişisel üslup tartışmaları, haftalık dergilerin ana yazıları olarak çıkmakta ve daha çok kısır döngüler biçiminde bireysel düzlemde kalmaktaydı.

Öte yandan 1960’lı yıllar dünyada entelektüel düşünce çeşitliliğinin arttığı, insanın çevresine, topluma, evrene ve diğer kültürlerle daha geniş bakış açısıyla baktığı, insanı ve bireyi evrensel doğrularla eşitçi bir düzen içerisinde değerlendirmeye başladığı yıllardı. Bu kapsamda özellikle dergilerde yayımlanmaya başlanan kavramsal yazılar da Türkiye’deki okurlara yeni konular sunmaya başladı. Bu kavramlara farklı düşünsel yöntemler ve ideolojiler de zemin oluşturmakta dolayısıyla Türk aydını ve entelektüeli çeviriler aracılığıyla yeni düşünsel alanlara doğru yönelmekteydi. Her ay dergilerde çıkacak yeni yazıları beklemek ve bunları okuyarak zenginleşmek özellikle gençlerde ayrı bir öğrenme hırısı oluşturmaktaydı.

Edebiyat dışı alanlarda durum daha da sınırlıydı. Güzel Sanatlar alanı henüz görsel kültürle birleşmemişti. Renkli baskı bir lükstü, televizyon, reklam vb. medya kültürü yok gibiydi. Sanat galerilerinin sayısı bir elin beş parmağını geçmezdi. Çağdaş Türk sineması yeni dilini ararken, sanat ve estetik gibi konuları düşünce platformunda kavramsal değerlere bağlama ve bu değerleri belirlemede yerel kültür ile evrensel kabul edilen batı kültürü arasındaki ilişkiyi yaratma heyecanı Türkiye’deki düşünür ve yazarlar arasında canlı bir tartışma ortamını yeni yeni yaratmaktaydı.

Aziz Çalışlar böyle bir ortamda birbirinden farklı gibi duran güzel sanatlar, sahne sanatları, düşün ve edebiyat gibi alanların ortak ifade biçiminin arka planına yönelerek bunların toplumsal yapıda hangi nedenlere dayanarak ortaya çıktığını araştırmak istedi. Güzel Sanatlar Akademisinde özel öğrenci olarak devam ettiği dersler, dönemin edebiyatçıları ve düşünürleri ile arkadaşlıkları ve uzun sohbetleri, sosyalist gerçekçiliğin etik bir kavram olarak oluşturduğu insana duyduğu güven ve saygı, onun mühendislik ve hukuk gibi alanları bırakarak bu yöne gitmesine neden oldu. Böylece özgün yazılarında Türkiye’de geleneksel olarak sadece ilham veya yaratıcılık tanımlamasına bağlı olarak değerlendirilen sanatsal ve kültürel olguların toplum ve ideoloji gibi alanlarla ilişkisini gündeme getirirken, sanatın oluşumunda ve algılanmasında estetik değerler kadar estetik dışı değerleri de düşünce sistematigi içinde göstermeyi amaçladı.

Cumhuriyet Kitap'ta Turgay Nar ile yaptığı söyleşide ("Estetik, yazın kuramı ve tiyatro ile dolu bir yaşam... Aziz Çalışlar", Cumhuriyet Kitap , 12 Mayıs 1994, s. 7-9) Aziz Çalışlar kendi anlatımıyla şöyle demektedir:

"Bu nedenle, hem çağdaş felsefe, estetik, yazın kuramı ve eleştirisi alanında yayınları tanıyarak, hem de bunları özümleyerek yaratıcı çalışmalara yönelmek, kuramsal düşüncüyü üretmek ve bilimsel bir metodolojiyi temellendirmek durumundaydık. Bu bağlamda, çalışmalarım, birbirini bütünleyen iki koldan yürüdü: Özgün kuramsal çalışmalar ve çeviriler; bunlar aynı dünya görüşsel sisteme ve metodolojiye, yani düşünceye dayanıyordu. Bu en genel felsefi doğrultuda, temel toplumsal gelişim süreçlerini irdelemek, bu süreç karmaşasında düşünsel (ideolojik) yönelimleri çözümlemek ve özgün olanı yakalamak gerekiyordu. Bunun için de estetik, yazın kuramı ve eleştiri alanına diyalektik bilgi kuramı ve değer bilgisi getirip yerleştirilmeliydi. Ancak, bilindiği gibi, kuramsal düşünce de kendi içinde gelişimden geçer hep; ideolojik çelişkenlik gösterdiği gibi, bilgi alanlarının gelişmesine bağlı olarak zenginlik de kazandırır. İşte yapılması gereken şey, estetik ve yazın kuramı alanında, maddeci ve diyalektik bilgi kuramını da değer bilgisini, her türlü dogma ve çarpıtma karşısında, çağdaş bilimsel bilgiye ve bilgi alanları arası gelişmelere açık olarak uygulamaktı. Bu da bizi, (daha önce belirttiğim yönetsel çok boyutluluk doğrultusunda) "sistem kuramı"nı geliştirmeye yöneltti. Sistem kuramı, kendinden çok karmaşık olan estetik-sanatsal süreçleri, sanatsal yaratım süreci sorunlarını yapısal çözümleme ve irdemeleri bir bütünlük içinde ele alıyordu. Bu nedenle, kendi etkinlik ve yaratımlarımla bütünlük taşıyan yapıtların çevrilip yayınlanmasını bir zorunluluk olarak gördüm, hatta kimi zaman, yalnızca çeviri ile yetinmeyip, çeşitli kitapların derlenip hazırlanmasını gerektiren yayımcılığı da üstlendim".

Moissej Kagan'ın " Estetik ve Sanat Notları" adlı çalışması da işte Aziz Çalışlar'ın sözünü ettiği bu tür bir bilimselliği ortaya koyan, çok boyutlu bir çalışmaydı. Son çıkan yayınları kitap kataloglarını takip ederek bulan Aziz Çalışlar bu yayını da kendisi bularak özellikle yurtdışından getirip, çevirisini Almanca'dan yapmıştı. Sanat ve estetik alanına bilgi kuramı kapsamında çok boyutlu tanımlamalar ve açıklamalar getirmesiyle, yayımlandıktan sonra, başta edebiyat, güzel sanatlar ve tiyatro alanlarında eğitim/öğrenim gören öğrencilerin, Yüksek Lisans ve Doktora araştırmaları yapanların el kitabı niteliğine dönüştü. Bu alanları kapsayan tüm çalışmaların ana referans kaynağı oldu.

Kagan'ın bu kapsamlı yayını sadece bir bilgi aktarımı olmayıp , sanat ve estetik alanının (yani özgün tanımıyla "duygusal algının") gerçekçi bir yöntemle irdelenmesini amaçlayan ve aynı zamanda sanat ve estetik kuramlarının aracılığıyla da insanlar arasında ve toplumda var olan gerçekliliğin kavranmasında uygulanabilecek yöntemleri geliştiren bir araştırmadır. Bu tür bir çalışma hava da uçuşan kimi kavramları somutlaştırırken, sanat- sanatçı; biçim-içerik; teknoloji- sanat; sanatçı- izleyen; sanat eseri – izleyen ; sanat- toplum; sanat-iletişim ,

sanat- estetik vb. her biri kendi başına ayrı bir kitap oluşturacak nitelikte ki bir çok konuyu belli bir sistem içerisinde sunmakta ve okuyucuyu sanatsal kültürün tam merkezine çekmektedir. Böylece okuyucu daha sonraları karşılaşacağı ortamlarda kendi değerler sistemini oluşturabilecek yöntemi ve bilgiyi kendisi bulup çıkarmaktadır. İşte bu nedenle kitabın içeriği yıllara dayanmakta, her zaman okuyucuya yeni bakış açıları ve sistematik düşünce biçimini sunarak güncelliğini korumaktadır.

Bu tür kavramsal yayınların Türkçe'ye çevirisi genellikle sorunlu olabilmektedir. Aziz Çalışlar'ın çevirileri ise, başta kitaplarda irdelenen konulara hakimiyeti, kavramları Türkçe'ye çevirirken aralarında oluşabilecek ince ayrımlara dikkat etmesi, Türkçe cümle oluşumları ve yazın kurallarına dayalı akıcı bir dil geliştirmesi ile okuyucuya rahatlıkla takip edebileceği bir metin sunar. Dil-düşünce-kültür arasındaki sıkı ve birbirini destekleyen ilişkilerin bilincinde çevirilerindeki ana hedefi, okuyucunun anlamakta zorlandığı karmaşık ve Türkçe'ye uymayan cümle yapıları ile değil, tam tersine okuyucunun alıştığı düşünce sistematğinde geniş okuyucu kitlesine ulaşabilecek biçimde sunmak olmuştur.

Gözden geçirilmiş üçüncü baskısı yapılan bu kitabın okuyuculara ulaşması dileğiyle...

Prof Dr. Filiz Çalışlar Yenişehirlioğlu

KAGAN'I YENİDEN OKUMAK

Geç kapitalizmin temel özelliği bütüncül bir toplum olmasıdır. Bu sistem üretmek zorunda olduğu şeyi de, bu şeyi elde etme ve kendi gücünü yayma araçlarını da kendisinde öncel olarak bulundurur. Böyle bir sistem içinde teknolojiyi, siyaseti ya da kültürü birbirinden ayırmak olanaksızlaşır. Kültür teknolojidir, siyaset kültürdür, teknoloji de siyasettir. Her biri hem kendisidir hem diğeridir.

Sanatın, görünenin ardındakini görme, gösterebilme tutkusu tükenmiştir. Kant'ın "Ereksiz Ereklilik" ilkesi temelinde "özgür sanat, özgür estetik yaratım" anlamının saklı olduğu kabul edilirdi. Ancak meta toplumunda Kant'ın bu ilkesi artık tersinden okunmaktadır; "erekli ereksizlik". Çünkü meta olarak var olma dışında hiçbir var oluş şansı kalmayan sanat artık erekli ereksizliktir. Daha üretim aşamasında kendini gösteren sanatın meta olan karakteri, sanatın bir değişim değeri olarak tasarlanmasını da belirlemektedir.

Marx'daki anlamıyla, gösteri içinde meta kendini sergiler ve seyirciyi sürekli pasif bir seyre kışkırtır. Sanatın kendisi bir fetişizm biçimidir. Buna karşın sanat yaşamı dönüştürmeye yönelik bilinçli bir çaba olduğu ölçüde açıkça "fetişlikten çıkartma" işlevine sahip olabilir. Ama o zamanda, artık sanat olmaktan çıkma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Adorno'ya göre hakiki sanat; özne ve doğası arasında çeşitlenmiş ve baskıcı olmayan bir ilişki olasılığını öne çıkarır.

Kapitalizmin yalnızca bir baskı ve ekonomik sömürü sistemi olmadığını, sosyal ve kültürel yoksullaştırma sistemi de olduğu akılda tutulursa bilinçli niyetine rağmen modern sanat varsaydığımızdan çok daha az eleştireldir. Gösteri olarak sanatta yaşanan her şeyin kendisini temsile dönüştüğü söylenebilir. Yaşantının yoksullaştığı ve büyük bölümünün yerini temsillerin aldığını savunan gösteri toplumunun analizi, Marx'ın mal fetişizmi analizine dayanır. Takas değeri yoluyla mallar arasında kurulan ilişkiler insan ilişkilerinden daha gerçek görünür. Eğer reklam gösteriyi özetleyen bir meta-mal ise sanat bir alternatif rahatsız bir vicdana sahip "eleştirel" bir maldır. Bir mal olmak istememiş daha saf yabancılaşmamış bir şey olmak ister.

Altmışların başlarında "ideolojilerin sonu" ile başlayan bir eskatoloji furyası, yetmişlerde ve seksenlerde yeni Fransız düşüncesi adlandırmasıyla "insanın sonu"nu ilan ederek devam etti. Bu furyanın oluşturduğu karambolde proletaryaya, başkaldırıya, devrime, ideolojiye, hümanizme, kısacası Lyotard'ın sonradan "büyük anlatılar" olarak niteleyeceği çok sayıda idealden vazgeçildi.

Böyle bir dünyada estetik değer olarak sanata ilişkin saydam, anlaşılır, yürekli savulabilir, inandırıcı teori ya da açıklamalara ulaşmak olanaksızlaşmış gibi görülüyor. Kagan; sanatın sonunu ilan eden, küreselleşme ve post-modern çözümlemelerle artık çoktan unutmaya gönüllü olduğumuz estetik üzerine yeniden düşünmek için çok geç olmadığını hatırla-

tıyor. Özgür insanı merkeze alan, yaşayan güzelliğin entelektüel doyumunun sınırlarını araştıran, dünyanın estetik anlamlarını geleceği kurgulama verilerine dönüştürebilme bilincinde olan bir sanat kavrayışına en çok gereksinim duyduğumuz bir dönemde yaşıyoruz. Kagan'ı yeniden okumak kuşkusuz insansızlaştırılmış evrende estetik çözüm gereksinimimizi karşılamaya yetmeyecektir. Ancak estetik seçkilerimiz üzerine yeniden düşünmemizi sağlayacak, beklide yaşamımıza eklemleyebilme cesaretini göstereceğimiz estetik dönüşümlere ışık tutacaktır.

Özne olarak sanatçı; yaşamla ilintisini bilise götürürken, oluşturduğu dünya görüşünü “yeniden” üretiminde yeni bilgi nesnelere dönüştürür. Sanat ürünü, bir bilgi nesnesi olarak ne yalın anlamda sanatçı “özne”dir, ne de “dünya”dır. Özne olan sanatçı edimlerinin sorumlusu olarak yalnızca ürettiği sanat nesnesiyle değil, üretmeye gereksinim duymaya yönlendiren, estetik nesne olarak üreteceği sanat nesnesini besleyecek bilgi dağarcığından da sorumludur. Kagan'ı sanatçı olarak okumak, estetik deyimlerin sistemli olarak sorgulamasına hazır olmayı gerektirir. Bu sorgulama bir yenilgi değil, kuşkusuz bir kazanım olacaktır.

Dr. Handan TUNÇ

2008-VAN

GİRİŞ

**BİLİM OLARAK
ESTETİK**

ESTETİĞİN TANIMI

GERÇEKLİĞİN ESTETİK ÖZÜMLENİŞİ

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

Ancak, Baumgarten tarafından geliştirilmiş olan algı kuramı, daha sonra, kendine özgü iki ana olguya dönüşmüştür: bir, Baumgarten’in “duyusal algının yetkinliği” olarak tanımladığı ve estetiğin temel kategorisi anlamını yükleyerek, etik ile mantığın temel kategorileri olan iyi ile doğru’nun yanına koyduğu, **güzellik** olgusu; iki, Baumgarten’e göre, güzelliğin, insanın sanatsal etkinliğinde en yüksek anlatımını bulması olan **sanat** olgusu¹.

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

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

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

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

Demek, estetik biliminin birincil araştırma nesnesi, **güzellik** ya da **güzel**-olandır. Ama, öylesine görünüşler vardır ki özleri bakımından güzel-olana dönüşürler ve bunun için yine estetiğin araştırma konusu olurlar. Biz bunların tümüne “estetiksel-olan özellikler” ya da “estetik değer” adını veririz. Bunların arasında, **çekici, zarif, yüce, kahramansı, dramatik ve trajik-olan** kadar, bunların karşıt kavramları olan **çirkin, bayağı ve komik-olanı** sayabiliriz. Böylesine görünüşlerin sayısı burda sayılamayacak kadar çoktur. (Ancak, bilimsel maddeci anlayışta, bu sorun üstünde bir düşünce birliğine varılamamıştır. Bir kuramcıya göre, söz gelişi, G. Pospelov’un 1965’te yayınlanan, **Estetik-olan ile Güzel-olan** adlı kitabında, biricik estetik kategorisi, güzel-olandır; burda, yüce, komik, trajik-olan, vs. ise, başka görünüşler kategorisine girerler. Bir başkasına göre de, çok çeşitli estetik değerler vardır; ama bu değerler, özel bir çözümleme konusu olup olmama durumuna göre değişirler. Böyle bir görüşe, 1961’de yayınlanan ve bir ortak yazarlar topluluğunca ele alınan bir ders kitabının güzel, trajik ve komik-olanı içeren bölümlerinde olduğu kadar, J. Borev’in 1960’ta yayınlanan **Estetiğin Temel Kategorileri** adlı kitabında yüce-olanla ilgili bölümlerde de rastlanmaktadır. L. N. Stoloviç ise, 1959’da yayınlanan “Gerçeklikte ve Sanatta Estetik-olan” yazısında, özellikle çirkin-olan ile bayağı-olandan söz etmekte; Borev’in 1965’te yayınlanan **Estetiğe Giriş** adlı kitabında, çirkin-olan ile bayağı-olanın dışında, korkunç-olan da ele alınmakta; N. Kryukovski ise, 1965’te yayınlanan **Güzellik Mantığı** adlı

kitabında, yalnızca üç tane estetik kategorisi bulunduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bunun dışında, **Bilimsel Maddeci Estetiğin Sorunları** adlı kitabında, E. John, geleneksel estetik kategorileri yanısıra, “bireysel”, “karakteristik” ya da “tipik-olan” gibi kavramları saymaktadır. V. Şeştafov da, 1973'teki bir çalışmasında, “Estetik Kategorisi Olarak Uyum” ana temasını işlemiştir. A. Karyagin de 1971'deki “Estetik Sorunu Olarak Dram” adlı yazısında, bu sorunu dramatik kavramına bağlayarak çözmek istemiştir. Konumuz olan bilim, henüz kendi “Mendeleev sistemi”nin estetik “elementler”ini ortaya koymaktan uzakta bulunuyor.). Bizim burda kanıtlamaya çalıştığımız şey, güzel-olanın, estetiğin biricik “temel taşı” olmadığıdır. Estetiğin tüm “temel taşları”, kendi bütünlükleri içinde, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri ve karşılıklı etkileşimleri içinde araştırılmalıdır.

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

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

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

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

SANATSAL ETKİNLİĞİN BİLİMİ OLARAK ESTETİK

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

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

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

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

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

Estetik düşüncesi, daha 18. yüzyılda, sanatsal-yaratıcı **etkinlik** ile sanatsal algının taşıdığı **tarihsel** özelliğin farkına varmaya başlamış, sanatın kuramsal ve tarihsel olarak çözümlenmesindeki birliği kuran Hegel’in büyük çabaları sonunda şunu ortaya koymuştur: estetik kendisini, sanatın soyut bir bilgikuramsal çözüm-

lemesiyle sınırlandıramayacağı gibi; sanat algısı ile sanatsal yaratım sürecinin soyut psikolojik bir özelliği olmakla da sınırlandıramaz, bu yüzden estetiğin, sanatsal etkinliğin **gelişme yasalarını** araştırması gerekir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, edebiyat ve sanat biliminde elde edilen başarılar, estetiğin, tarihselcilik sınırları içinde kalmasına daha çok genel bir kavram olarak, “sanat tarihi felsefesi” diye tanımlanan yeni ve daha geniş bir sorunsalın estetiğe girmesine yol açmıştır. Bu terim, insanlığın sanatsal gelişmesi ile toplum tarihi (ekonomi, teknik, din, politika, vs.) arasındaki ilişkinin araştırılmasına olduğu kadar, üslup, akım ve yöntemler arasındaki karşılıklı etkinliğin de araştırılmasına yöneliktir. Böylelikle, burdaki sorunsal, estetik tarafından “sanat felsefesi” olarak araştırılacak boyutlara uzanmış oluyordu.

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

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

ESTETİK METODOLOJİSİ VE ESTETİĞİN ÖBÜR BİLİMLERLE İLİŞKİSİ

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

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

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

sefi düşüncenin ilgilendiği soruların çevresinde kendi yerini bulabilmiştir. Antik Yunan felsefesinde, Pythagorascıların öğretisiyle birlikte, güzellik ile sanatın özü üstüne düşüncelerin de başlamış olması bir rastlantı değildir.

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

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

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

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

nin işlevi, yani sanat yapıtlarını değerlendirmek kadar, geçmişin yapıtlarını da yeni bir gözle elden geçirmektir.

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

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

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

Çünkü estetik, felsefi bir bilim olduğundan, estetiğin kuramsal ilkeleri ile bilimsel yöntemi, her çağda, felsefenin somut metodolojisine ve içinde bulunduğu dünyagörüşüne doğrudan doğruya bağlıdır. Bu bağımlılık, yalnızca söz gelişi,

Platon ya da Aristoteles, I. Kant, G. F. Hegel, N. V. Çernişevski ya da V. Solovyov gibi aynı zamanda filozof da olan, estetik düşüncesinin temsilcileri tarafından değil, ama Leonardo da Vinci, L. B. Alberti, G. E. Lessing, D. Diderot, V. Belinski ya da L. Tolstoy gibi, estetiğe felsefeden değil, sanat biliminden ya da kendi sanatsal yaratıcı etkinliklerinden gelen kimselerce de kolaylıkla saptanabilmiştir. Bir yazarın kendi estetik düşüncesi ile felsefe arasındaki somut ilişkisi ne olursa olsun, kendisini felsefeden ne denli koparmaya, ayırmaya kalkışırsa kalkışsın, (ister “psikolojik” estetiği, ister “deneysel” estetiği uygulasin), önünde sonunda, felsefe, o yazarın sistemine kaçınılmaz biçimde girer; çünkü böyle bir şey, estetik araştırmanın kendi bir gereğidir.

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

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

Estetik, kendi felsefi dalını, ancak yakın zamanlarda kurabilmiştir. Daha 18. yüzyıla kadar, sanatın yasaları, sanatsal yaratma ve sanat eğitimi üstüne olan düşüncelere yalnızca belli bir sanat türünün kuramsal sorunlarıyla örtüşen yapıtlarda rastlanabiliyordu. Söz gelişi, Aristoteles’in “**Poetika**” adlı yapıtında, şiir sanatının (edebiyat sanatının) yasaları, Leonardo da Vinci’nin **Resim Kitabı**’nda da, başta resim olmak üzere, görsel sanatların yasaları araştırılıyordu. Bununla birlikte, Aristoteles kadar, Leonardo da Vinci de, araştırdıkları konuları aşmışlar, çözümlemeye çalıştıkları sanat türlerini karşılaştırarak, belli bir sanat türünü ötekinden ayıran ya da aralarında ortak olan şeyin ne olduğunu göstermişler; giderek, bunların “sanat dünyası”na bağlılıklarını belirleyecek yolları araştırmışlardır.

Böylelikle de aslında sanat bilimine giren bu yapıtlar, estetik bir doğrultu kazanmışlardır. Belli bir sanat kuramının, bu yolla, estetiksel genellemeler düzeyine “yükseltilmesi”ne çokça rastlanılmıştır; örneğin, N. Boileau, D. Diderot, Hanslick, G. Semper’de olduğu gibi. Sanat eleştirisi de, kendi çözümleme metodolojisini, değerlendirme ölçütlerini ve eleştirel yaklaşımını getirerek, kendi bağımsız kuramsal zeminini kurduğu ölçüde, estetik tarihine girmiştir; örneğin, Belinski, Dobrolyubov, Saltikov-Şchedrin’de olduğu gibi.

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

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

Ancak, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılda olduğu kadar, bugün bizdeki estetik bilminde de, estetik araştırmalarının bu metodolojik temel ilkelerine karşı çıkanlar olduğunu görmekteyiz. Ülkemizde birçok bilim adamının ortaya koyduğu çalışmalar, yalnızca edebiyat, tiyatro, sinema ve resim gibi, kendi olanağı ölçüsünde gerçekliği “betimleme” durumunda olan ve kendi konusuna ilişkin nesnelerle olguların somut imgelerini yaratacak sanatların, sanatın **genel** yasaları olarak çözümlenmesi gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Musiki, dans, mima-

ri ve uygulamalı sanatlar gibi, gerçek dünyayı **başka** yollardan yansıtan, daha doğrusu, “betimsel-olmayan sanatlar” ise, bu çalışmalarda görmezlikten gelinmektedir. Giderek, bu sanatlardan bazılarının sanatsal yaratma alanına girme hakkı bile olmadığının kanıtlanmasına çalışılmaktadır (örneğin, bu gibi çabaların en kararlısı, A. Burov’nu **Sanatın Estetik Özü** adlı kitabında ele alınmıştır).

Sanat yasalarının çözülmesinde, estetikte böylesine bir tekyanlılık, edebiyatın en “yüksek” sanat olduğu, dolayısıyla estetiğin yalnızca edebiyata ve yaşamı yansıtış tarzıyla edebiyata bağlı olan sanatlara yönelmesi gerektiği önermesinde kendini belli etmektedir. Ancak estetikte böylesine bir edebiyat-merkezci eğilim, estetiğin bilimselliğiyle çeliştiği gibi, genel sanat yasalarını araştırma yöntemini de çarpıtmaktadır.

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

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

Genel sanat yasalarının incelenmesi, estetikte çeşitli psikolojik sorunların ortaya atılmasına yol açmıştır. Her sanat yapıtı insanın anlayış gücünde ve duygularında bir etki uyandırsın diye yapılmıştır. Bu etkinin dışında herhangi bir heykel, belli bir biçim verilmiş bir taş, tahta ya da metalden başka birşey değildir; bir re-

sim de üstüne renkli olarak belli bir şey çizilmiş bir bez parçasıdır. Bir yapıtın sanatsal değeri, ancak izleyicilerde yoğun bir içsel yankıma bıraktığı zaman, yansıntı ve düşünce uyandırdığı zaman ortaya çıkar. Bu bakımdan, dünyanın insanlar tarafından sanatsal olarak özümlelenişinin psikolojik yanları araştırılmadıkça sanatın genel yasaları da anlaşılamaz. Bu psikolojik yanlarsa şunlardır: sanatsal algı psikolojisi sorunu, sanat yapıtlarının insanlar üzerindeki etkinlik süreçlerinin yasaları, sanatsal yaratma psikolojisi, ve yaşamın sanatçılarca yansıtılması süreçlerinin yasaları.

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

Dünyada estetik düşüncesinin tarihsel gelişim süreci içinde, pedagoji ile de doğrudan ilintiler kurulmuştur. estetik ile pedagojinin kesiştikleri nokta, estetik eğitimi kuramının ne olduğu sorusunda yatmaktadır (çağımızda bu iki bilim arasında kesişmenin ne ölçeklerde varolduğunu bizlere gösteren en iyi bir örnek, 1968’de V. Şeştafov tarafından düzenlenen, **Sanat ve Çocuklar** adlı kitaptır). Burda, estetik ile pedagoji, sorunun karşısındaki konumlarına göre değerlendirilmektedir. Pedagoji, insanların estetiksel olarak eğitilmelerinin çeşitli somut biçimlerini ve yollarını araştırırken; estetik, bunların genel ilkelerini ele almakta; yani estetik, **estetik eğitim felsefesi** olmaktadır. Ayrıca, estetik, estetik eğitimi

“strateji” sini; pedagoji ise, her somut alanda, yani günlük yaşamda, işde, sporda, okulda, sanat algısının insanda yetiştirilmesinde, vs. estetik eğitimi “taktiği”ni ortaya koyar.

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

19. yüzyılda, psikoloji ve sosyoloji gibi yeni bilimlerin, estetiğin daha ileriye doğru gelişmesi üstünde derinden metodolojik etkiler göstermiş olması gibi, 20. yüzyılda da ortaya çıkan bir takım yeni bilim dallarının da estetiğin gelişmesi üstünde bir öncekine benzer etkileri olmuştur. Burda da değinilmesi gereken önemli yeni noktalar bulunmaktadır. Bunlara, söz gelişi, **sibernetik**’te ve **semiotik**’te rastlamaktayız. Estetikte sibernetik ve semiotik yöntemlerin ele alınmasının ne gibi sonuçlamalara ulaşacağını, bir öncekilere bakarak değerlendirmeye çalışmak bile, şurası çok açıktır ki, estetik ile bu yöntemler arasında daima kendi yasaları olan bilimsel bir ilişki vardır; estetiksel-olan ile sanatsal-olanın alanı, sibernetiğin, özellikle de, bildirişim kuramının araştırdığı alana girdiği gibi; sanat da, kuramsal çözümlemesini semiotiğin yaptığı, çok-biçimli gösterge sistemi tipleri arasına girer. J. M. Lotman’ın **Yapısal Poetika Dersleri** (1964), **Sanatsal Metnin Yapısı** (1970), **Şiirsel Metnin Çözümlemesi** (1972) gibi kitaplarıyla, V. Serezki’nin **Bildirişim Olarak İmge** (1963), L. Pereversev’in de **Sanat ve Sibernetik** (1966) adlı kitaplarının ortaya çıkmasıyla, estetikte alışlagelmiş yöntemler ile sibernetik ve semiotiğin araştırma yöntemleri arasında bir bağ kurmanın verimli sonuçlar doğurabileceği ortaya çıkmıştır. Ancak, burda da, estetiği bu bilimlerin içinde **eritme**’ye kalkışacak girişimlere çok dikkat etmek gerekir; nitekim, bu girişimlere burjuva estetikte çokça rastlanmaktadır.

Birbirinden çok farklı bir takım bilimsel yöntemlerle estetik arasında bir bağ kurulması, hem olanaklı, hem de zorunludur; çünkü bu yolla ortaya çıkan bir sis-

tem, estetikçe araştırılan nesnenin, karmaşıklığının, katsallığının ve çok-boyutluluğunun metodolojik olarak yönlendirilmesini karşılar. Daha ilerde estetiksel ve sanatsal olguların bu karmaşıklığının nereden geldiğini ve nasıl açıklanacağını göreceğiz.

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

ESTETİK BİLİMİNİN PRATİK ANLAMI

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

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

Artık, güzel-olanın ve beğenin çözümlenmesi işi, estetik biliminden şu bir dizi önemli sorunun tartışılıp incelenmesini ivedilikle istiyordu: insanın estetik algı yeteneği ne zamandan beri bir tanrı ya da doğa vergisi olmaktan çıkmış, insanın kendi eğitim sürecinin bir koşulu olmuştur? Bunda hangi etkenler belirleyici bir rol oynamaktadır? Böyle bir yeteneğin eğitimi, pratik yaşamda insana kişiliğini kazandıran toplumsal koşullara, kültüre ve deneyime olduğu kadar, sanatsal yetiştirme tarzına ve bilgiye de ne ölçüde bağımlıydı? Halk kitleleri arasında yüksek düzeyde bir estetik gelişme söz konusu olabilir miydi? Yoksa, böylesine bir düzey, ancak belli bir azınlık için, varlıkları aslında halkın, “plepler”in estetik gelişme düzeylerinin çok altında kalan belli bir “entellektüel elit” için mi kabul

edilebilir bir şeydi? Ya da tüm halk kitlelerinin bütün bir toplumun estetik eğitimi gerçekleştirilebilir ise, hangi koşullar altında ve hangi yöntemlerle bu yüce amaç ulaşılabilirdi? Son olarak da, insanın estetik eğitiminin; ahlak eğitimi, dinsel ya da ateist, politik, genel ya da özel mesleksel yetişim gibi, toplumsal çevrenin insan bilinci üstündeki öbür etkinlik biçimleriyle bağıntısı neydi?

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

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

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

Ancak sanatçılar, sanat bilimcileri, sanatseverler ile sanat yaşamını örgütleyenler ve yönetenler arasındaki ayrımı dondurmamak gerekir; çünkü, sanatsal yaratımla kendi başına uğraşan kişiler gittikçe çoğaldığı gibi, “kendinden işleyen sanat bilgisi” olarak tanımlayacağımız yolda, birçok kişi de basındaki tartışmalarda yer almakta, eleştirel yazılar yazmaktadırlar. Her ne kadar, sanatsal yaratma, sanat eleştirisi, ve sanatsal işlerin yönetimi, kuralda, insanın mesleki etkinliği olarak gözüküyorsa da, sanatçılar, sanat bilimcileri, sanat politikası görevlileri ile basit okuyucu, izleyici ve dinleyiciler arasında farklılıklar vardır. Estetik biliminin, insanın estetik etkinliğine göre ne gibi bir anlam taşıdığı da işte bu farklılığa bağlıdır.

Sanat bilimcileri için estetiğin ne gibi bir anlam taşıdığı anlaşılması en kolay olanıdır. Hiç kuşkusuz, bir sanat türünün kuramı ya da tarihini inceleyen ya da sanat eleştirisi alanında çalışan bir bilimcinin, sanatın özü ile özgünlüğünün nasıl ayrıştığı, bunların hangi yasalara göre ele alınıp geliştirileceği, toplumsal yaşamda ne gibi bir rol oynadığı üstüne, vs. tasarımları olması gerekir. Böylesine tasarımları olmaksızın, bilimciler, incelemiş oldukları olguları salt betimsel,

fotoğrafik kopyalar olarak yargılama durumunda kalırlar; bu olguları, ne açıklama, ne de değerlendirme olanağını bulabilirler. Bu bakımdan, sanatsal olguları araştırma ve değerlendirme metodolojisini belirleyen sanatsal gelişmenin yasaları ile özünün bilgisini edinme işi, sanat bilimcileri için mesleki açıdan zorunludur. Buysa ancak, estetik kuramı yoluyla anlaşılabilir.

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

Şu ya da bu herhangi bir sanatsal kültür alanında **örgütleyici etkinlik**'te bulunanlar için de estetiğin pratik anlamı açıkça ortadadır. Nitekim, sanatsal üretimin kar kazancına, zengin olmaya göre değil, emeğe göre düzenlendiği bir toplumda; halkın zihinsel gereksinimlerinin karşılanması ve geliştirilmesi, insanların ahlaksal, siyasal ve estetiksel olarak yetiştirilmesi, sanat alanında örgütleyici çalışmanın etkinliği, her şeyden önce, örgütleyici kişilerin, **sanatın özgüllüğü**'nü, sanatsal yaratmanın yasalarını ve sanat algısını ne denli tam ve ayırmış olarak kavradıklarına bağlıdır. Sovyet sanat tarihinde de uzman olmayan bir takım yönetici kişilerin, söz gelişi, yöneticiler ile bürokratik görevlilerin, sanat yaşamına karışmasının üzücü sonuçları görülmüştür. Sanatla uğraşanlar için, estetik kuramı, mesleki açıdan zorunludur; çünkü, onlara **kendi etkinliklerinin yasalarını** getirir. İnsan kendi mesleğinin hangi yasalara göre ele alınması gerektiğini bilmeden, kendi mesleğinde ustalaşamaz. Kimi sanatçılara “sanat ustası” denmesinin nedeni de budur; onlar, sanatının özünün ne olduğunu, sanatsal yaratmanın özünü bildikleri gibi, sanatın yaşamda nasıl bir rol oynadığını, insanlar üstünde ne gibi etkisi olduğunu da bilirler. Modern burjuva estetiğinde (ayrıca, Sovyet sanatında da), bu sava şöyle bir neden öne sürülerek kuşkuyla bakılmaktadır; sanatçının yaratımında temel olan şey, yetenektir, yetenekte sezgiye bağlı ve bilinçdışı olduğundan, bilimsel kuramların incelenmesinin sanatçıya bir yardımı olmaz, tam tersine, zararı dokunur. Sağlam bir düşünce midir bu acaba? Hiç kuşkusuz, sanatsal bir değer yaratmada yetenek gereklidir, sanatsal verinin kısıtları da hiçbir zaman sanat yasalarının bilgisisiyle giderilemez, ayrıca sanatsal yaratma sürecinde bilinçdışı ve sezgisel-olanın rolü de az değildir. Ama bunların hiçbirisi, estetik kuramının sanat praksisindeki önemini ortadan kaldıramaz, çünkü sanatçının yeteneğini kullanışı, onun genel olarak sanatın özü ile görevini, özel olarak da kendi yaratımını nasıl kavradığına **bağlıdır**. Sanatçının yaratımında sezginin önemi ne olursa olsun, bilinçdışı sanatsal etkinliğin, sanatçının kendi konusu ve amacı karşısındaki bilinçli etkinliğinin yanında yer alması gerekir.

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

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

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

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

genel sorunları üstüne çıkan kavgalar yoluyla olsun, bilinçlerini çeşitli yoldan etkileyecek yolda, Rus devrimci demokrat estetiğin doğrudan etkisi altında oluşmuştu.

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

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

Bu bağlamda, şunu da gözönünde bulundurmanız gerekir, estetik düşüncesinin, sanatçının düşüncesi üstündeki etkisi çeşitli yollarla olmuştur. Estetik düşüncesinin normativ nitelik kazandığı dönemler vardır; örneğin, ortaçağ dinsel estetiği, klasikçi estetik, 17. yüzyıl-19. yüzyıl akademizmi. Böyle bir estetik, etkisini sanatta da göstermiş; sanatçılar, kayıtsız şartsız uymak zorunda oldukları belirli normları, yönetmelikleri, kuralları aynen uygulamışlardır. Söz gelişi, antik sanat, dinsel estetiğin ilkeleriyle çelişmeye düşmüş, antik sanat yapıtlarının sahte ve çirkin olduğu ilan edilmiş, giderek antik sanat anıtları yerle bir edilmiştir. Bir başka örnekse, klasikçi estetiğe bağlı kişilerin, klasik dram sanatı kuramcılarının getirdikleri kurallara uymadığı gerekçesiyle, Shakespeare’i “barbar” ve “sarhoş vahşi” yerine koymaları; yine aynı nedenle, “küçük Hollandalı”nın resmine saldırarak, yapıtlarını “aşağılık”, “bayağı” ve “kaba” sanat olarak göstermeleridir.

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

Estetik kuramının normativliğine karşı yapılan kavga bir başka doğrultuda da gelişmekteydi. Bu doğrultu, ortaçağ dinsel estetiğine savaş açmış Rönesans düşünürlerinin, 18. yüzyılda klasikçi estetiğe karşı savaşımalarını sürdüren Diderot, Lessing ve Herder’in, daha sonra da, Belinski, Çernişevski ve Dobrolyubov’un izlemiş oldukları doğrultuydu. Bu kişiler, klasikçi estetiğe olduca kadar, romantiklerin anti-normativ estetiği ile “sanat için sanat” havarilerine karşı da tavır almışlardı. Tüm bu kuramcılara göre, sanatçı bilinçli yolda yaratımda bulunmalı,

dolayısıyla, sanatçı sanat yasalarını bilmeli ve bu bilgilerden yola çıkarak yaratmalıydı. Estetik, sanatçının düşüncesine yardım etmeli, ona hakikate uygun tasarımlar kazandırmalı; sanatın ne olduğunu, sanatın insan yaşamında ve toplumsal gelişmede ne gibi bir rol oynadığını; hangi yaratıcılık ilkelerinin sanat için verimli, hangilerinin de sanat için zararlı ve tehlikeli olduğunu göstermeliydi. Gerçekçiliğin kuramcıları, kendi sanatsal isteklerini ve beğenilerini sanatçıya kabule zorlamadıkları gibi, yaratıcılık için de önlerine hazır reçeteler koymamışlar, yanlış ve gerici estetik anlayışlarına karşı aynı zamanda savaş da verecekleri doğrultuda, onları inandırmaya çalışmışlardır. Böyle bir kuram, sanatsal özgürlüğü kısmıyor, sanatçının estetik inançlarını formüllendirmesine olanak sağlıyordu. Hiç kuşkusuz, bu kuramın sanat praksişi üstündeki etkisi çok geniş ve ilerici nitelikte olmuştur.

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

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

Ama, bilimsel maddeci estetikte, idealist estetiğin temsilcilerinden gelen düşüncelere de rastlanmaktadır. Sözde, beğeni, güzel-olanı duymamızı sağlayan, dolaylı ve bilinçdışı bir yetenek olup, her türlü bilinçli, akılsal tutum tehlikelidir. Bu nedenle, sanattan haz almak istiyorsak, estetik kuramını bir yana itmemiz

gerekir, zararlıdır. Doğru mu acaba?

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

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

BİLİMSEL MADDECI ESTETİK

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

BİLİMSEL MADDECI ESTETİĞİN OLUŞUMU

Bilimsel maddeci estetik kuramı, 1840'larda Marx'ın toplum öğretisinin öbür görünüşleriyle birlikte aynı zamanda oluşmaya başlamıştı. Daha Karl Marx'ın gençlik yazılarında, **1844 Ekonomi ve Felsefi Elyazmaları**'nda, estetik biliminin bazı temel sorunlarına el atılmış olduğunu görmekteyiz; söz gelişi güzellik sorunu, insanların estetiksel duygularının kökeni sorunu, sanatsal yaratma ile sanatsal algı arasındaki karşılıklı ilişki sorunu gibi. Daha sonra, 1845-46'da, Karl Marx ve Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**'nde, toplumsal-sanatsal kültürün gelişme yasalarını, bunların tarihsel geleceği ile ilgili bir takım önemli yeni estetik ilkelerini dile getirmişlerdi. Daha sonra, bu iki büyük kuramcı, ister felsefi, ekonomi-politik, ister politik ya da tarihsel konuları içersin, hemen hemen tüm yapıtlarında, estetik sorunsalına her zaman değinmişlerdir; örneğin, **Kapital**'de, **Doğanın Diyalektiği**'nde, **Aile, Özel Mülkiyet ve Devletin Kökeni**'nde, **Louis Bonaparte**'ın **18. Brumair**'inde olduğu gibi. Ayrıca, birçok yerde salt estetiksel özellikteki sorunlar üstüne eğilmişlerdir. Engels'in sanat eleştirileri, Alman kadın yazar Minna Kautsky ile ve İngiliz kadın yazar Margaret Harkness'e yazdığı mektuplar, **Franz von Sickingen** tragedyası dolayısıyla Lassalle ile Marx ve Engels arasındaki yazışmalar bunun örnekleridir. Tüm bu yazılarda çağdaş edebiyat sanatının gelişmesi ve o sıralarda oluşan toplumcu sanatın ideolojik-sanatsal ilkeleri sorunları tartışılmaktaydı. Şimdi, en genel biçimiyle, bilimsel maddeci klasiklerin, estetik tarihine katkılarını kısaca göstermeye çalışalım:

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

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

Marx ve Engels'in elyazmaları ile mektuplaşmalarının çoğunun yayınlanması dolayısıyla, ancak 1930'ların başlarında Marx ve Engels'in çeşitli yazılarında ve mektuplarında geçen, estetikle ilgili düşünceleri bir araya getirebilmişti, derinlemesine incelenebilmesine başlanabilmektedir. Bu önemli çalışmayı, Lunaçarski yönetiminde, M. Lifschitz ile F. Schiller üzerlerine almışlar ve 1933'te, **Sanat ve Edebiyat Üstüne** adlı yapıtın birinci cildi yayınlanmıştır. Michail Lifschitz daha sonra, 1937, 1957 ve 1967'de genişletilmiş baskılarını hazırlamış; 1936'dan sonra da benzer baskılar Fransa'da, Avusturya'da, İtalya'da, ABD'de, Hindistan'da ve tüm öbür toplumcu ülkelerde yapılmıştır. Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde ise, Hans Koch tarafından daha geniş bir derleme yapılmıştır: Marx ve Engels'in sanat üstüne hazırlanan bu iki cilt kitabı, yalnızca bilimsel maddeci estetiğin tüm dünyada yaygınlık kazanmasına değil, ama aynı zamanda, Marx ve Engels'in estetik düşünce tarihi ile bilimsel maddeci estetik tarihindeki rolleri üstüne yanlış anlamaların giderilmesine de yol açmıştır. Bundan böyle, gerek bilimsel maddeci estetiğin temsilcileri için olsun, gerek bilimsel maddeci estetiğin doğal karşıtları için olsun, bilimsel maddeci estetiğin temellerinin Marx ve Engels tarafından atılmış olduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Ayrıca, bilimsel maddeciliğin yaratıcıları, Baumgarten ya da Kant, Çernişevski ya da Tolstoy gibi, estetiği özel olarak ele alan herhangi bir yazı bırakmadıkları, Schelling ya da Hegel gibi de, estetik üstüne baştan sona işlenmiş herhangi bir yapıt ele almamış oldukları halde, başlıca noktalarını kendi çeşitli yazı ve mektuplarında dile getirdikleri üzere, **uyumlu ve kendi içinde tutarlı bir estetik görüşler sistemi**'ni geliştirmişlerdir. Bilimsel maddeci estetik bilimi tarihinin ilk evresini işte bu düşünceler sistemi oluşturur.

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

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

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

Herşeyden önce, bilimsel maddeciliğin temel ilkeleri, ki bu ilkelerin anlamı **Feuerbach Üstüne Tezler**'de, dünyayı yalnızca yorumlamak değil, ama aynı zamanda değiştirmek biçiminde dile getirilmiştir, estetiksel bakış ile sanatsal insanlığın gelişmesi üstündeki rolünün bu yoldan değerlendirilmesine izin vermez. Marx ve Engels'in başlıca düşünceleri, dünyanın pratikte dönüşüme uğratılmasıdır; kuram varlığın yasalarını açığa çıkarmalı, toplumun ne yönde, ne biçimde ve ne tarzda dönüşüme uğratılacağına göre kendi gelişmesinin nesnel yasalarını ortaya koymalıdır. Klasiklerin dünya görüşlerinin ağırlık dünyası, (Schelling'de görüldüğü üzere) estetik, (Hegel'de görüldüğü üzere) felsefi-gnoseolojik, ya da (Feuerbach'ta görüldüğü üzere) dinsel-etik alanlardan sosyolojik, ekonomi-politika ve politik alanlara kaymış; kuramsal yorumlamanın değeri, bu yorumlamaların praksise dökülüşüne göre belirlenmiştir.

Bu yeni bağlamda, estetik sorunsal da, yeni bir yere oturmuştur. Bilimsel maddeciliğin yaratıcıları tarafından, estetik sorunsalının merkezilik ve birincilik işlevi elinden alınmış; **dünyanın estetik özümlenişinin ve sanatsal kültürün, toplumsal yaşamda, toplumsal gelişmede ve toplumun dönüşüme hazırlanmasında ne gibi somut bir önem taşıdığı**'na bakılmıştır. Klasiklerin çeşitli deyişlerine estetik konuları üstüne genel düşüncelerine bakıldığında, kendilerinin her türlü mutlaklaştırmanın uzağında kaldıkları kadar, toplumsal yaşamın estetiksel ve sanatsal alanlarının toplumsal-tarihsel önemini görmezlikten gelmenin de o denli uzağında kalmış oldukları, hiç kuşkuyla yer vermeyecek biçimde, açıkça görülür. Bu nedenle, Marx ve Engels, yaptıkları her büyük kuramsal çalışmada,

estetik sorunlarının derinine indikleri kadar; kendi içinde kapalı, sistemsel bir kuramı geliştirmek için zorunlu olacak biçimde, estetikle enine boyuna uğraşmaya dalarak, kendi pratik ve bilimsel-kuramsal etkinliklerinin ana doğrultusundan sapmak istememişlerdir. Bu bağlamda alındığında, Marx'ın **Amerikan Ansiklopedisi** için "Estetik" bölümü yazma önerisini niçin geri çevirdiği de açıkça ortaya çıkar.

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

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

BİLİMSEL MADDECİ ESTETİĞİN GELİŞİMİ

Bilimsel maddeciliğin yaratıcılarının estetikte bıraktıkları mirasın parça parça özellikte oluşu kadar, büyük bir bölümünün de uzun yıllar arşivlerde gömülü kalışı, Marx ve Engels'in öğrencileriyle izleyicilerinin, hocaları tarafından kurulmuş olan bu yeni estetik kuramının temel ilkelerini daha ileriye doğru geliştirmeye yöneltmişti. Bu görevi, Almanya'da Franz Mehring, Fransa'da Paul Lafargue, Rusya'da da Georgi Plehanov ile Anatoli Lunaçarski üzerlerine almışlardı. Marx ve Engels için olduğu gibi, bu kişiler için de, estetik, başlıca bir kuramsal ilgi alanı değildi. Ancak devrimin düşünsel yönden hazırlığının yapılması ve genel maddeci bilim kuramının daha ileriye doğru geliştirilmesi içinde, bir takım önemli estetik sorunlarının ele alınması gerekiyordu. Bu sorunlardan başlıcaları şunlardı: toplumda estetik bilinç ve sanatsal kültür ile toplumsal mücadele arasındaki ba-

ğıntı sorunu, kapitalist toplumda toplumcu bir sanatın gelişmesi sorunu, toplumcu kesimlerin çağdaş burjuva sanatın çeşitli akımlarıyla olan ilişkisi sorunu, klasik sanat mirasını değerlendirmenin ölçütü ve toplumcu kesimlerin manevi gelişmesinde bu mirastan hangi ölçüde yararlanılabileceği sorunu. Bu sorular, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başları arasında, başlıca bilimsel maddeci kuramcılar tarafından, kendi ülkelerinde toplumsal ilerici hareketin somut gelişme koşulları içinde taşıdığı öneme göre ele alınmıştır.

Bilimsel maddeci estetiğin işlenişine en yüklü katkı Plehanov tarafından yapılmıştır. Plehanov, bu görevi büyük bir önemle benimsemiş; 19. yüzyılın sonlarında, estetik biliminin kilit sorunlarından biri olan sanatın kökenleri sorununun araştırılmasına büyük bir zaman ve emek harcamıştır. Bu konuyla ilgili olan ve kendisinin **Adressiz Mektuplar** adını verdiği çalışma, bilimsel değerini bugün de koruduğu gibi; toplumda sanatsal kültürün toplumca belirlenmesi üstüne, özellikle de sanatın sınıfsal özelliğinin yasalarını somut yollardan ortaya koyan, 18. yüzyılda Fransa'daki sanatsal kültürün gelişmesi üstüne yazmış olduğu kapsamlı yazılar da yine bugün için değerini korumaktadır. Georgi Plehanov, daha sonra, kendi estetik düşüncelerinin ana konusu olmak üzere, "Sanat ve Toplum" konusuna çeşitli biçimlerde yeniden dönmüştür.

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

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

benzersiz bir örneğini sergilemekteydi.

Burda şunu özellikle vurgulamamız gerekiyor, Lenin, Engels'in Margaret Harkness'e yolladığı ve içinde Balzac'ın dünyagörüşü ile yapıtlarındaki çelişmelerin kısa bir çözümlemesini yaptığı o mektubu bilmemesine rağmen (bu mektup, açıklandığı üzere, çok sonraları ortaya çıkmıştır), Tolstoy üstüne olan yazısında, aynı çözümleme metodolojisinden yararlanarak, benzer sonuçlara varmış; önündeki örnekte, sanatçının yaratımındaki toplumsal belirlenmenin en karmaşık yasalarını, bilinç ile yapıt arasındaki "haykıran çelişmeler"i, toplumsal yaşamdaki uzlaşmazlığı, toplumsal gelişmede yansıyan çelişmeleri açığa sermiştir.

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

Toplumun yeniden kurulmasına geçiş süreci, bilimsel maddeci estetiğin daha ileriye doğru geliştirilmesi için her zamankinden daha elverişli koşulların doğmasına olanak sağlamıştı. Sanat kuramı ve tarihi alanında sayıları gittikçe artan uzmanlar bilimsel maddeci estetikle uğraşmaya başlamışlardı. Geçmişten miras kalan ne kadar idealist ve pozitivist anlayış varsa hepsi etkin bir değişime uğrama sürecine girmişti. 1920 yıllarında, çeşitli estetik sorunlarını ele alan birçok kitap yayınlanmış bulunuyordu. Gazete sütunlarında sürekli kuramsal tartışmalar yer alıyordu. Sanat bilimi ile sanat eleştirisi üstünde bilimsel maddeci estetiğin etkisi gitgide artmaktaydı. Bu dönemde, bilimsel maddeci estetiğin gelişmesi, birçok çetin zorluklarla da karşılaşmıyor değildi. Söz gelişi, bilimsel maddeciliği yarananların estetik düşünceleri henüz çok az sayıda estetikçi tarafından biliniyordu. Ayrıca, bilimsel maddeci kuramın genel felsefi ve sosyolojik temel tezlerinin bilgisi başlarda çok dar bir çerçeveye, özellikle de, dünyagörüşleri ve metodolojik kanunları devrim öncesinde, bilimsel maddeciliğin çok uzağında oluşmuş, bu öğretiyi ancak yeni yeni benimsemeye başlamış bilimcilerin arasında kalmıştı. Ayrıca, "sol radikalizm, toplumculuğun çocuk hastalığı" denilen, bilimsel maddeci konumdaki "sivrileşmeye" bu aşamada, tarihsel olarak kaçınılmaz bir durumdu. Ancak bütün bu durumlar gözönüne alındığında, 1920'lerdeki estetik biliminin birçok belirgin özellikleri doğru olarak anlaşılabilir. Örneğin, bilimsel maddeci estetik gerekli midir, değil midir? İşçi sınıfının güzelliğe ihtiyacı var mıdır, yok mudur? gibisine sorular üstüne yapılan tartışmalar; tüm estetiğin sanat sosyoloji-

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

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

Ancak bu yıllarda, tüm bilgi, sanatsal yaratmanın gnoseolojik yanına çevrilmişti. Böyle birşeyse, zaman zaman, sanatın bilgi belirleyici anlarını mutlaklaştırılmasına yol açmaktaydı. Gerçekçilik, sanatın tarihsellik-dışı, edebi bir niteliği olarak tasarımıyor; 1920'lerdeki sanat sosyolojisinde ele alınan pozitif anlar bir yana itiliyordu. Şunu da eklemeliyiz, o zamanların estetiğinde olduğu kadar, sanat eleştirisi ile sanat yaratımında da, doğmatizmin öğeleri görülmeye başlanmıştı; böyle birşey, savaştan sonra, 1940'ların ikinci yarısı ile 1950'lerin başlarında daha da derinleşecekti.

1950 yıllarının ikinci yarısından başlayarak bu hataların her yönden ve kararlı biçimde ortadan kaldırılması yoluna gidilmiştir. **İlkin**, klasiklerin geçmişteki estetik mirasının, o güne kadar olmadık biçimde, çok daha titizlikle ve temelinden incelenmeye başlanması; **ikincisi**, dünya estetik düşüncesinin tarihsel gelişmesinden olduğu kadar, modern burjuva estetiğinden de edinilen zengin deneylerin çok ciddi, dinamik bir biçimde yeni baştan düşünülmesi; **üçüncüsü**, daha önceleri ya hiçbir biçimde ya da ilkel ve kaba bir biçimde ele alınmış olan estetik kuramının birçok önemli sorunlarının yaratıcı yoldan araştırılıp, açığa konması; **dördüncüsü**, sanat biçimi, psikoloji, sibernetik ve semiotik gibi yakın bilimler için de geliştirileceği üzerine, yeni çözümleme deneyimlerini yeni bir konumla birleştirecek biçimde, bilimsel maddeci estetiğin metodolojik bakımdan görülmemiş derecede zenginleştirilmesi; **beşincisi**, yine daha önce olmadık biçimde, sanatsal praksise her yönden eğilerek, estetikte gelenekselleşmiş "edebiyat merkezli" yönelimin yerine, sanatsal yaratım biçimlerinin tüm çeşitliliği üstüne çok daha geniş kuramsal bir yorumun geliştirilmesi; estetik değer ve estetik niteliğin olduğu kadar, "gotik, romantik, klasik, vb., gibi" gerçekçilikten ayrılan birçok öbür yöntem ve akımlarda değerli görülen şeylerin de tanınması yoluyla, estetik düşüncesinde daha önceleri yer alan "gerçekçilik merkezli" eğilimin düzeltilmesi.

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

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

Bilimsel maddeci estetik, bugün için ne denli yüksek bir düzeye erişmiş olursa olsun, yine de henüz yeterince incelenmemiş ya da çeşitli bilimciler tarafından değişik yanıtlar getirilmiş bir takım sorunları içermektedir. Ancak, fikir kavgasından ürkmemek gerekir, her bilimde karmaşık kuramsal sorunlar üstüne tartışılması olağandır, bilimlerin ileriye doğru gelişmesinin temel bir koşuludur bu. Hiç kuşkusuz, bugün öylesine anlaşmazlıklar ortaya çıkacaktır ki, yarın bunlar bir fikir tartışmasına bile konu edinmeyeceklerdir. Yine de, bilimsel maddeci estetiğin bugünkü aşamasında yeni zorluklarla karşılaşacak; yeni kuşaklar, yeni varsayımlar, yeni tartışmalar alevlenecektir. Önemli olan hakikati araştırma sürecinde, metodolojik pusulanın gerçekten doğru yönde tutulabilmesidir. Estetik biliminin doğru yolda gittiğine ancak böyle inanabilir insan.

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

DIYALEKTİK YÖNTEM

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

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

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

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

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

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

Biçimci mantıktaki “ya- ya da” ölçüsüne göre işleyen metafizik düşünce için sanatın nesnesi ile içeriği üstüne düşünmenin ancak iki yolu vardır: ya sanatsal-imgesel bilginin nesnesi ve içeriği, bilimsel bilginin siyasal ideolojinin ve anlık nesnesi ve içeriği ile özdeş olarak alınır, ya da sanatın nesnesi ile içeriğinin, bilimin, siyasetin ve etiğin nesnesi ile içeriğinin **tam karşısında yer alan** bir şey olduğu kabul edilir. Sanatı bilimsel, siyasi ve etik düşünceleri dile getirilişi sayan kaba yorumlamalar kadar, sanatı bilim, siyasi ve ahlaktan tam biçimsel yönde yalıtılmış bir konuma sokan estetikleştirici yorumlamalar da, vardıkları sonuçlar açısından birbirine ne denli karşıt olurlarsa olsunlar, aynı **metafizik metodoloji**’nin bir anlatımı olmaktadırlar.

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

Genel-olan ile özel-olanın birliği ilişkisi üstüne bilimsel maddecilik-öncesi estetikten edinilecek, bugüne kalmış, birçok öğretici deney vardır. Başlıca çizgileri içersinde, bu estetiğin temsilcileri, sanatı, “mimesis” ya da “doğanın taklidi” olarak, “gerçekçiliğin yeniden üretimi” olarak belirtilmişler, böylelikle de, sanatın yaşayan gerçeklikle olan ilintisini, **gerçekliğin yansıtılması’na ve bilinmesi’ne**

indirgemişlerdir. Ama bunu yapmakla, aynı zamanda, gizlilik perdesini de ortadan kaldırmışlardır. Karşıt görüşlülere göre ise, sanat, gerçek dünyanın **yansıtılması** değil, temelinden **dönüştürülmesi**, gerçekçiliğin **bilinme**’si değil, bundan bütünlükle farklı olmak üzere, birşeyin **yeniden yaratılma**’sıdır. Böyle bir görüş açısının da görece bir doğruluğu olduğunu açıkça kabul etmeliyiz; çünkü, sanatsal yaratımda, gerçekten de, gerçekçiliğin dönüşüme uğratıldığı, yeniden biçimlendiği bir an vardır. Bu bakımdan, sanat, kendiliğinden anlaşılacağı gibi, gerçekçiliğin yeniden üretilmesi, bilinmesi ve yansıtılmasıdır. Ancak deneyecektir ki, sanatın özü hiçbir zaman, tek yanlı, metafizik olarak yorumlanamaz, çünkü kendi içinde, **diyalektik çelişmeler**’i taşır. Sanatın çözümülenişine V. I. Lenin’in “Diyalektik Sorusu Üstüne” adlı yazısında belirttiği konudan bakabiliriz: “Bir inikileşmesi ve çelişkin parçalarının bilgisi... diyalektiğin (biricik temel özü değilse bile, “özler”inden biri, temel özellik ya da belirtilerinden biri) aslı **özü**’dür.” Başka bir yerde yazdığı gibi, “Diyalektik, kısaca karşıtların birliği öğretisi olarak tanımlanabilir. Ancak böylelikle anlaşılabilir diyalektiğin özü...” Lenin’e göre, karşıtların birliği, “...doğanın (zihnin ve toplumun) **bütün** görünüş ve süreçlerindeki çelişkin, birbirini karşılıklı dışlayan, karşıt yönsemelerin varlığının kabul edilişidir (keşfedilişidir).”

Lenin’in bu düşünceleri, herhangi başka bir konu için olduğu kadar, sanat içinde bütünlükle geçerlidir. Lenin’in başka bir yerde geçen şu ünlü deyişinden, “insan bilinci nesnel dünyayı yansıtmakla kalmaz, ama aynı zamanda, yaratır da” sözünden yola çıkan bilimsel maddeci estetik gerçekliğin yansıtılması ile gerçekçiliğin yaratıcı yönde dönüşüme uğratılmasının birbiri üzerindeki karşılıklı diyalektik etkinliğinin özgünlüğünü açığa çıkarmalıdır; nitekim, sanatın özünü oluşturan şeyde budur.

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

Bundan başka, sanatın toplumsal bir görünüşe soktuğu dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümülenişi ile sanatın **sosyolojik** çevrimi arasında diyalektik bir

çelişme vardır. Tüm öbürleri gibi, toplumun gelişmesi de, kalıcı-olan ile geçici-olanın diyalektiği yoluyla belli olur. Bu bağlamda, sanatta **tarihçe koşullanmış-olan ile geçici-olmayan** diyalektiğinin, “zamana bağlı olan” ile “ebedi-olan” diyalektiğin açığa konması gerekir. Toplumsal yaşamda, aynı zamanda, **genel-insansal-olan ile ulusal-olan**’ın diyalektik birliğine de rastlanır; böyle bir şey, sanatta yansıdığı gibi, bunun kuramsal yönden çözümlenişinin de hergün yeni baştan ele alınması gerekir. Uzlaşmaz toplumlarda her ulusun yaşamı, sınıflar arası çelişmelerle gelişir. Böyle bir şey, sanatta, **ulusal ve sınıfsal belirlenimli niteliklerin birbiriyle diyalektik olarak örtüşmesi**’nde kendini belli eder. Toplumcu düzlemde, uluslar arasında olsun, emekçi kesimler arasında olsun, tarihte hiç rastlanmadık yepyeni karşılıklı ilişkiler doğar ve bu yeni ilişkiler, toplumcu sanatta **genel insansal ve ulusal özellikler, ulusal ve sınıfsal belirtenler ile halka bağlılık ve yantutarlık arasındaki diyalektik bağlantı**’nın kaynağını oluştururlar.

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

Burada metodoloji sorununa bağlı olarak, sanatın gelişmeli yapısını tüm yönleriyle açıklamayı ve yakından tanımayı amaçlamadık, hiç kuşkusuz. Bunu daha ileride ele alıp tam olarak araştırmaya çalışacağız.

SİSTEMSEL YÖN

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

Son yıllarda, genel sistem kuramı ile ondan türetilen sistemsel çözümleme metodolojisi, etkin bir yolda ele alınmaktadır. Bu sorunsal, hemen hemen tüm bilimlerle ilgi alanı içindedir. Çünkü, her bilim, **sistem-belirleyici nesneler**’in

araştırılmasını yüklediği gibi, bu nesnelerin en kesin dille betimlenmesi, araştırılması ve örnekleştirilmesinden edinilecek deneyimleri de açıkça koyması gerekir.

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

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

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

Böyle bir nesneyi çözümleyecek bir araştırmacı şunları yapmalıdır:

- a) O nesnenin karmaşık yapısını tanımalı, karmaşık-olanı yalın-olan gibi vermemeli, yani, bütünün özelliklerini, o bütünün belli bir bileşken öğesinin özelliklerine indirgememeli;
- b) O nesneyi çözümlerken, bütünün kendine özgü niteliğini göstermek ve bunda belli bir kararlılık derecesine ulaşmak için gerekli olan yeterli bileşken yanları (öğeleri ya da alt-sistemleri) açığa çıkarmalı;
- c) O sistemin temel bileşkenlerinin birbiriyle ne gibi ve ne türde bir bağıntı içinde bulunduğunu, yani bu bağıntının düzenli mi, alt-sırasal mı, yoksa ikisi birden mi olduğunu açıklayarak, o sistemin yapısını modellendirmeli;
- d) Eğer başından gerekiyorsa, o sistemin bir takım bileşkenlerini titizlikle inceleyecek, bunların birbirlerinden ne denli bağımsız olduklarını gözönüne almalı, yani bu bileşkenler ile bütün arasında, bileşkenlerin gerçekten var oldukları ve işlev gördükleri ilişkiyi doğru olarak kurmalı; böyle bir yaklaşımla, bu gibi karmaşık sistem-belirtken bir nesnenin, aynı zamanda, genel bir sistem'in

bir alt-sistemi olduğunu göstermeli;

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

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

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

Tüm bu ilkeler estetik bilimine nasıl uygulanabilir?

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

Hiç kuşkusuz, sanatı çok daha kapsamlı bir açıdan ele alarak, sanatın gerçek çokyanlılığını açığa çıkarmış düşünürler de olmuştur. Örneğin, Aristoteles, sanatın tek bir gerçek amacı olduğu yönünde, yani sanatın, insanların siyasal, töresel ve dinsel, eğitiminde kullanılmasıyla ilgili Platon’un öne sürdüğü sığ görüşleri bir yana atarak, sanatın, eğitici, arındırıcı, eğlendirici ve haz verici birçok işlevleri olduğunu bulgulamıştır. Ancak, Aristoteles de, sanatın çokişlevselliğini, sanatın çeşitli yanlarının bütüncül, karşılıklı etkin, çelişmeli birliği olarak değil, bunların bir toplamı olarak yorumlamıştır.

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

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz, 20. yüzyıl burjuva estetiğinde, sanatı daha kapsamlı, daha çokyanlı özellikleri içinde görmeye çalışan yönelimler gittikçe artmaktadır. Maiman, Utitz, Rader, Munro ve Read, sanatı ölümcül bölünmeler-

den ve parçalanmalardan kurtarmanın kendilerine göre yollarını aramışlar, sanatın özü ile işlevlerinin çokyanlı tanımını yapmaya çalışmışlardır. Ancak, getirdikleri çözümler, bireşimsel olmamış, eklektik kalmıştır. Yaptıkları tüm “sentezler”de, sezgici, pozitivist, Freud’cu anlayışın öğelerine, hatta bilimsel maddeci estetik anlayışının öğelerine bile rastlanır!

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

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

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

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

Şunu görüyoruz, diyalektik yöntemin somut beliriş biçimi olarak sisteme yönelik bir yaklaşım, aynı zamanda, estetik bilimi alanında da gerekli ve verimli olabilmektedir. Estetik bilimi, dünyanın insanlar tarafından estetik özümlesişinin yasalarını araştıracağı zaman, yalnızca, **nesne-özne ilişkisi**'nin belirli bir sistemi olarak değil, ama aynı zamanda, dünyada insanların **değer-yönlendirme** sisteminin de bir parçası olarak bu etkinlik etkinliğin biçimini gözönüne almalıdır. Böyle bir sistemde, etik, siyasal ve dinsel bilinçle, toplumun pratik yaşam gerekleriyle ve bunların düşüncesele bağlaşıklarıyla kurulan doğrudan ve karşılıklı tüm ilişkiler ağı içinde, estetik bilinci de, sürekli olgunlaşmaktadır. Bundan başka, estetik ve sanatsal eğitim, her ögesinin birbiriyle kenetli olduğu ve birbiriyle dolayımıştığı bir ilişkiler ve eylemler sistemi'ni de oluşturur. Buna bağlı olarak, Marx'ın şu çok önemli diyalektik düşüncelerini anımsayalım: her üretim gibi, sanatsal üretim de, yalnızca her özne için bir nesne yaratmış olmakla kalmaz, ama aynı zamanda, her nesne için bir özne de yaratmış olur; yani, aynı zamanda, hem değeri, hem de gereksinimi yaratır, hem sanatsal yaratma yönteminin, hem de halkın beğenisişinin oluşmasına yol açar.

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

MANTIKSAL OLAN İLE TARİHSEL-OLANIN BİRLİĞİ

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

Hiç kuşkusuz, bilimsel maddeci estetik, tarihsel gelişmesi içinde gerçekçi yöntemin ilerici temel özelliğini ortaya koymalı, çağdaş sanatsal kültürde toplumcu gerçekçiliğin yerleşmesi ve pekişmesi için savaşım vermelidir. Estetik kurumumuzun yantutar özelliği kendini burda da belli etmektedir. Bilimsel maddeci estetik, gerçekçilik ile çöküşme arasındaki kavgada yansız kalamayacağı gibi, bu

birbiriyle bağdaşmaz ve birbirine düşmanca iki yönelimin ideolojik ve sanatsal niteliklerinin her türlü değerlendirilmesini de kendi içinde barındırır. Plehanov, bilimsel estetiğin yalnızca sanatı açıklayabileceğini, sanatın değerlendirilmesinde sanat eleştirisinin öncelik hakkı olduğunu öne sürdüğü zaman, derin bir hataya düşmüştü. Tek tek sanat yapıtlarının değerlendirilmesini değil de, ideolojik-sanatsal ilkelerin değerlendirilmesini ele aldığımız zaman görürüz ki, bu ikincisi, çok doğal olarak, bu ilkelerin bilimsel yolda araştırılışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bilimsel maddeci estetik, geçmiş sanatsal uygulamalarda olduğu kadar, bugün de yer alan süreçlerin şu ya da bu yolda değerlendirilmesini ödevinden ve zorunluluğundan kendisini kurtaramaz. Ama bu demek değildir ki, bilimsel maddeci estetik, söz gelişi, yaptığı kuramsal genellemelerde yalnızca gerçekçi sanatın uygulamalarından yola çıkarak, dünyanın sanatsal olarak özümlesişinin tüm öbür tarihsel biçimlerini bir yana bırakma ya da bunların sanatsal yaratmanın gerçek yasalarından “sapmalar” olarak ortaya koyma hakkını kendinde bulsun. Dinsel-gizemci ya da açıkça gerçekçi olmayan ortaçağ sanatını, klasik ya da romantik sanatı, simgeciliği ya da dışavurumculuğu gözönüne getirecek olursak, tüm bu olguların ve akımların kendi çerçeveleri içerisinde büyük sanatsal değerlerin yaratılmış olduğunu görürüz. Onun için, sanatsal yaratmanın genel yasalarını araştırırken bu olguların “unutulmuş” olması, bilimsel açıdan bağışlanamaz bir durumdur.

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

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

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

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

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

Çağdaş sanatın kendi değerinden, antik normlardan kurtulması gereğinden ilkin, 17. yüzyılın ikinci yarısında, bazı Fransız kuramcılar tarafından söz edilmeye başlanmıştı. "Arkaistler" ile "modernistler", "Poussin'ciler" ile "Rubens'ciler" arasındaki tartışmadan çıkıyordu bu. Bu tartışmadaki kısır döngüyü en kökten dile getiren kişi, Saint-Evremond olmuştur: "Tüm zamanlar yalnızca kendilerine özgü bir çizgi taşırlar, kendi siyasal yönleri, kendi ilgi alanları, kendi sorunları vardır, erdemleriyle, yetersizlikleriyle, her dönemin ahlakı kendine özgüdür. İnsan her zaman insandır; ama insanların doğası değişir. Bu bakımdan, doğanın taklit edilmesinden başka bir şey olmayan sanat da doğayla birlikte değişmelidir."

Bununla birlikte, 18. yüzyıl Fransız estetiğinde, antik sanata duyulan hayranlık dahada artmıştır. Yalnızca klasikçi kuram için değil, onu karşısına alan Diderot'nun

estetik görüşleri için de geçerli bir şeydi bu; çünkü Diderot, klasikçi sanatı, doğayı değil, antik sanatı taklit ettiği için eleştiriyor ve şu sonuca varıyordu: insan doğayı taklit edecekse, bunu antik sanatın ustalarından öğrenmelidir.

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

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

Ancak, Schiller ile Hender’in, sanata gerçek tarihsel bakışı getirmiş olduklarını kabul etmek de yanlış olur. Şimdiki zaman ile geçmiş zamanın karşı karşıya konmuş olması, sanatsal kültürün gelişme yasalarının tarihsel olarak kavranmış olduğunu bize göstermez. Yasalara göre işleyen, her uğrağın bir ötekiyle diyalektik bir bağıntı içinde olduğu, bir önceki ve bir sonraki uğrakların birbirine sıkı sıkıya bağlandığı bir süreç olarak sanatsal kültür anlayışını bize tarihselciliğin ortaya koyduğunu ilk kez kanıtlayan Hegel olmuştur. Ancak Hegel, sanatın tarihsel süreçlerinin yasalarını idealistçe yorumlamış ve bu bakış açısı doğrultusunda “mutlak zihin”in kendinden gelişmesine dönmüş olmasına rağmen, şu çürütülemez kanıtı ortaya koymayı başarmıştır: sanat tarihi, çeşitli üslupların raslantısal bir tarzda kronolojik olarak yanyana gelmesi, ya da bir takım “hakiki” ve “sahte” sanat ve sanat beğenisi ilkelerinin birbirinden ayrılması değil, tüm toplumsal bilincin varlığını ve gelişmesini bize yansıtacak biçimde, insanoğlunun estetik ve sanatsal olarak kendinin-bilincinin yasalara uygun bir hareketidir. Ancak böylelikle Hegel, Eski Doğu, Yunan, ortaçağ ve Rönesans sanatını, sanat kültürü tarihinde klasikçi ve romantik sanatı kuşatarak, bunları tümel, birbirine bağlantılı, ama aynı zamanda, kendi içinden çelişmeli bir süreç olarak yorumlayabilmiştir.

Bununla birlikte, bu büyük Alman diyalektikçisinin ele aldığı yolda, sanatın tarihsel süreçlerinin dönemleştirilmesi, şematik bir nitelik taşımaktaydı. Ama böyle bir şey, Hegel’in kendi temel idealist görüşleri nedeniyle, kaçınılmaz bir şeydi. Bu görüş, insanoğlunun sanatsal kültüründeki tarihsel gelişmenin, sanatın ideal-tarımsal, manevi içeriği ile somut-duyusal, maddi biçimi arasındaki çatışma tarafından belirlendiği ve bunun temel bir yasa olduğu düşüncesine yol açmıştı. Modern bilimin, Hegelci “sembolizm-klasikçilik-romantizm” tarifiyle üçlemesini

niçin kabul etmediğine, bu bakımdan, hiç şaşmamak gerekir. Ama, öte yandan, maddeci bilim, Hegelci sanat tarihi felsefesinin diyalektik temel konumunu çarptan ve sığlaştıran uğrak noktalarını elerken; 19. ve 20. yüzyıl burjuva estetiği, Hegel'in olağanüstü buluşunun özünü, yani tarihselciliği, kural olarak yadsıma yoluna girip, metafizik, tarihselciliğe-karşı sanat anlayışını yeniden canlandırmanın çeşitli yollarını araştırmıştır.

Bu yoldaki deneyimlerden biri de, sanat tarihinin, “natüralist” ve “idealist”, ya da “klasik” ve “romantik”, ya da “tektonik” ve “atektonik”, ya da “nesnel” ve “öznel” gibi, başlıca iki üslubun değişik çeşitlemeleri halinde, döngüsel bir ayrıma bağlı tutulmasıdır. Böyle bir açıdan bakınca, sanat tarihi, **a priori** olarak verilmiş iki tip sanat üslubunun sonsuza kadar yinelenmeye mahkum olacağı, hiç durmaksızın sallanan bir sanat sarkacı haline gelmektedir. Bir başka tarihselciliğe-karşı anlayış da, sanatın özünün değişmez olduğunu, dolayısıyla tarih dışı kaldığını öne süren anlayıştır; söz gelişi, kendini sanatın değişken, toplumsal belirlenimli görünüş biçimleri ardına gizleyen Freudcu anlayış. Bundan başka, burjuva biliminde, sanat ilkelerinin mutlak değişkenliği düşüncesini daha da ileriye doğru götüren bir de pozitivist tasarımlar vardır. Bu pozitivist tasarımlara göre, sanat tarihi, birbirinden baştan aşağı farklı görünüşlerin, düzensiz ve karmakarışık yer değiştirip yanyana gelmesidir. Ama, burjuva estetiğinde, son yüzyıllarda en çok görülen şey, sanat tarihi felsefesi sorunlarının araştırılmasına hiç yanaşılmaması, sanat yaratışı üstüne salt mantıksal, daha doğrusu, soyut psikolojik düşünmenin sınırları içinde kalınmasıdır. Bu konumu, burjuva edebiyat biliminin temsilcilerinden Dragomirescu şöyle toparlıyor: “Bilimsel edebiyat tarihi araştırmalarında tarihsel yöntem güçsüz kalmaktadır.”

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

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

di dışındakine değil, ama kendi içindeki de bağlı, kendi içindeki itici güçlerle hareket eden, **görece bağımsız bir süreç**'tir.

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

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

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

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

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

NESNELLİK İLE YANTUTARLIK ARASINDAKİ BİRLİK

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

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

Bu bağlamda, önemli bir metodolojik sorun da, temelde birbirinden farklı yolda ortaya konmuş bu iki amaç arasındaki **bütüncül bağıntı** sorunudur. Bu her ikisi praksiste, ya birbirinden kesinkes soyulmakta, ya da dıştan, mekanik bir tarzda, üstüste konmaktadır. İşte tam burda, bilimsel maddeci estetik metodolojisinin dogmatik ve revizyonist yoldan çarpıtılmasına rastlanmaktadır. Bu birinci halde, nesnel bilgi, ideolojik ödevlere acımasızca kurban edilmekte ve estetik, kaçınıl-

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

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

Aynı şey, bilimsel maddeci estetiğin, çağdaş burjuva estetiğiyle olan ilintisi için de geçerlidir. Burjuva estetiğinde yapılmış her şeyin yadsınması ya da toptan geri çevrilmesi de aynı yolda tehlikeli ve bağışlanmaz bir cahilliktir. Tüm öbür alanlarda olduğu gibi, bu alanda da, diyalektik maddeci bilimin burjuva bilimine olan ilintisi şu temel bilginin ışığında belirlenmelidir: “Burjuva bilimcileri, toplum bilimleri alanında olduğu kadar, doğa bilimleri alanında da değerli özel araştırmalar yapabilecek güçtedirler; bu bakımdan, bize düşen görev, bu gibi araştırmalar sonucu elde edilmiş tüm somut olgusal bilgilerden yararlanmak, ama

idealistçe düşün en burjuva bilimciler tarafından ortaya sunulan bu olguların kuramsal yorumlamalarını kararlılıkla geri çevirmektedir.”³

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

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

BİRİNCİ BÖLÜM

Estetik
Değer
Diyalektiği

ESTETİK DEĞERİN GELİŞİMİ

ESTETİK DÜŞÜNCE TARİHİNE KISA BAKIŞ

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

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

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

Güzellik’in özünü kuramsal olarak kavramak için girilmiş ilk çabalar, Pythagorascı okula bağlı Yunan filozofları tarafından yapılmıştır. Bu filozoflara göre, güzel-olan, **doğanın nesnel bir yasası olup**, kendini maddi nesne biçimindeki yapıda belli eden şeydi. Estetik düşüncesinin daha sonraki gelişmesi içinde, bu güzellik

anlayışı, ortaçağ estetine olsun, Rönesans estetiğinde ya da 18. yüzyıl estetiğinde olsun, hatta, çağımız estetiğinde olsun, değişik biçimlerde dile getirilmiş de olsa, hep karşımıza çıkmıştır. Güzelliğin özü, “orantı”, “ölçü”, “simetri”, “uyum”, ya da “çoklukların birliği” olarak tanımlana gelmiştir. 18. yüzyılda, İngiliz estetikçi Edmund Burke, bu genel kuramın içeriğini somut bilgilerinde belirlemeye çalışarak, güzel-olan nesnenin belli ölçüleri, yan çizgileri, biçimi ve renginin değişmesi gibi, belirgin özelliklerin bir toplamı olarak görülmüştür.

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

Daha antik çağda böyle bir anlayış tarzındaki saf “biçimcilik” hemen görülmüş ve eleştirilmiştir. Herakleitos, güzel-olanın görece bir özellik taşıdığını bulgulamış; hayvanlarda, insanlarda ve tanrılarda bulunan estetik niteliklerin bir kıyaslamasını yapmıştır. Platon ise, güzelliğin özünün, maddi olanlara göre değil o nesnenin kendi ideal örneğine (öntipine) ne denli uyduğuna göre belirle-neceğinden söz etmek, güzelliğin ölçülemeyeceğini ve sayıyla sayılamayacağını tanıtlamaya çalışmıştır. Platon’un bu anlayışının idealist nitelikte olduğu açıkça ortadadır. Antik çağın bu büyük düşünürü, burda, kendi felsefi öğretisinden, yani önsüz sonsuz, tanrısal idealler dünyasının “gölgeleri” olarak nesneler dünyası öğretisinden yola çıkmaktadır. Ancak burda, önemli bir şey var: bu estetik anlayışın çıplak, idealist kılıfı altında, güzelliğin açıklanışı üstüne, ilginç ve yepyeni bir yaklaşımın yatmakta oluşu. Platon, maddi dünyada, maddi dünyanın fiziksel varlığında, estetik bir öz bulamadığı için, güzelliğin sınırı, **maddi-olan ile ideal olan arasındaki ilinti**’de aramıştır. Bundan böyle, “ideal-olan” hep bu doğrultuda, dinsel-idealist bir anlamda yorumlama gelmiştir. Bu yolu daha sonra, Schelling, Hegel, Vladimir Solovyov ve daha başkaları izleyeceklerdir. Bu kişilerin hepsi, güzel-olanda, gerçek-olan ile ideal-olanın diyalektiğini duyumsamışlar, ama, nesnel idealizme saplanıp kalarak, ideal anı “mutlak zihin”e, “mutlak idea”ya, tanrıya dönerek açıklamışlardır.

18. ve 19. yüzyıl Avrupa felsefesinde öznel idealizmin oluşması ve bu yeni yönelimin 20. yüzyıl burjuva felsefesinde başarıya ulaşması, estetikte de yansımaları bulmuştur. Gerçekten de, daha Hume ile Kant’ta; daha sonra, 19. yüzyıl psikolojik estetiğinin izleyicilerinden Volkelt ile Lipps’ta, en sonra da Santayana ile çağımızda estetik öznelciliği destekleyenlerde görüldüğü üzere, “güzel-olan” ile öbür estetik kategorileri, **salt öznel nitelik**’te görünüşler olarak, bireyin hiçbir nesnel koşullanmaya uğramayan duyguları olarak, insanların “zihinsel güçlerinin

oyunu” olarak, algılanan nesnelerde coşkuların keyfi yoldan “özüksenmesi” olarak, bu nesnelerin kişilik yoluyla coşku açısından değerlendirilmesi olarak, “algının otomatikleşmekten-çıkması” olarak, vb. yorumlanmıştır. Böyle bir anlayış tarzının bilimsel maddeciler için havada kaldığı açıkça ortadadır; ama gene de, bu anlayışın mantıksal özünü, estetikte öznel anın belirgin rolünü açığa koymalıyız. Böyle bir an gözönüne alındığında, beğeninin çokyanlılığı ve göreceliği anlaşılabilir; ama, bu etkenin gerçek anlamı da, hiç kuşkusuz öznel idealist kuramcılarının gözüne görüldüğü gibi değildir.

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

Maddi nesnel bir biçimin yapısının yasallığı olarak güzelliğin safça maddeci bir açıdan yorumlanması, gerek idealist estetiğin klasiklerince, gerekse maddeci estetiğin başlıca düşünürlerince doyurucu görülmemiştir. Bu açıdan, güzel-olan sorununun çözümü için, Diderot’nun göstermiş olduğu çabalar oldukça verimlidir. Başlarda Diderot, biri salt nesnel, ötekirse nesnel-öznel olmak üzere, iki tip güzellik arasında bir ayırım yapılması gerektiğini öne sürmüştü; ama daha sonra 1767 yılının “salonları”nda, Platon’un idealist anlayışına dönmüştür. 18. yüzyılın bir başka önde gelen düşünürü ve Kant estetiğinin ilk eleştiricisi olan Herder de, güzel-olanda bulmuş olduğu, nesnel-olan ile öznel-olan arasındaki çelişmeyi açmak için bir çaba göstermiştir. Ancak, ne Diderot, ne de Herder bu çelişmeyi gerçek anlamda çözemeyecekti. Kabahat Aydınlanmacıların kendi bilinçlerindedeydi; yani, onların bütün bu çabaları köstekleyen, kendi doğası gereği, onları, güzelliğin diyalektik “giz”ini çözmekten alıkoyan şey, Aydınlanmacıların kendi metafizik düşünce tarzlarıydı. Estetik düşüncesinde, güzelliğin maddeci ve başlıca noktalarıyla diyalektik olarak açıklanması için ileriye doğru atılmış gerçekten önemli ilk adım, 19. yüzyıl ortasında, büyük Rus filozofu Çernişevski’nin öğretisi olmuştur.

Çernişevski’nin güzel-olanı anlayış tarzı, genellikle şu çok bilinen temel formüle indirgenir: “Güzel-olan, hayattır”. Bu da bize bu büyük maddeci düşünürün bıraktığı kuramsal mirasın kimi estetikçilerce ne denli yüzeyde ele alınmış olduğunu göstermektedir. Eğer Çernişevski, güzelliği, gerçekten “hayat” kavramıyla tanımlamış olsaydı, o zaman, güzel-olanı salt biyolojik bir olay olarak görmüş, bu yüzden de ne kaba maddecilerin, ne de pozitivistlerin bir adım ötesine gitmiş olurdu. Ancak ayakları sağlam yerlere basan bu düşünür, “güzel-olan hayattır” dediği zaman, güzelliğin tanımını yapmaya daha yeni başlıyordu. Bu tanımlama

tümüyle şöyledir: “Güzel-olan, hayattır; hayatı anladığımız tarzda gördüğümüz varlık güzeldir; güzel, hayatı dile getiren ya da hayatı bize hatırlatan şeydir.”¹ Demek, Çernişevski, güzel-olanı salt biyolojik bir olay olarak değil, ama, biyolojik-olan ile toplumsal-olanın, nesnel-olan ile öznel-olanın, gerçek-olan ile ideal-olanın **diyalektik karşılıklı ilişkisi** olarak görmüştür. “Bugünkü Estetik Anlayışlarına Eleştirel Bakış” adlı yazısında şunları açıklamış olması rastlantı değildir: “Güzel-olan, bizim idealimizi dileklerimiz ve sevgimizin hedefini ve konusunu dile getiren şeydir.”² Somut örneklerin çözümlenişinde bu tanımlamanın kullanılması konusunu tartışırken, Çernişevski, ideal an’la ilgili, gizemleştirici öznel-idealist yorumlamaları olduğu kadar, güzel-olandaki öznel etkenle ilgili, çarpıtılmış öznel-idealist tasarımları da bir yana atmıştır. Bununla birlikte, Çernişevski’de, sorunun olumsal bir çözümüne baktığımızda, antropolojizmin öğelerini de görürüz; ama, bu bilimsel maddecilik-öncesi estetikte kaçınılmaz bir şeydi. Ayrıca şuna da dikkati çekelim, Çernişevski, nesnel-olan ile öznel-olanın, gerçek-olan ile ideal-olanın birliği biçiminde ortaya koyduğu estetik-olanı, yüce-olan ile trajik-olana yayamamıştır. Bunlara rağmen, hiç kuşkusuz, Çernişevski’nin güzel-olan üstüne öğretisi, ister safça-maddecî, ister nesnel-idealist isterse öznel-idealist olsun, bilimsel maddecilik-öncesi estetik tarihinde ortaya çıkmış bütün öbür anlayış tarzlarından en derine ineni olmuştur.

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

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

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

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

İnsanların değer-yönlendirme alanları, özellikle de, en ince ve yapısı bakımından en karmaşık “yanı” olan estetiksel yönlendirme, bu gibi tekyanlı tanımlamalara girmez. Değer, nesne ile özne arasındaki ilişkide ortaya çıkar; burda vurgulamış olduğumuz gibi, kendine özgü ilişkiler sisteminden çıkarsanız, onun bir sonucudur. Güzel-olan genel olarak da estetiksel-olan üstüne ontolojik-gnoseolojik, sosyolojik ya da psikolojik görüş tarzlarındaki tekyanlılık ancak aksiyolojik yönden aşılabilir; çünkü, bilimsel maddeci açıdan değer kuramı, maddi varlığı, maddi varlığın insan bilincine yansımaları, bu yansımayı koşullandıran toplumsal praksi ve onun çeşitli biçimlerini ortaya koymaya yardımcı olacak psikolojik mekanizma ile arasındaki bağlantıyı kurmanın gerçek yollarını araştırıp açığa çıkarır.

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

BİYOLOJİK KURAMIN ELEŞTİRİLMESİ

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

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

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

Darwin’in izleyicileri, Darwin’den metodolojiyi almışlar, ama sonuçlarını değiştirerek, sözgelişi, estetik duyguların kökenlerini, hayvanların oyun faaliyetlerinde yattığını, ya da hayvanların kendilerini dış dünyanın koşullarına psikolojik olarak uyarlanama mekanizmasından ileri geldiğini öne sürmüşlerdir.

Estetiksel duyguların biyolojik kökeni üstüne çeşitli kuramlar arasında farklılıklar da olsa ve maddeci gibide gözükseler, aslında hepsi, salt **pozitivist** kuramlar olup, hepsinde pozitivistliğe özgü “indirgeme”, yani, toplumsal-olanı biyolojik-olana, zihinsel-olanı fizyolojik-olana indirgeyiş yer alır.

3 Charles darwin, **İnsanın Türeyişi ve Cinsel Ayıklanma**, Leipzig, 1952, s. 100-101

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

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

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

tepki halinde, türeyimsel olarak ortaya çıkar.

Son yıllarda yapılan ilginç deneyler, yalnız insanların değil, bitkilerinde işitsel uyarılara belirli tepkiler gösterdiklerini kanıtlamıştır. Söz gelişi, otların büyümesi müzik yoluyla etkilenebilmektedir. Ama bu, fasülyeler ile bezelyelerde estetik duygunun tohumları vardır, demek değildir. Yine Hint fakirinin çaldığı kavala uyup, yılanın “dans” etmesi, hayvanlarda da estetik algı olduğunu göstermez. Bunun gibi, kuşların “çiftleşme dansı” yapmaları ya da dişi kuşun, erkeğin rengarenk kanatlarıyla şakıyışına tepki göstermesi, “güzellik-duyusu”nun bir belirtisi değildir.

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

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

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

etkinliğinde **hiçbir estetik yönlendirme** bulunmadığını kanıtlayan arkeolojik buluntular bunun bir raslantı olmadığını bize göstermektedir. Bilimsel olgular da Marx'ın şu ünlü tezini doğrulamaktadır: “insan özünün zenginliğinin ilk kez nesnel olarak açığa çıkışı sonunda, insanın öznel duyarlılığının da zenginliği, yani müziksel bir kulak, biçimdeki güzelliği görecektir bir göz, kısacası, ilk kez insani hazları alabilecek duyular... kısmen de olsa ilk kez oluşmuş, ilk kez açığa çıkıp serpilmiştir.”⁵

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

ESTETİK BİLİNCİN ÖNTARİHİ

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

Arkeoloji, etnografya, sanat tarihi, dil tarihi, vs. alanlarında yapılmış olan araştırma sonuçlarına bakarak bir yargıya varırsak, bu arkaik toplumsal bilinç biçimi etik, dinsel ve estetik özellikte öğeleri genellemesine kapsıyordu. Ancak çok sonraları, bu öğeler birbirinden ayrılaşarak, birbirlerine göre özerk bir varlık kazanmışlardır. Kökeni bakımından, değer-yönlendirmenin ayrışmamış biçimi, genel olarak, gerçeklikteki hangi görünümlemler ile nesnelerin ortaklaşa toplum için olumlu ya da olumsuz bir önem taşıdığını; pratik yaşam etkinliği içinde, yani çalışma sürecinde, toplumsal dayanışma sürecinde, insanın hangi eylemlerinin temel rol oynadığını yakalayıp saptamaya yardım ediyordu. Bu yüzden, yapılan değerlendirmeler, geneldi ve belirsizdi, neyin “iyi” olduğunu, neyin “kötü” olduğunu götürü yoldan gösteriyordu. Kavramlar, daha sonra, yararçı, etik ya da

dinsel olarak kendine özgü bir anlam kazanınca, örneğin “yararlı” - “zararlı”, “hayır” - “şer”, “kutsal” - “şeytani” gibi kavramlar ortaya çıkınca, bunlar, bizim bilincimizde çok ender de olsa görüldüğü gibi, “iyi” ve “kötü” kavramlarıyla eş anlamlı olarak kullanılmaya başlanmıştır. O yüzden, eski mitolojide, güneş ve ışık “hayr”ı, gece ve karanlık ise “şer”i gösteriyordu, yani bu kavramlar etik bir özellik kazanmışlardı. Çeşitli fantastik ruhlar, “yararlı”, “zararlı” diye, **yararcı** bir açıdan değerlendiriliyordu. Bu genel değerlendirmelerin, açıkça, estetik bir yön taşıdığı da oluyordu; örneğin, “yararlı-olan”, “hayırlı-olan”, “kutsal-olan” şey, aynı anlamda, “güzel” sayılıyor; “zararlı-olan”, “şer-olan”, insana düşmanca olan şeyde “çirkin” görülüyordu. Örneğin, Amerikan Kızılderili mitolojisinde, Aydınlık ve Karanlık vardı; ilk toplumlardaki kültür üstüne Taylor’un yaptığı klasik araştırmada ortaya konduğu gibi, burda, güneş tanrısı, insanlara yararlı şeyler getiren, insanlara ateş yakmasını, avlanmasını, ekip biçmesini öğreten, iyi şeyler getirendi; insanların, karşısında büyülenmelerine yol açacak biçimde güzel-olanın en yüksek düzeyden bir cisimleşmesini temsil ediyordu. Buna karşılık Ay Tanrısı, insanlara zarar ve ölüm getirecek, şer ve çirkin-olan ne varsa onların bir cisimleşmesiydi. Aksiyolojik bakımdan benzeşik içeriği olan mythoslara, yer-yüzünün öbür çeşitli kesimlerinde yaşayan haklarında da, söz gelişi Hintlilerde, Buşmanlarda, Eskimolarda da raslanmaktadır. Şunu da anımsayalım, antik Yunan mitolojisinde, Apollon da, birçok çeşitli işlevleri kendinde birleştirmişti, bunlardan biri de estetik olan idi.

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

Toplumsal pratiğin gittikçe karmaşıklaşan, çokyanlılık kazanarak ve ayrımlaşarak gelişmesi, hiç kuşkusuz, toplumsal bilinçte de yansımaları bulmuştur. Burda, bu sürecin üç yönünden söz etmek istiyoruz. Birincisi, bu süreç içinde, **insan psişesi, insanın bilgi mekanizması gittikçe gelişerek, yetkinleşerek değer-bilincinden gitgide daha çok bağımsızlık kazanmış**; en sonunda, bilimsel bilginin ortaya çıkmasını, kendi bağımsız varlığına kavuşmasına yol açmıştır. İkincisi, **değer-yönlendirmenin kökence genellemesine özelliği**, yararcı, etik, dinsel, siyasal, hukuksal bilincin, son olarak da estetik bilincin yavaş yavaş kendini belirlemesi ve oluşmasıyla aşılmıştır. Üçüncüsü, burda **içsel ayrımlaşma, estetik bilinç için de söz konusudur**. Nitekim estetik bilinç, gitgide zenginleşmiş ve eklenleşmiş; güzellik, zariflik, büyüklük, yücelik gibi daha bir çok kendine özgü estetik

değer arasında ayırım yapabilir hala gelmiş; **estetik değer sistemi** de, tarihsel olarak, böyle ortaya çıkıp, böyle gelişmiştir.

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

ESTETİKSEL İLİNTİDE DEĞER-YÖNLENDİRME

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

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

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

Dünyanın insanlar etrafında dinsel olarak özümlenişinin ikinci yolu ve tarzı, pratik etkinlikteki bir başka gereksinimini, yani "insanın gereksindiği bir nesneyle bağıntısı"nın belirlenmesini dile getirir. Burada, insan etkinliğinin en etkili (ya da, tam tersine, en az etkili olması istenen) doğrultusunun hangisi olduğunun saptanması gerekmektedir. Burda, bizimle olan ilintisine bağlı olmayarak, **o nesne nedir nasıl bir nesnedir** sorusuna yanıt aranmamaktadır; burda yanıtı aranan soru şudur: **o nesnenin** bizim için, toplumsal özne için **ne gibi bir önemi vardır**; bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun, bir soyun, bir toplumsal topluluğun, son olarak da bir bireyin yaşamsal etkinliğinde taşıdığı **değer nedir**? Nesnel dünya, burda, Hegel'in sözleriyle, "kendinde varlık" olarak değil, "bizim için varlık" olarak, yani insanlarla olan ilintisi içinde, insanın gereksinimleriyle olan ilişkisi ve işlevsel önemi içinde, vs., başka bir deyişle, **değer-ölçüsü olan** özellikleri içinde özümlenmektedir; çünkü, bir nesnenin değeri, aynı zamanda, o nesnenin özne

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

için olan olumlu öneminde içerilidir. İnsan, biri iyi için, biri kötü için, biri yararlı, biri zararlı, biri haklı, biri haksız, biri güzel, biri çirkin olmak üzere, belirli bir değer-yönlendirme sistemini ele alışına göre, ne yapmak istediğini, neden kaçınmaya çalıştığını, ne için uğraştığını ve neden çekindiğini etkileme olanağını elde eder.

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

Hiç kuşkusuz, insan bilincinin bilimsel doğrultusu ile değersel doğrultusu arasındaki fark mutlak değil, görecedir. Bilim ile ahlak, siyasal, vs. arasında yıllar boyunca yer almış "iş bölümü" dolayısıyla kültürün daha yüksek gelişme evrelerinde, bilincin bilme etkinliği ile değerlendirme etkinliği arasında sıkı bir bağıntı olmuştur; bu ikisi, birbirleri üzerinde karşılıklı etkide bulundukları gibi, birbirleriyle içiçe geçip örtüşürler de; insanoğlunun zihinsel gelişmesinin daha önceki evrelerinde bu bağıntı daha da sıkı olmuştur. O zamanlar da, bu iki etkinlik arasındaki temel fark ortada vardı, ancak daha sonraki gelişmelerde bu fark açıkça ortaya çıkmıştır. Bu farkı şurdan da görebilmekteyiz, antik çağda, insan bilincinin değer belirlemeye doğru yönlendirilmiş etkinliği, bilgi edinme etkinliğinden çok daha etkin, kapsamlı ve güçlü olarak gelişmişti. Bir zamanlar, daha bilim diye bir şey ortada yokken, toplum yaşamında ahlak, sanat ve dinin çok daha büyük bir rol oynamış olduğunu anımsayalım, yeter. Her zaman, nesnel bilgi, ancak tanecekler halinde; kısmen mitolojinin, sanatın, ahlaksal buyrukların ve yasakların içinde erimiş olarak, ama doğrudan doğruya praksisin içine katılmış bir halde varolmuştur. Bununla benzeşen bir durumun ontojenesiste kendini yineleyişi bir rastlantı olmasa gerek; nitekim, küçük bir çocuk, bilim alanından önce, sanat ve ahlak ilişkileri alanı içinde kendi yerini alır.

Dünyanın bilmeye yönelik özümlesişi ile değer-yönlendirici özümlesişi arasındaki eşitsiz gelişmenin nedeni burda da açığa çıkmaktadır; bu birincisi, insanın kendi çocukluğu ile insanoğlunun çocukluğunun birbiriyle bağdaştırılamaz olduğu gösterebilmek için, **nesne ile özne arasında varolan ilişkileri birbirinden koparmayı, öznenin kendisini soyutlaştırmasını, nesnel-olanı öznel-olandan ayıracak bir yetiyi** öngörür. Norbert Wiener'in bir sözüne göre, kesin bilimsel bilgi, ancak görünüş ile gözlemci arasında yeterince bir uzaklığın var olmasıyla olanaklıdır.

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

Bu bakımdan, zihinsel gelişmenin başlangıç basamağı oldukça ilginçtir. Marx ve Lenin'in de söylemiş oldukları gibi, **insan, doğadan çıkıp yere inmediği için, dünyayla**, hayvanlar alemiyle, bitkiler alemiyle, ilk eldeki doğa güçleriyle **birlik içinde bulunduğunu, kendi saf ve dolayumsuz duyularıyla farketmiştir**. Daha ilerde göreceğimiz gibi, ancak bu ilk ana konum üzerinde mitoloji ortaya çıkabilmiştir, ancak da öyle ortaya çıkabilirdi. Buna karşılık, bilim daha sonra “çocukça” düşünmenin saf fantastik mitolojizmi aşıldıktan sonra oluşabilmiştir. İlk topluluklarda yaşayan insan, tıpkı küçük bir çocuk gibi, hayvan ile uygar insan arasındaki yarı yolda yerliyordu. Çevreye kendini uyarlayışın salt içgüdüsel biyolojik sınırlarını aşmış, dünyada toplumsal ve zihinsel değerlendirme yapabilecek yönlendirme düzeyine erişmişti, ama varlığın nesnel yasalarını bilme yeteneği kendisinde henüz yerleşmemişti bile.

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

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

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

Bu bağlamda, “doğa anlayışı”na bağlı kişilerin yanılgıları da açığa çıkmaktadır; çünkü (kendi fetişizmlerinin bir anlatımı olmak üzere), bu kişilere göre, güzellik kadar, tüm öbür estetik nitelikler de doğanın bağrında yatar; insanın estetik bilinci, bunları, maddi dünyada nesnel olarak varolan fiziksel, kimyasal, matematiksel, biyolojik vs yasaları nasıl tanıyor ve yansıtıyorsa, ancak öyle “yansıtılabilir”. Ancak, “doğa anlayışı”na bağlı kişilerin, güzelliği indirgedikleri nesnel özellikler (belli bir düzene konmuş renk, biçim, ses ilişkileri, yani “uyum”, “ölçü”, “orantı”) kadar; genel-olanın görünüş biçimindeki doluluk da, tekil-olan şeyde soyu belli eden şey (“yetkinlik”) de, **güzelliğin kendisi değil, güzelliği taşıyan şey**’dir. Çünkü, nesnel olarak varolan hiçbir maddi yapı, böyle bir değer oluşturmaz, o yüzden, bu gibi yapısal özelliklerin kurulması, o şeyin değerlendirilmesi demek değildir. Her estetik algı, her estetik yaşantı, her estetik yargı, **kendine özgü bir değerlendirme**’dir, yani **bir nesnenin değerinin saptanışının bir biçimi ve tarzı**’dır. Bu bakımdan, gnoseolojik bir yargı ile estetik bir yargı arasında fark vardır. Bu gibi salt bilgisel yargıları, örneğin, “bu şey simetrik-tir”, “bu görünüş amaçlılık taşımaktadır”, “bu örnek tipiktir” gibisine yargıları çözümlediğimiz zaman, şunu görürüz, bu yargılar hiçbir değerlendirme ögesini içermemektedir, bu nitelikleri olan bir nesne ile insan arasındaki ilişkiyle ilgili hiçbir öğeye rastlanmamaktadır burda. Ama, bu nesne güzeldir dediğimiz zaman, o nesnenin nasıl yaratılmış ve o nesneyle bizim aramızda ne gibi bir ilinti olduğu üstüne, aynı zamanda bir sıfatı da belirtmekteyizdir; çünkü bu sözlerde, o nesnenin bizde uyandırmış olduğu hoşlanma duygusu saptanmış bulunmaktadır.

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

Trajik ve komik-olan gibi estetik görünüşlerin de buna benzer bir doğası vardır. Çernişevski’ye göre, trajik-olan, “insanın acı çekmesi ya da insanın son bulması” idi. Ancak, “son bulma” ya da “ölüm” kavramlarının içeriği **salt biyolojik, dolayısıyla, salt nesneldir**; ama, tragedya, bizde bir acıma ve yas duygusu uyandırabilecek bir son bulmadır. Bu bakımdan, “Hitler’in ölümü” ile “Thalmann’ın ölümü” dendiği zaman, burda bizim için trajik olan ölüm, Alman emekçi önderinin ölümüdür. Herhangi bir görünüşü komik olarak nitelediğimiz

zaman da, onunla olan ilintimizi, onu değerlendirişimizi gösterecek yolda o görünüşün nesnel belirtilerini de belirliyoruzdur. Marx'ın da yazmış olduğu gibi, tarihsel olaylar, ilkin tragedya, sonra da fars olmak üzere, kendini bir yere kadar iki kez yineler. Marx, buna örnek olarak, 1848-1851'de, Fransa'da yer almış olan⁸ trajik çatışmayı gösterir; bir başka yerde ise, 19. yüzyıl feodalizmine, dünya düzeninin, asıl **kahramanları** ölmüş bulunan "komedyeni" adını verir. Böylelikle, Marx, adı geçen toplumsal-tarihsel olayların yalnızca nesnel içeriğini göstermiş olmakla kalmaz, aynı zamanda, burdaki bir durumu "trajik", öbürünü ise "komik" olarak niteleyerek, kendisinin bu olaylarla olan ilintisini açıkça anlatır.

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

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

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

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

Bilincin aksiyolojik ve gnoseolojik işlevlerinin birbirinden ayrışmasıyla birlikte, kendi değer-yönlendirmelerinin bir doğrultusu olarak, insanların dünyayla olan estetik ilintileri de gelişerek pekişmiştir. Bu sonuçlamalardan yola çıkarak, ikinci tarihsel sürecin çözümlenişine geçebiliriz artık. Bu tarihsel süre., değer bilincinin kökence ayrılaşmamış özelliğinin parçalanması sürecidir; bu süreçinde, estetik yönlendirme, kendine özgü özelliğini kazanarak, yararsız etiksel, dinsel ve daha başka yönlendirmelerden kendini sıyrır.

İNSANIN DÜNYAYLA ESTETİK İLİNTİSİNİN KENDİNDEN BELİRLENİŞİ

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

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

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

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

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

Bu konuda çok yaygın ama safça bir tasarım da şudur: ilk toplumlarda insan, önce doğadaki estetik değerleri, sözde insan eli değmemiş “estetiksel nitelikler” olarak, yani insandan bağımsız ve insanın dışında, ezelden beri varolan bir takım değerler olarak kavramakla işe başlamıştır. Ancak, dünyayı, yeryüzünü, hayvanları, bitkileri, insanalrı “getirip kurmuş” bir tanrısallık biçiminde, halk mitolojilerinde var olan tipik tasarımlar, insanın üretici yeteneklerinin nasıl “yüksek bir öz”e sokulabileceğini bizlere açıkça göstermiştir. Antik çağda insanlar, çalışma, iş yapma, yaratıcı etkinlikte bulunma yeteneklerinin kendilerine bu tanrısallık “yaratıcılar” tarafından verilmiş olduğuna inanıyorlardı; oysa, kendi yeteneklerini yüklemiş oldukları mitolojik tanrı tasarımını kendileri yaratmışlardı. Doğayı estetik algılayışları, belli bir “yaratıcı” tarafından, tanrısallık bir “usta” tarafından yaratılmış kusursuz bir yapı olarak gördükleri şeyin algılanışıydı.

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

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

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

Aynı şey, öbür değer sınıfları için de söylenebilir. Bir insanın ahlaksal nitelikleriyle yaptığı işler üstüne verilmiş (iyi, soylu, haklı gibisine) yargılar, ya da o insanın eylemlerinin ve hareketlerinin siyasal anlamı üstüne verilmiş (ilerici, gerici, vs. gibisine) yargılar, değerlendirilmesi yapılacak ve o kişiyi gösterecek şeyin **anlamı, içeriği ve özü** üstüne yoğunlaşarak, o kişinin eylemlerinin ya da yaptığı işlerin **nasıl, hangi biçimde ve ne tarzda** yürütüleceğinden kendini soyutlar. O yüzden, etik ya da siyasal değerlendirmeler, değerlendirilecek görünüş doğrudan doğruya gözönüne alınmaksızın, orda var olunmaksızın, uzaktan yapılabilir ancak; çünkü, burda değerlendirilmesi yapılacak olan şey, görünüş değil, o görünüşün özüdür; biçim değil, içeriktir; dış yapı değil, o yapının içindeki doluluktur; "nasıl" sorusu değil, "ne" sorusudur; son olarak da, o nesnenin tikel, biricik somutluğu değil, o nesne kadar tüm öbür benzer türde nesneler için ortak olan somutluktur. Etik değerler, belli bir kişinin soylu işlerini değil **yalnızca** soylu işleri, yani birçok insanın ortak nitelikleri olarak, karakter özellikleri olarak soylu olanı içerir. Bizler bir insanın ahlaksal niteliklerini o insanın yaptığı işlere,

gördüğü eylemlere ve davranışlarına göre yargılıyorsa da, burda etik değeri olan şey, o işin, o eylemin kendisi, onun somut maddi varlığı değildir. Bunun gibi, bir insanı ya da bir hayvanı oratadan yok etme edimi olarak öldürme, yansızdır. Bu edimin etik değerini ölçmek için, kimin, niye, niçin öldürdüğünü bilmek gerekir, yoksa o işin nasıl yapılmış olduğunu değil; görgü tanığı olmak gerekmez. Bu bakımdan, ahlaksal yargılar; kesin buyruklar, özdeyişler, davranış kuramları, normlar ve yasaklar olarak, genel formüller halinde devreye girer. Bu da ancak böyle olabilir, çünkü etik değeri taşıyan şey, bireysel-olan değil, genel-olandır; görünüş değil, özdür; varoluş tarzı değil, iç-anlamdır; biçim değil, içeriktir. Buna karşılık, estetik değeri taşıyan şey, doğrudan doğruya nesnenin biçimsel yanıdır; buysa, değer-bilincinin yararsal ve etik yönlendirilmesiyle kavranılamayacak bir şeydir.

Bilim, özellikle de sibernetik bildirişim kuramı, biçimsel niteliklerin niçin bu kadar büyük bir önem taşıdığının bugün için açıklanabilmesini ilk kez olanaklı kılmıştır. Sibernetik bildirişim kuramı bize şunu göstermiştir, genel olarak yaşam, özel olarak da insanın toplumsal yaşamı, dış dünyadan bildirilerin sürekli alınışı süreci olduğu kadar, bu bildirimlere dayanan bir yürütme ve kendini yürütme sürecidir de. Dolayısıyla yapılan bir etkinliğin etkililiği, dünyada var olan entropi eğiliminin, yani düzensizlik, karmakarışıklık, düzen yokluğu eğiliminin hangi sistemce ne ölçüde aşılarak, (bilinçli ya da bilinçsiz yoldan), o sistemce hep daha yüksek dereceden bir düzenliliğe ve dengeye ulaşılacağına bağlıdır. Bu bakımdan, **biçimin nitelikleri olarak düzene konmuşluk ve denge**, her yaşamsal etkinlikte, bu arada, toplumsal insanın yaşamında önemli bir rol oynar.

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

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

Ta başlarda, estetik duygu ile matematiksel duygu arasında yakın bir bağın kurulmuş olmasına şaşmamak gerek (örneğin, Pythagorascıların estetiğinde olduğu gibi). Bunun için bile, matematiksel çözümlemeler, estetik olarak algılanıp değerlendirilebilecek çok şeyi bizlere olanaklı kılmaktadır. Ama, estetik bilincin tarihsel gelişmesi, matematiksel yasalar ile estetik değerler arasında bağ kurmanın bir sınırı olduğunu bizlere göstermiştir. Çünkü, düzenlilik uygunluk, yasallık mutlaklaştırılıp, bütünüyle biçime bağlı kılındığı zaman, kendi estetik gücünü yitirmektedir. Mimari tarihi üstüne G. Borisovski'nin yapmış olduğu ilginç, en yeni araştırmalar şunu göstermiştir, estetik değer, her zaman için, **düzen ile düzensizliğin, yasallık ile rastlantının simetri ile asimetrisinin çelişkin birliği**'ne¹⁰ bağlı bulunmaktadır. Gerçekten de, mutlak bir düzenlilik denince, gözümüzün önünde herp, mekanik, soğuk, sıkıcı, insanla ve doğayla değil, makineyle ilgili bir şey canlanır. İnsanın her yaratıcı etkinliğinde, genellikle de her yaşayan harekette ve etkinlikte, iç düzenlilik derecesi **görece** olup; düzene konma, bir entropi ögesi taşır hep. Söz gelişi, insanın yüzü simetrik olunca güzeldir, ama, yaşamadolu bir yüz, hiç kuşkusuz, hafif, belli belirsiz bir asimetri taşır. Ama, bu asimetri ögesi sertleşirse, o zaman, yüz eğri büğrü olur, çirkinleşir. O halde, estetik değeri şöyle tanımlayabiliriz: estetik değer, belli bir bildirimin içerikçe taşıdığı anlamdan bağımsız olarak ilgili sistem içinde yer alan, **bildirim ile entropi arasındaki** ilintidir.

ESTETİK DEĞER TAŞIYICI: İÇERİK-YÜKLÜ BİÇİM

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

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

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

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

Şu sınırlamayı yapmamız gerekiyor, gerçekliğin ve sanatın estetik olarak algılanışında, biçim ile içerik arasında ilişki kurulması, düşüncenin etkinliğiyle çözümlenebilecek herhangi bir mantık işlemi ya da yargılama değildir. İnsan, bu ilişkiyi, nesneyle ilişige geçip onu algıladığı ilk anda sezgisel olarak kurar. Estetik algılayışta, biçimin içerik yükünü bilinçsiz olarak duyumsarız, akılsal olarak ortaya çıkarmaya çalışmayız. Bu yüzden Kant sanmıştır ki, estetik yargı, kendinde hiçbir bilgi içeriği taşımaz, kavramlara dayanamaz. Aslında, nesnenin özel bir bilgisini içermeyen bir estetik değerlendirme düşünülemez; ama bu bilginin kavramsal değil, sezgisel bir özelliği vardır; çünkü, biçim ile içeriği arasında bir ilişki kurulması, ne şekilde yapılırsa yapılsın, önünde sonunda, bir **bilgi-edimi**'dir. Bu açıdan alındığında, estetik bilincin bilim alanında edindiği yerin bizler için oldukça bilgi verici bir niteliği vardır. Bugün birçok bilimci, fiziksel ve matematiksel tasarımların doğrultularının değerlendirilmesinde estetik ölçütlerin öneminden sık sık söz etmektedirler. Hiç kuşkusuz, burda estetik değerlendirmesi yapılan şey, ne bilimciler tarafından bulgulanayan yasaların içeriği, ne türetmiş oldukları formüllerin anlamı, ne de vardıkları sonuçların özüdür; bilimsel düşünmenin **hareket bi-**

çlmi, kanıtların yapısı, formüllerin dışyüzü, yani deyim yerindeyse, mimari, uyumlu, bileşimsel anlar'dır burda değerlendirilen şey. Şu açıkça ortaya çıkmaktadır, biçimin estetik açıklanabilmesi, bir düzenlenmişliği olan ve kendisini anlatan içeriğin, anlamın, anlam-yükünün bilinmesine bağlıdır doğrudan doğruya. Bu bakımdan, uzman olmayan kişiler için, bilimsel yapılaşmalar hiçbir estetik değer taşımaz.

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

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

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

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

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

Şunu da belirtelim, Hegelci estetiğe karşı sert tartışmalara girişmiş olmasına rağmen, Çernişevski, Hegel'in güzellik alanında “genele hiç yer” vermeyen, ancak **belirli** bir nesnenin, **şu** görünüşün güzel olabileceğini kabul eden düşüncesine

bütünlükle katıldığını vurgulamak zorunluluğunu duymuştur. Ancak tekil-olan, estetik değer taşıyabileceği için, o nesnenin güzelliğini yitirmesi için, dış görünüşünde hiç belli belirsiz, sözcüklerle anlatılamayacak, “bir parçacık” denir ya, işte öylesine ufaklık önemsiz bir değişikliğin oluşu yeterlidir. Estetik tarihinde, herhangi bilimsel bir terminolojiye çok uzak düşen, gündelik konuşma diliyle bu “bir parçacık” sözcüğünü, bu şaşırtıcı olayı anlatmak için çok sık kullanılmış oluşu rastlantı değildir; nitekim, böyle bir olayın kendine özgü çok derin bir anlamı ve çok büyük bir önemi vardır: somut bir nesnenin biçimsel yapısının bireysel olarak yinelenmezliği.

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

İnsanların dünyayla olan ilişkilerinin, değer-yönlendirmedeki öbür doğrulardan daha sonra oluşarak kendini belirlemiş olduğuna hiç şaşmamak gerekir. Estetik değerlendirmenin temelinde yatan, aynı türden nesneler arasından belirli bir nesneyi, tümel bir süreçten belli bir durumu ayımlayabilme yeteneği, yani o belli durumda kendine özgü olanın üzerinde yoğunlaşabilme yeteneği; nesnelerde henzersiz ve kalıcı olan şeyin önemini görebilme yeteneği, bütün bunlar, kulla-

nışlı ve yaralı olan bir şeyi olduğu kadar, belirli davranış biçimlerindeki etik değerlerin kendisinin de kavranmasını zorunlu kılacak tarzda, insanoğlunun hep kendi kişiliğini yenileyerek daha yüksek bir gelişme düzeyine erişmesini öngörür. Söz gelişi, küçük bir çocuk için Mayakovski'nin **İyi Nedir, Kötü Nedir?** kitabında çizilen etik değerler ve "karşıt-değerler" geçicidir, çünkü burda, yinelenen, değişmez, genel çizgiler taşıyan etik değerlerin "kavranabilmesi", tanınması ve değerlendirilmesi, kendine özgü, özel ve yinelenemez olanın "kavranabilmesi", tanınması ve değerlendirilmesinden çok daha kolaydır o çocuk için. Plehanov'un **Adressiz Mektuplar**'da, nesnelerle olan yararsal ilintinin, estetik ilintiden daha eski olduğunu söyleyişine bu bakımdan hak verebiliriz; yalnız Plehanov, bu ikincisinin, mutlaka birincisinden ileri geldiğini öne sürmekle yanılıyordu¹². Güzellik, yararlılık değildir, güzellik, yararlılık gibi, kökence ayrılaşmamış "ilk değer"den türemiş, özel bir değerdir, tarihçe gelişmesi içinde değerler ailesinin sadece bir "kardeş"idir, denilebilir.

Demek, somut nesnenin içerik-yüklü biçimi, estetik değer taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca ve yalnızca onun taşıyıcısı'dır, **bu değer kendisi değildir**; çünkü, nesnenin biçiminin varlıksal bir durumu vardır; öznenin dışında ve öznenin gereksinimlerinden, çıkarlarından ve bilincinden bağımsız olarak varolur; değer ise aksiyolojik bir kategori olup, öznenin yaşamsal etkinliğinde nesnenin taşıdığı önemi gösterir. Bu nedenle, "estetik değer taşıyıcısı" kavramının, mesleki literatürümüzde sık sık kullanılan "estetik nitelikler" ya da "estetik nesne" kavramından çok daha kesinlik taşıdığını ve daha şanslı bir kavram olduğunu sanıyoruz. Nesnel biçimde estetik algıladığımız ve değerlendirdiğimiz nitelikler (ritm, renk ve ses ilişkileri, vs.), **onca** estetik niteliklerden sayılmazlar. Bizim onları estetik olarak değerlendirip değerlendirmememizden bağımsız olarak varolurlar maddi dünyada; bizim bu nitelikleri algılayıp bilmemiz, bu niteliklerin estetik "gücü"nü mutlaka açığa sermez. Nesnel dünyadaki o nesnel nitelikler **doğrudan doğruya ve ancak olanak** olarak estetik anlam taşırlar. Yok ama bu olanak, gerçeklikle dönüşüme uğrar, bu nitelikler estetik bir değer gerçek taşıyıcısı haline gelirlirse, o zaman artık kendilerine bağımlı olmaktan çıkarak, belli bir özne-nesne ilişkisi kurulmuş olur. Başka bir deyişle, içerik-yüklü biçimin estetik bir anlam kazanışıyla, ortaya mutlaka estetik bir durum da çıkmalıdır; öyle ki, bu durumda, herhangi bir nesne, semiotikte "gösterge durum" dendiği gibi, o durumun göstergesi haline gelebilirsin.

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

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

ESTETİK ÖZÜMLEME

ESTETİK OLGUSU

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

Estetik ilinti ile değer-yönlendirmenin öbür biçimleri arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman da saptanabilir bu özellik. Bir görünüşün yararlılığı, doğruluğu, ya da ileriliği üstüne bir yargıya varabilmek için, bu görünüşlerin mutlaka gözle görülmesi ya da işitilmesi gerekmez; tüm bu gibi değerlendirmeler, bir çözümlemeye ya da kuramsal bir düşünceye dayanılarak, tasarımsal olarak yapılabilir. Es-

tetik algının temeline canlı gözlemeyi koyabilecek herhangi bir düşünsel işlem şimdiye kadar ortaya çıkmamıştır; çünkü böylesine bir temel olmaksızın, ne güzel, ne büyüklük, ne trajiklik, ne de komiklik olur. Ayrıca, estetik değerle bu bakımdan benzeşik olan bir başka değer sınıfı daha vardır; buysa, bizim “hoş”, “itici”, “korkunç”, “gülünç”, vs. kavramlarıyla belirlediğimiz değerleri içine alır. Gündelik bilinçte olduğu kadar, kuramsal bilinçte de, bu değerlerle estetik değerlerin aynı yere konuşuna bu yüzden sık sık rastlarız. Ama burda, değer-yönlendirmenin birbirinden **nitel olarak farklı iki düzey**’i vardır; biri, fizyolojik, ya da daha doğrusu, psikofizyolojik düzey; ötekiyse, zihinsel, toplumsal-psikolojik düzey. Herşeyden önce, “hoş” ve “itici” kavramları, bize tüm duyu organlarımız üstünde etkisi olan nesneleri gösterirler. Bu terimleri kullandığımız zaman, renk, ses, koku, tad gibi mekanik duyuları olduğu kadar, kendi iç duygumuzu da değerlendiriyoruzdur; ama, “güzel” ve “çirkin” gibi değerlendirmeler, **görülebilir ve işitilebilir** olan görünüşlerin kendilerine özgü yanları bakımından ancak çok ender hallerde kullanılabilirler.

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

hali de, yalnızca insanlara özgü bir hal olmayıp, yüksek düzeyde gelişmiş hayvanlar için de geçerlidir; ama, gerek trajik yaşantı yeteneği, gerekse gülmece duygusu, hiç kuşkusuz, yalnızca toplumsal insana özgü niteliklerdendir.

Estetik durumun ikinci temel belirtisi, bu durumda payı olan öznenin **kendine özgü konumu** ya da bu durum içindeki yeridir. Bu konumu ilk kez Kant estetik ilintilerin “çıkarsızlık”ı olarak belirtmiş; daha sonra ise Çernişevski bunu daha tam şekilde, “çıkardışılık” kavramıyla tanımlamıştır, bizim de bunu böyle tanımlamamız gerekir, çünkü hiç kuşkusuz, insanın dünyayla olan estetik ilintisi, kendi toplumsal çıkarlarının bir görünüş biçimidir. Bu bakımdan, estetik çıkarlar, insanın bir nesneyle arasında **çıkarıcı, bencil tüketime dayalı** bir özellik taşımayan ve o nesneye **sahip çıkma**, ya da sırf kendi biyolojik gereksinim ve isteklerini giderme, o nesnenin bir takım üstünlüklerinden yararlanma, ya da kendisini daha göze çarpıcı hale sokmak için o nesneyi belirli bir erek adına **kullanma** eğilimini göstermeyen tavırları için söz konusudur ancak. Aslında tümüyle hayvanların yaşamsal etkinliklerini belirleyen fiziksel gereksinimlerden insanların kurtulmuş olmaları ile insanların kendi estetik etkinlikleri arasında bir bağıntı bulunduğu üstüne Marx’ın daha önce sözünü ettiğimiz düşüncelerini burda anımsayalım. Bu aynı şey, ekonomik çıkarlar için de geçerlidir; Marx, madenlerle olan çıkarsal ilintisi yüzünden, bir maden tüccarının madenlerle ilgili estetik duygusunun felce uğrayacağını belirtmiştir¹³. İnsan güzel bir nesneye hiç kuşkusuz, gereksinme gösterir, çok ilgi duyar; ama böyle birşeye **ancak bakılacak bir nesne** olarak, çıkarsız coşkuların kaynağı olarak gereksinim duyulur.

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

Estetik durum gerçekten çatışkılı görünmektedir. Bu çatışkının daha önceleri Kant farkına varmış; Schiller ise, burdan yola çıkarak, kendi estetik eğitimi kuramını geliştirmiştir. Gerçekten de, estetik durum, bir yandan, tüm kendi ampirik varoluşunun somutluğu içinde, insanın doğayla olan **dolayimsız ilişki**’sinin bir biçimidir. Kişinin burda, gerçek şeylerle, nesnelerle, görünüşlerle, süreçler doğrudan bir ilişkisi vardır; bu şey, nesne, görünüş ve süreçlerle, o kişi için, herhangi başka bir şeyin, gerçekliğinin bilinmesi sürecinde bizi ilgilendiren genel varlık yasalarının, ya da yararsal, etik, dinsel ya da siyasal özellikteki bir takım genel

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

değerlerin bir göstergeyi olmaksızın bir anlam taşırlar. Öte yandan, dış dünyayla canlı, duyuşsal ilişkisi içinde insan, dış dünyaya bağlı değildir, bir bağımlılık duymaz, **özgür**'dür ondan. Onun için, güzelliği, "özgürlüğün bir biçimi" olarak be-timleme hakkını kendinde görmüştür Schiller. Estetik durumda, insanın dünyayla olan ilişkisi **uyumlu**'dur, dünyayla karşılıklı ilişkisi **denge** kazanmıştır; bütün çatışmalar aşılmıştır; insan, gerçekliğin karşısında, **kendi varlığının doğrudan doğruya özgürlüğe kavuştuğu** bir noktada bulunmaktadır. Dünyayla olan bu olağanüstü güzel dengeyi koruyabilmek için estetik yaşantının yerini elden geldi-ğince geniştir tutmamızın nedeni budur.

ESTETİK İLİNTİLERDE COŞKUSALLIK VE DEĞER-BELİRLEYİCİLİK

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

Estetik ilintilerin kendine özgü özelliklerinden birinin, bu ilintilerin kendi **coşkusallık** nitelik'i olduğu, tartışma götürmeyecek biçimde, çoktan saptamış bu-lunmaktadır. Her estetik değerlendirme, az ya da çok bilinçli yapılmış bir de-ğerlendirme olup, insanın bir nesneyi algılayışında, duyduğu şeyin, söz gelişi duyduğu sevincin, hayranlığın, şaşkınlığın, yakınlığın, vs. aşağı yukarı tam bir anlatımıdır. Değer-yönlendirmenin öbür alanlarında, (bilimsel bilgidan burda söz etmiyoruz), yargılar için coşkusallık bir dayanak aramak olanaksız olduğu kadar, zorunlu da değildir. Çünkü, bu bilincin kendi bulduğu birşeyden duyduğu sevinç, yaptığı buluşun doğruluğunun ölçütü olamaz; tıpkı ahlak alanında, törel bilinç alanında coşku mekanizmasının rolü ne denli büyük olursa olsun, etik normların ve buyrukların belirlenmesinde son sözün yine coşkusallık olmayacağı gibi. Bundan başka, kendi coşkusallık yaşantısına saplanıp kalmasının bir siyasetçi için ne den-li tehlikeli olduğunu da biliyoruz; Lenin'in bu konuda söylemiş olduğu birçok sözler bunun kanıtıdır. Öte yandan, insanların dünyayla olan estetik ilintilerinde, değer taşıyan yargının **biricik, zorunlu ve kuşatıcı temeli**, ancak ve ancak du-yumsanan duygunun yoğunluğu ile özelliği, yani **dolaylımsız yaşantı**'dır. Bize "güzel", ya da "çirkin", "trajik" ya da "komik" şudur diyen şey, ne kendi anla-yış gücümüzdür, ne yaptığımız mantıksal çözümlemeler, ne de yetkili ağızların sözleri; yalnızca ve yalnızca bizim kendi duygularımızın sesidir bunu bize söy-leyen şey. Bu yargımıza karşı çıkılacaksa vereceğimiz yanıt şu olacaktır; bizim

yargılarımızda yalnızca nesnelerin nitelikleri değil, ama aynı zamanda, bizim kendi yaşantımız da yansır. Kim bize ve ne yolda kanıtlayabilir ki bizim kendi dolayimsız, coşkusal algılarımız yanlıştır! Evet, bunlar **reddedilebilir**, ama **çürütülemez**. Güzellik üstüne karşıt görüşler işte bu yüzden bir sonuca varamamaktadır; çünkü, bu karşıt görüşlerden biri, bir nesnenin algılanışı ile o nesneden edinilen yaşantı konusunda ötekini kendi safına çekmek istemekte, kendi nasıl duyumsamışsa ötekinin de o nesneyi aynı yolda duyumsamasına çaba göstermektedir. Sırf bu yüzden, estetik algının kendine özgü tüm zorlukları aşılamamaktadır.

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

Gerçekten de, bilgi yoluyla edinilen hakikat, öznenin bilincinde nesnel-olanın yansımasıdır, ama hakikatin içeriği kişisel, dolayısıyla coşkusal değildir. Bilginin öznesi, bu bakımdan, **kendi gereği**, toplumsal öznedir; kendi somutluğu ve benzersizliği içindeki kişi değildir. Yararsal siyasal, hukuksal, dinsel, hatta etik değer-yönlendirme alanlarında, öznel-olan, haliyle, bireysellik-üstü düzeylerde görülür. Burda özne, belirli bir toplumsal topluluğun, söz gelişi bir sınıfın, ulusun, ailenin, ya da bir başka toplumsal kesimin, giderek belli bir örtüde, insanlığın temsilcisidir. Onun için burda, o toplumsal topluluğun tüm üyelerini ortaklaşa bağlayan, örneğin dinsel dogmalar, hukuk kuralları, ahlak yasaları, siyasal parti programları gibi belirli değer normları oluşur ve bunlarda kendi anlatımına kavuşur. Dolayısıyla, yararsal, etik ya da siyasal değerlendirmeler, değerlendirmesi yapılan olayın, o değerlendirmeyi yapan kişinin kendi yaşam deneyimine doğrudan doğruya bağlı olmasını gerektirmez. Ama, estetik ilintiler için böylesine bir bağ mutlaka zorunlu olup; bizim **kendimizin, kişisel olarak** algılamadığımız, değerlendirmedığımız hiçbir şey, bizim için estetik bir değer taşımaz. İşte bu nedenle, herhangi bir “estetik kodeksi”nin varolması da olanaklı değildir; kültür tarihinde öne sürülmüş ilkeler, normlar ve dogmalar zamanla yalnızca geçici ve aşılmış olmakla kalmamış, işlerliklerini belli bir zaman dilimi içinde bir kez olsun sürdürememişlerdir; bütün öbür değerler gibi, bunların da bireysellik-üstü, kişisellik-üstü bir özellik kazanabilmelerine çare bulunamamıştır.

Ama, estetik algının coşkusal özünü saptayıp kalmak yeterli değildir, başka başka coşkular da vardır çünkü. Estetik bir durum içinde ortaya çıkan yaşantı, tüm öbür coşku hallerinden, öznenin nesne üstünde **çıkargözetmeyen bir çıkarı oluşu**’yla, yani biyofizyolojik değil, manevi düzende bir ilintisi oluşuyla ayrılır.

Çıkar gözeten çıkarlar, açlık, cinsel güdü, kazanç hırısı, kişisel hırs, vs., bizde biyolojik ya da toplumsal bir gereksinimin varlığını ve bu gereksinimin giderilmesini gösteren duyuları uyandırır. Buna karşılık, estetik duyguların kaynağı ise başkadır; bu duygular, değerli birşey olarak kullanılmaktan ya da bir işe yaramamaktan değil, sırf o kendi varoluşundan alan bir nesnenin gözlenmesi ya da onunla bir arada yaşanılması için duyulan belirli bir **manevi gereksinimi** (bir ölçüye kadar da bu gereksinimin giderilişini) dile getirirler. Yıldızlı bir gökyüzünün güzelliğinden, bir ceylanın kıvrak yürüyüşünden, sualtı derinliklerinden, bir genç kızın yüzünün çekiciliğinden haz duyarız. İşte burdaki bu çıkar gözetmezlik ayırır güzel-olan şey duygusunu boş-olan şey duygusundan, yücelik duygusunu korku duygusundan; gülmeyi gülmece duygusuna, korkunçluğu trajiklik-duygusuna bu çıkar gözetmezlik döndürür.

Bu bağlamda, görsel ve işitsel çözümleyicilerin “estetikçe ayrıcalık taşıyan bir özellik”te oluşları da oraya çıkmaktadır. Çünkü bunların öbür duygu organlarından temel farkı insanların manevi etkinlikleriyle doğrudan doğruya bağlantılı oluşlarından ileri gelir; çünkü ne dokunma, ne koku alma, ne de tat alma duygularının bilinçle, dünyayı duyumsamayla, insanın manevi yaşamıyla böyle bir ilişkisi vardır. Şunu da belirtelim, birçok dillerde, bilincin bir etkinliğini gösteren sözcükler hep görsel algı terminolojisinden alınmadır (örneğin, “dünya **görüştü**”, “dünyanın **görünümü**”, siyasal ya da felsefi **görüşler**, bilimsel **bakış açısı**); “görmek” fiilinde “anlamak” anlamında kullanırız çoğu kez (söz gelişi, “bunun karmaşık bir sorun olduğunu görüyorum”).

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

özümlemişine hizmet eden duyuşal temel olarak göz ile kulağın yeteneğini doğru-
dan doğruya bu ayırmadan yola çıkarak ortaya koymuştur¹⁴.

Estetik yaşantının manevi ve çıkar gözetmez bir nitelikte oluşunun iki nedeni vardır. Birincisi, **algılama ve değerlendirme nesnesinin özellikleri**'nden (estetik değer taşıyıcısı olarak içerik-yüklü biçim'den) ileri gelir. Çünkü, burda, nesnenin biçimi, hiçbir yararsal, etik ya da siyasal bir çıkarı göstermez; hiçbir biçimde sahip çıkılan tüketilemez; hiçbir öncelik taşımaz; izlendiğinde bencil olmayan, **özgeci** coşkıları uyandırır. Nesnenin biçimi, nesnenin değerini gösterir; ama, bu değer, tüketim özelliği taşımaz, tam tersine, pratik bakımdan kullanışsız olup, **salt manevi**'dir. Peki ama, pratik bakımdan kullanışsız olan bir şey, nasıl olur da insan yaşantısına girer? Girer, çünkü (sorunun bir nedeni de bu olduğu gibi, estetik coşkunun özgünlüğün belirleyen şey de budur), çıkarsız manevi yaşantı, nesnenin izlenmemesi yoluyla değil, **nesnenin ideal-olanla ilişkisinin kurulması** yoluyla edinilir. İşte, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki bu ilişki, estetik-olanın sırrını bize açacak en son halkayı kendinde barındırır. Platon ile Plotinos'tan Hegel ile Çernişevski'ye kadar, estetik biliminin geçmişteki en önde gelen temsilcilerinin bu ilinti üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmış olmaları bir rastlantı değildir.

GERÇEKLİK İLE İDEAL ARASINDAKİ İLİŞKİ: ESTETİK-OLAN

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

İdeal, insanın genel manevi etkinliği olarak ideal-olanın bir varoluş biçimidir. İdeal, insan bilincinin kendine özgü bir mekanizması olup, öbür mekanizmalarıyla da karşılıklı bir bağıntı içindedir; tasarimgücü, düşünce, coşku, istem, vs. gibi

14 a.g.e., s. 541

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

şeylere uzantılı olmakla birlikte, kendine özgü işlevleri ve kendine özgü yapısı vardır. Herşeyden önce de şunu belirtelim, ideal, üretken tasarım gücü yoluyla ortaya çıkar, onun için **tasarımsal** bir şeydir, yani gerçek-olanla benzerlik gösterdiği kadar, aykırılık da gösteren bir şeydir. İdeal, varolanın, varolmayan, ama varolması istenen ya da zorunlu görülen bir şeye varolması zaman zaman olanaklı, zaman zaman da olanaklı olmayan bir şeye; fantastik, masalsı, ütöpik bir şeye dönüştürülmesidir (burda, Pisarev'in Lenin tarafından çok değer verilen, iki çeşit rüya olduğu üstüne düşüncelerini anımsayalım)¹⁶. Yaratıcı hayalgücü etkinliğinin tırnıkları ile genel olarak bütün öbür **tasarımlar** ne denli bir somutluk taşıyorsa, ideal de o ölçüde bir somutluk taşır. Ama bütün öbür tasarımlardan ve tasarımlanma biçimlerinden farkı, idealin, sözgelişi, bilimsel-kuramsal bir model ya da sanatsal bir imge gibi, salt zihinsel, salt gerçek-dışı bir nesne olmayıp, **amacın bilincindelik**'in kendi içinde bir uğrağı, **programlı-olan**'ın bir uğrağı; olmayan için değil, olabilir olan için, ya da hiç olmayan, hiç de olmayacak olan için değil, ama, dördürtlük bir dünya düzeninde olması gerekli olan için gösterilen **çaba**'nın bir uğrağıdır. İdeal, insanda çok görülen bir şey olmak üzere, insanın kendi elindekiyle, kendi elinden gelenle yetinmemesinden, daha iyi için çaba göstermesinden; bu daha iyi olanı, daha çok isteneni, kendi hayalgücü içinde tasarılma yeteneğinden doğar. Hiç kuşkusuz, elde edilenle hiçbir zaman yetinmezlik, mükemmellik rüyası, hep daha iyiye doğru çaba, bütün bunlar, nereye koyarsak koyalım, bir süreklilik taşırlar, sonsuza uzanırlar. İnsanlığın en yüce ideali olarak düşündüğümüz bir şeyi bile, böyle bir şeye erişildiği zaman insanların doygunluğa ulaşmış orta yerde keseceği bir durum olarak değil, hep daha tam olana, hep daha yüksek ideallere doğru gelişen sonsuz bir hareket olarak tasarlarız.

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

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

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

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

İster kendinde, ister kendisi için olsun, biçimin düzenlenmişlik derecesi ve biçimin kendi iç düzeni, estetik olan bir şey değildir; **maddi varlığın nesnel bir yasası**’dır, o kadar; tüm öbür doğa yasaları gibi, yalnızca bilimsel bilgiye, felsefi, sibernetik, matematiksel vs. bilgiye temellik eder. Biçimin bu niteliklerinin estetik değer haline gelişleri ancak ideal tasarımı içinde yer alışıyla, böyle bir tasarımın içinde saptanmış oluşlarıyla; **insanların her yerde ve her zaman ulaşabilmek için çaba gösterecekleri en yüksek bir amaç olarak idealde modelledikleri zaman** olanaklıdır. Biçimin düzenleniş yasaları ve ilkeleri üstüne somut anlayışlar tarihte değişebilir; uluslara ya da sınıflara göre değişikliklere uğrayabilir, bireysel olarak çeşitlilik gösterebilir; ama, böyle bir düzenlenişin, böy-

le bir iç düzen ve uyumun insan idealinde değişmez bir yeri vardır; bir değişmezlik olarak kalır. Gotik sanatın ustaları, bir kubbenin mimari biçimindeki düzenleniş ilkelerini, antikçağdaki tapınak yapı ustalarınınkinden çok değişik yorumlamışlardır. Demokratik bilinci olan bir kişinin, en üstün toplumsal yapı düzeni olarak baktığı şeye hiçbir zaman bir monarşistin bakışı aynı değildir. Pointilistlerin müziğinde ya da taşistlerin resminde kimisi gizli bir uyum bulabilir, kimisi ise bunları, tekleştirilmiş vuruların karmakarışık bir dizimi olarak görür. Ama bütün bunlarda, estetik değerlendirilen şey, insanın, **yapısal bir bütünlükte genel insansal idealin, sistemsel, yetkinlik'in kaos'a son vererek kosmos idealinin, entropi'nin üstesinden gelen entropi-olmayan idealinin yansımasını kendinde duyumsadığı şeydir.**

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

Onun için, zaman zaman hiçbir yararsal anlamı olmayan, hiçbir işde kullanılmayan, ya da azbuçuk iş gören bazı şeyler, estetik bir çekicilik taşıdıkları için odalarda süs diye kullanılırlar. Güzel diye, bu şeylerin kötü, olumsuz, yararsal olmayan nitelikleri hemen "bağışlanıverir". Bu bakımdan, işlevselciler ilke olarak yanılığa düşmektedirler; çünkü, bu kişilere göre, nesnelerin estetik değeri, kendinden, o şeylerin gördükleri işlevden ileri gelmektedir. Böylesine bir kendindenlik olamaz, ama bunun olamayışı, başkalarınca, "üslup yapma" adına kullanılmaktadır; üslupsal özellikleri ile işlevsel nitelikleri arasında hiçbir ilişki olmayan nesnelerin yapımına çalışıldığı böyle bir yönelim vardır burjuva üretimde. Hiç kuşkusuz, böyle bir yönelim temelinden sakattır, biçimlendirme ilkelerine karşıttır bir kere; ama işin önemli bir başka yanı da, bu ilkelere karşıt olunabileceği gerçeğidir; çünkü, burda, bir şeyin estetik değerinin **görece bağımsızlığı** oluşu, o şeyin yararsal değerine karşı kötüye de olsa, etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Bunun gibi, çok iyi bir dış görünüş, örneğin ince davranışlar, düzgün konuşma, güzel hareketler, bütün bunlar, dürüst olmayan davranışları, bayağılığı, kü-

çüklüğü kendi içinde gizleyebilir (Helene ve Anatol Kuragin tiplerinde böyle bir durumu çok iyi vermiştir Lev Tolstoy). Kitleleri kendine çekebilmek için, çok etkili siyasal eylemlerin, estetikçe saygın ve yüce bir biçime büründüğü çok görülmüştür. Örneğin, Alman faşizmi, bu estetik aldatmacayı, çok zekice, amaçlı ve kararlı bir biçimde kullanmıştır. (Burda, **Çapayev** filminden psikolojik olarak tam yerine oturan bir sahneyi anımsayalım. Beyaz piyade askerleri, Kızıl birliklerin mevzileri üstüne yürümektedirler, kendilerine ölüm getirecek bu askeri yürüyüşün kendisinde estetik yönden uyandırdığı hayranlıkla, tam bu dramatik anda, Kızıl muhafızlardan biri haykırır: “Ne güzel yürüyorlar!”)

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

O halde şunu açıklayalım, insanın bilincinde ideal, doğrudan doğruya ve ancak tasarımlar halinde varolabilir; bu bakımdan tasarım gücünün yaratıcılığı ölçüsünde somutluk taşır. Bundan dolayı, estetiğin çeşitli gelişme evrelerinde, “ideal” kategorisi ile “imge” kategori özdeşleştirilmiş; sanatsal olarak genellendirme, “idealleştirme” olarak görülmüş; sanatın amacı ile bilim amacı arasındaki ayrım için idealin aldığı biçime bakılmıştır. Bundan sonrası, kuram olarak, daha önce ele alınmış olan durumun bir daha yansıtılmasını, yani sanatın, çok uzun zamandan bu yana, gerçekliği yeniden kurmaya değil, ideali kurmaya çalıştığı olgusunu getirir. Bu konuda kararlı bir dönüş, ilk kez çağımızda gerçekçiler tarafından yapılabilmektedir; eleştirel gerçekçi estetikte, özellikle de Rus devrimci demokratların görüşlerine, “tip” kavramı ile “ideal” kavramı arasına ilkece bir sınır çekilmiş olmasına hiç şaşmamak gerekir. Tıpkı, dünyanın yansıtılışındaki sanatsal-imgesel biçimin, bir idealin biçimlendirilmesinin maddi olarak ötekisi kılınabilmesine hiç şaşmamak gerektiği gibi; çünkü, ideal de, sanattaki imge kadar somuttur.

İdealin somut tasarımlar halinde olduğu kadar, örneğin etik ya da siyasal öğretiler, incelemeler ve programlar gibi soyut-kuramsal biçimler halinde de varolabileceği yolunda bazı kuramcıların öne sürdüğü düşünceler karanlıkta kalmaktadır. Gerçekten de, bu ikinci halde, ideali o olarak değil, onun **kuramsal betimleniş**i olarak ele almış olmaktadır. Böylece, ideal, kendi canlı somutluğundan soyulmakta, kendi genel ideolojik çevrimi haline getirilmekte, geriye yalnızca idealin bir iskeleti kalmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir, birçok önemli düşünür, kendi

toplumsal ideallerini mümkün olduğu kadar kesin, kapsamlı vesomut olarak dile getirme gereksinimini kendilerinde duymuşlar, onun için de sanatçı olmalarına rağmen, ideali kendine en uygun yolda verebilmenin tek çaresi olarak gördükleri sanatsal biçime el atmışlardır. Thomas More'un **Ütopya'sı**, Thomas Campanella'nın **Güneş Ülkesi**, Nikolay Çernişevski'nin **Ne Yapmalı?**'sı, William Morris'in **Ütopyaca Dersbilgisi** böyle çıkmıştır ortaya.

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

Bütün bu söylediklerimiz, mesleki literatürümüzde çok yaygın kullanılan "estetik ideal" kavramından kuşkuya düşmemize yolaçmaktadır. Eğer, biz bu kavramla, **sanatsal ideal** kavramını, yani şu ya da bu bakış açısından, en etkili sanatsal (romantik, gerçekçi ya da bir başka) yaratım biçiminin bir tasarımını anlatamıyorsak, o zaman, "estetik ideal" kavramı, hiçbir kesin ve belirli bir anlam taşıyor demektir. Çünkü, özel bir toplumsal-psikolojik görünüm olarak idealin öylesine kendine özgü bir somutluğu vardır ki, bu somutluk ona ayrılaşmamış, bütünsel bir özellik kazandırmakta ve insan bilincinde, etik, estetik, siyasal ya da daha başka idealler gibi, tek başına idealler halinde bölünüp parçalanmasına izin vermemektedir. Ancak kuramsal bir çözümleme yapılırken, bütünün parçalanıp bölünmesine, idealin bütünsel yapısının kendi çeşitli yanlarına tek tek ayrılmasına izin verilebilir; ama burda bile, bu tek tek yanlardan her birinin kendine özgü olanının mutlaklaştırılması, idealin estetik, etik ya da bir başka yanında, **tek başına** bir ideal anlamı verilmesi yanlıştır. Ancak her kişinin ya da her toplumsal kesimin kendine özgü insan, tutum, yaşam, vs. ideali tam olarak incelendiği zaman, bunlardan herbirinin, hem etik, hem de siyasal, dinsel (ya da ateist), estetik bir içerik taşıdığı; ayrıca, insanın gündelik bilincinin, hiçbir zaman, insanın kendi estetik, etik ya da daha başka çabalarını tek tek ve başka biçimlerde programlayamayacağı ortaya çıkar. Dolayısıyla, olması istenen ve olması gerekeni somut,

belli bir biçimde kendinde modellendirilen her ideal, estetik bir ögeyi de kendi içinde barındırır; bu estetik öge, gerçekliğin estetik özümlesi sürecinde, ideal ile bu süreç arasında bir ilişkinin kurulmasını da sağlar.

İdeal, çok açık, doğrudan doğruya girer estetik alanı içine; oysa manevi yaşamın öbür alanlarında göremeyiz böyle birşeyi. Etik ya da politik değerlendirme, belirli bir yere kadar kurgusal olabilir; doğrudan doğruya ideallerden yola çıkması gerekmez; düşüncelerden, ilkelerden, kavramlardan, normlardan, genel kuralardan, ideolojik stereotiplerden yola çıkabilir. Bunlar burda ideal bir somut değer yargıları arasında aracıdırlar. Böylelikle, toplumsal düzenin ya da insanlararası ilişkilerin nasıl olması gerektiği yolundaki ideal tasarımlarının yol göstericiliğinde kişiler, kavramlar, görüşler ve akılcı postullar sistemi geliştirmişler, bunların yardımıyla, siyasal ya da etik değerlendirmeyi gerektiren olayların çözümünü yapmışlardır. Onun için, bu değerlendirmeler hep belli bir gerekçe taşır. (örneğin, “ben bu işi soylu bir iş olarak kabul ediyorum, çünkü arkadaşça yardımlaşma, insanlararası ilişkilerde gözetilen bir normdur” ya da “Bu toplumsal olaya ilerici bir olay olarak bakıyorum, çünkü, geleceğin çıkarlarıyla uygunluk gösteriyor”). Buna karşılık, estetik değerlendirmeler, bu kıyaslama yoluyla ortaya konamaz; yani, verili bir olay, genel bir kuralın bakış açısıyla yargılanamaz burda. Estetik ilinti, doğrudan doğruya, bireysel özgünlük üstüne, nesnenin biricikliği ve yinelenmezliği üstüne kurulur ve bireysel olanın somutluğu ile arasında bir bağıntı kurdurtacak, onunla “açığa çıkacak” bir ölçütün varlığına gereksinim gösterir. İdeal, işte bu gereksinimin karşılığıdır; bundan dolayı, ideal ile estetik değerlendirme arasında herhangi bir başka toplumsal aracı olan şey düşünülemez.

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

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

GÖRECE-OLAN İLE MUTLAK-OLANIN DİYALEKTİĞİ

Estetik bilincin tüm bu özellikleri dolayısıyla şöyle sanılır, sanki toplumdan bütün bütüne bağımsızlığa kavuşulacakmış gibi, kişinin manevi özgürlüğü için son sığınak bu bilincin kendisidir. İşte özel idealizm, insanın gerçeklikle olan ilişkisini tam böyle yorumlamakta, dolayısıyla kaçınılmaz olarak, insanların çeşit çeşit beğenileri olduğu yolundaki görecelikçi yorumlamaya düşmektedir. Eğer güzellik, yalnızca yalıtılmış, “muklak” bireyin duyuları olsaydı, o zaman beğeniyi değerlendirecek ölçüt olanağı da oratadan kalkardı. Her beğeni yargısı tüm öbürleri gibi, aynı ölçüde geçerli olurdu (“Herkesin bir beğenisi vardır”, “Beğeniler tartışılmaz” gibi). Bu demektir ki, bir beğeni iyi midir, kötü müdür; gelişmiş midir, gelişmemiş midir; olağan mıdır, değil midir, bunlar üstüne tek söz edilemez. Ayrıca, kendi tarihsel göreceliği içinde, her çağın beğenisini yine aynı geçerlikte olurdu, çünkü kıyaslayıcı bir değerlendirme yapabilmek için ortada herhangi bir ölçüt bulunmamaktadır.

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

Bu bakış açısından, kişinin değer-yönlendirmedeki estetiksel doğrultusunu inceleyecek olursak şu sonuca varırız, burda, toplumsal belirlemenin aracısı **doğrudan doğruya ideal**’dir. İdealde, kişi belirli bir toplumsal etkinlik programını bütünleştirir, onu manen kendine maleder, kendi yinelenemez “ben”ini yansılayacağı tarzda ona kendi bireyselliğini aktarır. İnsan, kendi toplumunu, kendi ulusunu, kendi sınıfını, vb. içinde kattığı bu ideal program ile kendi estetik yargıları arasındaki bağımlılığın farkında ister olsun, ister olmasın, bu programa kendi biçimini veren şey, onun o kendi beğenisidir. İşte bu neden, insanın kültür

tarihinin her gelişim evresinde, beğeninin yerinden oynamayan bir belirlenmişliği, bir çok bireysel çeşitlenmeleri içinde belli bir değişmezliği vardır. Sanat tarihinde bu değişmezliğe **üslup** denir. Eğer bir dönemin sanat ve kültür tarihinde, örneğin, 17., 18. ya da 19. yüzyıllarda olduğu gibi, birçok üslup yanyana varolmuşsa, bu olayın da toplumsal koşulları vardır, onun için o dönem kendine özgüdür.

Demek, beğeninin bireysel, topluluklarca tarihsel göreceliği, mutlaklığın bir anına diyalektik olarak bağıntılıdır. Kuramcıların daşöylediği gibi, praksiste, beğeni üstüne her zaman bir sürtüşme olmuştur; her insanın beğenisi bir başkasınca hep ya iyi ya da kötü, incelmış ya da ilkel, sağlıklı ya da değil diye değerlendirile gelmiştir. Bir kimsenin beğenisinin niteliğini kestirebilmenin ölçütü olarak beğeni normları vardır. Bu normlar, belirli bir dönemde, bir toplumun, bir ulusun ya da bir kesimin estetik bilincinde oluşurlar ve insanların bireysel beğenileri için bir çeşit “ölçü” olma görevini görürler. İşte, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiğinin burda **bireysel olan ile toplumsal olan’ın diyalektiği** biçiminde dile gelişinin nedeni budur. Tüm dünya kültür tarihine bakıldığında, bu toplumsal-tarihsel beğeni normlarının görece olduğunu görürüz; çünkü, bu normlar hiç durmaksızın değişirler ve aynı dönem içinde, çeşitli ulus ve sınıflara göre farklılıklar gösterirler. Peki, mutlak-olan an neredir, o halde?

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

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

Demek, kültür tarihi boyunca ortaya çıkmış çeşitli estetik bilinç tip ve normları, **görecelik içinde oldukları kadar**, bireysel beğeni bakımından, **eşit olmayan değerler içindedirler**; çünkü, bunlar mutlaklık anını, genel insansal-olan anı farklı ölçülerde kendilerinde barındırırlar. Örneğin, insanı “herşeyin ölçüsü” olarak görmüş ve ideali insanın uyumlu olarak gelişmesi olarak savunmuş olan antikçağ ve Rönesans estetik bilinci, bu değeri ortaya atmakla, dinsel gizemcilik ile dargörüşlü çilekeşçilik ahlakından türemiş ortaçağ feodal toplum bilincinden, tüm tarihsel göreceliği içinde, çok daha mutlak ve genel-insansal bir değer ortaya

atmıştır. Mutlak monarşilerin kurulduğu dönem ile yıkıldığı dönemde soylular toplumun belli normları ile aynı yolda eşit olmayan değerler taşıyordu; tam gelişmiş klasikçilik dönemi ile rokoko dönemi kıyaslandığında, hiç tartışmasız görülecektir ki, bu iki üslupta, genel insansal-olanın anlamlılık derecesi birbirinden çok farklıdır.

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

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

Eğer "toplum anlayışı"na bağlı kişiler, estetik-olanın kendi niteliği gereği salt nesnel olduğu düşüncesi üstünde diretmemiş, en azından "doğa anlayışı"na bağlı kişiler kadar, özneliğin bir parçaçık da olsa, estetik-olanın alanına girmesinden korkmamış olsalardı ("doğa anlayışı"nın aşırı savunucuları tarafından "özelcilik"le suçlanma pahasına), bu iş de öyle olmazdı. Ama, estetik alanda, öznel-olanın rolü ve kendi nitel özgünlüğü görmezlikten gelindiği anda, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, ne onun kendine özgü doğası, ne de öbür değer-yönlendirme biçimlerinden farkı kavranabilir. Bu nedenle, estetik ilişkide öznel ögenin özel bir yeri olduğunun kabul edilmesinin, öznel idealizmle hiçbir ilgisi yoktur. Estetikte özelcilik, nesnel (doğal ya da toplumsal) kapsamına bakmaksızın, güzel-olanın, yüce-olanın ve trajik-olanın, nesnelerin başabuyruk bireysel bir değerlendirmeleri olduğu düşüncesinde dile gelir. Bu bakımdan, Çernişevski dışında, kimi estetikçilerin "özelcilikten taviz" vermiş olmaları, biraz gülünç

görülmektedir bize. Burda, Marx'ın, metafizik maddeciliğin sınırlılığının, doğru-
dan doğruya öznel etkenin olumsuzlanmasına bağlı olduğu yolundaki şu sözlerini
anımsamamız gerekir; "(Feuerbach'ın maddeciliği de dahil) bütün geçmiş mad-
deciliğin başlıca kusuru, nenseyi, gerçekliği, duyarlılığı, **duyusal insan etkinliği**
olarak, **praksis** olarak, öznel bir biçimde değil, ya **nesne**, ya da **görü** olarak ele
almasıdır"¹⁸. Bu bağlamda, özen gösterilmesi gereken bir nokta da, nesne ile özne
arasındaki karşılıklı ilişki olarak, güzel-olanın diyalektik biçimde yorumlanması
konusunda, Schiller ile Vischer'in çabalarına Marx'ın gösterdiği ilginin doğru
yönde değerlendirilebilmesidir.

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

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

18 Karl Marx, **Feuerbach Üstüne Tezler**, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt3, s. 5

DİNAMİK SİSTEM OLARAK ESTETİK ÖZÜMLEME

Çok sayıda araştırma sonuçları şunu göstermiştir, insanoğlunun estetik bilincinin evrimi, dünyada insanın estetik yönlendirme biçimlerinin gittikçe daha zengin ve daha karmaşık hale gelişinde kendini göstermektedir. Estetik algının kendi kökeni bakımından oldukça yalın bir morfolojik yapısı olduğu görülür. Değer-yönlendirmedeki tüm öbür doğrultular gibi, gerçekliğin estetik olarak çözümlenişi de değer’le, şöyle diyelim, anti-değer’in karşı karşıya konusuna bağlıdır. Burda, nasıl “yararlılık” ile “zararlılık”, “hayır” ile “şer” vs. karşı karşıya konuyorsa, “güzel-olan” ile “çirkin-olan”ın da böylesine karşı karşıya konusu vardır. Bu birbirine ilişkin ve birbirinin kutbu olan kategorilerin çifte oluşu, çok doğaldır. Çünkü, kendi içinde, nesnenin özne için taşıdığı olumsal bir önemi dile getiren her değer, kendi karşınının varlığını da, yani aynı ilişki içinde olumsuz bir önem taşıyan görünüşlerin varlığını da önkoşar.

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

Estetiksel kategori-çiftleri olarak “uyumlu-olan” ile “dramatik-olan” sorunu ve estetik bilincin gelişmesi içinde bu kategori-çiftinin tarihsel yeri, bugüne değin hemen hemen hiç araştırılmamıştır. Bu bakımdan, bu sorunu daha derinlemesine girmek istiyoruz. Eski mithoslarda, destanlarda ve öykülerde belirgin biçimiyle tragedya ve komedyaya benzeri durumlara rastlanılmadığı gibi, güzel-olan ile yüce-olan arasında da, kendi ölçüleri içinde de olsa, belirli bir ayrıma rastlanılmıyordu. Bilindiği gibi, başlı başına sanatsal yapılar olarak tragedya ile komedyaya daha sonra, antik köleci Yunan toplumu kültüründe ortaya çıkmıştır. Ancak, bu sanatsal yapıların belirgin hale gelişinin altında yatan şey, trajik-olan ve komik-olan gibi değer-belirleyici algılama biçimlerinin, estetik bilinçte oluşmaya başlayarak, tek başlarına kendi zihinsel varoluşlarını kazanmış olmalarıydı. Sanatsal kültürün

geçmiş olgularında, örneğin, Homeros'un destanlarında ya da öbür halkların buna benzer yapıtlarında, hatta mithoslarda ve efsanelerde, trajik-olan ile komik-olan öğeler, kesin çizgiler taşımayan, tekyanlı gelişmiş, ancak **dramatik** terimiyle karşılanabilecek, kendilerine özgü, yaygın bir sanatsal yapı özelliği gösteriyorlardı.

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

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

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

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

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

Herşeyden önce şunun altını çizelim, çok çeşitli olan estetik değerler şöylece üç öbekte ayrımlanabilir: **estetik temel değerler, tamamlayıcı değerler ve bireşimsel değerler**. Bu ilk ikisi arasındaki ayrım şurdan ileri gelir: örneğin, çekicilik, eda, bu üçü de, ortak niteliklerinden ancak ayrıntıda ayrılacak biçimde birbirine yakın bir değer ailesini oluşturmaktadır. Bu üçüne de, “güzel-olan” kategorisinin değişkenleri gözülle bakılabilir. Öbürüyse, güzellik ile büyüklük, güzel-olan ile trajik-olan ya da yüce-olan ile komik-olan arasındaki farklılıktır. Bu değerlerden herbiri kendi “yerdeş”ini kendi içinde barındırır; ama taşıdıkları anlamın kapsamındaki ayrıntılar bakımından değil, daha özlü bakımlardan birbirlerinden ayrılırlar. İşte bundan dolayı biz bunları **estetik temel değerler** olarak tanımlarız. Üçünü öbektekilere, “trajik-komik-olan” ya da “kahramansı-olan” gibi kategorileri kapsarlar. Bu kategorilerde, değişik estetik temel değerler

birbiriyle kesişerek örtüşür; örneğin, bu birincisinde, trajik-olan ile komik-olan; ikincisindeyse, yüce-olan ile güzel-olan.

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

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

Sanat tarihinde araştırmalar, estetik bilincin bu karmaşık ve çok ilginç tarihsel dinamiğini yeniden kurmamıza olanak sağlamıştır. Örneğin, bu tarihsel dinamik, estetik değerler ile "karşıt-değerler"in gittikçe **karşıt uçlarda sivrileşmesi** biçiminde, belli bir dönemde, belli bir estetik değer-yönlendirmenin nasıl oluşabildiğini bize gösterir. Dinsel estetiğin, kategorik olarak, tanrısal kahramanları mutlak güzel ve yüce olarak, cehennemin "kahramanları"nı ise mutlak çirkin ve bayağı olarak çizmek isteyişi bunun bir örneğidir. İncil'de geçen ermişlerin yaşamları kadar, miythos kahramanlarının da yaşamları hep kendilerine özgü iyimser bir tragedya özelliği içinde işlenmiştir; komik-olana yer yoktur bu sanatta. İsa'dan önce varolmuş ve antik sanat ile halk sanatında varlığını sürdürmüş olan kültür-

de grotesk ve komik olabilecek ne varsa hepsini yasaklamış, kapı dışarı etmiştir Kilise. Şaka ile kahkaha, Tanrı'nın değil Şeytan'ın işidir, diyordu Johann Slato-ust. M. Bahtin'in de belirtmiş olduğu gibi, "gülme üstüne kurulu bir kültür"ü, kilise babaları bir çırpıda ortadan silemezlerdi hiç kuşkusuz; çünkü, böyle bir kültür, halkın estetik bilincinde kök salmıştı, Hristiyan dünyagörüşünün tragedyacı gizemciliğinin karşısında yer aldığı kadar, onu tamamlıyor, "karşıt denge"sini oluşturuyordu.

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

Estetik bilincin bu yapısı, feodal toplum ideolojisine bağlıydı; bu ideolojinin kendine özgü bir yanı olmak üzere, soylular doğuştan ve mutlak üstün, aşağı ko-numda yer alanlar ise, aynı mutlaklıkta kaba ve bayağı olarak bir arada tasarımla-nıyordu. Dolayısıyla, estetik değer-yönlendirme sistemi içinde modellenen sanat tarzlarından birinde, krallar, prensler, komutanlar, tarihi ve mitolojik kahramanlar ünlendirilip yüceltilirken, ötekinde toplumsal kesimlerin alt sıralarında yeralanlar küçültülüp alaya alınıyordu. "Gülünç burjuvalar ile talihsiz krallar, bugün var olan ve var olabilecek tek tiyatro bu işte", diyordu Beaumarchais; aynı şey kla-sikçi sanatın tüm öbür türleri arasındaki farklı tarzların taşıdıkları estetik anlam için de söylenebilir. Görünüm'ün "soylu bir tarz"a yükselişi, ressamların somut görünümü bırakıp, örneğin Poussin'de ve Lorrain'de olduğu gibi, eski miythos kahramanlarıyla donanmış ya da antik tapınak kalıntılarıyla bezenmiş olarak, res-samların genelleştirilmiş, fantastik bir doğa resmi çizmeye başlamalarıyla olmuş-tur. Bunun gibi, aynı estetik tasarımlar yoluyla, doğal biçimlerin kökten dönüşüme uğratılması sonunda, park çizgileri de ilk kez güzel ve yüce görülmüştür. Geomet-rik donanımı, budanmış ağaçları ve yapma su yollarıyla Le Notre'un ünlü Versail-ler Parkı kadar, aynı ilkeleri gözetten Pillnitz'in Parkı da böyle ortaya çıkmıştır.

Burjuvazi ile toplumun demokratik kesimlerinin bilincinde, toplumsal kapsa-mı bakımından aristokrat, düşünce tarzı bakımından da metafizik olan böyle bir estetik yönlendirme sisteminin benimsenebilmesi, hiç kuşkusuz, olanaksızdı. Bu sisteme karşı bir savaş ve yeni bir estetik bilinç yapısının oluşması ise, değişik

bir yönden gelmişti. Klasikçi sanatın başlıca karşıtları olan gerçekçilik ile romantikçilik klasikçi sanatın dogmatizmine aynı ölçüde karşı çıkmışlar, yaşamı, değişik estetik niteliklerin birbiriyle karmaşık, **karşılıklı bağıntısı ve içiçe geçişi** olarak yorumlamışlardır. Böyle birşey, sırasal feodal toplum yapısını, gerek dinsel gerek dünyasal, feodal toplum yapısının getirdiği bilinç biçimlerini yerle bir eden burjuva ilişkilerin gelişmesinin kendi yasalarına uygun bir sonucu idi.

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

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

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

yaşamdaki estetik nitelikler ile bunların gerçekçi sanat tarafından sanatsal olarak yansıtılışı ilkeleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, romantik anlayışça kabul edilemeyecek şeylerdi.

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

Karl Marx, bir yazısında, Shakespeare oyunlarının bu kendine has yanı üstünde özellikle durmuş, bu oyunlarda, “yüce-olan ile bayağı-olanın korkunç-olan ile gülünç-olanın, kahramansı-olan ile burlesk-olanın kendine özgü karışımı”ndan söz etmiştir¹⁹.

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

Hiç kuşkusuz, Rönesans gerçekçiliği koşar adım gitmiştir bu yoldan; nitekim, bu dönemin sanatında (Leonardo'da, Petrark'da, hatta Shakespeare'de), estetik açısından dümdüz kişilere ve durumlara çok sık rastlanır. 17. yüzyılda, Remb-

randt ile Velazquez'in yapıtlarıyla, gerçekçi resim, yaşamdaki estetik diyalektiğin derinine inmeye başlamıştı. Bu aynı şeyi Cervantes ile Shakespeare'de de görmekteyiz. Öte yandan, Louis La Nain ile Fransız "romans comiques" yazarları (Sorel, Scarron, Furetiere), klasikçi estetikle doğrudan bir çatışmaya girişmişler; bu arada, saf ve sanatsal bakımdan daha olgunlaşmamış da olsa, toplumsal yaşamın estetik "yapı"sını bilmenin ilkelerini zorlamışlardır; bu zorlamanın tam iki yüzyıl sonrasında ise, eleştirel gerçekçilik sanatında meyveleri alınmaya başlanmıştır.

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

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

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

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

Eleştirel gerçekçilik, egemen olan toplumsal ilişkilerin mantığından yola çık-tığı için, çirkin ve bayağı-olan gibi estetik güçlerin çelişkin, canlı birliğinin, güzel ve yüce-olanından **daha güçlü** olduğunu gös-termeye çalışmıştır; çünkü, ge-rek çirkin, gerek bayağı-olan şeyler, bozuk toplum düzeninin yol açtığı ve onlara dayandığı şeylerdir. Eleştirel gerçekçilik, giderek, estetik güçlerin bu ilişkisinin, trajik-olanı bir **yaşam yasası** haline getirdiğini de göstermek zorundaydı. Feodal ve kapitalist varlığın gerçeğe uygun olarak çizilişinin temelinde gerçekçi sanat yönteminin en etkin araçları olarak, yergi, alaylama ve grotesk ile öbür estetik eleştiri biçimlerinin yatmasının nedeni budur.

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

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

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

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

GÜZEL-OLAN VE ÇİRKİN-OLAN

GENEL İLKELER

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

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

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

Gerçeklikle estetiksel ilintimizi olduğu kadar; bize kalan, estetiksel tasarım-

larla dolu, dünyanın sanatsal mirasını da çözümlmeye kalktığımız zaman şunu görürüz, insanlar, algıladıkları bir nesne ile kendi idealleri arasında bir uygunluk duydukları zaman o nesneyi güzel olarak; kendi idealleriyle çelişen, kendi ideallerine yabancı düşen bir nesne olarak gördükleri şey de çirkin, güzel olmayan bir nesne olarak duyumsamışlardır.

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

Estetik bilinci tarihinde ve sanatsal kültürde, çirkin-olanla kurulan ilinti çok değişik görünümler almıştır. Çirkin-olanın varlığı zaman zaman hiç görmezlikten gelinmiş; zaman zaman göz yumulmuş, doğanın bir “hatası” ya da Şeytan “hilesi” denmiş; zaman zaman da önplana alınmış, sanatın ve kuramcılarının tüm ilgisi o yöne çevrilmiştir. Son olarak da, gerçekçiliği estetik değerlendirmenin bütün öbür biçimleri zorlanarak, güzel-olan ile yüce-olanın yerine başka şeyler konmak istenmiştir (örneğin, 20. yüzyıl burjuva kültüründe bir anda yaygınlık kazanarak yayılmıştır böyle bir eğilim). Bu konuda, bazı Sovyet kuramcılarının konumu da açık seçik anlaşılamamaktadır; bu kuramcılar, ya nereye ilişkin olacağı açıklanamaksızın, çirkin-olanı estetiksel görünüşler dünyasının bir çırpıda “dışına çıkarmakta”, ya da çirkin-olanın yaşamdaki varlığı ile sanat tarihindeki rolü üstüne ses çıkarmamaktadırlar. Bilimsel olarak yapılacak bir araştırmada, güzel-olan ile çirkin-olanın mutlaka karşılıklı ortak ilişkileri içinde ele alınıp incelenmesi gerekir; yoksa, bu ikisinin karşılıklı birbirlerine ilişkin oluşları dışında, geriye yalnızca güzel-olanın varlığının tanınması kalır ki, bu da anlamsız olur.

Bu bakımdan, yapacağımız çözümleme, güzel-olan ile çirkin-olan’ın ortak temel alanlarına dönük olarak, yani önce insan’da, sonra doğada, daha sonra insan eliyle yaratılan “ikinci doğa”da, yani nesneler dünyasında, en son olarak da sanat

dünyasında güzel-olan ile çirkin-olan olarak ele alınacaktır.

İNSANDA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

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

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

Bundan başka, insan güzelliği, ulusal değişkenlikler de kazanabilir. Her hal-
kın, diyelim Uşinskilerin, kendi bir insan idealleri vardır. Onun için, Gürcü bir
güzel ile Estonyalı bir güzelin dış görünüşü, ya da bir İspanyolun güzelliği ile bir
İsveçlinin güzelliği o denli kendine özgüdür ki, birinde güzelliği anlatan çizgiler,

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

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

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

Öteden beri bilinmektedir, bu figürlerdeki çarpıtmanın belirli bir anlamı vardır. Yaratıcı kişi, burda, ikinci dereceden cinsellik belirtisi olan şeyleri abartmaktadır. Koca bir karın, geniş kalçalar, dolgun göğüsler, anaerkil çağda, kendi temel, ideal belirlenmiş biçimi içinde, kadının biyolojik işlevini, yani cinsini üretme işlevini, doğurganlığı, yaşamı türetme işlevini simgelemektedir. Burda, biyolojik yassallığın estetik bir anlam kazanarak insan idealinin taşıyıcısı haline gelişidir.

Bu idealin değişime uğramasıyla birlikte, insan güzelliği tasarımı da değişime uğramıştır. Ataerkil düzene geçiş sonucu, yeni toplumsal ilişkiler ile yeni etik-dinsel anlayışların oluşması, estetik dünya ile insan anlayışının kökten değişime uğramasına yol açmıştı. Bu dönemde yapılmış taştan idoller ile yontulmuş masklar kadar, insanların kendi gövde ve yüzlerini tuhaf biçimlerde boyamaları, doğal biçimini yitirmiş tılsım resimleri, kendine özgü saç kesimleri ve süslemeleri, bütün bunlar, bizce vahşiliğin bir göstergesidir. Ama bütün bu görünüşlerin altında, ilkel toplum insanı için, gerçek güzellik yatıyordu; çünkü, maske takmak, çarpıtmak, insanın gerçek dış görünüşünün değiştirilmesi, bunlar hep, doğaüstü, gizemsi, ideal tasarımı ile uygunluk kurulmasına yarayan şeylerdi. İnsanın

görünüştü, gizemsi, kutsal olan şeyi ne denli anımsatıyorsa, kendi soyundan olanların gözünde o denli güzel görünüyordu. Yani, insanların kendilerini güzel saydıkları şeylerle bezemeleri, gerçek-olan'ın **kutsallaştırılma**'sından, gerçek-olanın ideal-olana **yakıştırılma**'sından başka bir şey değildi.

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

Köleciler toplumlarında sanat, bize insan güzelliğinin daha sonraki tarihinin incelenmesi için sayısız malzeme bırakmıştır. Eski Doğu'nun heykel kahramanları ile antikçağ Yunan heykel kahramanları arasında ne denli büyük fark vardır bir düşünelim! Bu birincisinde, güzelliğin ölçeği, doğaüstü bir soyutluk; taşlaşmış, hareketsiz bir biçim; katı simetrik, ön bir bileşim iken, ikincisinden, tam bunun karşısı, üç boyutlu mekan içinde özgürce dolaşan, canlı bir hareket dinamiğidir. Birincisinde, canlı olan şey taşlaştırılmış, zamanın akışından çekip alınmış; ikincisindeyse, taş can verilmiş, taş solumaya, hareket etmeye başlamıştır.

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

Antik dünya feodalizmin boyunduruğuna girer girmez, insan güzelliği de, gizemci Hristiyanlık idealinin etkisi altında, bütün bütüne yeni bir anlam edinmiştir. Antik Yunanlılar, insan vücudunun güzelliğine, onun uyumlu ve dengeli, fi-

ziksel olarak yapısında dile gelen yüce dinginlik haline hayrandılar; buna karşı, Hristiyan çilekeşçiliği, insan vücuduyla ilgili her şeyi günah, bayağı, çirkin diyerek mahkum etmişti. Bundan böyle, insan güzelliği, insanın maneviliğiyle, ölümlü bedeninden kendisini azat ederek, öte dünyaya erişmeye çalışması haliyle tanımlanıyordu. Ayrıca, insanın bedensel güzelliğiyle ilgili tasarımlar kafirlikle suçlanmış; bu olumsuz tutum, işi antik sanat anıtlarını yıkmaya kadar götürmüştü. Ancak, birkaç yüzyıl sonra Rönesans dönemi içinde yeni estetik anlayışları oluşunca, bu kez, ortaçağdaki tasarımların tam karşısı olan ilkeler işlerlik kazanmaya başlamıştı. Ortaçağa ilişkin bu tasarımlar artık barbarlık ve vahşilik olarak görülüyordu (Ortaçağ sanat üslubuna kökence barbarların, vahşilerin, Gotlar'ın sanatı anlamına gelecek tarzda, gotik adı verilmişti). Böylece, ilke olarak, Rönesans insanı, tıpkı kendinden önceki ortaçağ insanı gibi olaya kendi yargısını vermiş oluyordu. O da **kendi** beğeni çizgisini, **kendi** estetik tasarımlarını, aynı saf yüreklilikte, biricik doğru beğeni ve tasarımlar olarak kabul ediyor, bunların karşısına koyduğu görüşlere yanlışı diyordu.

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

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

Hiç kuşkusuz, toplumcu düzende kendi toplumsal-tarihsel içeriği gereği, yeni bir insan güzelliği anlayışı oluşmuştur. Vera Mukhina'nın **İşçiler ve Kolhoz Köylüleri** adlı heykeliyle, Aleksander Matveyev'in **Ekim** adlı heykelinde çok belir-

gin olarak, büyük bir sanatsal beceriyle verilmiştir bu. Bu yapıtlarda, yeni insanın, yani tüm yönleriyle uyumlu olarak gelişmiş, zihinsel ve bedensel olarak güçlü, savaşçı ve yaratıcı insanın biçimce estetik yapısı ortaya konmuştur. Bu heykeller, **bizim ideallerimizdeki gerçekliği** canlandırdıkları için güzeldirler. Antik sanatçılar tarafından soylu kılınan, çalışmanın etkilerinden özgür, kusursuz bir vücutta uyumlu olarak birleşen, kendinin bilincinde bir zihnin yüceliğine, onun yanı sıra, ortaçağda soylu kılınan, öteki dünyaya ulaşma çabası içinde kendi günahkar vücudunun ezikliğini çeken bir zihnin esrikliğine karşıt, toplumcu sanat, emekçi ve savaşımçı insanı, yani kendi eliyle biçimlendirdiği geleceğe sarsılmaz inancı olan ve tükenmez enerji dolu insanı, kendi gördüğü işiyle olan özlemleri içinde bileştirmiş; dünyasal olduğu kadar, manevileşmiş insanın biçimce yapısını ortaya çıkarmıştır. Gerçi, gerek Matveyev'in, gerekse Mukhina'nın yapıtlarının genel estetik içeriği, plastik anlamda belli tarzlarda yorumlanmıştır. Mukhina'nın işçisi ile kadın kolhoz köylüsü, gelecekteki güzelliği; yorucu, ama aynı zamanda sevinç dolu yaratıcılığı canlandırırlar. Matveyev'in kahramanları ise, barış, emek, özgürlük, eşitlik, kardeşlik ve mutluluk düşüncesini canlandıran, yeni bir dünya kurmuş, onurlu, güçlü ve yengi dolu insanlardır. Aradaki bu ayrıma karşın, bu iki sanatçı da, dünya kültür tarihinde ilk kez, yeni bir toplumsal idealin içeriğini, yani yüzyıllar boyunca bir zorlama olmuş, ama şimdi bir gereksinme ve zevk haline gelmiş olan halkın özgürce çalışmasının olumlanışını yansıtan insanda **yeni bir güzellik** anlayışını ortaya koymaktadırlar.

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

Toplumcu bir düzende çok çeşitli biçimlerde bireysel güzellik anlayışlarının

olacağı ve gittikçe kendini belli edeceği çok doğaldır; çünkü, toplumcu estetik ideal, her kişinin bilincinde kendine özgü tarzda yansımaları bulacaktır. Meslekçe, cinsiyetçe, yaşça farklılıklar, kültür düzeyi ve karakter farklılıkları, bütün bunlar, her insanın kendi “güzel yaşam” tasarımı etkileyeceği kadar, kişinin kendine özgü estetik algısı ile estetik değerlendirmesini de belirleyecektir. İnsanların gündelik yaşamında hep çelişkin bireysel, estetik yargıların yer almasının nedeni budur.

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

DOĞADA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

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

Gerçekten de doğa yaratırken, birini çirkin, öbürünü güzel diye yaratarak haksızlık etmemiştir. Doğa insanlarca estetik değerlendirilir; doğada kendi ideale uygun düşen şey insan için güzel, karışık düşen şeyse çirkindir. Andersen’in “çirkin ördek” masalında, yavru kaz, öbür ördeklerce “çirkin” görülür, niye? Biçimsel yapısı, ideal ördek tasarımıyla çelişir de ondan. Söz gelişi, arslana güzel hayvan deriz de, fok balığını çirkin buluruz. Çünkü, arslandaki güçlülük, atılganlık, çeviklik, ideal insan nitelikleridir; oysa, fok balığının biçimsel yapısı ile hareketleri, bizim yaşam idealimizle çelişir. Onun için arslanı “ormanlar kralı” katına yükseltiriz, bir insana “arslanlar gibi saldırdı” ya da “arslan gibi” deriz. Ama o insana “fok balığına benziyor” dediğimiz zaman, bu o insanı “hantal”, “beceriksiz”, “biçimsiz”, yani çirkin bulduğumuzu gösterir. Oysa Eskimolar, fok balığı avıyla geçindikleri için, fok balığını bizden başka türlü değerlendirirler; çünkü Eskimoların yaşamı, fok balıksız düşünülemez, tüm Eskimoların esenliği fok balığına bağlıdır. O yüzden fok balığı Eskimolar için güzeldir! Misyonerler Eskimoları Hristiyan inançlara döndürmeye çalışırken, Cennet’teki harika şeylerden dem vurmaya başladıkları zaman, Eskimolar sormuşlar, “Ya fok balıkları? Hiç söz etmiyorsunuz fok balıklarından!” Bu soruya inandırıcı bir yanıt alamayınca bağırılmış Eskimolar, “Yeter, yeter! Anlaşılan sizin Cennette fok balığı yok, fok balıksız bir cennetse bizim için güzel sayılmaz!”

Doğanın güzelliğinde, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki ilişki tüm kültür tarihi boyunca ele alınmıştır. Örneğin, ilkel toplumların sanatında manzara resmi yoktur, bunu biliyoruz. İlkel toplumlarda en önemli birkaç şey dışında tek kahraman hayvandı. İlkçağların sanatçıları, hayranlık verici bir ustalıkla, mağaralara

geyik ve bizon resimleri çizmilerdi, ama bu hayvanlar, nesnesiz bir mekan içinde, boşlukta “yaşıyor”lardı. Bu resimlerde, ne yeryüzü ile gökyüzünden, ne sudan, ne de çimen ya da ağaçtan bir iz vardı, oysa o hayvanlar kadar, o nesneler de ilköğretimin sanatçıların gözleriyle gördükleri şeyler arasındaydı. Evet, onlar bu nesneleri görüyorlardı, ama **estetik** olarak almıyorlardı; gerçek nesnelerdi bunlar, ancak, **güzel** nesneler değillerdi, çünkü, ilköğretimin avcı insanları için temel bir rol oynamıyordu bu nesneler, yani toplumsal bilinçte yer etmiş ideal alanı içinde sayılmıyorlardı. O çağdakiler için “güzel yaşam”, avcı insanlarca hayvan bulmak, onlardan beslenme işinde olduğu kadar, postlarından da giyinme işinde yararlanmaktı. Hayvanların estetik olarak önplana alınışı, bu hayvanların “güzel yaşam” idealine uygunluğuyla belirleniyordu. Ancak avcılıktan tarıma geçiş sonucu insanların yaşamı da doğa güçleriyle bağımlı hale gelmiş; insanlar yeryüzü ile gökyüzünün, güneş ile yağmurun güzelliğini anlamaya başlamıştı. O çağda çeşitli doğa olayları ile doğa güçlerinin tanrılaştırılması doğanın toplumsal ideallere uyarlanışının açıkça tanıtıdır. Doğa dinleri, insanların doğayla olan estetik ilişkilerinin gerilemesine değil, tam tersine, gelişmesine yol açmış; giderek, o çağda yapılan sanat, büyük ölçüde, insanı çevreleyen nesneler ile olayların çizimine yönelmiştir. Böylece mimari biçimler ile süslemelerde, bitki ve hayvan bezekleri yer almaya başlamıştı. Eski Mısır tapınaklarında sütunlar papirüs sapından demet biçiminde yapılıyor; dokuma işlerinde, vazo ve duvar yüzlerindeki süslemelerde, nilüfer çiçeği ya da başka bitki biçimlerine rastlanıyordu.

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

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

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

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

Toplumcu düzende ise, yeni toplumsal ideallerin, herşeyden önce de, emekle kurulan yeni estetik ilintilerin etkisi altında, insanların doğaya estetik olarak verdikleri yer, bütün bütüne değişime uğramıştır. Sovyet manzara resminin en büyük ustalarından olan Georgi Nisski'nin işlerinde çok açık görülebilir bu. Nisski, doğanın güzelliği ile insanın elde ettiği teknik başarıların doğadaki çirkin sonuçlarını karşı karşıya getiren 19. yüzyılın estetik görüşlerinden ayrılır. Doğanın öz güzelliğini bozan o çirkin fabrikalardan, tren yollarından, makinelerden hep yakınılmıştı o zamanlar. Nisski ise, doğa ile tekniğin ilintisine bir başka gözle bakmış; bu ilintiyi, doğayı dönüşüme uğratan, tekniği kendi egemenliğine alan insanın gözüyle görmüştür. Buysa, yalnızca modern teknikle yaratılmış şeylerin kendi başlarına birçok değerler taşıdığını ve kendilerine özgü güzellikleri olduğunu değil, ama aynı zamanda, böylesine bir güzelliğin doğanın güzelliğiyle **uyumlu olarak** bir arada bulunabileceğini de göstermektedir. İşte Nisski'nin resim sanatının kapsamını oluşturan ve toplumcu düzende yeni bir gerçeklikle ilgili estetik algının ortaya çıkışını dile getiren şey, bu şaşırtıcı, ama aynı zamanda, derinden inandırıcı da olan, insan elinden çıkmış yaratımlar ile doğanın **estetik bütünlüğü** duygusudur.

NESNELER DÜNYASINDA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

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

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

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

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

Demek ki, nesnelerin estetik değerlerinin belirlenmesinde, o nesneler ile o nesneleri yaratmış olan kimsenin tasarımıyla, **öznel olarak varılmaya çalışılan ideal**'in birbiriyle uygunluğu yeterli değildir. İnsanın hayalgücünden çıkma

o kadar çok tasarım vardır ki çünkü! Dolayısıyla, gerçek bir nesne ile ideal-olan şeyin birbiriyle uygunluğu yalnızca öznel değil, ama aynı zamanda nesnel bir özellik de taşımalı, o nesnenin pratik işlevi'nin kendi bir kanıtı olmalı; o nesneyi kullanacak, algılayacak, estetik değerlendirecek olan insanlarca benimsenmelidir. Bir nesnenin nesnel bir özellik taşıyan kendi ideal tasarımıyla uygunluk içinde olması halinde, o nesnenin güzelliğinin derecesi, aradaki bu uyumun derecesiyle belirlenir, ki bu da o nesneyi yaratan kişinin ustalığına, becerisine, kendi işine özgürce egemen oluşuna bağlıdır.

Gerçekten de, neden ustaca yapılmış bir iş hep estetik bir coşku uyandırır bizde? İnsan elinin ustalığından ortaya çıkmış en yalın biçimler kadar, en karmaşık biçimler de coşkulandırır bizi. Bir makinistin karmaşık mekanizması olan bir kazı makinesini ustalıkla çalıştırışı, bir balerinin gövdesini kusursuzca tutuşu, bir ateşbazın ateşli çıralarla oynamışı gibi, ustalık ve beceri isteyen deyim yerindeyse, “insana parmak ısırtan” herşey karşısında bir sevinç duyarız. **Büyük ustalık**, baktığımız zaman bizde **güzellik** uyandırır; ama bu, insanın hareketlerindeki güzellik olsun, ya da insanın yarattığı bir nesnede, sözgelişi, yontulmuş bir tahtada, bir uzay roketinde, ya da bir sanat yapıtındaki güzellik olsun, farketmez. Nesnelerin güzelliğinin **kaynağı** ustalıktır, güzelliği ustalık **yaratır**, güzelliğe **dönüşen** şeyin **kendisidir** ustalık, ustalıktır güzel olan! Demek ki, ustalık insanların kendi yarattıkları nesnelere **biçimce en yüksek dereceden bir iç düzenlilik** verebilme yeteneği, yani **biçimleşmemiş-olan'ı biçimleşmiş-olan'a, biçimsiz-olan'ı yapıcı-organlaşmış-olan'a, düzene-konmamış-olan'ı düzene-konmuş-olan'a** dönüştürebilme yeteneğidir. Ustalığın ölçütü, yapıp ortaya konan bir nesnenin kendi pratik işlevini başarıyla yerine getiriyor olması değildir yalnızca; ayrıca vazgeçilmez olarak, o nesnenin biçimsel yapısı, dış görünüşü, biçimi de ustalığın bir ölçütüdür. Bir toprak testi ne denli kullanışlı, bir kapı kilidi ya da bir otomobil ne denli sağlam olursa olsun, bir nesneye **usta işi** diyebilmemiz için, o nesnenin kullanışlılığından gelen niteliklere bakmamız gerektiği kadar, parçaların görsel uyumu, iyi orantısı, kusursuz biçimsel düzeni gibi, o nesneye ilişkin **mükemmelliğin dışsal belirtileri**'ne de bakmamız gerekir. Bir etkinlik sürecine bu açıdan baktığımız zaman görürüz ki, burda ustalığın ölçütü, bu sürecin **kendi iç örgütlenim**'ini, yani üzerinde taşıdığı ritmik özelliği, inceliği, kesinliği de içine almaktadır. Her iki halde de, yani gerek o çalışma ürününün kendi iç düzeninde, gerekse yaratıcılık sürecinin kendi iç düzeninde erişilen üstün düzeyden düzenlilik, onu üreten ustada olduğu kadar, o ustanın işini gören insanlardada estetiksel bir haz uyandırır. Çünkü, uyumlu düzenlenmiş, kusursuz olarak kendi içinde örgütlenmiş, yapısal bütünselliği olan herhangi bir şey yaratabilme yeteneği, bizim için en önemli toplumsal ideallerden birini, yani **özgür insan etkinliği ideal**'ini içerir.

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

SANATTA GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

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

Anlaşılabileceği gibi, bu birinci düzeyde, herşeyden önce, sanat yapıtlarındaki **biçim güzelliği** özel bir rol oynamaktadır. İnsanın kendi eylemlerinde olduğu kadar, ortaya konmuş olduğu işlerde de, estetik bir değerin varlığı, mutlak zorunlu olan bir şey değil, ama olması istenen bir şeydir. Bu bakımdan, “güzelliğin yasalarına göre” bir yaratım, sanatın kurallarını burda saymazsak, isteyerek, öngörerek yapılmış, bir şey olmayıp, çoğu zaman salt rastlantısalıdır. Makine yapan bir mühendis, o makinenin aynı zamanda güzel bir makine olup olmayacağını önceden düşünmez; kendisi için ilk ağızda önemli olan şey, o makinenin iyi işleyip işlemeyeceğidir. Buna karşılık, sanat yapıtlarının **mutlaka** estetik bir değer taşıması gerekir. Çünkü, bir sanat yapıtı, eğer güzellik açısından insanlara bir sevinç vermiyorsa, o zaman bütün öbür değerlerini de söz gelişi, zihinsel, eğitsel, ahlaksal, bilgisel değerlerini de yitirir.

Bu yüzden, sanat kuramcıları, çoğu zaman, sanat yaratımının yalnızca estetik değerlerin ortaya konmasını, yani yalnızca estetik bir haz uyandırması gereken nesnelerin ortaya konmasını kendine amaç edinen bir etkinlik olduğunu sanmışlar; sanat yapıtlarının tüm öbür niteliklerinin, örneğin, bilgi-kuramsal, ideolojik ve daha başka niteliklerinin “anti-estetik” olduğu kadar, sanatsal güzelliğin somluğunu da bozucu ve sakatlayıcı olduğunu söylemişlerdir. Sanatın estetik saltlığının korunması için yapılan bu savaşımın doğal mantıksal sonucu soyutçuluğa düşmek olmuştur. Sanatın tek başına kendi biçimine indirgenmesi halinde sanatın yoksullaşacağı düşüncesi de burdan gelir. Çünkü bu durumda sanatın çok çeşitli yollardan zihinsel etkinlik uyandırabilme olanaklarından ancak çok azı gerçek-

leştirilebilmektedir. Ama hiç kuşkusuz, sanatta güzel ve kusursuz bir biçim olmaksızın, ne denli zengin ve çok yönlü olursa olsun, herhangi bir içeriğın tek başına bir etkinliliğı olamaz.

İlerde, sanatın yapısını zmlediğımız zaman, bu önemli bilginin nedenini amaya çalışacağız. Burda yalnızca, sanatsal ustalık kavramının tarihçe değışken olduğunu belirtmekle yetiniyoruz. Çünkü, belli bir yapıtın değıerlendirilmesinin ölçütü olan, sanatta ideal tasarımı, soyut bir ustalık ideali olmayıp, ister gerçekçi, ister romantik, ister konstrüktivist, vs. olsun, her zaman için, **gerekliğın sanatsal olarak yansıtılması ilkesi**’ni kendi içinde taşır. Sanatın nasıl yaratılması gerektiğı tasarımı, eğer sanatın kendi varlığı ile amacının gerçekçi bir yoldan kavranışına dayandırılmışsa, o zaman bu sanatsal ideale uygun düşen yapıtlar bizde bir güzellik duygusu, bu sanatsal idealle çelişen yapıtlarsa çirkinlik duygusu uyandırır. Çünkü sanat yapıtlarının estetik değıerleri, herşeyden önce, ernişevski’nin de söylemiş olduğı gibi, bizim kavradığımız biçimde sanatta yaratılması gereken ile o sanat yapıtı arasındaki ilintiye, yani bizim somut sanatsal yaratma idealimiz ile sanat yapıtı arasındaki ilintiye, ondan sonra da, o kusursuz ustalık idealimiz neyse ona dayanır. Bu bakımdan, herhangi bir sanat ilkesi sistemi yadsındığı halde, o sistemin anlamı değışmeden kalıyorsa, o zaman bu temele dayanılarak yaratılmış olan yapıtlar, ustalığı olmayan, dolayısıyla çirkin yapıtlar olarak karşımıza çıkar. Klasikilerin ortaçağ sanatına, hatta Shakespeare’e bu gözle bakmaları; Avrupa-lıların, Afrika halklarının, “vahşiler”in sanatını aynı gözle değıerlendirerek, bu sanata “ilkel sanat” demeleri; ağdaşımız birçok kişinin, eski Rus ikon resmini ya da duvarresmini, perspektiv ve anatomi bilgisi yok diye, değıersiz görmeleri; kbistlerin, fütüristlerin ya da dışavurumcuların yaratımlarına başka kimselerce, oğ zaman, “doğru dürüst” çizmesini hala ğırenememiş kişilerce yapılmış, hiçbir sanatsal ustalığı olmayan bir şarlatanlık olarak bakılması hep burdan kaynaklanır. Oysa, “ilkeller”in sanatı, ilkelliğın çok ötesinde olduğı gibi, ortaçağ sanatı da büyük bir sanatsal beceriye dayanır. Picasso’nun yaptıkları da, kendisine yakıştırıldığı gibi, büyük bir ustalığı yansıtır. O yüzden, hiç değışmeyen, sonsuz bir beceri ve deneyimin sonucuymuşcasına, sanatta “bir çırpıda” ustalık olamaz. Sanatta ustalık, sanata yardımcı olan, sanatın pratikte gerçekleştirilmesini sağlayan ve sanatın estetik değıerlendirilmesinde zorunlu olan **yaratıcı yöntem yoluyla**, somut amaçlar ve ödevler sistemi yoluyla, **srekliplik içinde edinilir**.

Ancak bu açıdan bakıldığında, Karl Marx’ın şu sözleri açıkça anlaşılacaktır: “Sanattan zevk almak isteyen bir insanın, sanat kültürüne sahip biri olması gerekir.”²¹ Burda, sanat kültürüne sahip biri olmak demek, **sanat tarihinde ortaya**

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

çıkış tüm sanatsal-yaratıcı sistemlerin anlamca kapsamı üstüne bir anlayışa sahip olmak demektir. Her yöntemin kendine özgü tarzı içinde, iç örgütlenimi ile yapısallığı ortaya konan bir sanatsal biçimdeki güzelliği duyumsamamızı sağlayan şey bu anlayıştır. Demek, sanat kültürü, **insanların sanatsal idealinin içeriğini genişleten** bir şey olup; estetik olarak gelişmemiş gündelik bilincin, kusursuz yaratımlar karşısında edindiği sığ tasarımların sınırlarının aşılmasına yol açar.

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

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

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

içlerinde uyanan o tiksintiyi “aşar”.

Sanatın, yaşamda güzel olanın yanısıra, çirkin olanları da yeniden yaratmaya estetik olarak hakkı varsa da, bu iki olayla olan ilintisi birbirinden farklıdır. Güzel-olan bir şeyi yeniden yaratmak ve onu insanlara göstermek demek, gerçek dünyadaki güzelliği **birkaç katına çıkarmak**, dolayısıyla, güzel-olan o şeyi izlerken insanların alacağı sevinç **birkaç katına çıkarmak**'tır. Yaşamın **kendinde** çirkin olan, güzel olmayan yanların yeniden yaratılması istenmeyebilir. Bu da sanatta canlandırmanın konusu olarak çirkin-olan ile güzel-olanın aynı değerde olmadığı anlamına gelir. Ancak, geçmiş günlerin sanatında olsun, günümüzde olsun, eğer çirkin-olan sık sık canlandırılmışsa ve bu daha sürecekse, bunun bir takım kendine özgü nedenleri var demektir.

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

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

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

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

İspanyol sanatı tarihinde, sakat, biçimsiz kişilerin çizimi kendince bir gelenek olmuştur. Hiç sakınmadan, tam gerçekçi biçimde çizilen bu talihsiz insanlar, İspanyol sanatçılarınca kendine özgü bir hümanist görüşle verilmişlerdir. Bu gibi sakat insanları verirken, resmini yaptığı yüksek kişilerin ahlaksal özellikleriyle de çatışacak biçimde, Velazquez'in ne denli büyük bir insansal erdemi, ruh büyüklüğünü ve soyluluğu da dile getirmiş olduğunu, ya da Goya'nın resimlerinde dile getirdiği o adiliği ve korkunçluğu, ölümü ve zorbalığı anımsayalım. Goya'nın gravürlerinde, sanatçının aşağılanan insanlık karşısında ya da insanlara yapılan haksızlıklar karşısında duyduğu acıyı apaçık resmetmiş olduğunu görürüz. Bunuel'se, yaptığı filmde, İspanyol sanatının hümanist geleneğinden koparmıştır kendisini. Büyük bir soğukkanlılık ve kılı kırk yaran bir incelik içinde, hastalık halinin en çılgınca görünüşlerini bir araya toplamış, hastalıklı bir şehvet ve sadizmle, insanları aşağılayarak izleyiciye, insanı çirkin, aşağılık, acınmaya, kaygı duyulmaya, ilgilenilmeye hiç yaraşmayan, adi bir yaratık olarak göstermişti. Öte yandan, o da Goya gibi, Katolikliğe büyük bir şamar indirmiş; Katolikliğin manevi alandaki ve pratikteki çabalarının anlamsızlığını açığa sermişti. (Söz gelişi, o toplu sevişme sahnesinde, evin içindeki sakatlar, Leonardo'nun **Son Taam** adlı tablosunun en acı bir parodisini oluşturacak biçimde, masanın çevresine dizilip,

yerlerini alırlar). Ancak, Bunuel, dinsel ahlakı yadsımakla birlikte, karşıt hiçbir şey öne sürmemekte, insanın çirkin bir hale düşürülmesi karşısında göğüs gerecek herhangi bir şeyi ortaya koymamaktadır.

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

“Sizler için,

sağlıklı ve uyanık,

genç insalar,

verem tükürüklerini yaladı

ozan

afişlerin paslanmış diliyle.”²²

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

YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN*

NİTELİK-NİCELİK DİYALEKTİĞİ

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

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

Sözü edilen bu estetik kategorileri arasındaki yakınlık, hiçbir zaman bu kategorilerin birbiriyle özdeş olduğu anlamına gelmez. Güzel-olan ile yüce-olan arasındaki türeyimsel ve mantıksal yakınlık bu her ikisinin de **olumlu değerler** oluşundan geldiği gibi, bu değerlerle ilgili nesnenin bizim idealizime olan yakın-

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

lığını da gösterir. Öte yandan, çirkin-olan ile bayağı-olan ise olumsuz nitelikleri taşıdıklarını bize gösterdikleri kadar, bu niteliklerle ilgili nesnenin bizim idealizime düşmanca olduğunu da dile getirirler, yani bunlar “karşıt-değerler”dir. Bu iki estetik nitelik çifti arasındaki ayırım, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki ilintinin bu her ikisinde kendine özel bir yeri oluşundan gelir. Genel olarak baktığımızda, bu ayırımı şöyle gösterebiliriz: “güzel-olan” ile “çirkin-olan”, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki bağlaşıklığı **nitel** açıdan, “yüce-olan” ile “bayağı-olan” ise, bu bağlaşıklığı **nicel** açıdan dile getirmektedir.

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

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

Kendisinin yazdığı sanılan **Yüce-olan Üstüne** adlı incelemede, estetik tarihi bakımından bu sorunu ilk kez ele almış olan Longinus Cassius’tan bu yana, yüce-olanın içerdği, nitelik ve nicelik arasındaki özel bağlam, idealist estetikçe her zaman için gizemselleştirilmiştir. Görkemli, anıtsal, ölçünün-üstünde olan şeyler, Cassiusile öğrencilerinin gözünde, tanrının herşeye yeten gücünün bir anlatımı olarak görülmüştür. Hiç kuşkusuz, maddeci estetiğe bağlı kişiler böylesine anlamlandırmalara karşı çıkmışlardır. Çernişevski, Hegel’in yüce-olana ilişkin kuramını bu yönden eleştirmiş; yüce-olanın, kendi içindeki görünüşlerin en büyüğü ve en güçlüsünden başka bir şey olmadığı sonucuna varmıştır. Hiç kuşkusuz, yeterli bir açıklama değildir bu. Krillov’un masasında, şişerek öküz kadar büyüyen kurbağa yüceliğe erişemeyeceği gibi, olağanüstü cimrilikinden dolayı Pilyuşkin de yüce insan katına yükselemeyecektir hiçbir zaman. Bu örneklerden de görüldüğü gibi nitelikten soyut matematiksel yoldan koptuğu zaman, niceliğin estetiksel bir anlamı kalmamaktadır. Onun için, ne denli büyük sayılarla işlem görürlerse görsünler, ne matematikte, ne de astronomi ya da istatistikte, “yüce-olan” diye bir kategori vardır. Gerçek, somut bir nesnenin nicel özelliği o nesnenin nitel belirleniminin

den hiçbir zaman ayrılamayacağı için, **ancak** kendi niteliği ile **bağımlılığı** içinde estetik bir anlam kazanabilir. Başka bir deyişle, kocaman bir kurbağa ile bir arslan aynı değerde olmadığı gibi, ölçüsüz bir cimrilik de, ölçüsüz bir özveriyle aynı estetik anlam içinde barınamaz.

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

Ufak tepeciklerden, incecik akan sulardan, kırlıklardan ya da tek bir çiçekten farklı olarak, sarp sıradağlar, uçsuz bucaksız denizler, sonsuz bozkırlar, gökyüzünü saran bulutlar, herşeyi önüne katıp götüren o korkunç çağlayanlar, bütün bunlar yalnızca güzel değil, ama aynı zamanda yüce ve görkemlidir. Hayvanlar dünyasında da böyledir bu; bir arslanın ya da kartalın görkemliliği, insanlarda bir geyiğin ya da kelebeğin kendisinde hiçbir zaman uyandıramayacağı bir hayranlık, hatta ürküntü biçiminde, bu hayvanların olağanüstü gücü ve kudretiyle belirlenir. Güzellik duygusundan farklı olmak üzere, insanda tam bir ruhsal doygunluk, uyumlu bir denge ve büyülenme duygusu yerine geçen yücelik duygusu, insana kendinden vermeye, özveride bulunmaya çağıran, insanı dürtücü ve uyarıcı, dinamik birşey taşır içinde. Bu açıdan, Levitan'ın **Mart ve Ebedi Huzur Üstüne** adlı iki tablosunu karşılaştıralım. Bu birincisinde, sanatçı doğadaki **güzelliği** canlandırmaktadır. Şiirsellikle olayın içine girebilme yeteneğiyle, ayrıca ressamca bir aydınlıkla, sanatçı burda, yaklaşmakta olan bahar duygusunu, ılık güneşi, karın üstüne düşen mavi gölgeleri vermekte; evin köşesinde duran ay ise, resimde içtenliğin, sıcaklığın, insanın alışageldiği gözlerle baktığı doğanın günlük izlerini taşımaktadır. Buna karşılık, Ebedi Huzur'da, yükseklerde sonsuz uzanan, soğuk, üstünde küçük bir kilise olan, ıssız, ufacak bir ada vardır... Kimse bu resme “güzel” diyemez kolay kolay. Genel'in görkemli, insanüstü ölçüleriyle insansal öl-

çülerin karşı karşıya konuştuğu bu doğa tablosunun estetik kapsamını anlatabilmek için ancak “yüce” kavramı burda elverir. Bu yüzden insan sıcaklığını taşıyan, içten ve güncel, ufak birşeyin izine rastlanmaz burda; tam tersine, bu resim insanı güncel olan şeyin üstüne çıkarmakta, onu “yüceltmek”tedir.

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

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

GERÇEK-OLAN İLE İDEAL-OLANIN DİYALEKTİĞİ

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

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

Doğanın yaratıcı gücünün idealleştirilişi, dinsel-gizemsel bir özellik taşıdığı sürece, insanlar da, tanrının kudretinin bir belirtisi olarak doğa öğelerinin gücüne inanmışlardır. Dinsel sanat, bu yücelik anlayışından, büyük bir sanatsal inandırıcı-

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

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

Ancak, yaşamda ve sanatta öylesine karmaşık durumlara rastlanmaktadır ki,

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

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

*“Öyleyse hangi hayvan yazdırdı sana
Bana yazdıklarını? O zaman insandın asıl,
Yapmaya yüreğin olduğu zaman.
Daha ileri git şimdi,
Daha fazla insan olmak istiyorsan.”²³*

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

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

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

(Leningrad Puşkin Tiyatrosu'nda **Küçük Tragedya**'nın oynanışında) Salieri tipinin N. Simonov tarafından ustaca canlandırılışında, bu kişiliğin estetik dinamizmi eksiksiz, görülmedik bir plastiklik içinde verilir. Yine, Korkunç İvan'ın ölçsüz acımasızlığını bizim gözümüzde "doğrulayan" ve Korkunç İvan kişiliğini estetik açıdan yüce olarak değerlendirmemize yol açan şey, Korkunç İvan'ın devlet politikasıyla ilgili yüksek amaçlarıdır. Korkunç İvan, rahatlıkla bir Shakespeare tragedyası kahramanı olabilirdi; çünkü Belinski'nin "korkunç bir ruhun görkemliliği" dediği burda şart olan o niteliğe sahipti İvan. Ama bir de II. Nikola'yı gözünüzün önüne getirin; halkın acı bir alayla zavallı Nikola dediği bu kişiyi, bir Shakespeare tragedyası kahramanı olarak düşünebilir miyiz hiç?

Yüce-olan gibi bir değerin estetik kendine özgü-olanını doğru anlayabilmek için, insansal idealin içeriğindeki karmaşıklık ve çokyanlılığın, kendi içerdiği ahlaksal ve siyasal çabalara indirgenmemesine özen göstermek gerekir. Ayrıca burda gözetilecek bir başka şey de, insanlık tarihinde ideal-olana etik ve estetik verilen anlamın sürekli değişime uğradığı ve değişik toplumsal kesimlere göre farklı oluşudur. Cervantes, **Don Kişot**'ta, yüce bir görünüş olarak, ortaçağa egeyen şövalyelik ilişkilerinin foyasını açığa çıkarmıştır. Puşkin ise, "Gabrieliade"de, yüzyıllar boyunca kutsallaştırılmış Hristiyanlık öğretisindeki yüceliği alaya alır.

Gogol, Müfettiş'te ve Ölü Canlar'da, kulluğa dayalı bir düzende yüce sayılan kişilerin yaşam tarzlarıyla çıkarlarındaki bayağılığı açığa serer.

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

SANATTA YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN

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

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

İnancıl, gerçekçi sanat ise yüce-olandan başka biçimde yararlanmıştır. Göksel insanın değil, gerçek insanın yüceliğini pekiştirmiş; yüce-olan duygusunu uyandıracak şaşkınlık, hayranlık ve korkuyla karışık saygınlığın, en son çözümlemede, insanın kendi olanaklarının gücüne inandırılması, insanın yüce kahramanlara özendirilmesi ve onlar gibi olmaya isteklendirilmesi işine hizmet etmeye çalışmıştır. Gogol’un Taras Bulba’sı ile Surikov’un resmindeki Bojarin Morosova’nın, Vişnevski’nin **İyimser Tragedya**’sındaki Kadın Komiser’in, Joganson’un “Toplumcuların Duruşması”ndaki kahramansı tiplerin estetik işlevi burdan gelir. Marx ve Engels’in, demokratik sanattan, devrimci önderlerin resminin idealleştirilmiş, tanrısallaştırılmış biçimde değil, sağlam, Rembrandtçı renklerle verilmesini işteymiş olmaları rastlantı değildir. Yalnız şunu da gözden kaçırmamak gerekir, yaşam çok yanı olup, gerçekçi sanatça yalnızca kahramanca olayların kendisine indirgenemez. Kahramanca olaylarla dolu burjuva savaşı sırasında bile Lenin, Petrograd’da kahramanlık dağarcığına dayanan bir tiyatro açmanın düşünüyü kuran Gorki’ye karşı, sahnede yalnız kahramanca-olanın değil, ama lirik ve güncel

oyunların da gerektiğini söylemiştir. İnsanın yaşamsal etkinlik alanları içinde, yüce ve kahramanca olan işlerdeki kadar manevi bir güç ve insanlarda bu denli etik bir enerji isteyen ya da böyle bir şeyi oldurtan başta hiçbir alan yoktur. Nitekim, yüce-olanın kaynağı olarak, toplumla ve doğayla savaşım, insandan hiçbir zaman böylesine büyük yaptırımlar istemeyen özel yaşamla, aile ilişkileriyle ve güncel yaşamla kıyaslanamaz. Ancak olağanüstü durumlar kahramanca işlere yol açabilir.

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

Müzikte de böyledir bu. Oda müziği türleri, opera, senfoni, kantat ve oratoryo gibi anıtsal biçimlerden, yüce bir içeriğin verilebilmesi açısından ayrılırlar. Mimaride de, dinsel ve kamutsal yapılar, anıtsaldırlar; çünkü, bu yapıların büyüklükleri ile biçimleri, yücelik düşüncesini kilise, saray, hükümet binası, üniversite ya da anıtkabir olmaktan alırlar.

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

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

Bu açıdan alındığında, burjuva toplumda sanatın durumu, köleci toplum ile feodalizmdeki durumdan kesin farklılıklar gösterir. Hiç kuşkusuz, burjuvazinin tarihte yer alışı, sanatsal yaratımda büyük atılımlara yol açmıştır. Bu atılımların önemini kavrayabilmek için, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerini gözönüne getirmek yeterlidir. Yalnız, sanat tarihindeki bu iki büyük döneme daha yakından bakacak olursak, bu dönemlerin barındırdıkları şiirsel içeriğin, sözcüğü tam anlamıyla, burjuva içerikli olmadığını görürüz. Onun için Engels hiç çekinmeden, Rönesans devletlerinin, burjuvaca kısıtlı olmaktan başka herşey olduklarını söylemiştir. Gerçekten de, bu dönemlerin temelinde yatan derin insancılık; yani, içinde bulunduğu toplumsal durumdan, yurttaşlık durumundan, siyasal ilişkiler ile mülkiyet ilişkilerinden bağımsız olarak insana, insanın anlayış gücüne, insan güzelliğine, insan doğasının erdemli ve iyi oluşuna sınırsız inanan; Rönesans ve Aydınlanma dönemleri sanatında görülen bu düşünsel dokunaklılık, sözcüğün geniş anlamıyla, sığ **burjuvaca** değil, **demokratik**'ti. Burjuvazi halk kitlelerinin, yan, köylünün ve kentli zanaatkarın önüne geçerek genel demokratik çıkarları kendisine maletmeye ve **tiers etat** adına kullanmaya başladığı ölçüde, sanata da gerçek yücelikte sanatsal içerik açısından estetik bir özellik kazandırmıştır. Ama burjuvazinin, kendi durumu ve çıkarları arasındaki ayrımı görüşü de yine bu döneme rastlar. 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadarki toplumsal düşünce ile sanat tarihi içinde yer alan birçok olgu bunun tanıtıdır. Özellikle, halkın kanıyla iktidarı ele geçirme anı burjuvazi için gelip çattığı zaman, yani bütün o görkemliliğiyle burjuva devrimi patladığı sıra aydınlığa çıkmıştır bu. İşte tam bu anda burjuvazinin, Marx'ın da belirtmiş olduğu gibi, sürdürdüğü bencil kavganın büyüklük ve kahramansılıktan yoksun duran görünümünü klasikçilik ilkelerinin yüce ve kahramanca içeriğiyle örtbas etmeye çalışmış olmasına şaşmamak gerekir.²⁴

Bu bağlamda alındığında, niçin daha 17. yüzyılda burjuva toplumun sanatsal kültüründe anıtsal tarz bakımından bir bunalımın başgösterdiğini anlamak da ko-

24 Karl Marx, Louis Bonaparte'nin 18. Brumaire'i, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 116.

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

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

"Adi gerçeklerden çok, yeğdir

Beni yüceltecek sanrılar..."²⁵

Geçmişten maledilmeye çalışılan dinsel-mitolojik ve etik-politik ideallerin yerini tutacak aynı değerde şeyler ortaya konulmamıştı burjuva toplumunda, çünkü, burjuvazinin eylemlerini harekete geçiren tek "ideal" kar peşinde koşmak, bencil çıkarları duyurmaktır.

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

25 A.S. Puşkin, **Seçilmiş Eserler**, Cilt I, s. 253

26 Marx/Engels, **Toplu Eserler**, Cilt I, s. 374, 375.

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

"Karayı ak, çirkini güzel, haksızı baklı, alçağı soylu,

yaşlıyı genç, korkağı yiğit yapmaya yeter bunun bu kadarı..."²⁷

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

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

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

Bu anlayış Avrupa sanatında, yaşam üstüne yeni bir sanatsal ilgi yöntemi oluncaya kadar, ki bu yöntem biz bugün **eleştirel gerçekçilik** diyoruz, sanatta uzun süre kanıtlanmadan kalmıştır. Eleştirel gerçekçilik, kişi ile modern burjuva toplumu arasındaki ilişkileri, bilginin başlıca bir yanı haline getirilmiş; insanda

27 Karl Marx, **Kapital**, Birinci Cilt a.g.e., Cilt 23, s. 146 (Türkçesi, Cevat Çapan, **Marksizm ve Şiir**. Uğrak Kitapevi Yayınları, s. 71, çevirenin notu-A.Ç.)

kötü ve bayağı-olanın kaynağının burjuva toplumunun kendisinden geldiğini göstermiştir. Buysa, Rousseau'un anlayışından, Balzac'ın ve Stendhal'in yapıtlarındaki “yitirilmiş hayaller” temasına geçilmesine yol açmıştır. “Doğası gereği” iyi ve soylu olan, iyi kalpli ve zengin ruhlu insan, burjuva yaşamın çarkı içine girer girmez (kuralda bu, büyük kente gelmiş bir taşralıdır), tüm hayallerini yitirerek, rezil ve düzenbaz bir adam olur çıkar; çünkü, gerek Julien Sorel, gerek Rastignac ile Lucien de Rubenpre, yaşamdaki yerlerini ancak alçakça yollardan koruyabilirler.

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

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

ÇAĞDAŞ SANATSAL KÜLTÜRDE YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN

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

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

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

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

Üçüncü konum, çöküşme sanatının bulunduğu konumdur. Bu sanat da, bayağı-olanın kesin yengisini ve ortaya açtığı sapıklıkların göstermekte, ama bunu sakat burjuva toplum düzeniyle değil, insanın ebedi, değişmez, toplumsal-dışı doğasıyla açıklamaktadır. Çöküşme sanatı, içten acı alaylı, şaşırtıcı bir açıklıkla, burjuva insan biliminin, yani dinsel olsun, feodal-aristokratik olsun, bir zamanlar insanları harekete geçirmiş tüm idealleri yitirmiş bulunan, ama kendisine yeni idealler de aramayan, böylelikle, ideale dönük her çabayı, her ideal ereği, yüce-olanı, bütünlükle, içten acı alaylı biçimde hiçe sayısıyla kendi manevi yoksulluğunu doğrulayan burjuva insan bilincini biçime sokarak her yöne yaymıştır. İşte, insanın yaptığı bütün işleri, cinsel içgüdüünün etkisiyle, bilinçdışı hayvanca itici güç-

lerle açıklayan freudcu kuramı yaygınlaştıranlar bu tür militan küçükburjuvalar olmuştur. Bu küçükburjuva, aslında burjuva toplum yüzünden insanda oluşan tüm nitelikleri insanın kendi “doğası”ymış gibi bağışlatacak, bencil ve bireyci insanı kendi gözünde doğrulayacak birçok felsefi, etik ve estetik anlayışları daha bulup ortaya çıkarmıştır. Onun için küçükburjuva, kafalı adamdan, sorumlu insandan, yurtseverler ile devrimcilerden; yaşamını, yeryüzünde adaletli ve özgür bir yaşam kurma idealinin gerçekleştirilmesi için savaşılmaya adanmış bütün insanlardan nefret eder. O yüzden, insanoğlunda aydınlık ve soylu olan herşeyi küçümser, bayağılaştırır, kötüler; insanda büyüklük adına herşeyi çamura bular, manevi olan herşeyi hayvan derekesine indirger.

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

Kapitalist ülke kamuoyunda birçok öndegelen kişi, modern kapitalizmin insanlara hiçbir ideal göstermediğini, bu yüzden toplumcu düzenle giriştiği savaşı kazanamayacağını acı bir dille ve bundan rahatsız olarak açıkça söylemektedir. Burjuva toplumda yaşayan birçok sanatçı da bundan söz etmektedir. Kendi yapıtlarının başlıkları bile bunun tanıtıcıdır; örneğin R. Aldington’un “Bütün İnsanlar Düşmandır”ı, Mauriac’ın “Yıllansoyu”, Fallada’nın “Kurtların Kurdu”.

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

Burjuva toplum yaşam düzeni, demek ki, sanatı **kahramansızlaştırmak**’ta, sanatın yüce olan içeriğini yoketmektedir. Bir Fransız eleştirmen, çağımızda bir

yazarın, yazdıkları arasında, ahlaksal değerleri tanıyan bir tipi çizmesinin bile artık nerdeyse kahramanca bir iş haline gelmiş olmasından yakınmaktadır. Son zamanlarda yazarların dünyada hala iyi insan kalmış olduğunu unuttuklarını söylediği zaman, Ernest Hemingway de bu aynı düşünceleri dile getiriyordu. Rahatça anlaşılmaktadır bu, çünkü 20. yüzyıl burjuva toplumunda, gerçek anlamıyla yüce bir toplumsal ideale ancak emekçi ve toplumcu insanların yaptıkları mücadelelerde, bir de ezilmiş halkların ulusal kurtuluş hareketlerinden rastlanır. Burjuva dünyasında sanatın içinde bulunduğu bugünkü ahlak ve estetik bunalımı ancak bu yoldan aşılabılır. Bu açıdan alındığında, Hemingway'in "iyi insan" peşinde koşmasının dramatik öyküsü çok ilginçtir. Yaşamın mantığı da odur ki, bu büyük yazar, gerçek kahramanlarını ancak İspanyol halkının özgürlüğü için savaşıyor insanlar (**Beşinci Kol, Çanlar Kimin İçin Çalıyor**) ile doğayla savaşıyor emekçi insanlar (**İhtiyar Adam ve Deniz**) arasında bulabilmiştir. Ancak, **Bir Başka Ülkede** ya da **Nehrin Ötesindeki Ormanlara Doğru** adlı romanlarında, büyük toplumsal idealleri olmayan "iyi insanlar"ı ele aldığı zaman, bu kahramanların, kendi ahlakça soylu ve temiz yürekli oluşlarından birşeyler yitirmemek için çevrelerinde varolan anlamsızlıktan, soysuzluktan kendilerini kurtarmak zorunda kalan kişiler olduğu ortaya çıkmıştır. İnsanın kurtuluşu kokuşmuş toplumsal ilişkiler dünyası dışında, kendi içinde yaşattığı sevgi ve iyilikteydi. Ama, bu kokuşmuş ilişkiler dünyasının yasaları öylesine acımasızdı ki, sevgi bile, "iyi insanlar"a mutluluk getirmiyordu. Görünüşte birbirleriyle mutlu oldukları sanılan Hemingway kahramanlarının sonunun kaçınılmaz biçimde trajik oluşunun nedeni budur. Kapitalizm, sanatı nasıl yüce değil de bayağı bir içerikle beslemek zorunda kalmışsa, toplumcu düzen de sanatsal yaratımları öylesine sahici yüce düşüncelerle donatmak zorunluluğunu getirmişti.

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

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

toplumsal ilişkilerden etkilenişi'yle birlikte, yararcı ve gerçekçi biçimde açıklanışını getirir.

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

Toplumcu sanat, burjuva kültüre uzlaşmaz bir tavırla bakar. İnsanların adiliğinin, bencilliğinin, toplum dışı kalışlarının, insan doğasının kendi bir koşulu olduğu, dolayısıyla bunun altedilemeyeceği, aşılamayacağı alayışını çürüterek, bayağı, hayvansı ve insanlıkdışı olanın ebedi değil, ama ortadan silininceye kadar tarihçe koşullu olduğunu gösterir. Burda önemli olan birşey de, toplumcu gerçekçiliğin, insanlarda bayağı-olanın kökünü kazıyıp, yüce-olanı geliştirecek güçleri, yalnız toplumcu düzen içindeki yaşamın yasalarında değil, ama burjuva toplumdaki yaşamın yasalarında da aramasıdır. Bu açıdan, Gorki'nin “Ana” adlı romanındaki sanatsal mantığa bakalım; bu roman, özü bakımından, A. Makarenko'nun **Yaşam Yolu** adlı romanındaki sanatsal mantıkla özdeştir; burda Pavel Vlassov ile Nilovna'nın işçilerin kararlı mücadelesinde içerili yüksek idealleri paylaşmaları, onları bayağı, aptalca bir yaşam tarzından, kahramanca işler yapmaya doğru, ahlakça ve estetiksel olarak **yüceltmektedir**.

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

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

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

TRAJİK-OLAN VE KOMİK-OLAN

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

Burda şu soru ortaya çıkıyor, bizim trajik olarak değerlendirdiğimiz bir eylemin estetik kapsamını, estetik değer olarak, güzel-olan ile yüce-olandan ayıran şey nedir. varolmanın tarihsel süreçleri ile estetiksel bilincin gelişme yasalarını daha önce kısaca açıklarken, **uyumlu** biçimde örgütlenmiş varlığın algılanışından ortaya çıkan güzel ve yüce olandan farklı olmak üzere, trajik ve komik olanın, dünyanın ayrımlaşmamış biçimde **dramatik** olarak algılanışından doğduğunu söyle-miştik. Trajik-olan ile komik-olanın, dramatik-olan ile aynı bağlam içine girişi şöyle olmuştur. Trajik-olan ile komik-olan, başlı başına birer estetiksel değer niteliğini kazandıktan sonra, en belirgin, en arınmış biçimde, tragedya ile komedyada kendilerini belli etmişlerdir; tragedya ve komedyada, trajik-olan ile komik-olanın kendi dramatik yapıları bakımından, tüm karşıtılarıyla birlikte yanyana geldikleri dramatik sanatın iki türü olmuşlardır. Trajik-olan ile komik-olanın özü, yaşamdaki belirli güçlerin birbiriyle çatışmasının ve çarpışmasının imgesel örneklerini oluşturmalarında, **gerçeklik ile insansal idealler arasındaki çatışmalı ilişkiler**'in aydınlığa çıkmasını zorunlu kılmalarında yatar. Bunun nasıl olduğunu somut olarak inceleyelim şimdi.

TRAJİK-OLANIN ÖZÜ

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

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

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

Gerçek-olan ile ideal-olan arasında özel bir ilinti olduğu için, tüm öbür estetik kategorileri gibi, trajik-olandan, her zaman, **tarihsel ve sınıfsal özellik** taşır. Hristiyanlığın egemen olduğu dönemlerde, en büyük tragedya gözüyle bakılan şey, İsa’nın acı dolu yaşamı ve ıstırap dolu ölümü ile efsanevi İncil kahramanları, yani dört havariler ile azizlerdi. Dinin yerini dünyasal düşünce almaya başlayınca, insanoğlu da **gerçek** tarihsel kahramanların trajik alınıyazılarını estetiksel olarak görmeye, Spartaküs ile Jeanne d’Arc’ın, Giordano Bruno ile Marat’nın alınıyazılarını sanatta canlandırmaya başlamıştı. Romantizm ozanlarının gözündeki ise, kural olarak, fantastik kişiler (örneğin, Byron’ın Kabil’i, Wagner’in Uçan Hollandalı’sı) ile olağanüstü kişiler (söz gelişi, Hugo’nun roman ve oyunları ile Puşkin’in şiirlerindeki trajik kahramanlar), trajik kahramanlardı. Gerçekçiliğin

romantizmin üstesinden gelişi, herşeyden önce sanatçıların, trajik çatışmaları, olağan günlük yaşamın içinde, **toplumsal** gerçeklikte yatan çelişmelerde arama-ya başlamalarında görülür. Trajik alanda, Eugen Onegin ile Boris Godunov'un, Şeytanlar ile Miziyye Petroşin'in, Kabil'in yerini Julien Sorel ile Goriot Baba'nın alışları böyle olmuştur.

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

Farklı toplumsal kesimlerin güzel-olan ile yüce-olan anlayışları nasıl birbirinden farklıysa, trajik-olan tasarımları da aynı biçimde, birbirinden farklı değerlerdedir. Burda, daha önce de gördüğümüz gibi, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiği vardır: **trajik çatışmanın genel insansal anlamı ne denli uzantılıysa, gerçek trajik kapsamı o denli yoğundur.** Bu genel insansal, mutlak an ile tragedyada temsil edilecek idealin ilerici çizgide oluşu arasında doğrudan bir bağ vardır. Onun için, Marx ve Engels, Lassalle'ın **Franz von Sickingen** adlı oyununda, kahramanların alinyazısında yatan "gerçek trajik öge"yi²⁸ gözden çıkarmış olduğunu öne sürerler. Çünkü, Lassalle, Sickingen'in yaptığı savaşın ve ölümünün toplumsal-tarihsel anlamını gösterememiş, 16. yüzyıl Almanya'sında, derebeylerin ayaklanması ile kitlelerin devrimci savaşımı arasındaki ilişkileri açığa çıkaramamıştı.

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

Bunun nedeni, Meleçov'un bizim idealimizin kesin bir düşmanı, aşağı, bencil çıkarların adamı olmayışından gelir. Meleçov, bir halk çocuğudur, o dönemdeki Kazakların tüm çelişmelerini kendisinde toplamıştır, iyi nitelikleri de vardır, ya-

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

nılgıları da; ataerkil Rus köylülüğünün güçlü yanlarını da, güçsüz yanlarını da kendisinde taşır. **Ve Durgun Akardı Don**’un kahramanı, kişiliğiyle, ruhuyla, dünya görüşüyle, Kazak köylülerinin derin çelişmelerini bizlere yansıtmaktadır: özgürlük ve çalışma aşklarını, hakseverliklerini, akıllılıklarını, sıcakkanlı kişiliklerini, özel mülkiyet ideolojilerini, siyasal saflıklarını, bağımsızlık geleneklerine sıkı sıkıya bağlılıklarını. İşte bütün bu nedenlerden dolayı, daha ilk bakışta Grigori Meleçov’u bağrımıza basmakta, ona hayranlık duymakta, acımakta, hatalarını bağışlamaktayız; çünkü, Meleçov’un insan doğasında, asil olan şey yok olmamıştır, bunu biliyoruz. Meleçov’da, bizim kendi insansal idealimize uygun düşen birçok önemli yanlar bulduğumuz için, onun düştüğü yanlışlara acıyarak bakmakta; yaslı sorunu, yalnız “suçsuz yere suçlu” birinin, yanlışla düşmüş, büyük ve iyi bir insanın tragedyası olarak değil, ama aynı zamanda devrim aşaması içinde köylülüğün tarihsel tragedyası olarak da almaktayız. Grigori Meleçov’un tragedyasının toplumsal, estetik, sanatsal içeriğini derinleştiren şey, Meleçov’un yanlışının kişisel yanlış olmayıp, tüm bir kesimin dünyaca tarihsel yanlışlığı oluşudur.

Bir başka deyişle yaşamda olduğu kadar, sanattada trajik çatışmanın temelinde yatan şey, ideal’i gerçekliğe dönüştürme savaşı’dır. Bu savaşın başlıca alanı ise, toplumdur, bu toplumun gelişmesi içinde, farklı kesimlerin çıkarları ile idealleri arasındaki dramatik çelişmeler boy atar. Hiç kuşkusuz, yüzyıllar boyunca insanlar bu çelişmelerin gerçek toplumsal içeriğini anlayamamışlar; trajik çatışmayı insanın alınyazısıyla, kaderiyle ya da buna benzer gizemsi güçlerle karşı karşıya kalmasının (çarpmasının) sonucu olarak görmüşlerdir. Ama gerçeklikte, ister antik tragedyada olsun, ister Çaykovski’nin senfonilerinde, o korkunç “alın-yazısı” **toplumsal-tarihsel zorunluluk**’un, toplumsal gelişme yasalarının sonsuz gücünün fantastik biçimde yansıtılmasından başka birşey değildir.

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

İnsanın doğayla trajik savaşının yansıtılışı, sanat tarihinde çok küçük bir yer tutar. Buna şaşmamak gerekir, çünkü uzlaşmaz kesimleri içeren toplumda sanat,

toplumsal yaşamın kendi dramatiğinden doğan trajik durumlardan gözünü ayırmıyordu. Shakespeare'in bıraktığı mirasa bakacak olursak, görürüz ki yalnız siyasal yaşamda değil (örneğin, **Macbeth** ve **Hamlet** gibi tarih oyunlarında değil), ama aynı zamanda insanlar arasındaki kişisel, yakın aile ilişkilerinde de (örneğin, **Othello**, **Romeo ve Juliet** ve **Kral Lear**'da da), trajik olarak biçimlenen bütün çatışmalar; doğrudan doğruya toplumsal çelişmelerce koşullanmış olanlardır.

Toplumcu sanatın odak noktasında, şimdiye değin hep toplumsal-tarihsel çatışmalar ile bu çatışmalardan doğan trajik durumlar, yani emekçilerin yapıtları mücadelelerde, burjuva savaşında ve anavatan savaşında, daha sonra da kolektifleşme döneminde ortaya çıkan trajik çarpışmalar yer almıştır. Toplumcu düzenin kurulması sırasında toplum kesimleri arasındaki karşıtlıkların ortadan kalkmasıyla toplumsal kökenli trajik durumlar, tarihsel türe konu olmuşlardır. Hiç kuşkusuz, ileri bir toplumda da, yeni trajik çarpışmalara yol açacak yeni çelişmelerin ortaya çıkabileceğini tarih bizlere göstermiştir. Ancak, toplumcu düzenin kurulduğu dönemde, trajik çatışmaların ana kaynağı, insan ile doğa arasındaki ilişkiler alanından insanlar arasındaki ilişkiler alanına kaymıştır.

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

Ölümün genellikle niye trajik birşey olarak görüldüğünü de yanıtlayabiliriz burda. Ölüm, insanın karşı koymaya çalıştığı, ama ister istemez karşısında yenik düştüğü temel doğa güçlerinden biridir. Burda, trajik-olanın salt biyoloji değil, **estetik** bir doğası olduğu açıkça görülmektedir. Çernişevski'nin, Feuerbachçı antropolojik maddeciliğin etkisi altında kalarak düşündüğü gibi, salt biyolojik açıdan yaşamı sınırlandırmamasından ötürü trajik bir özellik taşımaz ölüm. Ancak yaşam insan idealinin odak noktasında yer almışsa, ölüm trajiktir; bunu açık seçik anlayabilmek için, ölüme dinsel ve estetik olarak nasıl yer verildiğini karşılaştırmak yetecektir. Ölüm, yaşam derdinden bir **kurtuluş** olarak görülüyorsa, "öbür dünyadaki yaşam"ın, sonsuz mutlu bir yaşamın yerine geçiyorsa, o zaman trajik bir özellik taşımaz artık. Bu açıdan alındığında doğa da, hayvan ve bitki dünyası da bize farklı görünür. Doğadaki güz yaprakları, insan yaşamıyla bir çağrışım yaptığı zaman, trajik bir içerik kazanır; ama güzü, başka çağrışımlarla, söz gelişi tarımla ilgili tasarımlarımızla aynı bağlamda alırsak, o zaman, trajik-olan birşey göre-

meyiz bunda. Yine, bir hayvanın ölümünü de farklı olarak yansıtırız. Eğer o hayvan insan düşmanı bir hayvansa, ölümü trajik bir kapsam taşımaz. Ama bir hayvanın ölümü mecazi olarak insanın ölümüne benzetiliyorsa, o hayvan şu ya da bu biçimde bizim algımız içinde “insansallaştırılmış”sa, en az insan kadar büyük bir trajik kahraman haline gelebilir. Örneğin, Yuri Kasakov’un **Kör Av Köpeği** öyküsünde ya da Fyodor Abramov’un **Bir Zamanlar Bir Gülücüktü** adlı trajik eğretilmeli masalında kurulan ilinti budur.

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

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

Rus resim tarihinden, P. Fedotov’un “Bir daha, bir daha, bir daha!” adlı tablosunu düşünelim. Bu resimde, bir subayın köpeğiyle oynayışında bu denli trajik olan şey nedir acaba? Resme daha yakından bakıp içine girince, resmin derin trajik kapsamı iyice anlaşılmaktadır. Bu aptalca, anlamsız, amaçsızca vakit öldür-

me olarak görülen şeyde, büyük bir sanatsal yaratım sonucu, Rusya'daki bir taşra subayının boş, yapayalnız, umutsuz yaşamı canlandırılmıştır. Aşağılık, çirkin, gerçeklikle çatışan ideal insan yaşamı tasarımı burda yenilgiye uğramıştır; tragedyayı yapan şey, bu **idealin yenilgiye uğrayışı**'dır işte.

KÖTÜMSER TRAGEDYA VE İYİMSER TRAGEDYA

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

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

Kötümserliğin, burjuva toplum bunalımı döneminin bir sonucu olduğu sık sık öne sürülmüştür. Bu açıdan, örneğin **Trajik-Olan Üstüne** adlı kitabında²⁹ Yuri Borev, tragedyanın özünü, “yaşam-ölüm-ölümsüzlük” düşüncesinin benimsenişi olarak tanımlamıştır. Tragedya, **doğası gereği iyimser**'dir. Yazar, yazdığı kitabın tek yanlı oluşuna karşın, ele aldığı sorunda bunu birçok bakımlardan derin ve ilginç bir biçimde kanıtlamaktadır. Ancak, tüm kültür ve sanat tarihi boyunca, **kötümser** dünyagörüşü kadar, trajik çatışmaların **kötümser** biçimde çözümünde izlemiş olduğu çizgi ile kendi görüşü arasında nasıl bir ilinti kurmaktadır yazar, sorun burda. Borev, kötümserliği, modern burjuva edebiyatında, tragedyanın yıkıma uğrayarak, “karşı-tragedya”ya dönüşmesinin nedeni olarak görmüş ve burda kötümserliğin, trajik-olana değil, korkunç-olana yol açtığını düşünmüş; böylece,

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

sanatın daha önceki dönemlerinde de kötümser tragedyanın varolduğunu ister is-temez gözden kaçırmıştır. Ama bu da “korkunç-olan”, bir estetik kategorisi de-ğildir; dünyanın kötümser biçimde duyumsanışı, belirli tarihsel dönemlerde yasa-lara uygun olarak oluşmaktadır. Bu tarihsel dönemler, belli bir yaşam düzeninin, onunla da birlikte bu döneme damgasını vurmuş insanların ideallerinin çöküntüye uğradığı, bu çöküntüye uğrayışın ideal ve iyi-olanın kötü ve karanlık-olanı yen-mesine artık olanak olmadığını gösteren, kesintili dönemlerdir. Rönesans’ın bu-nalım döneminde yer alan böyle bir dünya görüşünün çarpıcı bir sanatsal örneği, Pieter Bruegel’in **Körler** adlı resmidir. Uçuruma doğru giden üç beş kör, tüm insanlığın aldığı tarihsel yolu simgelemektedir burda.

19. yüzyılın başlarında, yani romantizm döneminde kötümserlik, özellikle derin açmazlara girmiştir. Bir çalışmasında Lenin’in, romantiklerin dünya görü-şünü “tarihsel kötümserlik”³⁰ kavramıyla açıklamış olması bir rastlantı değildir; nitekim romantikler, burjuva toplumun gelişmesindeki keskin çelişmeleri görmüş-ler, ama kural olarak, bunların çözülemeyeceğini düşünmüşlerdir. Romantiklerin estetiğinde, “tarihsel kötümserlik”, idela-olan ile gerçek-olanın, yüce hayaller ile bayağı gerçekliğin, güzel ve şiirsel uğraşlar ile çirkin ve kaba, düz yaşamın mut-laklık içinde karşı karşıya getirilişinde dile gelir ve romantikler bu uzlaşmazlığı **çözülemez** olarak görürler.

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

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

Toplumsal çelişmelerin daha da derinleşip keskinleşmesi, Rus aydınlarının birçoğunun bilincinde, romantik kötümser bir yaşam görüşünün yer etmesine yol açmıştı. Lermontov’un düşünsel-estetik düzeydeki “Şeytan” anlayışını benimse-miş kişilerden biri olan Vrubeľ’in, Lermontov’un şiirleri için yaptığı çizimler ile anıtsal resim üçlemesinde de görülür bu; bu üçlemede, yalnız “Devrik Şeytan” değil, ama “Oturan Şeytan” da, bütün o dev gücüne karşın, önünde sonunda yenik düşecektir. Çaykovski ile Çehov’da da hep kötümser bir hava eser. Bunun nedeni,

yine o aynı inançsızlıktan, yani yeryüzünde özgürlük ve mutluluğun egemen olmayacağı inancından geldiği kadar, toplumsal yaşamda **ideali gerçekleştirmenin gerçek yolları**’nı bilmemekten de gelmektedir.

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

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

Varoluşçuluk felsefesinin, burjuva aydın çevresinde geniş yaygınlık kazanışının nedeni, burjuva aydınların bu felsefede kendi dünya görüşlerinin kuramsal gerçeklerini bulmuş olmalarıdır. Gerçekten de, Heidegger’in savına göre, insan varoluşunun “hiç” oluşu, Jaspers’in söylediğine göre de, yaşamın, ben’in varolmadığı karanlıktan ben’in varolamayacağı karanlığa doğru gidişi, hiç kuşkusuz, günümüz insanının “bilimsel temellere oturan” dünyagörüşünü açıkça haklı çıkarmaya çalışan kötümser düşünceler olmuştur.

Bu ideolojik ve toplumsal-psikolojik “iklim”, örneğin Franz Kafka’nın yapıtlarını, 20. yüzyıl kültürünün en önemli sanatsal olaylarından biri yapmaya yetmiştir. Kafka’nın kendi bireysel fizyolojik ve psikolojik özelliklerinin ya da kendi kişisel yaşamı içinde uğradığı talihsizliklerin, kendi kötümser dünyagörüşüne yol açmış olmasıyla ilgili değildir bu yalnızca, Kafka’nın benzer bir alınyazısı olmuş, yaşamın darbelerine uğramış insanlara her zaman rastlanabileceği gibi,

bu kimseler arasında yazar ve sanatçı olanların sayısı da az değildir. Burda sorunun özü, böylesine önü arkası belirsiz, yere basmayan, çıkış yolu olmayan kötümser bir yaşam anlayışının, kültür tarihinde **ilk kez** etkin hale gelişinde; böylesine bir dünya anlayışının, bu denli sarsıcı bir biçimde **ilk kez** sanatsal olarak verilisinde, **ilk kez** bu denli yaygın ve uzun süreli, toplumsal bir yankı uyandırmış olmasında aranmalıdır.

Üstelik 20. yüzyıl burjuva kültürünün bu belirsiz gidişi üstüne son sözü söylememiştir Kafka. Kafka'nın bulguladığı yaşamı sanatsal olarak yorumlama ilkelerinin daha da ileriye doğru kararlı biçimde götürülmesi sonunda, bugünkü çöküşme sanatının en belirgin akımlarından biri olan "saçma sanat" ortaya çıkmıştır. Bu sanatta, yaşamdaki gerçek mantığın bütün öğeleri ortadan kalkmış; Kafka'nın Alp dağlarının başdöndürücülüğünü anımsatan hayalsiliksi yer almıştı. "Saçma sanat"ın "klasikleri"nden biri sayılan Beckett'in Godot'yu Beklerken adlı oyununda, saçma, yaşamın en son anlamı olarak değil, çıkış noktası olarak verilmiştir. Burda saçma olan şey, Kafka'nın felsefesinde görüldüğü gibi, yalnız toplumsal ilintiler değil, giderek insan varlığının maddi öngerekleri, zaman ve mekân boyutlarıdır da. Beckett sahnesinde olup bitenler, Jaspers'in öne sürdüğü biçimde, koyu bir karanlıktan bir başka karanlığa geçiş olarak değil; hiçbir etkin öğenin varoluşmadığı, **hareketsiz bir yerinde sayma, koyu karanlık içinde vakit öldürme** olarak tanımlanabilir ancak. Yalnız şu sınırlamayı da yapmamız gerekir, çağımızda kötümserlik vardır ve bu kötümserlik, yeryüzünde özgür, mutlu bir yaşamı hayal eden, ancak toplumun temelde dönüşüme uğratılması üstüne toplumcu görüşü kabul edecek güçte olmayan, bu yüzden de, toplumda ve insanda yer etmiş kötülöklere karşı açılacak her savaşın kısır ve anlamsız kalacağı üstüne kötümser anlayışlara yazılmak zorunda kalan sanatçılarda görülmektedir (tabii, bu kişiler, bilimsel toplumcu görüşün ileriye dönük iyimserliği ile çöküşmenin insana düşmanca kötümserliği arasında yer almaları yüzünden, birçok burjuva sanatçısına "üçüncü yol"un kapıları açan, Tolstoy ile Dostoyevski'ninkine benzer, dinsel-etik bir ütöyada kurtuluşu bulmamışlarsa).

Tüm dünya kültür tarihinin çözümlenişinde olduğu kadar, insan psikolojisinin çözümlenişinde de görülmüştür ki, yaşamdaki trajik çatışmaların yorumunun mutlaka kötümser olması gerekmemektedir. Bu bakımdan, toplumcu sanatta, **kötümserlik** ile **trajik-olan**'ı birbiriyle özdeşleştiren, çağdaş konulara bu yoldan trajik kapsamlar getiren yanıtlar karşısında boş yere tedirginlik duyan tasarımlar oldukça sakıncalıdır. Bu tedirginlik, bir zamanlar, E. Kasakeviç'in **Yıldız** adlı öyküsünün filme alınışı sırasında da görülmüştü; film, düşmüş bir kahramanın yeniden dirilişine bir son vermek istiyordu. Aynı şey, trajik kapsamlı senfonik temler bestelemeye çalışan genç bir müzikçinin bu uğraşısı üstüne kimi eleştirmenlerin yargı vermekte çok güçlük çekişi sırasında da görülmüştür. Aslında, trajik-olan'dan

tedirginlik, “çatışmasızlık kuramı”nın bir görünüş biçimidir ve bu kuramın uzun yıllar toplumcu sanata zararları olmuştur; hatta, bıraktığı ters etkilerin izlerine bugün bile rastlanmaktadır.

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

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

Toplumsal bilincin gelişmesinin ilk dönemlerinde, bu kendiliğinden iyimserlik, yaşamdaki tüm çelişmelerin çözümünü öbür dünyaya bırakan fantastik miythos biçimlerinde dile gelmiştir. Bu dinsel gizemleşmiş biçimi bir yana bırakırsak, ölümden sonra kahramanın (bu kahraman ister Osiris, ister Dionysos, ister İsa olsun) yeniden dirilişi efsanesi, yaşamın yasalarının insanlarca sanatsal olarak kavranışı tarihte geçen ilk **iyimser tragedya**’dır. Toplumsal bilinç ile sanat, mitolojik hayalgücünün zincirlerinden kurtularak, gerçek insan tarihini akılcı, nesnel bir biçimde tanımaya başlar başlamaz, dinsel ütopyanın yerini iyimser bir toplumsal gelişme anlayışı ile bu toplumsal gelişme boyunca ortaya çıkacak trajik çatışmaların iyimser yolda çözümünü anlayışı almıştır.

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

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

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

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

Toplumsal gelişme üstüne iyimser bir anlayış ile toplumsal gelişmede ortaya çıkacak en sert trajik çatışmaların iyimser bir yolda çözümü, toplumcu sanatın özü gereğidir. Yalnız V. Vişnevski’nin sahne oyunu, “iyimser tragedya” değildir; D. Furmanov’un **Çapayev**’i, S. Ayzensteyn’in **Potemkin Zırhlısı**, Fritz Cremer’in **Buchenwald Anıtı**, V. Mayakovski’nin **Vladimir İlyiç Lenin** şiiri de “iyimser tragedya”lardır. Bu yapıtlarda olduğu kadar, birçok öbür toplumcu gerçekçi yapıtlarda da, **kahramanın yokoluşu**, hiçbir zaman o kahramanın savaşım verdiği **davanın yokoluşu**’yla, savunduğu **idealin yokoluşu**’yla aynı anlamda alınmaz. Kahramanın ölümü, bedenen yokoluşu, onun **manevi zafer**’i, **manen ölümsüzlük**’ü anlamına, **yenilmezliğin ve bundan böyle yeninin simgesi** haline gelir.

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

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

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

İşte bu nedenle, Mayakovski, Yessenin’in:

“Ölmek, evet, hep var o zaten;

yaşam da, ama bir kez.”³¹

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

“Ölmek

iş değil

bu dünyada.

Zor olan

asıl

yeni bir yaşam kurmaktır.”³²

31 Sergey Yessenin, *Şiirler*, Leipzig, 1965, s. 175.

32 Vladimir Mayakovski, *Sergey Yassenin’e* (1926); Seçilmiş Eserler, *Şiirler*, s.214.

KOMİK-OLANIN ÖZÜ VE TEMEL BİÇİMLERİ

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

Bu giriş açıklamasından da hemen anlaşılacağı gibi, **komik-olan** ile **gülünç-olan** arasında yakın bir bağıntı vardır. Herkes bu bağıntıyı kendi estetik deneyimleri uyarınca duyar. Kimin “komik-olan ile “gülünç-olan” bir ve aynı şeymiş gibi görünür. Komik-olan ile gülünç-olanın özdeşleştirilmesine, ne yazık ki zaman zaman estetik kuramında da rastlanılmaktadır; ancak böyle bir şey, komik-olanın özü sorusunun yerine, gülünç-olanın nedeni sorusunun ortaya atılmasına yol açar. Oysa komik-olan ile gülünç-olan, **farklı** düzende, **farklı** doğada oluntulardır. Gülünç-olan, **psikofizyolojik** bir oluntudur, komik-olan ise **estetik** bir oluntu.

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

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

Nitekim, M. Bahtin, genelleşmiş “gülme kültürü” kavramı içinde, ortaçağ şenliklerinin tümünü, çeşitli komedyacı biçimlerini, palyaço ve soytarıları, parodi edebiyatını, vs. toplamış; ama bunların salt gülmeyle değil, daha çok, gülmenin kendine özgü ideolojik-psikolojik kapsamıyla ilgili şeyler olduğunu derinleme-

sine açığa koymuştur. “Gülme kültürü”nün estetik anlamı şurdan gelmektedir; örneğin, şenlik, “yaşamın daha iyi, daha yeni bir varlık biçimini kazanacağı”, gerçek yaşam ile oyun arasındaki sınırdan yer alan, özel bir eylem çeşididir. “Şenlik”, diye yazıyor Bahtin, “dünyanın yeni bir gözle izlenmesine, varolan herşeyin görece olduğunun fark edilmesine ve bambaşka bir dünya düzeninin varolabileceği duyusunun insanda uyanmasına” fırsat yaratmaktadır. Neşelenip coşmak, gülmek, şenliklere özgü dünya anlayışı, hep burdan gelmektedir.

Ancak, olumsuz bir olay, ideal için ne denli tehlikeliyse, insanın onun zihince üstesinden gelişi de o denli zor olup, o denli az güler insan. Onun için Aristoteles, ancak “hiçbir acı ve zarar verici bir etkiye bulunmayan, kusurlu ve çirkin bir şey”in³³ gülünç olanı yaratabileceğini söylemiştir. Nitekim, bir insanla soydaşları için tehlikeli olmadığı sürece, ya da toplum için ciddi bir tehlike yaratmadığı sürece, ahmaklığa, şaşkınlığa, beceriksizliğe ya da insanın bu gibi daha başka güçsüz ve kusurlu hallerine güleriz. Geri teptiğimiz bir olayda bir an için korkunç, tüyler ürpeticisi, bayağı herhangi birşey görmüşsek, bu olaya katı bir alayla yer verilmesi ya da sanatta bu olayın yergisel bir biçimde ortaya konusu, neşeyle gülmeyi yok eder. Onun için M. Gorki’nin “Sarı Şeytan Şehri” yazısı, Mayakovski’nin Amerika Üstüne şiiri, Goya’nın gratesk gravürleriyle Georg Grosz’un çizimleri bizi kahkahaya boğmadığı gibi, güldürmez bile; tam tersine, geri tepme, öfkelenme, tikslenme, kızma duygusu uyandırır daha çok. Üstelik yergi, sanatta komik-olanın en önemli biçimlerinden biridir.

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

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

Komik-olanın temel biçimlerinin sınıflandırılmasında tutulacak bir başka yolda, yaşamda komik-olan biçimlerle sanatta komik-olan biçimlerin bir arada ele alınışıdır. Burda önemli olan şey, bu her birinde, gerçekliğin “estetik eleştirisi”nin ne ölçüde nesnel ve öznel olarak somut bir biçimde yansıdığıdır; burda komik-olanın nesnel ölçüsü, bize ideal ile olumsuzlanacak gerçeklik arasındaki uyumsuzluk derecesini; öznel ölçüsü ise, olumsuzlamanın, geri çevirmenin ayırıcı özelliğini gösterir.

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

Sanatta komik-olanın iki temel biçimi olan gülmece ile yergi arasında da buna benzer bir ayırım vardır. Örneğin, Gogol’un Afanasi İvanoviç ile Pulçeriya İvanovna’da onaylamadığı şeyler, yergi konusu değildir; ama Çiçikov’da, Soba-keviç ile Pilyuşkin’de onaylamadığı şeyler yerginin kamçısını yemiştir; çünkü, bu ilkinde, Gogol, toprak ağalarının akıl almaz derecede anlamsız, bomboş geçen yaşam tarzların kurbanı olmuş iyi insanlardan söz ederken, ikincisindeki köleliğin yardıkçılarından söz etmektedir. **Eski Mal Sahibi**’ndeki gülmece, acıma ve içtenlik duygusuyla birlikte bir taşlama havasında eserken, “Ölü Canlar”daki yergi, aşağılamayla, onaysızlıkla ve öfkeyle doludur. (burda şunu belirtmeliyiz, “gülmece” ve “yergi” terimlerinin anlamları kültür tarihi içinde değişime uğramış olup, geçen yüzyılda kullanıldıkları anlamda kullanılmamaktadır bugün. Bu bakımdan, gülmece ve yergüştüne, söz gelişi Belinski’nin düşüncelerini iyice anlayabilmek için böyle bir şeyi göz önünde tutmak gerekir). Görsel sanatlarda, özellikle de grafik sanatlarda, insanların gülmeceli bir açıdan çizilişine takılma denilirken, yergisel olarak çizilişlerine **karikatür** denmektedir. buna takılma denmesinin bir nedeni vardır; çünkü böyle birşey, iyi, hatta okumuş, sanatçı, oyuncu gibi büyük insanların küçük kusurlarını gülünç gösterirken, içinde bir sıcaklık, dostluk havası da taşır. Buna karşılık karikatür, yaşamdaki, başlıcalıkla da siyasal alandaki karşı olayları açığa serer. Yergi gibi, karikatür de, ömrünü doldurmuş, ölmek üzere olan herşeyin, Saltikov Şcedrin’in sözleriyle, “karanlıklar ülkesi”ne³⁴ gömülüp

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

gitmesini çabuklaştırır; bizim kendi idealimize düşmanca olan toplumsal kötülükleri taşıyan herşeye bir nefret uyandırır bizde. Buna karşılık gülmece, bize düşmanca olan bir şeyin değil, tam tersine dostça olan bir şeyin estetik olarak bir “başka kılığa giriş”idir. Onun için, dünya sanat tarihinde budala İvanuşka ile Till Eulenspiegel’den Nasreddin Hoca’ya, Sanço pansa ile Shakespeare’in soytarılarından Breugnon ile Charlie Chaplin’e, Arslan Asker Şvayk ile öbür arslan asker Vassili Tjorkin’e kadar gülmecenin süzgecinden geçmiş birçok parlak tip bize armağan olarak kalmıştır.

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

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

Gülmece ve yergi kadar, taşlama ve acı alay da, komik-olanın çeşitli biçimlerinden oluşan renk katlarının en aşırı kutupları olup, bunların arasında değişen bir dizi geçiş ve karışım biçimleri yer alır. Taşlama, tatlı ya da tatsız; acı alay, az ya da çok iğneleyici; gülmece, keyifli ya da keyifsiz; yergi, az ya da çok öfkeli olabilir. Takılma ile karikatür arasındaki sınırlar da esnektir. “Komik-olanın renk katları”nın kutupları arasındaki karşılıklı ilinti, bunların çekiciliğine ya da iticiliğine göre değişir; bu yüzden, çoğu kez insan, belirli bir yapıtın gülmeceli mi, yoksa yergisel mi olduğunu kolay kolay belirleyemez. Örneğin, J. Ilf ile J. Petorv’un **Oniki İskemle** ile **Milyon Avı** adlı romanlarını alalım. Ostap Bender ile Kisa Vorobiyandinov, Panikovski ile Balaganov, Yamyam Eloşka ile Vasisuali Loçankin arasında komik-olan ne ince ayrımlar vardır! Tüm bu ince ayrımlar, gülmecedan yergiye, yergiden gülmeceye atlar; bir yerde içten güldürür, ama bir yerde alaylı, bir yerde de utandırarak. Gülmece ile yergi arasında yanıp sönenek gide gelen sanatsal dokudaki bir romanda Bulgakov’un **Usta ile Margarita**’sıdır. Burda komiklik ögesi, canlı ve derinlemesine bir aydınlık içindedir, çünkü edebiyat başyapıtlarından biri olan bu kitabın karmaşık sanatsal örgüsünün arkasında ikinci bir kat daha, yani trajik renkler arkasında, İsa ile Platus’un felsefi destansı efsanesi yatmaktadır.

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

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

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

Burda betimlediğimiz komik olumsuzlaşma biçimleri arasında derin bir uçurum yoktur; her ikisi arasında bir bağlantı ya da bir ara biçim olan **parodi** yer alır. Parodi gerçekten ya da sanatsal olarak canlandırılan herhangi bir eylemin, bir yere kadar yalın taklidini yapar, ama bu "taklit", canlandırılan konunun alaya alınışına dönüşür. Parodi, ister içtenlikli gülmeceli, ister kırıcı yergisel, ister yıkıcı acı alaylı olsun ancak parodisi yapılan bir eylemin ya da sanat yapıtının üslubunda, eleştiriden ötürü yara alabilecek "zayıf yerler"in varoluşu ile olanıktır. Parodici bu zayıf yerleri bulup ortaya çıkararak, abartma yolu ile gülünçleştirir. Bu nedenle, Puşkin'in bir şiiri ya da Tolstoy'un bir romanı gibi kusursuz, dördörtlülük bir klasik yapıtın parodisini yapmak çok güçtür; buna karşılık, İgor Severyanin'in şiirlerinin ya da bir polisiye filmin parodisini yapmak oldukça kolaydır. Burda parodi ile alayın birbirine yakınlığı ortaya çıkar. Ama öte yandan, parodi, amacından şaşmaz;

bir kural olarak, parodiyi yapan kimse, bir şiir ya da bir şarkının parodisi yapılacağı konusunda bizi önceden uyarır. Bu bakımdan, parodi, komik eleştirinin açık tarzına yaklaşır. Bir geçiş ya da ara görünüş olmasının nedenlerinden biri budur.

Komik-olanın sınıflandırılarak çözümlenişinin bir başka önemli yanını, yani **tarihsel** yanını da burda vurgulamak gerekir. Komik-olanın çeşitli yapısal değişkenleri, çeşitli zamanlarda tarihsel olarak bir dönüşüme uğrayabileceği gibi, varlığını da yitirebilmektedir. Bu sorunun birçok ilginç yönü olmakla birlikte, bilimsel olarak ele alınamamıştır henüz. Ama biz burda, komik-olanın tarihsel yanının birkaçanından söz edebiliriz. Daha önce değinmiş olduğumuz M.Bahtin'in önemli araştırmasında açıklığa kavuşmuş olduğu gibi, komik-olanın en **erken** biçimi grotesktir. Grotesk antikçağ ve ortaçağ kültüründe, en yaygın biçimi ile etkinliğini sürdürmüş, daha sonra arka planda kalmıştır. Grotesk bugünde vardır, ama körelmiş biçimler içinde. Sanatsal groteskin en ilgi çekici ve seçkin örneklerinden biri de, Ladov Gudiaşvili'nin, bu çağdaş Gürcü Goya'nın çizimledir. Kuralda gortesk öğelere, ancak tek tük, dağınık biçimde rastlıyoruz (örneğin Bulgakov'un, Şostakoviç'in, Brecht'in, Neruda'nın yapıtlarında). Çağımızda grotesk, en çok gerçeküstücülük ile saçma sanata büyük bir rol oynamıştır; Ionesco'nun **Gergedan**'ını anımsayalım, yeter. Ancak, bir zamanlar, Komik-olanın **başlıca biimi** groteskti; çünkü 19.yüzyıldaki Hegelci estetiğin en önemli temsilcilerinden biri olan Vischer'in de yerinde tanımladığı gibi, grotesk, "şaşırtıcı biçimde komik-olan" ya da "mitolojik komik" idi. Groteskte gerçek yaşamla bağdaşmayan şaşırtıcı fantastik öğelerin en belirgin biçimde birbirine düğümlenışı, groteskin kendine özgü "komik ayrışmışlığı" burdan gelir. Hiç kuşkusuz, yeniçağların kültüründe, bu ayrışmamışlıktaki ayrıştırıcı gücün ortaya kalkışıyla; gülmece, yergi, taşlama, fars, parodi ve alay öğelerinin groteskin belirlenışı ve vurgusu içinde gizli tohumlar halinde yer almaya başlamasıyla, grotesk de ölme-yüz tutmuş, en azından özlü bir dönüşüme uğramıştır.

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

Alay ise, daah sonraki bir oluşumdur. Bu kategori ilk kez romantiklerle birlikte estetik kuramına girmiştir. Edebiyatta, gazetecilikte, retorik alanında yapılacak özlü bir çözümleme, alayın yeni zamanların bir ürünü olduğunu bizlere gösterecektir. Kolayca açıklanabilir bu olgu. Çünkü alay, bilincin en karmaşık ve en in-

ceden örgütlenmiş mekanizmasının işleyişine dayanır; burda bilinç, bir anlamı ve kendi karşıt bağlamı içinde biraraya getirebileceği gibi, iç ve dış anlamın görünürdeki ve gizli anlamını da ortaya çıkartır. Onun için alay, ancak uygarlığın yüksek bir gelişme aşaması içinde belirginlik kazanarak, 19. ve 20. yüzyılda, toplumun zihinel yaşamında böylesine en başlarda bir yer edinmiştir. Burdaki düşünsel düzey farsa, soytarılığa değil, bir G. B. Shaw oyunundaki ince alaya elvermektedir artık. Eğer çağımızın sanatsal kültüründe Chaplin'in o denli önemli bir yeri varsa, bu, kendisinin ilk çabalarında görünen fars özelliğini, klasik filmlerindeki o trajik alaylı özelliğe yüceltmesini kavramış olmasındandır.

DEĞİŞİK SANAT CİNSLERİ VE TARZLARINDA KOMİK-OLAN

Estetik bir görünüş olarak komik-olanın özgünlüğü; komik-olanın etkililik alanının öbür estetik özelliklerden niçin çok daha sınırlı olduğunu anlaşılır kılmaktadır. Sanatta özellikle açık seçik görülür bu. Onaylamama, eleştirme, açığa serme, gülünç düşürme, güldürme yeteneği, sanatın tüm cinsleri ve tarzları için aynı biçimde söz konusu değildir; bir çok sanat cinsi ve tarzları doğrudan doğruya güzel ve yüce olan şeyleri yaratma ve olumlama gücünü korumaya çalışmaktadır. Söz gelişi, mimaride böyledir bu; mimari yapıtlarda yergiye, alaya, ya da gülmeceye rastlayamayız. Müzikte de komik bir canlandırma olanağı zordur. Yergisel ve gülmeceli, neşeli şarkılar, operalar gibi örnekler verilerek burda bu sav yürütölmek istendiğinde, verilen bu örneklere daha yakındanbakmak gerekir; çünkü bu gibi yapıtlarda yaratılacak komiklik etkisi, çoğunlukla müziksel değil, edebi yoldan elde edilmektedir. Bu durum, müzik sanatında, gülmece ile yerginin önemli rol oynadığı hatta buna "komik opera" adı verilen (daha sonra da modern operete dönüşen) tarzda açık seçik ortaya çıkar. Bir kaç ayrılık dışında, burda komiklik etkisi, arya ile düettoonun ezgisel biçiminden değil, metinden ve kahramanların içinde yer aldığı dramatik durumlardan elde edilmektedir. Bu tarzın yerine komiğin konmasına, yani konuşmaların geçtiği yerlerin büyük bir bölümüne komiği rastlatacak, lirik öğeleri ise şarkılı sahneler baskın çıkartacak biçimde, müzikli ara bölümler ile konuşmalı ara bölümlerin birleştirilmeye çalışılması, oldukça ilginçtir.

Müzikte komik figürleri salt müziksel, müziğe özgü biçimlendirme yollarının aranmasına ancak bu yüzyılda başlanabilmektedir. Stravinski'de, Prokofiev'de Şostakoviç'te gülmece, yergi ve groteskin özlü bir yeri vardır; üstelik yalnızca opera tarzında değil, salt çalgısal müzik tarzında da. Örneğin, D. Şostakoviç'in

yedinci senfonisinin birinci bölümünde, faşist saldırının yergisel grotesk biçimde canlandırılışı plastik yönden öylesine inandırıcı olarak biçimlendirilmiştir ki, ortaya çıkan müziksel görünüm, aynı zamanda elle tutulur bir biçimde kazanmıştır.

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

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

Bu bağlamda resim, grafik ile heykel arasında yer alır. Grafikte olduğu gibi, resimde özel bir komik tarza rastlanmıyorsa da, çeşitli resim tarzları içinde, örneğin, portre resminde, güncel resimde, savaş resimlerinde, tarihsel resimde, gülmeceye ve yergiye yer verilmiştir. Gezici ressamlar bu hakkı en çok kendilerinde görmüşlerdir; çünkü, bu ressamlar eleştirel gerçekçi yöntemi resim sanatına yerleştirmeye ve yaptıkları resimlerle yaşam üstüne, Çernişevski estetiğinde geçen bir terimi kullanırsak, bir "yargı"da bulunmaya, yaşamdaki kötülüklerle adaletsizlikleri açığa sererek, yargılamaya çalışmışlardır. Fedotov ile Perov'un V. Makovski ile Solomatkin'in yapıtlarındaki yergi ve gülmece öğelerinin

varolmasının nedeni budur. Repin ile Serov'un yaptıkları bir dizi portrede, örneğin Repin'in **Protodiakon'u** ile **Millet Meclisinde Açılış Töreni** çizimlerinde, Serov'unda **Yusupov ve Morosov** portrelerinde böyle bir yergisel anlam gizlidir.

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

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

yapıtlarında yerginin, alayın, gülmececinin ne denli ağırlığı olduğunu düşünelim.

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

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

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

ESTETİK-OLAN VE SANATSAL-OLAN

ESTETİK BİLİNÇ VE SANATSAL BİLİNÇ

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

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

Hiç kuşkusuz, estetik-olan ile sanatsal-olan arasındaki ilinti anlayışı, bu her iki kavramın içeriğinin nasıl yorumlanacağına bağlıdır; ama demin de söylemiş olduğumuz gibi, bu konuda bizim kuramcılarımızın, özü bakımından birbirinden farklı anlayışları bulunmaktadır. Dolayısıyla, biz burda bu sorunun en tutarlı yoldan çözümünün, bizim estetik-olan üstüne kendi anlayışımızın daha ileriye doğ-

ru geliştirilmesiyle sağlanabileceğini sanıyoruz. O yüzden burda, estetik olan ile sanatsal olan arasındaki karşılıklı ilişkiyi üç düzeyde ele alarak, yani bilinç düzeyinde, **etkinlik** düzeyinde ve **işlevsellik** (eğitim) düzeyinde ele alarak bir çözüme ulaştırmaya çalışacağız.

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

Demek, estetik algı, insanın doğadaki, nesnelerdeki, ya da öbür insanların eylemlerindeki belirli görünüşleri **yaşantı adına** yaşantılaştırdığı, **kendi içinde kapalı ve kendine dayanan** bir sistemken, aynı nesnelerin sanatsal algısı, kendine dayanmayan, kendi ereği **kendi dışında** yatan, **açık** bir sistemi oluşturur. Bu erek, algılamadaki sonucun dönüşüme uğratarak nesnelleştirilmesidir, yani öbür insanlara herhangi bir bildirimde bulunan bir sanat yapıtının yaratılmasıdır. Estetiksel bilinç ise, içkin, yani kendi içinde zorunlu bir **gerçekleştirme güdüsü** taşımaz. Ancak o nesne, bilinci estetik olarak doyurmadığı zaman insanı harekete geçirir ve insan o nesnede eksik bulduğu güzelliği ya da büyüklüğü tamamlamaya çalışır. Böylesine bir estetik yönlendirmeye, örneğin bir parkı temizlerken ayırık otları toplayan bahçivanda ya da boyası dökülmüş nır duvarı yeniden boyayan bir badanacıda ya da yüzünü daha alımlı yapmak için eline kozmetik maddesini alan bir kadında rastlarız. Ama bir nesne, insanda estetik bir hayranlık uyandırıyor, insan o zaman o nesneye pratik olarak yaklaşmayı bırakır, o nesnenin **aynen nasılsa, öyle olduğu gibi** kalmasına çalışır. Gerçekten estetik bir değer bulduğumuz ve herhangi bir biçimde elleyip bozmaktan sakındığımız doğadaki tüm görünüşlerle nesneler için böyledir bu.

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

mi, sanatsal bilinçte o denli artar.

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

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

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

ESTETİK ETKİNLİK VE SANATSAL ETKİNLİK

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

Bu iki çeşit estetik etkinliğin ayrı ölçekler oluşu nasıl açıklanabilir?

İlkin şöyle açıklanabilir bu. Güzel-olan ile yüce-olandan farklı olmak üzere, trajik-olan ile komik-olan, gerçeklik ile ideal arasındaki **dramatik ilişkiler** olup, insan bu gibi durumları çoğaltma gereksinimini kendinde duymaz. Tam tersine, insanın tüm yaşamsal etkinlik amacı, yaşamın doğal akışı içinde ortaya çıkan **dramatik-olanı aşmak, uyumlu** kılmaktır. Bunun yanı sıra, eğer insan, dramatik çalışmaların trajik ya da komik özellikte imgesel modellerini yaratıyorsa, böyle bir şey, yaşamda dramatik-olanın kaynağına yönelik olarak, **dramatik ilişkilerin yerine uyumlu ilişkilerin konulması yolunda** çaba harcanması içindir. Burda orta çıkan bir başka soru da, yaşamsal bir çelişmenin böyle bir başka çelişme sonucu çözüme uğrayışına tam dört dörtlük ölçülerde ulaşılmış olup olmadığıdır. Toplumcu düzende, her yerde cennet misali bir uyumun sürüp gittiği, saf, tertemiz bir toplum olmayacaktır. Toplumcu düzen de kendisiyle birlikte yeni dramatik çatışmaları getireceği için, burda da, trajik ya da komik sanatsal imgelere gereksinim duyulacaktır her zaman.

İkincisi, uyumlu tipte estetikte her yaratmanın sınırları içinde **güzel-olan**'ın ya da **yüce-olan**'ın yaratılması bakımından, insan olanaklarının hep aynı kalmayacağıdır. Hele bu sonuncusu, ancak özel durumlarda ortaya çıkan kendine özgü koşulları gerektirir. Yaşamın olağan akışı gündelik çalışma yaşamı, zihinsel güçlerin çokça zorlanmasına, alışılmadık bir gerilim içine girmesine, görkemli ve anıtsal işlerin yaratılması olanak vermediği gibi, herkesin elinden de bu gibi işler gelmeyebilir. Ama güzellik, çekicilik, güzel-olanın daha başka biçimleri, **yaşamın doğrudan doğruya olağan akışı içinde her yanıla** insanların gereksinim duyduğu şeylerdendir. Kural olarak herkes “güzelliğin yasalarına göre” iş yapabilir. Gerek insanın kendi etkinliğinde, gerek bu etkinliğin sonuçları arasında, yüce-olandan

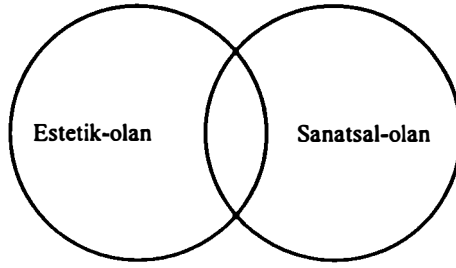
çok, güzel-olana rastlanır. Doğada da böyledir bu; yücelikten, büyüklükten çok, güzelliğe, şekilciliğe, inceliğe rastlanır. Buna karşılık, yüce-olanın yaratılması işinin kurgusal bir dünyaya götürüldüğü sanatta, bütünlükle hayalgücüne özgü, her türlü özgürlük içinde bir yaratımda bulunulabilir.

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

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

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

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



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

Sanat yaratımını, dünyanın estetik özümlesişinin en yüksek biçimi olarak tanımlamanın bir başka gerekçesi de, sanatın "güzelliğin yasalarına göre" bir etkinlik olmadığı, aynı zamanda, gerçek dünyadaki güzelliği **yeniden yaratma**'nın, **canlandırma**'nın biricik yolu vetarız olduğudur. Bazı kuramcılar, gerçekliğin estetik özelliklerine **sanatın nesnesi** gözüyle bakmakta dolayısıyla bu özellikleri bilimin nesnesinden ayırmaktadırlar. Ama, sanatsal kültür tarihindeki gerçek deneyimler, bu gibi tasarımlarla çelişmektedir. Sanatın ödevinin, yalnızca estetik değer taşı-

yan gerçeklik öğelerini ayıklayıp saptamak olduğunu öne süren anlayış daha antikçağda ortaya atılmıştı (bu anlayışa ile Sokrates'te rastlarız). Daha sonra, çeşitli değişkenleri içinde, ortaçağda, Rönesans'ta ve 17. yüzyılda da rastlarız bu anlayışa; ama en açık, en kararlı biçimde, klasikçi estetikte formüllendirilmiştir bu. Romantikler ise, sanatın nesnesiyle ilgili böyle bir anlayışı yadsıyarak, sanatın güzeli değil, **ayırıcı özellikte-olan'**ı ya da **anlatımcı-olan'**ı canlandırması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Gerçekçilik, bu çizgide daha da ileriye doğru gitmiştir. Gerçekçiliğin bu konumunu en çarpıcı biçimde ortaya koyan Çernişevski, sanatın güzel-olanı cisimlendirmesi gerektiğini ve ancak bunu yapabileceğini öne süren Hegelci görüşe karşı çıkarak sanatta yalnız güzel-olanın, hatta yalnız estetik-olanın (yüce-trajik-komik-olanın) değil, ama **insanı yaşamda ilgilendiren herşeyin** yansıtılabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır, Çernişevski, "güzel-olan", "anlatımcı-olan", "estetik-olan" kavramlarını, genelde "ilginç" kavramı karşısına koyarak, sanatın yaşamdan özümleyebileceği malzemenin alanını göstermiştir. Bu belirleme, (toplumcu gerçekçi sanat praxisinin gerçekliğin içinden yalnızca güzel ve yüce olan görünüşleri seçerek yeni klasikçi yoldan gitmesi gerektiğini söyleyen dogmatik çarpıtmalara rağmen), hiç kuşkusuz toplumcu gerçekçi praxisde dahil, tüm 19. ve 20. yüzyılgerçekçi sanat praxisi ile uygunluk içinde olmuştur.

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

Estetik-olan ile sanatsal-olan arasındaki ilişkinin ileri sürmüş olduğumuz ikinci yönü çözümlendiği zaman, yukarda varılan sonuç da kendiliğinden pekişmiş olacaktır. Eğer sanat, güzel-olanın yanısıra gerçekliğin daha başka estetiksel niteliklerini, örneğin yalnızca yüce-olanı, trajik-olanı, komik olanı değil, ama çirkin-olan, itici-olan, aşağılık-olan, bayağı-olan gibi "karşı değerler"i de yeniden yaratıyorsa, o zaman sanatın içeriğini yaşamın estetik yanının yeniden yaratılmasına indirgeme durumu da ortadan kalkar. Sanat tarihindeki deneyimler şu açıkça göstermektedir, salt varlığın estetik özelliklerini canlandırmaya çalışmış yöneliklerin yanısıra, bu özellikleri, Çernişevski'nin de dediği gibi, sanatsal olarak özümlemenin oldukça geniş çaptaki nesneleri arasında yalnızca bir "an" olarak görmüş eğilimler de varolmuştur. Böyle birşey, ilk ağızda gerçekçi sanat için geçerlidir; çünkü gerçekçi sanat, dünyayı estetik-olan ve estetik olamayan değerlerin, örneğin yararcı, etik, dinsel, politik, hatta ekonomik değerlerin karmaşık örgüsü olarak görür ve yeniden yaratır. Marx ve Engels'in Balzac'ın yaratım-

larını nitelendiremeye çalışırken, Balzac'ın burjuva toplumdaki ekonomik ilişkilerin özünü nedenli derin ve eksiksiz açığa sermiş olduğundan nasıl hayranlıkla söz ettiklerini burda anımsamalıyız. Ayrıca, Lenin'in Lev Tolstoy'un yapıtlarında Rus toplumunun hukuksal, siyasal ve etik temellerinin eleştirel çözümü için yazdıklarını da burda anımsamamız gerekir. Bütün bunlar bize, yaşamın bilinişinde sanatın edindiği bildirimin, yani **sanatsal bildirimin**, kendi içine kapalı **estetik bildirim** ile örtülü olmadığını bunun kendi bir yanı olarak kendi içinde taşıdığını tanıtlamaktadır.

Söylediklerimizi toplarsak, varacağımız sonuçlar şunlar olmaktadır:

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

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

ESTETİK EĞİTİM İLE SANATSAL EĞİTİM

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

Bu bağlamda, gerek kuramda, gerek günlük yaşamda, “estetik eğitim” ile “sanatsal eğitim” kavramlarının birbiri ile genellikle özdeşleştirilerek ele alındığını eleştirmekle söze başlamak istiyoruz. Aslında birbirinden ayrıldığı kadar, birbirine sınıksız bağımlı iki süreç karşımıza çıkmaktadır burda.

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

Buna karşılık, estetik eğitim, **insanın dünyada estetik değer taşımayan ne varsa bunların tümüyle olan estetik ilintilerinin**; yani doğayla, kendi cinsiy-le, kendisiyle, tüm yaşamsal etkinlik biçimleriyle, insan eliyle yaratılmış “ikinci doğa”yla, yani nesneler dünyasıyla, en sonunda da, kendine özgü bir estetik değer taşıyıcısı olarak sanatla ilintilerinin biçimlenmesidir. Dolayısıyla, yalnız sanatlar değil, ama herbirinde insanların kendine özgü bir estetik değer bulduğu kadar, bu değer üstünde etkinliği olan **pratik etkinliğin** bütün kesimleri de, insanda genel psikolojik ilkelerin oluşmasını sağlayan estetik eğitimin araçları arasına girer; bu psikolojik ilkeler, estetik **yönlendirme**, estetik **gereksinim** ve estetik **tat** olarak, dünyayla estetik ilintilerin yapısını belirler.

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

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

Estetik eğitim, kendi başına bir eğitim biçimi değildir; çünkü **kendine özgü, özel bir konu’su** yoktur. Estetik değerler ayrı bir nesnel alan oluşturmayıp, insanlar tarafından **tümüyle duygusal olarak algılanabilen dünya’nın** özümlesi sürecinde ortaya çıkar. Öte yandan, estetik bir eğitim ögesi taşımayan bir eğitsel etkinliğin hiçbir değerli, etkili yanı olamaz.

Örneğin, çalışma ile toplumcu tavır arasında bir ilinti nasıl kurulabilir, bunun eğitimi yasaları nelerdir, onu görelim. Böyle birşey, yalnızca yüksek bir bilinçlilik düzeyini, yani yeni düzenin başarılı kurulabilmesi için çalışmanın toplumsal bakımdan zorunlu ve yararlı olduğu anlayışını, topluca çalışma sürecinde herkesin öbür kişilere karşı yüksek bir sorumluluk duygusu taşımasını öngörmekle kalmaz; ayrıca özgürce çalışmanın **güzelliği, şiiri, büyüklük duygusu’nu**, çalışma-

nın bir ödev olmaktan çıkarılıp, insanın **bir iç gereksinimi** haline dönüştürülmesini ve insanın “kendi bedensel ve zihinsel güçlerinin bir oyunu”³⁷ olarak çalışmadan **en yüksek hazzı** almasını da ister. Bu demektir ki, çalışma karşısında gelişmiş bir estetiksel tavır olmaksızın, çalışma ile toplumcu bir ilintinin kurulabilmesi **düşünülemez!**

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

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

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

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

İdealist estetik, başından beri, sanatın estetik açıdan, yaşamın üstünde yeraldığını söyler durur. Bu tez, özellikle Schelling ile Hegel tarafından derinlemesine temellendirilmiş olup; Schelling de, Hegel de sanatta güzelliğin, gerçekteki güzellikten daha “yüksek” bir yerde olduğunu inandırabilmek için her türlü kanıtı başvurmuşlardır. Buna karşıt, Çernişevski, idealist estetiği eleştirel ele alıp incelediğinde, gerçekliğin, estetik açıdan, sanatın üstünde olduğunu göstermiştir. Çernişevski’ye göre, gerçek dünyanın, sanattaki güzellikten daha “yüksek” bir

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

yeri vardır. Birçok Sovyet estetikçisinin çalışmalarında, bu büyük Rus maddecici estetikçinin görüşünün aynı yolda desteklendiğini görmekteyiz. Ancak, şunu ortaya koymamız gerekir, bu görüşte Hegel'in anlayışı kadar tutarsızdır; çünkü tartışmanın temelinde yatan **sorunun konumu** yanlış, soyut ve metafiziktir. Temelinde, Çernişevski'nin söylemiş olduğu şeyler, Hegel'in çıkarsamalarını çürütmemektedir; çünkü, ikisi de sanatın gerçeklikle olan ilintisine **ayrı ayrı düzeyler**'den bakmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, Çernişevski, sanatta güzel-olanın, yüce-olanın, trajik-olanın gerçeklikteki kadar yaşamsallık ve gerçeklik taşımadığını söylemekte haklıdır. Ama burda Çernişevski, sanata karşı gerçekliğin estetik üstünlüğünü **mutlaklaştırmakta**, böylelikle de, Marx'ın **Feuerbach Üstüne Tezler**'inde belirtmiş olduğu yanılgıya, yani insan bilincinin etkin yanını gözden kaçırmak olan, metafizik maddeciliğin o çok kendine özgü yanılgısına düşmektedir. Marx'ın bu düşüncesi kadar, Lenin'in "insan bilinci nesnel dünyayı yalnızca yansıtmakla kalmaz, ama aynı zamanda yaratır da"³⁸ biçimindeki ünlü tezi de, Çernişevski'nin yukarda geçen sorunun çözümüne ne denli tek yanlı yaklaşmış olduğunu gösterir.

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

Belli bir anlamda bu yargı, sanattaki bütün öbür büyük, gerçek yaratımlar için de geçerli sayılabilir; çünkü, yalnız ideal ve fantastik yaratım biçimleri değil, ama aynı zamanda, tipik ve gerçeğe bağlı yaratım biçimleri de, kendi işlerinde yaşamın estetik niteliklerini çok yoğun ve topluca barındırırlar, hatta yaşamın kendi

estetik ölçüsünü bile aşar bu. Desdemona ile Iago'nun, Faust ile Werther'in, Cezare Ana ile Arslan Asker Şvayk'ın, bütün insanlar önünde belirli estetik öğelerin cisimlenmeleri olmasının nedeni budur; insan ölçüleri içindeki bir güzellik ve büyüklüğü, trajiklik ve komikliği, sanatın gücüyle aştıkları içindir ki, yukarıda sayılan adlar genel bir ad haline gelmişlerdir. Ayrıca, şu da var, sanatçılar, estetik bakımdan ne denli ilginç ve çarpıcı olursa olsun, gerçek yaşama konu olan nesneyi, yalnızca saptamakla kalmamışlar, tek bir gözlemi daha başka birçok gözlemle bütünleştirerek, canlandırılacak olan şeyin estetik anlatım gücünü her zaman için yükseltmeye çalışmışlardır. Bir portre yapması gerektiği zaman bile, bir sanatçı bunu yapmaya çalışır; çünkü o portre, orjinalin bir kopyası değil, belirli bir insan tipinin genlendirilerek canlandırılması demektir. Bundan dolayı, Repin'in "Başpapaz"ının estetik nitelikleri, kendi modelinin, yani Başpapaz İvan Ulyanov'un kendi estetik niteliklerinin çok ötesine varır ve hiç kuşkusuz, Pavel Vlasov figürünün estetik değeri, bu figürün ön tipi olan Pyotr Salamov'un estetik açıdan taşıdığı kapsamdan çok daha yüksektir.

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

Bir sanat yapıtının estetik etkinlik gücüyle gerçek bir nesnenin ya da gerçek bir görünüşün estetik etkinlik gücü arasında kıyaslama yapılamaz. Yapılamaz, çünkü çok iyi biliyoruz ki, sanatsal biçim, **gerçek değil, kurgusal**, yanılıdır. Bu yüzden, söz gelişi, gerçek bir insanın güzelliği karşısında duyulan hayranlık aşka dönüşebilir, ama Milo Venüsünün ideal güzelliği karşısındaki hayranlık böyle bir "tehlike" taşımaz. Yine, bir yakınımızın trajik ölümü, Romeo ile Juliet tragedyasından çok daha ağır bir ruhsal çalkantı yaratır bizde.

Peki ama sanat, Çernişevski'nin de dediği gibi, estetikçe yetkinlik taşımadan, "gerçeğin yerini alan şey"³⁹ değil midir? Hayır değildir, çünkü sanatın amacı, insanlığın estetik deneyimlerini **ilerletmek, derinleştirmek, düzene koymak**'tır. Sanatın bize gerçekliğin estetik niteliklerini ideal ya da tipik, fantastik ya da yaşama bağlı biçim ve imgeler halinde yoğun olarak algılatması sanatın daha başka ödevlerle de yüklü olduğunu gösterir bize.

İlkin, bir kimsenin kendi kişisel yaşam deneyiminin sınırlılığı dolayısıyla **yaşayamayacağı gerçeği**, estetik olarak yaşayabilmesi olanağını sağlar. Relicht'in tabloları dolayısıyla insanoğlu Himalaya'nın harika güzelliğini fark etmiş, Solohov'un romanları dolayısıyla Ekim Devrimi'ni, Sovyet Rusya'nın yeni bir

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

düzene doğru dönüşüme uğratılmasını dolayimsız biçimde yaşamış; yeni-gerçekçi İtalyan filmleri dolayısıyla işsizliğin, yoksulluğun tragedyasını estetik olarak algılamıştır.

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

Üçüncüsü, sanat, insanoğlunun estetik deneyimlerini **amaçlı yoldan düzene koyar**. Ancak estetik değere olan görünüşlerle bir rastlantı sonucu karşılaştığımız zaman, gerçeklikteki estetik nitelikleri fark ederiz. Bu rastlantısallık sanatı aşar. İnsan yaşamının akışı içinde estetik bir önemi olan, toplum için gerekli “izler” bırakır; bu “izler” toplumda aranan, estetik bir içerik taşır. Buysa gündelik yaşamda çalışmada, biraraya geldiği zaman gereksinen giyim, araç gereç mobilya, vb. gibi şeylerin, yani dolayimsız maddi çevrenin estetik olarak düzene konmasını gösterir. İnsanların, oturdukları evin, üstünde dolaştıkları sokağın, içinde çok yönlü etkinlikte bulundukları kentin estetik olarak etkisellik göstermesini sağlar. Uygulamalı sanatlar, mimari, bahçe mimarisi, reklamcılık, insanlar için kendi içinde kapalı, estetik bakımdan “doymuş” bir alan yaratılarak, çevredeki şeyleri, insanların estetik olarak planlı ve amaçlı yoldan eğitilmesinin araçları haline getirir.

Dördüncüsü, sanat, edebiyat ve tiyatro, dans ve müzik, resim ve heykel, sinema ve televizyon yoluyla, toplum için gerekli estetik değerleri kişinin yaşamına sokar; **tek tek herkesin estetiksel bilincinin toplum için yararlı bir yolda etkin ve kararlı yönde etkilenebilmesi** olanağını yaratır. Hiç bir toplum düzeninde, yaşamın insan üstünde kendiliğinden bir etki uyandırması beklenemez, çünkü böyle-sine bir etkinlik çeşitli olasılıklar içinde taşır. Söz gelişi, Pugaçov’u insan yüce, kahraman bir kimse olarakta görebilir, adi bir isyancı bir haydut olarakta; o kendi alını yazısı bize trajikte gelebilir, komikte. O yüzden toplumda sanatın yardımına başvurulur, sanat dolayısıyla insanların Pugaçov’la, halk devrimiyle ilintisinin gerekli doğrultuya oturtulmasına çalışılır. Aristokratik sanatın bu ilintiyi oturttuğu doğrultu başka, demokratik sanatın ki başkadır. Hiç kuşkusuz, bugünkü ka-

pitalist toplumda, burjuvazi, sanattan insanların estetik eğitimini kendi çıkarlarına uygun olarak yönlendirmesini isterken, emekçiler halkın bilincini, insancıl ve ilerici bir dünya anlayışı doğrultusuna oturtacak bir sanat yaratımının yapılabilmesi için kendisine düşen herşeyi yerine getirmeye çalışır.

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

İkinci Bölüm

Dünyanın
Sanatsal
Olarak
Özümlenış
Diyalektiğı

SANATIN KÖKENİ

SANATIN KÖKENİ SORUNU

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

Bu durum, 19. yüzyılın sonlarında, Pireneler'de en eski sanatın ilk anıtlarının, Lakitaş devrinden kalma mağara resimlerinin bulunuşuyla, temelinden değişmiştir. Bu çok güçlü bulgular öylesine şaşkınlık yaratmıştı ki, kimi arkeologlar bu yaratımların gerçek olduğuna bile inanmak istememişler, bunları sahte sanmışlardır. Bu ilk bulguları, daha sonra, Batı Avrupa ve Rusya ile Asya ve Afrika'daki diğer bulguları izlemiştir. Böylece, yepyeni bir sanatsal kültür alanı, insanoğluna yansırtıcı bir bakış açısı getirmiş; arkeologlar ile mağara araştırmacılarının yepyeni büyük buluşlarıyla, uzun bir bulgular dizisi günümüze kadar gelmiştir. İlk toplum çağından kalma resim, heykel, grafik ve uygulamalı sanat verilerinin sayısının gittikçe artışı ve gittikçe katmanlaşması, hem bu konuda bilimsel genellendirmelerinin yapılmasını gerektirmiş; hem de yüzyıllar boyunca sürmüş olan sanatın kökenleri sorununa ilk kez bir çözüm olanağı getirmiştir. Gerçek arkeoloji, gerçek sanat bilimi ve estetik, böylece kendi bilimsel bakış açılarından, bu çok çekici ve önemli bilimsel ödevle yoğun biçimde uğraşmaya başlamıştır.

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

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

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

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

Sanatın kökenlerinin araştırılmasında, estetiğe arkeoloji ile etnografinin yanısıra büyük yardımda bulunmuş bir başka bilim de **dilbilim**'dir. Dilbilim dilin gelişmesinin ilk evrelerini araştırırken, insanoglunun kültür tarihi kökenlerinde yatan, dil ile konuşuk arasındaki ilişkiyi göstermiştir. A. Potebniea ya da N. Marr gibi dilbilimcilerin yapmış oldukları araştırmalar, sanatsal-imgesel düşüncenin kökenleri sorununun çözümü için yeni ve önemli malzemelerin bulunması sağla-

mış; arkeolojik ve etnografik araştırmalarından elde edilen sonuçlar ile dilbilimin sağladığı bilgiler arasında estetiğin bir ilişki kurmasına yol açmıştır.

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

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

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

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

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

düzene konmuş bir etkinliktir.

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

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

Sanatın kökeni üstüne psikofizyolojik kuramı bir yana atan yalnızca bilimsel madde estetik olmamıştır. 20. yüzyılda birçok burjuva bilimcisine de inandırıcı gelmiyordu bu kuram. Fransız sanatsal bilimci Renac’tan başlayarak, bu görüşte olan bilimciler en eski sanatın kökenlerini ilkel toplumun kendisinde aramaya koyulmuşlar, bu kökleri **büyük**’de ilkel toplum insanının oluşturduğu **din**’de bulmuşlardır. Bu bilimcilerin açıklamalarına göre, sanatsal dinsel gereksinimlerden, ancak dans ve şarkıların yardımıyla, gizemli güçlerin, ruhların, totemlerin canlandırıldığı heykel ya da resimlerin yardımıyla anlaşılabilen büyük tılsımların gereklerinden ortaya çıkmıştır.

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

1950’lerde bizdeki sanat bilimcileri, arkeolog ve estetikçiler, “çalışma büyüğü” anlayışını kökten, yeni baştan gözden geçirmeye başladılar. Ancak ortaya koydukları düşünceler her zaman verimli ve akılcı bir yol izlememiştir. Yaptıkları işler, büyüsel dinsel törenle aslında bağlantılı olmayan bir takım arkeolojik ve etnografik malzemeyi ortaya çıkarmak olmuştur. Bu çabalar, çoğu zaman abart-

malarla, çok az inandırıcılık taşıyan bir takım yeni yorumlarla dolu olmuş; bu arada, hiçbir dinsel büyüsel anlam içeriği taşımayan sanatsal anıtların da bulunup ortaya çıkarıldığı olmuştur. Yine de, böyle bir şey, şu kesin tartışılmaz olguyu hiçbir zaman yerinden sarsamaz; ilkel toplum sanatında yer alan **çoğu** sanat yapıtları, aslında, büyüsel ereklere hizmet etmekte ve dinsel bir anlam içeriği taşımaktadır. Yapılacak şey, bu olguları doğru olarak, bilimsel maddecilikle açıklamaktır.

SANATIN KÖKENİNİ ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ

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

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

Sanatın özüne kendi **estetik** nitelikleri içinde, yani güzelliğin yaratılmasına ve bir hoşlanma duygusu uyandırmasına göre yönelişi içinde bakıldığında, işte o zaman incelenen yapıtlarda belli bir plastiğin varolup olmaması önem taşımakta; sanatın kökeni sorunu estetik duygusunun oluşmuş olup olmaması sorununa indirgenmektedir. Son olarak da, sanatın temel belirtisi, sanatsal işlerin tümü öbürlerinden, yani yararsal, üretici, dinsel büyüsel, vs. olanlardan ayrı tutularak, sa-

natın tam özerkliği'nde görülürse, o zaman da ilkel toplumlar da sanatın varlığının hiçbir yönden yadsınamaz olduğu sonucuna varılacaktır. Bizi burda ilgilendiren sorunun çözümü bakımından, yaklaşımlarla ilgili neler söyleyebiliriz?

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

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

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

Gereksinim ile yetenek arasındaki karşılıklı bağıntı, genel felsefi, sosyolojik ve psikolojik bir sorun olmakla birlikte, burda bizim için özel bir önem taşımak-

tadır; çünkü sanatsal yaratımda bulunma yeteneği, yalnızca belirli bir beceriyi, belirli bir yapabilme gücünü değil, ama herşeyden önce, kendine özgü bir yatkınlığı, yetiyi, dehayı da içine alır. Bu yaşamın işleyişinin ontojenetik yönünü çok iyi biliriz, yani bir insan, kendi becerisine göre, çizgi çizmesini, şarkı söylemesini, yazı yazmasını öğrenebilir; **ama dünyanın imgesel olarak algılanışı, imgesel düşünme** insana öğretilemez (Aristoteles'in de bu konuda çok yerinde belirttiği gibi insan bir kimseyi ölçülü dize yazmasını öğretebilir, ama bir kimseye mecazın nasıl yapılacağını öğretmek olanaksızdır)¹. Hiç kuşkusuz, bu yasa filojenetik bir yön de taşımaktadır; yani sanatın ortaya çıkabilmesi için, mutlaka insanoğlunun belli araçlarla iş görmesini öğrenmesi ve onların yardımıyla gözle görünür gerçekliği taşaya ya da sese dökmesi bir takım sesler üretmesi, vs. gerekmiyordu, gerçekliği **sanatsal-imgesel** olarak algılayabilme yeteneği kendinde oluşturması gerekiyordu daha çok.

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

SANATSAL-İMGESEL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ

Hiç kuşkusuz, imgesel düşünme yeteneği doğa vergisi değildir. Çünkü sanatsal-imgesel bir kayıt, doğrudan doğruya görsel ya da işitsel bir algı olmayıp, insan bilincine duyumların işlemesinin karmaşık bir sürecinin sonucudur. İlkel toplumun ilk ve en çok tanınan sanat yaratımlarına bakıldığında bunun böyle olduğu rahatlıkla görülebilir. Erken eskitaş devrindeki mağara resimleri ile heykellerin “doğaya bakılarak” değil, bellekten yapıldığın bilim saptamış bulunmaktadır. Demek sanatçının doğrudan doğruya gözüyle gördüğü somut nesnelerin yalın bir kopyasını yapması, bunların sert bir madde üstüne geçirilmesi söz konusu değildir burda. Bu çizimler ile heykeller, belli bir hayvanın ya da insanın **tikel, yinelenemez** yani verilişi olmayıp, tüm sanatın temel belirtisi olarak, **genelleştirilmiş tasarımlar**'dır. Bu genelleştirmeler, derecesine göre, resimsel süsle-

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

melerde şematik bir özellik kazanırken, anıtsal duvar resminde somut bir biçim almakta; kadın heykelciklerinde cinsellik belirtilerinin nerdeyse şematik olarak canlandırılışı haline gelmekte, hayvan tasvirlerinde ise böylesine bir soyutlamaya rastlanılmaktadır. Her ne olursa olsun, durum, görsel anlam algılarının yalınından bir saptanışı değildir. Sözü geçen biçimde bir canlandırma yapabilmesi için, ilkel toplumdaki sanatçının çok sayıda etkileri çözümleyebilmesi, canlandığı nesnenin genel ve temel özelliklerini düşünsel olarak çözmesi, çeşitli hayvanlarda ve insanda bulguladıklarını bir imge içinde toplayarak bir bireşime varması, kendi tasarımı ile bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir.

Bütün bu işlemler olmaksızın, ne Hornos de la Pena mağaralarındaki keçi silüetleri, ne de Montespan mağaralarındaki at silüetleri öyle yalın bir dış hat çizimiyle o ölçüde canlandırılabilirdi. Bu aynı ilinti, ilkel toplumda hayvanlarla savaşmayı dile getiren avcılarının dansı için olduğu kadar, hayvanlarla bitkilerin kökeninden haber veren en eski, en ilkel mythoslar için de söz konusudur. Bu masalsi fantastik efsanelerde, ilkel toplum insanının kendi gözüyle görüp kulağıyla işittiği şeyler değil, tam tersine, kendi düşünce gücüyle hayal ettiği, yaratıcı yönde etkin bir hale getirdiği şeyler anlatılıyordu. En eski sanat yapıtlarının arkeologlarca ancak geç eski taş devrine ilişkin katmanlarda, Aurignac-Soluetré kültüründe bulunmuş olması bir rastlantı değildir. O çağlardan binlerce yıl önce de insanoğlu yaşıyordu ama, çok eski çağlarda, insanların sürüler halinde yaşadığı ve üretici etkinliğe henüz başladığı çağlarda ne sanat vardı, ne de din. Çünkü gerek Pitekantropus'da, gerek Sinantropus'da, hatta açıkça Neanderthal insanda bile, en yalın biçim algılarını sanatsalolarak canlandırılmış tasarımlara dökülebilmek için gerekli karmaşık psişik mekanizma henüz oluşmamıştı. Demek, dünyanın sanatsal olarak canlandırılarak yansıtılması daha başından beri insanoğlunun bilgi etkinliğinin bir biçimi olmuştur. Böyle bir şeyse, sürü insanının duyuşsal somut algısının henüz yakınlık kuramayacağı ilişkileri ve bağınıtları, varlığın daha başka yanlarını içine almaktadır.

Bu konuda, erkeologların araştırma sonuçlarını onaylayacak çok zengin etnografik tanıtılar da vardır. Sumatra Adası'nda bugüne kadar Kubu'lar yaşamaktadır. Bunlar yaşam tarzlarını avcılık ve toplayıcılıkla sürdürmekte, genel olarak da, hala taş devri düzeyinde yaşamaktadırlar (bir farkla ki, vahşi ormanlarda taş yokluğundan, silahlarıyla öbür aletlerini bambudan yapmaktadırlar). Kubular'ın ne şarkıları, dansları vardır, ne takı tanırılar, görsel bir yaratımda bulunurlar, ne de gelişmiş bir dinsel tasarımları vardır.

Sanatsal-imgesel bir düşüncenin niçin ve nasıl ilkel toplum insanında oluştuğunu anlayabilmemiz için daha önce söylediklerimizi anımsamamız gerekir. Nitekim, en eski çağlarda toplumsal bilinç ayrışmamış bir özellik taşıyordu;

gerçekliğin dolayimsız, duyuşsal algısından çözülememişti henüz, kendi içinde gerçeklik bilgisinin öğelerini barındırdığı halde, genel bir değer-yönlendirici özellik taşıyordu.

İkel toplum insanı, bilincin bilgisel olarak yönlendirilişini kendi zihinsel etkinliğinin **başlı başına bir biçimi** haline getirmenin çok uzağındaydı. **Tam nesnel** bilimsel bilmeyi sağlayacak **soyut mantıksal** düşünme için gerekli özel psikiş mekanizmanın da henüz çok uzağındaydı. Böylesine bir bilme, aynı türden birçok nesnede ortak olan yanları, bağıntıları ve ilişkileri ayırmalayabilmek için, yansıtılan nesnenin kendi tekil özelliklerini soyutlayarak o nesnenin özünü, nedensel bağlantılarını ve varlığında içerili yasallıkları ortaya koyabilme yeteneğinde görölmez yalnız. Soyut düşüncenin temel farkı, **öznenin tanıdığı nesneyle ilintisini nasıl kurduğunu, onu nasıl algıladığını, yaşantılaştırdığını, değerlendirdiğini** soyutlayabilme yeteneğindedir. Soyut mantıksal düşünce için dolayimsız deneyimde verilici özne ile nesne arasındaki birliğin ayrışması sorunu vardır. **Özmeden bağımsız olarak** varolan ve etkisini duyuran nesnel dünyayı **kendine özgü**, kendi için yasallıklarıyla kavrayabilmek için, öznel-olanın nesnel-olandan ayrılması gerekmektedir. Onun için, dünyanın bilimsel olarak bilgisinin ortaya çıkışı, düşüncenin soyutlama yeteneğinin en yüksek gelişme basamağında, yani öznel bir insan bilincini doğanın varlığının “salt” nesnellğine, sonra da toplumun nesnellğine ulaşabilmesi için kendi kendine soyutlamayı yapabilmesiyle varolmuştur. Bundan dolayı, her tikel insanın kendi yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de bilim, sanattan **çok sonra** gelmiştir; matematik, mekanik, astronomi, felsefe, ilkin köleci toplumda gelişmeye başlamışken, **gentil** toplumda dünyanın zihinsel olarak özümlelişinin tek aracı sanattır.

Sanatsal-imesel düşünce, soyut mantıksal düşünceden çok önce oluşmuştur, çünkü imgeler halinde düşünce, bilgi sürecinde öznenin kendini soyutlamasını gerektirmez. Sanatın oluştuğu dönemde, insanın böyle bir şey yapabilmesi olanaksızdı, çünkü insan o gün, kendisi ile dış dünya arasında, kendisi ile doğa arasındaki ayrımın farkında değildi daha. “İçgüdüsel insan, vahşi insan”, diye belirtir Lenin, “doğadan henüz kopmamıştır”². Marx’ın da çok yerinde dile getirdiği gibi, o zamanlar insan kendi “doğal varoluş koşulları”na göre bulunuyordu, yani doğa “kendine ilişkin, inorganik vücudu”³ gibiydi. Onun için, en başında, bilginin nesnesi, nesnel varlık değil, insan bilincinde henüz aşılammış biçimiyle, özne ile nesnenin birliğı, doğa ile toplumdan, dünya ile insanın dolayimsız karşılıklı etkileşmesiydi.

2 V. I. Lenin, **Hegel’in “Mantık Bilimi”nin Özeti**, Toplu Eserler, Cilt 38, s. 85.

3 Karl Marx, **Ekonomi Politiliğin Eleştirisinin Temelleri (Grundrisse)**, Berlin, 1974, s. 398.

İnsanın doğadan “kendini henüz koparamaması” halini plastik bir tarzda sap-tayan mitoloji işte bu zemin üzerinde oluşmuştur. Bizim için daha da ilginç olanı şudur, mythos, yalnızca ilkel toplum insanında yer etmiş dinsel bilincin bir anla-tımı değil, ama aynı zamanda dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümlemesinin de bir biçimidir. Marx’ın ünlü sözünü anımsarsak, mitoloji, “insanın toplumsal varlığının taşıdığı kimliğin bilinçsizce sanatsal olarak halkın hayalgücü içinde işlenmesi”dir⁴. Bu nedenle, en eski masallar ile mythoslar, henüz oluşmakta olan sanatsal-imgesel düşüncenin yapısını kendilerinde taşırlar.

Bu yapı çatışkın görünmekle birlikte aslında diyalektiktir; yani ilkel toplum insanının nesnel dünya üstüne yönelik sanatsal bilgisi, bu dünyada insanın kendi bulguladığı şeyden, sanatsal olarak kavradığı nesneden, bu nesneyle ilgili dü-şüncesini uzaklaştıramıyordu. Bu yüzden, örneğin, Kuzeyli halkların masal kah-ramanları olan su samuru, tilki, su aygırı ve balina, sırf kendi hayvansal özel-likleriyle dikkati çekerler, çünkü sırf bu özelliklere gözünü dikmiştir sanatçı; öte yandan, bu masal tiplerinden herbiri, yalnızca hayvan olarak değil, ama insan özellikleri içinde de çizilmişlerdir.

Onun için sanatsal-imgesel bilinç, yalnızca soyut mantıksal değil, ama aynı zamanda imgesel’dir de. Doğada duyma, düşünme, konuşma ve bilinçli hareket etme gibi insansal yetenekleri araştırıp bulur. Evrenin yapısı ile gens’in yapısını aynı yere koyar. Canlı olmayanda, canlıyı görür insan; örneğin, su tulumbası ko-luna turna kuşu der, tahta kuyu kovası ile kuşu bir tutar. Av dansında, hayvan kılı-ğına girer; mağara resimleri ile heykellerde ise, hayvanın gövdesi taşandır, taşın yüzü gövdedir, yani hareketsiz olan hareketlidir burda. Bu hayvan çizimlerinin korkunç gerçekçi oluşu, bugün bile şaşırtmaktadır bizi, oysa aynı dönemde yapılmış, küçük kadın heykellerinden üslup bakımından temel farklılıklar gösterirler. Bu ikincilerinde insan biçimi orantıları göze batacak denli önplana çıkarılmıştır. Bunun nedenini, bu ilk halde, ilkel toplum sanatçısının hayvanla olan ilintisini, bilginin nesnesi dışında bırakmış oluşuyla değil, avcının hayvanla olan ilintisinin kadınla olan ilintisinden bambaşka oluşuyla açıklayabiliriz.

Hayvanın toplumsal değeri, ganimet olarak taşıdığı önemle belirlenir, aşiretin yaşamı buna bağlıdır. O yüzden hayvanın öyle canlandırılması gerekmektedir, yani avını izlerken avcı onu nasıl görüyorsa; avın duruşundaki, hareketlerindeki belirtileri nasıl gözlüyorsa öyle. Burdan edindiği bilgiler onun av şansını artı-racak bilgilerdir çünkü. Kadında ise, biçimce ve kadının yaşamsal etkinliğince toplumsal olarak önemli ne gibi özellikleri varsa onlar önplana çıkarılır; yani yüz

4 Karl Marx, **Ekonomi Politğin Eleştirisine Giriş**, Karl Marx/Friedrich Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 641-642.

çizgileri ile el ve ayaklarının biçimi değil, göğüsleri, vücudu, karnı, daha doğrusu, ilkel toplum insanının bilincinde kadının kendi cinsi olarak işlevini, yani doğurganlığını cisimleştiren vücut kısımları önplana çıkarılır.

Sanatsal bilginin alanına giren her nesne, “kendinde şey” olarak değil, **insan-sallaştırılmış, manevileştirilmiş, toplumsal önem taşıyan bir şey** olarak, yani **değer** olarak alınır. **Varlığın içerdği değer** doğrudan doğruya sanatsal bilginin nesnesi olur; bundan dolayı, insanın gerçeklikle olan ilintisi, çevresini algılayış, yaşayış, zihinsel olarak özümleyiş biçimi ve tarzı, o nesnenin sınırlarının ötesine geçmemekte, tam tersine, onun kendi içinde, kendi nesnel içeriğine sıkı sıkıya bağlı, belirli bir yanı olarak varolmaktadır.

Sanatsal yaratıcı insansal etkinliğin en eski biçimi olarak, ilkel toplumda toplumsal bilincin değer-yönlendirici ayrılmazlığı işte böyle oluşmuştur. Sanat, toplumda nesnel olarak oluşan **değer sistemi**’nin bilgisini edinmenin biçimi ve tarzı olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü toplumsal ilişkilerin pekişmesi ve bu ilişkilerin amaçlı yoldan biçimleniş, içinde ilkel toplum insanının yaklaşılabileceği biricik manevi bildirimi saptayan, koruyan ve insandan insana, kuşaktan kuşağa bu bildirim aktaracak olan nesnelerin yaratılmasını gerektiriyordu; **dünyayla toplumsal düzenlilik içinde ilişkinin, insanın kendi doğasının ve varlığının toplumsal değerinin bildirimi**’ydi bu.

Şu da var, bu sanatsal bildirim, insanın dünyayla olan coşkusal ilintisinin her türlü dolaylımsızlığını da taşıyordu; nitekim, insan soyut-mantıksal düşüncüyü bundan hiçbir zaman bütünlükle özgür kılamamış, kendi bulduğu nesnel hakikatı “bulandırmama”yı öğrenmişti. Ancak bu, sanatsal yaratım sürecinin, ilkel toplum insanının duyduğu ve yaşadığı şeyleri doğrudan doğruya itkisel olarak ortaya sürüşü diye anlaşılmamalıdır. Yoksa, insan, hayvanların hareketleri ile çıkardıkları sesleri de orta yerde hiçbir imgesel düşünce ve hiçbir sanatsal yaratım olmadığı halde, o hayvanların “coşkusal olarak kendilerini dile getiriş” biçimi olarak görebilir. İnsanda imgesel düşünce ve sanatsal etkinlik, insanın kendi **coşkusal tepkileri**’nin bilincine varabilmesi ve bu tepkilerin genelde taşıdığı önemi kavrayabilmesi yeteneğine bağlıdır; insanın bu yeteneği ölçüsünde oluşur. Bu bakımdan, çok sayıda etnografik bilgilerin de gösterdiği gibi, en eski ezgilerin toplu ezgiler oluşu rastlantı değildir; çünkü bu ezgilerde bilincinde olunan ve dile getirilen şey, tek kişinin rastlantısal ve salt bireysel olan yaşantısı değil, **toplumsal bakımdan değer taşıyan ve gerekli olan** duygular ile ruhsal durumlarıdır. Ancak toplumsal ortaklaşılığa bağlı, herkesin doğayla ortaklaşa savaşımını ortaya koyan coşkusal tepkiler, genelgeçer ve zorunlu bir özellik taşıyabilirdi. Doğa güçleri karşısında duyulan korku, hayvanın yenilgiye uğratılmasından duyulan sevinç, ölümlere duyulan saygı, işte bütün bunlar, bu duyguları uyandıran nesnelere sıkı

sıkıya, nesnel olarak bağılıydı. Onun için, bu nesnelerin imgesel bilgisi aynı zamanda insanın toplumsal olarak kendinin bilgisi de oluyordu.

Bu bakımdan, ilkel toplum sanatı, çok geniş, ama çok da saf yürekli tasarımları içermesi karşın, herhangi bir nesnel gerçek biçiminde, **doğanın kendi** bilgisi değildi, olamazdı da zaten. Salt **estetik** bir etkinlik de değildi, o da olamazdı; çünkü varlığın estetik değerinin bilgisi daha o zamanlar insanın değer-yönlendirmesinin öbür doğrultularından henüz ayrılmamıştı. Hiç kuşkusuz sanat, daha ilk anlarından başlayarak, oluşmakta olan estetik bilincin bir anlatımı olmaya adım adım yaklaşmıştır, ama bu, doğrudan doğruya, dinsel bilinçle, etik bilinçle, yararsallık bilinciyle içiçe geçişlik olmuştur. Bundan sonra sanat dünyayı gerçekten tanımayı çalışmıştır, ama bu dünya, “kendinde ve kendisi için” varolan nesnel gerçeklik olarak değil, **zne ile nesne arasındaki karşılıklı canlı ilişkilerin bir dünyası**, bir **değerler dünyası** olarak var olmuştur.

Sanatın, tarihte boy atıp serpildiği manevi zeminin kendine özgü yapısı işte bu ölçüler içinde ortaya çıkıştır. İlkel toplum insan bilincinin, ilke olarak, bugünkü insan bilincinden farklı olmadığı, daha başından beri soyut mantıksal ve bilgisel olarak yönlendirilmiş olduğu tasarımı, tüm araştırma olgularıyla çelişen bir tasarımdır. Bu tasarım, sanatın kökenlerinin çarpık yönde yorumlanışına, yani tekyanlı, gnoseolojik bir yorumuna yol açmaktadır. Eğer sanat, nesnel gerçekliği bilmenin yolu ve tarzı olarak ortaya ık mışsa, o zaman niçin bilimin sanatı bugüne kadar kendi içinde eritememiş olduğu sorusu açıkta kalır, çünkü hiç kuşkusuz, gerçeklik bilgisini edinmenin çok daha etkin yolunu ve tarzını bilimin kendisi ortaya koyar. Öte yandan, ilkel toplum insanı bilincinin-kendine özgü yapısını çok iyi tanıyan, ama modern düşünce yapısı ile arasındaki bu farkı mutlaklaştırıp, (Lvy-Brhl’n deyişiyle) eski çağların “mantık-öncesi” gizemsel bilinci ile akıl ve mantık yapısına sahip uygar insanın düşünme gücünü metafizik tarzda karşı karşıya koyan burjuva bilimcilerin bakış açısını da burda doğru kabul edemeyiz. Gerçekten de, en eski bilinç biçimi, “mantık-öncesi”dir, ama daha sonraki soyut mantıksal düşünceden **nce gelen** düşünce biçimi olduğu anlamını taşır bu. “Mantık-ncesi” düşünceyi belirlemiş olması gereken gizemciliğe gelince, bu soruyu burda ortaya koyuş biçimi yanlıştır bizce.

Ancak bu sorun, özel olarak ele alınmayı gerektirecek kadar temel bir sorundur.

SANATSAL VE DİNSEL BİLİNÇ

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

Hiç kuşkusuz, sanat, dinsel bilinçten, ilkel toplumdaki büyüden ortaya çıkmamıştır. Erken eski taş devrinde (insanoğlunun sürü halinde varolduğu çağda), dinin sanattan daha eski olduğu, dolayısıyla sanatın dinden doğduğu yargısına bizi götürecek hiçbir arkeolojik tanıtı rastlanmamaktadır. Ayrıca buna hiç şaşmamak gerekir, çünkü sanatsal yaratımın dine getireceği araçlar olmaksızın, din de varolamazdı! Dünyanın dinsel gizemsel bir yorumunun yapılabilmesi için, doğanın mitolojik olarak, yani sanatsal-imgesel olarak kavranmış olması gerekiyordu. Büyünün, sihirin, şaman törenlerinin, dinsel yakarılırların yapılabilmesi için şiirsel, ezgisel dans biçimleri kadar, sanatsal yoldan dramatikleştirilmiş, eylemsel anlatım biçimleri de gerekiyordu. Sihrin dıştan görünüş biçimi, büyü, masklarla, vücudu süsleyici boyalarla, takılarla, özel kesimli giysilerle, bütün bu gibi şeyleri yardımıyla oluşturuluyor; totemler, ruh suretleri, putlar, resim ve heykel biçiminde ortaya konuyordu. Son olarak da, bütün bunlar için, uygulamalı ve tasarımsal sanatların yardımıyla, mimarının dine kazandıracacağı bir tapınağın ortada varolması gerekiyordu. Gerçekten de, sınıflı toplumda din, sanatsal-imgesel araçlarla "iş görmek"le kalmamış, kuramsal düşünceyi (teolojiyi) de onun hizmetine koşarak, güçlü dinsel kurumlar yaratmıştır. Ancak sınıfsız toplumda sanatsal yaratım, dinsel bilincin biçimlenmesini sağlayacak tek etkinlik biçimi olmuştur. Yani sanat dinden doğmamış, tam tersine, dinsel bilinç ile dinsel gerekler, dünyanın insanlarca sanatsal-imgesel olarak özümlemesi süreci içinde ve bu temele dayanarak ortaya çıkmıştır.

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

İlkel toplum insanı, bu yüzden, dünyanın sanatsal-imgesel olarak kavranışından totemizme, animizme ve fetişizme kolaylıkla, çok doğal geçebilmiştir. Çünkü o zamanlar, sanatsal-imgesel bilinç için de, dinsel bilinç için de, belirgin olan şey, nesne ile öznenin birbirinden ayrılmazlığıydı. Lenin, dinin özünü ilgili olarak Feuerbach'ın "çok çok iyi" bir tanımına değinir: "öznelmiş gibi duran nesnel öz; yani, doğanın kendi özünün, doğadan farklı, insansal özmüş gibi, insanın özünün de insandan farklı, insansal olmayan özmüş gibi alınışı: tanrısal özün, dinin özünün, gizemsel-olanın, kurgusal-olanın sırrını vareden şey bu işte..."⁵.

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

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

Lenin, "canlı insan bilgisi ağacında açan ölü gonca"⁷, demiştir dine. Bilimsel bilinç henüz varolmadığı için de, dinin yeşermesi bu sanatsal bilgi "ağacı" üstünde olmuştur. Dinsel bilincin "ölü gonca" oluşuna gelince, böyle bir şey, dinsel bilincin, sanatsal düşünce kuruluşundaki gerçekliğini korumak isteği anlamındadır burda. Nitekim, sanatsal düşünce, ölmüş gitmiş şeylere canlı şeylerin özelliklerini mecazi anlamda yükleyerek doğayı manevileştirmeye çalışır. Oysa dinsel bilinç, mecazi olanı ve onun taşıdığı estetik anlam içeriğinin simgelerini kullanarak bunları doğanın gerçekten kendi niteliklerinin tam bir tasviri olarak kabul eden insan bilincinin doğmasına yol açar. İşte, masalların mythoslara, hayvan tasvirlerinin totemlere, dramatik eylemin doğa üstünde büyüsel etkililiği olan topluca tapınmaya dönüşmesi böyle olmuştur.

Bu bağlamda, Friedrich Engels'in belirttiği şey de çok ilginçtir. Engels, toplumsal gelişmenin belli bir basamağında, dünyanın zihinsel olarak özümlenişinin,

5 V.I. Lenin, Feuerbach'ın "DininÖzü Üstüne Dersler" Yapıtının Özeti: Toplu Eserler, Cilt 38, s. 57.

6 Karl Marx, Ekonomi Politğin Eleştirisine Giriş; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 632/633.

7 V.I. Lenin, Diyalektiğin Sorunları Üstüne, Toplu Eserler, Cilt 38, s. 344.

doğa güçlerinin kişileştirilmesi özelliğini aldığını ve “bu kişileştirme işinin, sonunda, ne kadar tanrı varsa hepsini yarattığını” yazar. Böylesine bir kişileştirme, doğrudan doğruya, **sanatsal düşüncenin kendi bir aracı** olup, otuz bin yıl öncesinde olduğu gibi, bugün de yine aynı işi görür. İşte, dinsel bilinç, bu aracı kullanarak, ona özel bir anlam ve özel bir toplumsal işlev kazandırmıştır.

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

Nasıl birçok burjuva bilgini, sanatın dinden ortaya çıkmış olduğunu kanıtlamaya çalışırsa, kimi Sovyet bilimcileri de (A. Avdeyev, A. Anisimov ve daha başkaları), son yıllarda, bunun tam karşısını tanıtlamaya çalışmaktadır. Bu bilimcilere göre, sanat dinden, masal mythostan, av dansı büyüsel tapınmadan, plastik ve resimsel hayvan tasvirleri de totemsi yorumlamalardan daha eskidir. Apaçıkmiş gibi görünmekle birlikte, böylesine bir bakış açısından yapılan açıklamaları anlayabilmek çok zordur. Çünkü sanatsal düşüncenin dinsel düşünceden önceliğinden kronolojik bakımdan değil, gnoseolojik bakımdan söz edilebilir ancak; tıpkı düşünce karşısında emeğin önceliğinden, toplumsal bilinç karşısında toplumsal varlığın önceliğinden, sözün karşısında düşüncenin önceliğinden söz etmemiz gibi.

İnsanoğlunun tarihinde, pratik etkinliğin, çalışmanın, bilinçli, amaçlı eylemden doğduğunu, ya da düşüncenin dilden önce oluştuğunu öne sürmek ne denli anlamsızsa, önce “salt sanatsal sanat”ın ortaya çıktığını, ondan sonra dince özümlemiş olduğu kabul etmek de o denli yanlıştır. Burda, daha çok, bir ayırmazlıktan, dünyanın sanatsal bilgisi ile bunun dinsel gizemsel olarak yorumlanışının **kökence ayırmamış birliği’nden karşılıklı içiçe geçmişliği’nden** söz edilmelidir. Yoksa, hiç tartışmasız, sanatsal düşüncenin, dünyanın ilkel toplum insanınca sanatsal-imgesel olarak yansıtılış tarzının kendisine yaratmış olduğu temeller üzerinde dinsel bilinç gelişebilmiş, kök salabilmiştir ancak.

EMEK VE SANATSAL YARATIM

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

Mağara duvarlarının yüzeyine hayvan çizimleri kazıdığı keskiyi doğrudan doğruya emek yoluyla elde etmiştir ilkel toplum sanatçısı; kendi istemine göre yön verdiği keskinin ucunda, doğrudan doğruya emekle birlikte oluşmuştur çevreye uyma yeteneği. Gerek mimari alanında, gerek uygulamalı sanatlar alanında, sanatsal yaratımın teknik temeli emektir; yaratılan nesnelere, gereçlere, insan eliyle estetik bir biçim verme yeteneği emek yoluyla kazanılmıştır.

Maymundan İnsana Geçişte Emegin Rolü'nde şöyle yazıyor Engels, "ilk çakıl taşının insan eliyle işlenerek bıçak haline gelmesi için öylesine uzun bir zamanın geçmesi gerekmiştir ki, bizim tarih dediğimiz zaman bunun yanında hiç kalır. Ama zorunlu adım atılmış, **insan eli özgürleşmiştir**, bundan böyle de yepyeni beceriler edinecek, bu yolla kazanılan büyük el yatkınlığı insan soyundan soyuna geçerek, gitgide artacaktır.

Onun için emegin yalnızca bir organı değil, ama aynı zamanda bir ürünüdür el. Ancak emek yoluyla ... insan eli yetkinlik düzeyine ulaşabilmiş, Raffael tablolarını, Thorvald heykellerini, Paganini müziğini mucizevi biçimde ortaya koyabilmiştir."

Emegin bir ürünü yalnızca insan eli değildir. İnsan, dili de emegin aracılığıyla edinmiştir. İnsanların toplu üretici eylemlerini anlaşılır kılma gereğinden doğmuştur dil. Gorki'nin dediği gibi, söz sanatının "ilk ögesi" olmuştur. Dilin, konuşmanın daha sonraki tarihsel oluşma süreci içinde, karmaşık ses telleri mekanizmasıyla birlikte insan hançeresi de dönüşüme uğrayarak yetkinleşmiştir. Böylelikle müzik sanatı da, belli yükseklikte tonlar oluşturarak şarkı söylene-

bilmesi için gerekli tonel ritmik yapıya ulaşacak ilk harika çalgıyı da bulmuş oluyordu. Emek, müziğe daha birçok çalgı armağan etmiştir. yaylı ve telli çalgıların öncüsü, avcılarının kullandıkları yaydı; üflemeli çalgıların öncüsü av borusu ile çoban flütü; vurmali çalgıların, davul ve tamtaminin öncüsü de yine avcılıkta, işaret vermek için kullanılan araçlardı. •

El ve hançere gibi, tüm insan vücudu da çalışma süreci içinde gelişmiştir. Ancak bu süreç içinde insan, kendi durumunu dans diliyle anlatacak hareketlerine komuta edebilme yeteneğini, vücutça böyle bir hareket esnekliğini kazanabilmiştir. İlkel insan hayvan maskları takarak, hayvanın hareketleriyle davranışlarını taklit ederek avda öğrendikleriyle kendi oyunculuk yeteneğini açığa çıkarabilmiş, temsili olarak canlandırmanın yollarını öğrenmişti. Sanatın ortaya çıkışında emeğin olağanüstü büyük önemi vardır. Sanatsal yaratım, ne tanrının bir armağanı, ne de bir doğa vergisidir; emeğin kendi sonuçlarından biridir.

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

Geriye, insanın hangi toplumsal gereksinim sonunda sanatı “keşfettiği”ni açıklamak kalıyor.

İLSEL TOPLUMDA SANATIN ROLÜ

Hiç kuşkusuz, ilkel toplum insanının, elindeki sanatsal araçla doğanın üstünde büyüsel bir etkide bulunabilmek için kullanma çabası bir sonuç getirmemiştir. Duvara av resmini çizdiği için ya da av sahnesini dans halinde canlandırdığı için avlayacağı hayvanı yakalaması daha kolay olmamıştır avcı için. Ancak burdan, sanatsal-büyüsel eylemlerin, bir kendi kendini aldatmaca olduğu, ya da batıl inançlı “vahşi insan”ın anlamsız ve yararsız bir uğraşı olduğu sonucuna varabilir miyiz? Her halde acele varılmış, yanlış bir sonuç olur bu. Bu bağlamda burda, Marx’ın insan etkinliğinin kendi **gerçek anlamı** ile **insanın** kendi eylemlerinin anlamını, **kendisinin nasıl anladığı** arasındaki farkı anlatan düşüncelerini anımsamak gerekir.¹⁰ Onun için maddeci tarihçiler, “insanların söyledikleri, kafalarında kurdukları, tasarladıkları şeyler”den değil, “gerçek yaşam sürecinin (süreçlerinin)”¹¹ nesnel içeriğinin çözümlemesinden yola çıkmalıdırlar. Bir

10 Karl Marx, **Ekonomi Politikin Eleştirisi Üstüne**. Önsöz, a.g.e., Cilt 13, s.9.

11 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**, a.g.e., Cilt 3, s. 26.

ideolojinin yanılsatıcı oluşu, bu ideoloji içinde yanlış yorumlanmış bir etkinliğin hiçbir pratik değer taşımadığı anlamına gelmez. Örneğin, oyuncak çocuklar oynasın diye yapılmıştır, ama ne çocukların, ne de bazen büyüklerin, birden farke demeyecekleri, eğitici bir yanı vardır oyuncağın.

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

Şu da var, bu dansla birlikte insanın vücudu da etkin bir biçimde geliyordu; güçlü ve esnek kaslar, hareket çabukluğu ve hareketlerde eşgüdüm, eklem ve organların düzenli işleyişi bunun bir sonucuydu. Bu çağlarda insanın fiziksel olarak gelişmişliğinin ne gibi bir toplumsal önem taşıdığını kestirmek oldukça güçtür. Çünkü, tüm bu çalışma süreci henüz salt fizikseldi; ayrıca, insan vücudunun yetkinleşmesi için kendine özgü bir etkinlik olan spor da yoktu. Spor öğeleri, cimnastik gibi, kişinin kendisiyle bağıntılı ve kökence aynı ölçüde dramatik olan dansın içine bütüncül bir biçimde karışmıştı.

Etnografik araştırma sonuçları, aşağı kültür düzeyinde bulunan halklarda, dansın cimnastik yönünün en etkin rolü oynadığını; bununsa danseden kişilerde yüksek düzeyde fiziksel bir dayanıklılık ve vücut egemenliği gerektirdiğini ortaya koymuştur. Şurası da ilgi çekicidir, eski Yunanistan’da, danstan artık ayrılmış bulunan sportif yarışma ve oyunların başlı başına bir insan etkinliği biçimi haline gelmiş olmasına rağmen, hala kendine özgü bir sanat sayılıyordu cimnastik.

Öte yandan, ilkel toplumun dramatikleştirilmiş, cimnastikvari dansının, avcılarının üreticilik gücünü arttırdığı da sık sık söylenmiştir. Ancak bu konuda, örneğin mağaralarda bulunmuş, kilden hayvan çizimleri kalıntılarının, balta ve kargı izleri taşıdığını, ya da üstünde buna benzer izler bulunan mağara resimlerinin bir çeşit “hedef tahtası” olabileceğini ve avcılarının bu “hedef tahtası” üstünde “mesleki eğitim” yaptığını sanan araştırmacıların düşüncelerine burda katılmıyoruz. Boyanmış ya da biçim verilmiş hayvan çizimleri üstündeki darbeler, hiç kuşkusuz, düpedüz eğitim görmenin bir anlatımı değil, av hayvanı üstünde büyüsel etki uyandırmanın sıradan bir biçimidir. Ama bu arada, avcı için gerekli mesleki yeti de gelişmektedir; örneğin göz keskinliğinin artması, mızrak atma gücünün yükselmesi, sıçrama tekniğinin, sessizce koşmanın yetkinleşmesi; toplu dansın ritmine ayak uydurabilmek için, her dansçının kendi yaptığı hareketleri öbür dansçıların yaptığı hareketlerle uyumlu kılabilmesi. İşte bütün bunlar hayvan postuna gören ya da bu anlamda mask takan bir avcının av dansındaki rolüne benzemektedir.

Av dansının, dans edenler üzerinde uyandırdığı etkinin göze en az görünen ama belki de en önemli yanı, bu kişilerin **psişe'si** ve **duygular'**ı ile **ahlaksal, dinsel ve estetik** tasarımları üstünde bıraktığı etkiydi. Çünkü dans, **katılan her kişiyi ortak topluluğa manen** bağlıyordu; her birinin kendisini örgütlü topluluğun bir parçası olarak duymasına yol açıyor, bir ötekiyle dayanışma duygusunu geliştiriyor, ortak topluluğun gücüne olan inancını pekiştiriyor, vücuduna ustaca egemen olabilme yeteneği karşısında övünme duygularını kamçılıyor, hayvandan duyulan korkuyu yenmesine yardım ederek zafere olan güvencini artırıyor.

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

Bu açıdan bakıldığında, niçin sanatsal kültürün, kural olarak kökeninde yaratıcısı ile tüketicisi arasında, sanatçı ile izleyici arasında bir ayrım bulunmadığı da anlaşılacaktır. En eski sanatsal yaratım biçimi, edilgen bir durumda izlemeye yönelik olan oyun değil, ama herkesin içinde yer alacağı tarzda, ortak topluluğun kendi bir etkinliğiydi; çünkü, toplum, bu etkinlik biçimini fantastik yoldan, safça dinsel düzeyde yorumlamakla birlikte, kendi üyelerinin bu biçimde toplumsal olarak kendini yetiştirmesinin yararlarını sezgisel olarak kavramıştı.

Onun için sanatsal yaratım, daha ilk anlarından bu yana, toplumsal yaşam etkinliğinin en önemli süreçlerini imgesel olarak modellendirmiştir. İş görme, avcılık, daha sonra tarım, savaş, genç kız ve oğlanların ergenliği, “ahlak kodeksi”nce kurala bağlanan kadın erkek ilişkileri, bütün bu toplumsal olarak belirlenmiş edimler, sanatsal-imesel bir çoğalmayı ya da betimlemeyi de gerektiriyordu. Çünkü sanat bütün bu durumlarda insanların pratik yaşam etkinliği üstünde **manevi bir destek** oluyor; toplumun pratik yaşamında ortaya çıkan ve toplumun her üyesinin bilincinde yer etmiş, toplum için yaşamsal önemi olan tasarımları, kanıları, duyguları, ruhsal ve zihinsel durumlar ile çalkantıları vurguladığı kadar, geliştiriyordu da.

Bu yoldan süslemeli sanatlar da kendi içinde bir çözüme uğramaktadır. İlkel toplum insanı kendi vücudunu ve yüzünü çiçeklerle, döğmelerle ya da boyalarla süslediği; sedef kabuklarla, kolye ve bileziklerle, alışılmadık saç tokaları ve kemerlerle kendini bezediği zaman, burda, ilkel toplum insanını çağdaş insandan ayıran şey, bireysel zevkler değil, **gens'in ya da aşiret'in genel ilkeleri'dir.**

Bu bakımdan şu da açığa çıkıyor, boyanarak süslenme, ilkel toplum insanının, nerden geldiği belli olmayan, başlı başına bir güzellik duygusunu doyurmak için ya da karşı cinsten biri üstünde çekicilik uyandırmak için yapılmış birşey olmayı, tam tersine, **insanları ortak topluluğa bağlamak**, soydaşlarına ve kendi aşiret üyelerine bağlılık duygusunu pekiştirmek ve öbür aşiretlerin üyelerinden kendini farklı kılmak için yapılmış birşeydir. Daha sonraları, boyanma, aşiret içinde aşağılanmanın oluşmasıyla, aşiret içinde en zengin, en saygın, en güçlü kişilerin ayırdedilmesine yaramış; aşiret reisinin, rahibin, varlıklı kişilerin, daha sonra da kralın, makam sahiplerinin, komutanların sanatsal yoldan “ayırıcı bir göstergesi” haline gelmiştir. Ama, kökeninde, süsleme sanatın, **toplumsal dayanışma, toplumsal varlık** gereğinden doğduğunu kabul etmek gerekir.

Hiç kuşkusuz, süsleyici eşyanın ilkel toplum insanınca fantastik bir yorumlanması vardır. Bezekler, ilkel toplum insanı için muskaydı, tılsımdı; kötü ruhların açık bulup içeri girmemesi için kulak, burun, göz ve ağızı koruyacak büyüsel araçlardı. İnsanları toteme, tanrısal bir koruyucu varlığa öznal yoldan bağlayışıyla insanları kutsallaştırıyor gibi görünen bu takılar, süsleme ve bezekler, insanları ortak topluluğa doğru çekiyor; bir “ruh”a değil, toplumdaki öbür insanlara bağlıyor, böyle bir toplumsal bağının “kutsallığı”nı vurguluyordu.

Bu aynı nesnel amaç, maddi üretimdeki sanatsal-imgesel öğelerin oluşmasını da koşullandırmıştır. Arkeologlar ile etnograflar, maddi kültürün erken gelişme basamaklarında, süslemenin, hatta doğrudan doğruya imgeselliğin, nesne dünyasına genişlemesine girmiş olduğunu gösteren çok zengin, çok yönlü malzemeler toplamışlardır. Giysilerde, kap kacaklarda, iş aletlerinde, silahlarda, oturma eşyasında, hele yapılarda, her yerde, cicili bicili süslemelere; kesilmiş, örnek-lendirilmiş, oyulmuş ya da çizilmiş hayvan ve bitki tasvirlerine rastlanmaktadır. Bütün bunları insanın kökeninde varolan estetik bir duygunun anlatımı olarak görmek az çok saflık olacaktır. En ilkel çalışma araç ve gereçlerinin bile o çağlarda yapımı korkunç zaman ve güç harcamasını gerektirdiğinden, insanların sırf estetik gerekçelerle, yaptığı işin verimliliği üstüne düşerek, zaten çok karmaşık olan üretim sürecini daha da karmaşıktırmış olabileceklerini düşünmek anlamsızdır. İnsanların kendi yaptıkları araç ve gereçleri bilinçli olarak sanatsal yoldan biçimlendirmek için fazladan zaman ve güç harcamalarını gerektirecek bambaşka nedenler olmalıdır. Bu sanatsal biçimlendirmelerin, nesneleri kutsallaştıracığına, totem haline getireceğine, gizemsel anlamda manevileştireceğine inanıyordu insanlar. Örneğin bir tahta çanağa kuş biçimi verilmişse, kemikten bir kamanın sapı bir hayvan gövdesi şeklinde oyulmuşsa ya da meşin bir sadağın yüzeyi belli bir desenle bezenmişse, bunun nedeni bu biçimlendirilmiş haliyle o nesnenin daha çok işe yarayacağıdır. Gerçekten de bu nesneler daha çok işe yaramıştır, ama sırf

bu nesnelere insanlar sanatsal değer verdiği için, özen gösterdiği, sakındığı, gözettığı, güvendiğı için.

İnsanlar kendi yaptıkları nesneler üstüne **kendine özgü estetik** bir düşünce edinmesinin kaynağı da burdan gelir. Bu düşünce bir kez ortaya çıktıktan sonra, yeni nesnelerin üretimi üstünde sürekli etkisini sürdürür; üretim etkinliğinde içeri- rili yararsal, dinsel, sanatsal değer-yönlendirimini, estetik yönlendirme ile bütün- leştirir. Bu konuda şöyle yazmaktadır Karl Marx: “Tüketim, doğal ham tüketim halinden, dolayimsız tüketim olmaktan çıktığı zaman, (ki böyle bir şey, tüketimin bu tür doğal ham haliyle bağıntılı üretimin bir sonucudur), bir itki olarak, tüke- tilecek nesneye geçer. Tüketime duyulan gereksinim, tüketilecek nesnenin algı- sıyla ortaya çıkar. (Bütün öbür ürünler gibi), sanatın nesnesi de, sanat duyusuna ve güzellikten haz alabilme yeteneğine sahip bir izleyici kitlesi doğurur. Demek, üretim yalnızca özne için bir nesne yaratmakla kalmaz, ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır.”¹²

Bu açıklamaları genelleştirerek toparlayacak olursak, şunu saptamamız ge- rekir, sanat daha başından beri temelinden **çokişlevli** olmuştur. Sanat, dünyanın bilinişinin ve bunun insanlar arasında yaygınlık kazanmasının temel aracı olarak yer almış; “ideolojik” diye tanımlanabilecek sorunları çözmüş, yani toplumda oluşan değer-yönlendirme sistemlerini bildirerek, ilkel ortak topluluğa bağlı üye- lerin bilincinde yeşermesine yol açmış, ortak toplum insanının ahlaksal, dinsel duygularını, tasarımlarını, yönlendirimlerini, konumlarını biçimlendirmiş; ça- lışma süreci içinde yer alacak bu sürecin hazırlanmasına, düzene konmasına ve manen özümlemesine eşlik etmiş; insanoğlunun estetik duygusuna yön vermiş; insanın kendisini olumlama gereksinimine karşılık vererek, bu gereksinimi etkin bir biçimde uyarmış; insanoğlunu yalnızca manevi olarak değil, fiziki olarak da geliştirmiş; üretimce belirlenmiş etik, kültüsel, askeri ve daha başka çeşitli bildiri- lerin iletileceğı bir iletişim kanalı olarak, insanların birbirleriyle anlaşabilmeleri- nin temel ve evrensel aracı olarak yer almıştır.

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

Üç nedenle olabilir.

Birincisi, o çağda, herhangi bir sürekli toplumsal iş bölümü varolmadığı gibi, toplumsal bilinçte de herhangi belirgin bir ayrımlaşma yoktu. Zihinsel ve pratik etkinlikteki ayrılmazlık **sanatın çeşitli işlevlerinin karşılıklı içiçe bağıntısı**’nda yansımaktaydı.

İkincisi, **sanatsal bir ayrışmazlık**'ı daha en başından kendi içinde barındırıyordu sanat. Söze bağlı, müziksel, koreografik ve daha başka anlatım araçları tek başlarına değillerdi henüz, içiçe geçikti. Av dansını ele aldığımız zamanda bundan kısaca söz etmiştik, av dansı salt "dans" olarak görülmemelidir; böyle bir şey, aynı zamanda cimnastik temrini, pandomim ve kendine özgü bir dinsel oyun olduğu kadar, müzik de buna eşlik etmekteydi, şarkı öğeleri vardı; avın canlandırılmasında kullanılan, ya da av hayvanı rolüne giren avcının taktığı hayvan masklarındaki resim ve heykel öğelerinin sayısı da az değildi. Ayrıca, dramatikleştirilmiş olan bu dans kural olarak, dansa katılanların boyanmalarını ya da özel bir takım takılarla bezenmelerini de gerektiriyordu, buysa birçok süsleme sanatı ögesini içinde taşımaktaydı. Bir başka ayrışmamış "demet"e de, uygulamalı sanatlarda rastlanmaktadır; resme ve heykele giren birçok görsel araç büyük ölçüde kullanıma sokuluyor, kendine özgü mimari ve süsleyici biçimler içinde ele alınıyordu. Bu arada, ilkel toplum sanatında belirgin bir ayrılaşma da yoktu; sanatsal yapılarıdaki çeşitlemeler, her şeyden önce, pratik etkinlik durumlarıyla ilgili şu ya da bu sanatsal eylemle bir arada bulunuyordu (ava, savaşa hazırlanma törenlerinde, evlilik töreninde, ateş yakma töreninde olduğu gibi). En eski sanatın çeşitli işlevleri arasındaki iç bağıntının daha da dengeleşmesine yolaçmış olan şey bu **ayrışmamışlık**'tır işte.

Üçüncüsü ve burda incelediğimiz olayın başlıca nedeni genel bir özellik taşır; zamana bağlı olmadığı gibi, tarihsel olarak da geçici değildir; sanatsal kültürün binlerce yıllık tarihi boyunca geçerliğini sürekli olarak korumuştur. Nitekim sanat, en başından bu yana, **pratik-zihinsel etkinlik**'in, yani yalnızca yaşam bilgisini ve yaşamın yansıtılmasını kapsayan, yalnızca insanın yaşamındaki değer-yönlendirmenin cisimlendirilmesi olan, yalnızca gnoseolojik değer-belirleyici bildirimin korunması ve iletilmesi biçiminde bir etkinliğin sonucu olmamış, ama aynı zamanda, **yaşamın kendine özgü modeli** de olmuştur. Sanatsal yaratımdaki şu ya da bu derecede genellemelerden bağımsız olarak sanat, her zaman, av gibi, savaş gibi, üretim etkinliği gibi, gerçek somut eylemin **yanılsal** biçimde katsallaştırılarak sürdürülmesi olmuştur. Onun için sanat, **insanoğlunun canlı-pratik deneyiminin yeniden yaratılması; bu deneyimin yeni, sanatsal olarak yaratılmış deneyimlerle bütünleştirilmesi** olmuştur; bu yeni sanatsal deneyimler, aynı zamanda **toplumun yaşamsal çıkarlarına da karşılık vermiş ve vermekte olan**, tüm raslantısallıkları dışarılayan bir **program**'a göre yaratılmıştır. Onun için, ilkel insanın tasarımı yaptığı "sanatsal yaşam" deneyimi, gerçek deneyimden daha yetkin bir düzenlenmişlik gösterir. Gerçek avda insanın hayvanı altedip edemeyeceği kuşkuludur; ama avın sanatsal olarak yeniden yaratılışında hayvanın yenik düşeceği kesindir. Sanatsal model, pratik gerçekliği hep idealleştirmek isteği ölçüde, gerçekliğe en önemli yanlarıyla yaklaştığı için, **gerçek yaşamla eşbiçimli olmak**

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

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

İşte bu bütünlüğe biz **sanatsal-olan** demektediriz. Onun için, sanatın çeşitli doğrultularındaki işlevleri tek başlarına değil, bir sistem bağıntısı içindedir. Temelde genel bir işlevin, yani **sanatsal işlev**’in çeşitli yönlerini içerirler; bu sanatsal işlevin özü, **insanoğlunun gerçek yaşam deneyiminin, insan etkinliği ile insan bilincinin toplumsal olarak erekli yönde biçimlendirilmesine dayanan tasarımılanmış yaşam deneyimiyle bütünleştirilmesi**’dir.

Onun için insan dehası, sanatı ortaya çıkarmıştır. Ancak, sanatın bu kendi iç yapısal çokyönlülüğü, çokboyutluluğu ve çokişlevselliği sanatın ilerlemesini estetik bilimi açısından olağanüstü zorlaştırmıştır. Çünkü estetik, bilindiği gibi, en olmayacak ve en olmadık yerlerde bile hep tekyönlülüğü tekanlamlılığı arar.

TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT

SANATSAL YARATIMIN İLK GELİŞİMLERİ

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

Bilimsel maddeci estetik kuramı için bu diyalektiğin doğru olarak anlaşılmasının temel bir önemi vardır. Estetik biliminin, belli bir kültür tarihi evresinin taşıdığı değeri mutlaklaştırmaya, sanatın belli bir somut tarihsel konumunu mutlaklık düzeyine çıkarmaya hakkı yoktur; ama estetik biliminin, sanatın tarih içindeki bu konumlarını **tüm yanları**'yla göz önünde bulundurması, bir konumdan ötekine geçişinin yasalarını kavramaya çalışması gerekir. Bu arada estetiği ilgilendiren şey, sanatın her tarihsel somut durumu değildir; sanatta dengeleşmiş olanın kendine özgü yansıması, özünden değişmezlik gösteren, doğası gereği insan etkinliğinin özel bir biçimi olan şey estetiği daha çok ilgilendirir.

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

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

Ama bu, sanat yaratımının tüm öbür toplumsal yaşam biçimlerinden yalıtılmış; kendi içinde kapalı, mutlak özerk bir “alem” olarak varolduğu anlamında anlaşılmamalıdır. Ancak bir takım metafizik düşünceli burjuva kuramcılar ile bu kuramcıların sorunu estetikleştirici açıdan ele alışları, sanatsal etkinliğin görece bağımsızlığını maddi ve manevi üretim ile karşı karşıya koyar. Yoksa, burjuva bilimin çerçevesi içinde bile, bu baştan sona “yalıtmıcılık” anlayışına karşı, sanatı her zaman için tüm toplumsal yaşam ve kültürle aynı “bağlam” içinde kavramak isteyen “bağlamcı” kişilerce sert çıkışlar yapılmıştır. Ama sanatın görece bağımsızlığının sağlam, bilimsel bir açıklamasını yapabilmemizi aslında bize sağlayan, diyalektik maddeci felsefedir. Diyalektik maddecilik, sanatın görece bağımsızlığının, özel bir toplumsal bilinç ve toplumsal etkinlik biçimi olarak vurgulanmasının, öbür toplumsal bilinç ve toplumsal etkinlik biçimleriyle olan yakın ve çokyönlü ilişkisinin kesintiye uğramasını gerektirmeyeceğini bize açıklar.

Bu ilişiklik kendini iki yoldan belli eder. Bunun en yalın biçimi, sanat yapının dokusunda bilimsel-kuramsal, ya da dinsel-etik öğelerin bulunmasıdır (örneğin, **Savaş ve Barış**’taki gibi), ya da tam tersine, bilimsel bir yapıtta sanatsal-imgesel öğelerin bulunmasıdır (örneğin, **Kapital**’de olduğu gibi). Ama şu da var, Kapital bilimsel bir inceleme, **Savaş ve Barış**-ise bir roman olarak kalmıştır hep. Bu arada, **Fizik ve Fizikçiler Üstüne Bilimsel-Edebi Bir Kitap** gibi, alışılmadık altbaşlıklar taşıyan ilginç kitaplara da rastlanmaktadır. D. Danin’in bu kitabında dünyanın sanatsal ve bilimsel olarak özümleşi birarada, bütüncül bir bağıntı içindedir. Gerçekten de bu yapının ne gibi bir ayırıcı özellik taşıdığını açık seçik belirlemek oldukça zordur. Çünkü kitapta; popüler bilimsel betimlemeler ile edebi öğeler yepyeni bir bireşim içinde verilmiştir. Eğer Danin’in bu kitabını bir tarz olarak belirlemek gerekirse, hiç çekinmeden buna “tarihçesel-edebi” diyebilirdik.

Sinema sanatında da buna benzer olaylara rastlanmaktadır zaman zaman. Roman Karmen, çeşitli filmlerini “sanatsal-belgesel” diye nitelendirmiştir; bu nitelendirmeyi, Demokratik Alman Cumhuriyeti’nden belgeselci Annelie ve André Thorndike’in gazete tarzındaki filmleri için de yapabiliriz.

Bütün bu verilen örneklerde, sanatsal ve belgesel ya da sanatsal ve bilimsel öğelerin kendine özgü bir bireşimi vardır; kendine özgü bir **tür yapısı** oluşturan bu bireşim, gerçekliğin sanatsal ve sanatsal olmayan biçimlerde yansıtılması arasında bir yer almaktadır. Ama, bir sanat yapıtının dokusu içine belgesel ya da bilimsel öğelerin ne ölçüde girebileceği (ya da tam tersine, bilimsel bir yapıtın yapısını sanatsal imgeselliğin ne ölçüde belirleyebileceği), yani sanat, bilim ve yaşamın belgesel olarak canlandırılması arasında tarihen oluşan **nitel ayrım** açıkça ortadadır.

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

Böylesine bireşimsel bir ikili katmanlaşma, mimari ile uygulamalı sanatlar-da da görülür. Burda, teknikle sanat bütüncül olarak birbiriyle **kesişmekte**’dir; ancak, fotoğrafta olduğu gibi, burda bu kesişme ve kaynaşmanın amacı, duyuşal dünyanın canlandırılışı değil, insanların pratik gereksinmesine karşılık verecek şeylerin yapımı, binaların inşasıdır. Onun için mimaride ve uygulamalı sanatlarda nitelikli her yapıt, aynı zamandan hem bir teknik yapıt, hem de bir sanatsal yaratımdır. Sanat cimnastiği de, hem spor dünyasına girer, hem de sanat dünyasına.

Kültür tarihçilerinin önünde daha da karmaşık olan bir durum vardır; örneğin, gotik bir kubbe, ancak “üç kordinatlı sistem” içinde ölçülebilir; ama böyle bir kubbenin yapımı, insan etkinliğinin teknik, dinsel ve sanatsal biçimlerini birlikte içine alır.

Bu bakımdan, sanat ile insan etkinliğinin öbür biçimleri arasında tarihte oluşmuş sınırları, bütün öbür “alemler”in (bilim “alemi”nin, teknik “alemi”nin) altında toplayacağı, aşılmaz duvarlar halinde görmemek gerekir. Sanat ile sanat-olmayanı birbirinden mutlak kesip ayırmaya çalışan bütün girişimleri, metafizik

diye çürütmek gerekir. Ayrıca, burda, ayrışmamışlık özelliğinden dolayı, ilkel toplum sanatı ile folklorunu sanattan saymak istemeyen tasarımları da düzeltmek gerekir. Öte yandan, ilkel toplum sanatı ile folklorunu herşeyin dışında, tam bir sanat olarak nitelendirip, bu sanatın kendi ayrışmamışlık özelliğinin, sanatsal ölçümleme sınırlarının çok üstüne çıktığını görmeyen kuramcıların bu tür tasarımları da yine metafiziktir. Gerçekte, folklor ve mitoloji gibi ilkel toplumda yer alan sanatsal anlatım biçimleri, doğrudan doğruya, sanatsal olan ile olmayan öğelerin birbiri ile kaynaşmış oluşunda kendini belli eder. Bu bakımdan, mimari uygulamalı sanatlar, fotoğraf sanatı ve sanat cimnastiği gibi bütün sanatlar bu kaynaşmışlıktan ortaya çıkmıştır, buna bağlıdırlar.

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

Sanatın tarihsel gelişmesi içinde, çeşitli sanatsal yaratım biçimleri arasında karşılıklı ilişkiler de sanat alanının içinde değişikliğe uğramıştır. Kökence baştan aşağı ayrışmazlık gösteren sanatsal yaratımın içinden tek tek sanat türleri, cinsleri, tarzları ortaya çıkarak billurlaşmıştır. Ancak, bu arada şunu da gözardı etmemek gerekir, bütün bu yaratım biçimlerinin kendi içlerinde oluşarak varlıklarını kazanmaları, bizi bunların birbirlerinden bütünlükle ayrılmış olduğu sonucuna götürmemelidir. Tam tersine, sanatsal kültür tarihi, sanat türlerinin birbirleriyle doğrudan kesişerek, kendilerine özgü bir “melezleşme” içinde birbirlerine etkide bulunduklarını, karşılıklı bir etkileşme içinde olduklarını, bununla modern tiyatro gibi, sinema sanatı gibi, yeni bireşimsel sanat yaratım tiplerinin ortaya çıkışına yol açtığını göstermiştir. Daha sonraki tarihsel gelişimleri içinde tek tek sanat türleri arasındaki karşılıklı ilişkiler gittikçe daha da yakın ilişkiler haline gelmişse de, sanat yaratımı daha çok edebiyat, müzik, resim, mimari, tiyatro, vs. biçimleri altında varolmuş ve gelişmiş; “sanat”, “sanat yaratımı” kavramları, çok sayıda ve çok çeşitli yaratıcı etkinlik biçimlerinin soyut genellendirmeleri haline gelerek toplu kavramlar olmuşlardır.

Şu da var, her sanat türünde bir cins sanatta, her sanat tarzında, dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümlesişinin genel yapısı temel değişikliklere uğramıştır. Sözcüklerle biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısı, resimsel ya da müziksel olarak biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısından ne denli farklı olursa olsun, ya da epik anlatısal bir yapıtın yapısı dramatik ya da lirik anlatısal bir yapıtın yapısından ne denli farklı olursa olsun, ya da bir senfoninin yapısı bir romansdan ya da bir koral ezgiden ne denli farklı olursa olsun, burda **insanın sa-**

natsal yaratıcı etkinliğinin yapısı dediğimiz, dengeli bir ortaklaşalığın içindeki değişimler söz konusudur hep.

Sanatın tarihsel olarak bir ilerki anı, zihinsel üretimdeki eski ayrışmamış biçimlerin birbirinden ayrışması hali olmamıştır yalnızca. Bu sürece koşut bir başka, sanat için hiç de öbürlerinden aşağı kalmayan sonuçlar getiren bir süreç daha ortaya çıkmıştır: **dünyanın sanatsal olarak özümle nişi ilkeleri**’nin en baştan değişime uğraması süreci. Toplumun, toplumsal varlığın ve toplumsal bilincin daha ileriye doğru gidişinin, sanatsal yaratıcı etkinlik yöntemlerinin değişime uğraması üstüne hep sürekli etkisi olmuştur. Sınıfsal çelişmelerin ortaya çıkışı ve ikiye ayrılışı, bu aynı çağda etkinlik gösteren sanatçıların yaratıcı yönlendirmelerinin özünden ayrımlaşmasına da yol açmıştır. Daha ortaçağda aristokratik saray sanatı ile halk sanatı arasında korkunç büyük bir ayrılık vardı. Çağımızda ise böyle bir karşıtlık, toplumcu sanat ile geç-burjuva modernist sanatın ideolojik-estetik uğraşları arasında gerçekçi sanatsal etkinlik ilkeleri ile biçimci sanatsal etkinlik ilkeleri arasında yer alır. Birbirini mutlak olumsuzlamaya kadar varan iki sanatsal yönelim arasında, yani gerçek, tam nitelikli sanat olma hakkını karşısındakine tanımak istemeyen “kitle sanatı” ile “seçkinci” sanat arasında da böyle bir karşıtlık vardır.

Eğer sanatı kendine özgü toplumsal bir olay olarak belirtiyorsak, o zaman, sanatsal kültürdeki bu ayrımlaşmayı, bu ikiye bölünmeyi hep göz önünde bulundurmak zorundayız. Bundan başka günümüzde sanatsal kültür, özünden birbirinden farklı birçok yönelime, akıma, okul ve üsluba ayrılmıştır. Bu durumda, estetik kuramının, bu olup bitenler için upuygun bir yöntem getirmesi; sanatın gerçek varoluşunun tüm somut biçimleri içinde, **genel-olan ile özel-olan’ın diyalektik bağlantısı**’nı ortaya koyacak, yöntemi gözden kaçırmaması gerekmektedir. Onun için de estetiğin, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümle nişinin en genel, en dengeli, en temel farklılık belirtilerinin neler olduğunu saptaması yeterli olmayıp, bu farklılık belirtilerinin niçin böylesine derinden dönüşüme uğrayabildiğini, herbirinin niçin özgöl, çok yönlü, ama birbirini dışarılayan türler, cinsler, tarzlar, yönelimler ve üsluplar içinde kendini gerçekleştirdiğini de açıklaması gerekir.

SANATSAL ETKİNLİĞİN YAPICA ÇÖZÜMLENİŞİ

Son yıllarda, insan etkinliğiyle ilgili olarak yaptığımız bir çözümleme (“İn-san Etkinliği”, M. Kagan, 1974), sanıyoruz insan etkinliğinin temel biçimlerinin ortaya konabilmesine ve insanın sanatsal etkinliğinin bunun içinde aldığı yerin belirlenebilmesine olanak vermiş bulunmaktadır. Estetiğin öznenin, nesneler ya da başka özneler üstüne yönelttiği bilinçli ve amaçlı bir etkileme olduğundan yola çıkışla, etkinlik biçimleri üstüne vardığımız sonuçlar şunlar olmuştur:

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

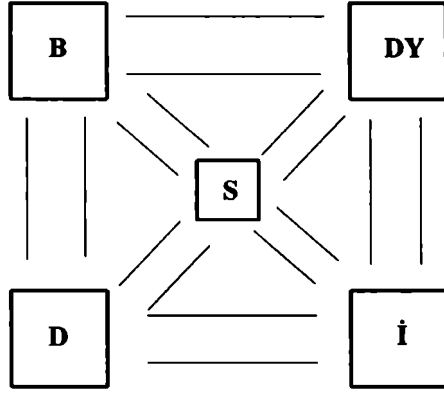
2) Öznenin gerçek dünyanın nesnel nitelikleri, bağıntı ve ilişkileri üstüne bildirimde bulunuşunda kendini belli eden, bilgi etkinliği, ki en yüksek bilgi biçimi bilimdir.

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

4) Öznenin kendi etkinliğini öbür insanlar üstüne yönelttiği, ancak bunu yaparken, dönüştürmenin, bilginin, değerlendirmenin nesnelerini değil de, belirli bir bildirim alışverişi ya da onun düzeyinde bir karşılıklı etkileme biçiminde, ortaklaşa etkinliklerin düzenlenebilmesi için karşılıklı maddi ve (ya da) manevi bir ilinti kurarak, belli bakımlardan kendisine benzeyen özneleri hedef aldığı iletişimsel etkinlik ya da alışveriş, karşılıklı alıp verme. Bu alışverişin ya da alıp vermenin araçlarında birincisi dil, ikincisiyse kültür tarihi boyunca bu amaçla ortaya çıkmış bütün öbür gösterge sistemleridir.

5) Bütün öbür etkinlik çeşitleri karşısında kendine özgü bir nitelik kazanmasına yol açacak biçimde, burda tanımlanan dört çeşit insan etkinliğini birden, birbirinden ayrılmaz biçimde, topluca kendine kaynaştıran, sanatsal etkinlik. İşte bu kaynaşma, sanatın tüm olarak insanın yaşam deneyimine modellik etmesini sağlar.

Burda üstünde tartıştığımız insan etkinliğinin yapısı aşağıda açıkça ortaya çıkmaktadır. Burda, “D”, dönüştürücü etkinliği; “İ”, iletişimsel etkinliği; “B”, bilgi etkinliğini; “DY”, değer-yönlendirici etkinliği; “S” de, sanatsal etkinliği göstermektedir:



Görevimiz, sanatsal bütünün iç yapısını elden geldiğince özenle incelemektir artık.

SANATIN YAPISI: SANATSAL İÇERİK

Sanatın çokkatlı, kapalı bir bütün olarak araştırılması gereği, estetik biliminin çoktandır bilincinde olduğu birşeydi. Sanatın biçimi ile içeriğe ayrılması, estetikte Schiller'in, Schelling'in, Hegel'in zamanından beri yapılmaktaydı. Rusya'da ise, Naşeddin ile Belinski tarafından ele alınmıştı. Bu ayırım, bu olayla ilgili, yapıcı belirlenmiş görünüş biçimlerini ortaya koyar. 20. yüzyılda, fenomenolojik estetik, sanatın bu yolla ele alınışının yanlışlığını kanıtlamaya çalışarak, bu anlayışın karşısına sanatın yapısındaki kuruluşun "çokkatlılık" anlayışını koymuştur (örneğin, N. Hartmann'ın ve R. Ingarden'in yazıları). Böylesine bir karşı karşıya koymanın eleştiri götürür bir yanı olduğunu sanmıyoruz. Gerçekten de, bizim estetik biliminin bugün varmış olduğu gelişme düzeyi, sanatın yapısının, kendi içeriksel ve biçimsel yanlarının bağıntısıyla sınırlı kalınmasına izin vermemektedir artık. Çünkü sanatın yapısının bu iki yanı da karmaşık, diyalektik olarak çelişkin kuruluşlar olup, her ikisinin de kendine özgü yapıları vardır. Bu bakımdan yapılacak iş, bugünkü modern yapısalcılığın soyut metodolojisi adına, sanatın zihinsel içeriği ile maddi biçiminin birleştirilmesiyle ilgili, klasik estetiğin geleneksel tasarımlarını bir yana atmak değil, tam tersine bu tasarımları daha da geliştirme, somutlaştırmak ve derinleştirmektir.

Sanatın içeriğinin iç kuruluşunu çözümlemekle işe başlıyoruz, çünkü gerçekliği özümlemenin bütün öbür alanlarında olduğu gibi, sanatta da asıl olan şey budur. Diyalektik maddeci filozoflar için, tıpkı insan bilinci gibi, sanatın içeriğinin de, dış dünyanın yansıtılmasının bir sonucu olduğu ve sanatın içeriği ile gerçekliği özümlemenin bütün öbür biçimleri arasındaki farkın ancak sanatın yansıtmış olduğu nesnelerin özelliklerinde aranabileceği gün gibi açıktır. Bu bakımdan, sanatın yapıcı çözümlemişini daha iyi açıklayabilmek için, **sanatsal özümlemenin nesnesi'nin ne olduğunu ortaya koymamız gerekiyor.**

SANATIN NESNESİ SORUNU

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

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

1950'lerin ortasında, (G. Abramoviç, A. Burov ve N. Çavçavdse tarafından) dile getirilmiş ve kısa zamanda benimsenmiş olan ikinci görüş ise, sanatsal çözümlemenin nesnesinin kendine özgü olduğunu vurgulamaktaydı. Bu kendine özgü durumdan yola çıkarak, yaşamın sanat yoluyla imgesel olarak biliniş biçimlerinin özellikleri ortaya konuyor; böylelikle de, sanatsal bilgi ile bilimsel bilginin eşdeğerliğinin açıklanabilmesi olanaklı kınılıyordu. Bununla birlikte, sanatın nesnesinin özgüllüğüyle ilgili ortaya sürülmüş tanımlamalar çelişikti. Çavçavdse'ye göre, sanatın nesnesi, "nesne ile öznenin karşılıklı ilişkisi" idi; Burov'a göre, "insan"dı; Abramoviç'e göre, "dünyanın insanla olan ilişkisi" idi; Vanslov ile Stoloviç'e göre, "gerçekliğin estetik özellikleri"ydi; Rappoport'a göreyse, (bilimin nesnesi olan "olgular deneyimi"nden farklı olmak üzere) "ilişkiler deneyimi" idi, vs.

Bu tanımlamalardan herbirini kendisi için çözümleyebiliriz burda. Yalnız şunu belirtelim, bu tanımlamalar arasındaki ayırım, temel bir farklılık olmaktan önce, terimsel bir farklılıktır. Çeşitli kavram sistemleri ve kesinlik dereceleri içinde, şu aynı olgu anlatılmak istenmektedir aslında: Burov'un da çok yerinde, "sanatın uzmanlık alanı" diye tanımladığı alan içinde, **öznel, insani, toplumsal, manevi öğelerin özel yeri**. Bu olguyla sanatın kökenleri üstüne daha önce yapmış olduğumuz çözümlemeye dönmüş oluyoruz. Anımsarsak, bu çözümlemenin getirdiği sonucu şöyle açıklamıştık: sanatın çok yüksek sanatsal nitelikler gösterecek biçimde, daha ilk başlarda, çok kapsamlı ve uzantılı gelişmiş olması, kökeninde

insanoğlunun dünyayla ilgili düşünce ve tasarımlarını belirlemiş olan, **özne ile nesnenin ayrılmaz birliği**'nde yer etmişti. Doğanın bu yolla "insanileştirilme"si, bilimsel-kuramsal bilginin temelinde yatan soyut-mantıksal düşünce tarafından aşılabilirdi ancak; çünkü ancak bu yolla, dünyayla olan ilintisinden soyutlanabilir, böylelikle de önce maddi, sonra da toplumsal varlığın kendine özgü, gerçekten nesnel yasalarının içine girilebilinirdi.

Ama, ilkel toplum insanının sanatsal-imgesel bilgisi bunun altından kalkacak yetenekte değildi. O halde, daha sonra mı edinmişti böyle bir yeteneği? Yoksa, gerçekliğin imgesel bir özellik taşıyışı, canlandırılışı, kısacası, "insanileştirilmiş" oluşu, sanatın ilk gelişme anının kendine özgü bir yanıydı da, zamanla, yaşamın gerçekçi yoldan, yeniden yaratılışının kavranmasıyla birlikte, bilime benzer bilginin nesnesi de, öznel öğelerden "kurtularak", tıpkı bilimsel bilgideki gibi bir nesnellik derecesine mi ulaşmıştı?

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

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

"Düşündüğümüz anlamda değildir"

Doğa.

Kör değil, ruhsuz değildir bakışları.

Bir ruh yaşar onda, özgürlük yaşar.

Aşk vardır onda.

Kendi diliyle bize seslenir."¹³

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

Gerçekçi edebiyatta bugün benzeştirme, eğretilme, kişileştirme, abartma gibi, imgesel düşüncenin daha en başından ortaya koymuş olduğu biçimlendirme araçlarının geniş ölçüde kullanılmasının nedeni de budur. Doğanın varlığının fiziksel biyolojik olmayan, zihinsel yoldan insanileştirilmiş yanını verebilmek için bu araçlara başvurulmuştur. Bilim eğretilme diliyle konuşamaz, çünkü eğretilmede nesnelerin öznel olarak algılanması ve değerlendirilmesi'ne dayanılarak bu nesneler arasında bir benzeştirme yapılır. Eğretileninin diyalektik nitelikte oluşu, onun kendi sanatsal değerinin, yalnızca kıyaslanan nesneler arasındaki nesnel benzeşmeden gelişine değil, (bu çerçeve içinde, bilimsel düşüncede de arasına eğretilme ve benzeştirme yapılır çünkü), ama o benzeştirmenin temelinde yatan düşünsel-coşkusallıktan gelişine de bağlıdır. (Ve Durgun Akardı Don'un sonunu anımsarsak) ancak sanatta güneş "kapkara" olabilir, ancak sanatsal bilgide güneş sıcaklığı çölde "karabasan" gibi insana basabilir, ya da çıplak toprakta "bir kölenin yüreğindeki ateş" gibi yanabilir (bu son örnekler Andrey Platonov'un öykülerinden alınmıştır). Bu bakımdan, benzeştirme ya da eğretilme yoluyla aralarında bir bağıntı kurulacak nesneler birbirlerinin ne denli uzağına düşünüyorsa, yapılacak benzeştirmenin de o denli çarpıcı, vurucu ve koşkusallı bir etkisi olur.

Bilimsel düşüncenin benzeştirmeye güvenmeyişinin nedeni, farklı nesneler

13 F. I. Tiyyutsev, *Şiirler*, 1972, s. 122.

arasında yapılan bir yakınlaştırmamızın öznel bir özellik taşıyor olması değildir. Bilim için daha başından beri “benzeştirme kanıt değil”dir. Oliška’nın da çok yerinde belirttiğı gibi eğretilme, “düşünceye tuzak kurar”. Buna karşılık, sanatta benzeştirme, eğretilme ve abartma, en etkin “sanatsal kanıtlar”dır; **imgesel bilginin upuygun araçları**’dır.

Burda, sanatsal imgenin “sırrı”nı çözmek için de bir anahtar elde etmiş oluyoruz. Sanatsal imgenin alışlageldik tasarımsal görüntüden farkı, sanatsal imgenin varlığın **değer-yönü**’yle ilgili bilginin bir sonucu oluşudur, ki biz buna eğretilmeli biçimde, dünyanın “insanileştirilmesi” diyoruz. Buna karşılık, alışlageldik bir tasarımsal görüntü, coşkusal ve düşünsel herhangi bir yorumlamaya ve değerlendirmeye gitmeksizin nesnelerin bir yansımasını verir. Bir ornitoloji ders kitabındaki bir güvercin ile Picasso’nun “barış güvercini”ni karşılaştıralım. Resimleyicinin ders kitabında çizmiş olduğı güvercin sanatsal bir imge taşımaz hiçbir zaman (taşıyamaz da zaten!), çünkü resimleyici, güvercini aynen kopye etmeye çalışmıştır; buna karşılık Picasso’nun güvercini sanatsal bir imge taşır, çünkü burdaki güvercin kendi başına değil, insan ve insanlık için önemi açısından, kendi **toplumsal değer**’i içinde çizilmiştir. Onun için, Picasso’nun çizdiği güvercin dümdüz bir güvercin değil, insanoğlunun duygularının, umut ve ideallerinin bir görüntüsüdür.

Örneğın, Goethe’nin bir şiirinde şöyle geçer, “Ben hem bir tanrıyım, hem bir solucan, kral da benim, köle de...” Bu dizeler şaşırtmaz bizi; çünkü çok iyi biliyoruz, şair kendisini tanrıyla, hayvanla, kralla, köleyle benzeştirdiğı zaman bunu eğretilmeli anlamda yapıyordur, yoksa kendi sözel anlamında değil. Şair, bilimsel düşüncenin değil, imgesel düşüncenin “formülleri”ni kullanmıştır burda. Estetiğın, bu formülleri, üstüne kendi damgasını basacak biçimde, gerçekliğın imgesel olarak bilinişinin yalın bir modeli olarak görmesinin nedeni de budur.

Bu bakımdan, gerek sanatta, gerek bilimde, bilginin nesnesi arasında bir fark aranmamalıdır. Her iki durumda da bilginin **nesnesi** aynıdır çünkü: doğadır, insandır, toplumsal yaşamdır; kısacası, gerçekliktir. Ama, aradaki temel fark, sanatsal bilginin nesnesinin **yapısı** ile bilimsel bilginin nesnesinin yapısı arasındadır. Bu ikincisi, yalındır, tek bir düzlem içindedir, kendi nesnelliğı içinde tek bir anlamı vardır; birincisi ise çiftkattır, tüm değerler için olduğı gibi, iki düzlem arasında uzanır. Burda, nesnel-olanla öznel-olan, doğal-olanla toplumsal-olan, maddeci-olanla manevi-olan bir aradadır. Dahası, sanatsal bilginin nesnesinin taşıdığı maddi önem ile manevi önem hiçbir zaman aynı değerde değildir. Varlığın değeriyle ilgili olan bilgi, başlıcalıkla ve sondaki amaç olarak insanoğlunun ve toplumdaki manevi yaşamın bilgisiyle ilgili bir yönlendirmeyi getirirken, doğanın ve insanın maddi varlığıyla ilgili olan bilgi, sanattaki bu en yüksek amaca ulaşabilmenin doğrudan doğruya bir aracı olmaktadır. **Maddi-olandan manevi-**

olana, sanatsal bilgi böylesine özetlenebilir işte.

Örneğin, bir ressam bir portre üstünde çalıştığı zaman, gereken benzerliği kurabilmesi için yalnızca canlandırılan kişinin tüm fiziksel özelliklerini, yani dış görünüş biçimini, başını, yandan görünüşünü, gözlerinin anlatımını, yaş ve cinsiyet özelliklerini değil, ama aynı zamanda psikik varlık biçimini, kişiliğini mesleğiyle ya da daha başka şeylerle ilgili özelliklerini de inceden inceye incelemesi gerekir. Onun için, çok iyi gözlemleyebilen, ince görüşlü bir sanatçı tarafından yapılmış bir portreye, portresi yapılmış o kişinin resimsel olarak gerçek bir “biyografisi” gözüyle bakılabilir. Ama soruyu başka biçimde de sorabiliriz. Portreyi yapan ressam için, resimde yakalamak istedikleri bakımdan, herşey aynı ölçüde ilgilendiriyor mudur kendisini, her şey kendisi için aynı ölçüde mi önemlidir? Tabii ki, hayır. Portresi çizilen kişinin dış görünüşü ile iç dünyası, fiziksel varlığı ile manevi yaşamı, yüzü ile kişiliği, sanatsal bilginin nesnesi olarak aynı kaba girmezler. Portredeki ama her zaman için **manevi-olan**’la, **psikolojik-olan**’la ilgili bilgidir; buna karşılık dış görünüşle, biyolojik-olan, anatomik-olan yanlı ilgili bilgi sırf portresi yapılan kişinin manevi varlığının, ruhunun içine girebilmek için gerekliyse zorunludur sanatta.

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

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

mının çok derin süreçlerini modellendirebilmesini engelleme. Bu bakımdan, müzikteki sanatsal bilginin değerinin edebiyatta ya da resimdekinden daha aşağı kaldığı söylenemez.

Şunu görüyoruz, sanat, insanoğlunun manevi varlığının derinliklerine girebilmeye elverdiği sürece insanın fiziksel biçimi ile somut eylemlerini vermeye çalışmaktadır. Bu son derece önemlidir, çünkü söz, hareket, vurgulama, mimik, gözlerin anlatımı ya da tüm bir tavır, elle tutulur bir halde cisimlendirilmediği sürece, insan düşünce ve duyguları, kendi başına ne elle tutulup kavranabilir, ne de gözle görülüp iştirilebilir. Sanat, gözle görülen, kulakla işitilen şeyler yoluyla, insan ruhunun görülmez, iştirilmez dünyasına iner; varlığı duysal olarak algılama biçimleri yoluyla insanoğlu yaşamının manevi kapsamına giren yaşantıyı, anlayışı verir.

Sanatsal bilginin bu yasadını sanatçılar her zaman için çok iyi bilirler. “Sanatın başlıca amacı”, diyordu Lev Tolstoy yazdığı bir günlükte, “insan ruhunu açığa çıkarıp dile getirmektedir...”¹⁴. Buna benzer anlatımlara Stendhal, Balzac, Dostoyevski, Çehov, Stanislavski ile maddeci estetiğin başlıca temsilcilerinden Belinski ile Çernişevski’de de rastlanabilir. Örneğin, Çernişevski, Tolstoy’un psikolojik yaşamın en gizli kurallarını açığa çıkarmış olduğundan haranlıkla söz ederek, şu genel sonuca varır: “Psikolojik çözümleme, yaratıcılık yetisine güç veren en asli nitelikler belki de”¹⁵. Bu bakış açısından, Çernişevski’nin yaşamının sonuna doğru üçüncü baskısını yapmayı düşündüğü tezin metniyle ilgili yaptığı bir düzeltmeyi burda belirtmekte yarar var. Sanat ile tarih bilimi arasındaki ayrımı gösterirken, şu tümcenin önce altını çizer Çernişevski: “Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder; sanatsa bireyin yaşamından.” Sonra, bu tümcenin yerine şunu ekler: “Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder ve bu arada, her şeyden önce olgusal hakikat için çaba gösterir, sanatsa insan yaşamından söz eder ve anlattığı şeylerde geçen olgusal hakikatin yerini psişik ve manevi hakikat alır.”¹⁶

Son olarak da Lenin’in Inés Armand’a yazdığı ünlü mektupta geçen ve bu sorunsala çok yakın düşen şu değişinden söz etmek gerekir: kuramsal çözümlemeden farklı olarak, “**karakter** çözümlemesi ve buna **ilişkin** tipin ruhsal olarak ele alınışı...”¹⁷ bir sanat yapısının ağırlık noktasını oluşturur.

Yine aynı anlamda Gorki de edebiyatta “insanlık bilgisi” demiştir. Ama bu mecazi tanımlama estetik biliminde harf harfine alındığında, yani Burov ve Timofeyev ile öbürlerinin formüllendirdiği yolda, sanatsal bilginin “özgül nesnesi” ya da “başlıca nesnesi” olarak alındığında böyle bir tanımlama çok belirsiz bir anlam taşımakta, sanatın nesnesinin kendine özgü gerçek yapısını açıklayacağı

14 L. Tolstoy, **Toplu Eserler**, Cilt 53, 1953, s. 94.

15 N. G. Çernişevski, **Toplu Eserler**, Cilt III, 1947, s. 425.

16 a.g.e., Cilt II, s. 87.

17 V. I. Lenin, **Inés Armand’a**, 24 Ocak 1915; V. I. Lenin, **Toplu Eserler**, Cilt 35, s. 159.

yerde, gözardı etmektedir. Çünkü insan, maddi ve manevi, biyolojik ve toplumsal öğelerin bir bütünüdür. Yoksa, eczacılığa da “insanlık bilimi” diyebiliriz. Sorunun özü, insan yaşamının maddi ve manevi yanları ile sanatın nesnesinin hangi **somut ilişkiler** içinde yanyana bulunduğu saptanmasındadır. Bu bakımdan, sanatın başlıca nesnesi olarak görülmesi gereken şey, insan değil, **insanın toplumsal varlığının manevi kapsamı**’dır.

Sanatın nesnesinin yapısı üstüne ancak böyle bir tanımlama, dünyanın sanatsal olarak özümleşişinin insanı anlatmaksızın da var olabileceğini anlamamızı sağlayabilir. İmgesel bilginin nesnesinin en önemli, ana etkeni insan olmayıp, insanın manevi dünyası olduğu için resimde başlı başına bir tarz olarak manzara ve natürmort vardır. Mimari ile uygulamalı sanatlar da bu yolla temellendirilebilir ancak. Teknik bir inşaat, kendi maddi görünüşünde toplumun manevi yaşamının bilgisini taşıdığı sürece sanatsal değer kazanabilir ancak. Dolayısıyla, uygulamalı sanatlar ile mimarideki yaratımlar, yalnızca toplumun teknik ilerleme düzeyini değil, ama aynı zamanda toplumun **yaşam tarzı**’nı, **düşünce tarzı**’nı, **dünyagörüşü**’nü, **dünya anlayışı**’nı, farklı toplumsal kesimlerin **idealler**’i ile **psişe**’sini de bildirir. Sanatsal olarak verilmiş sanayi ürünlerini olsun, müzik ve dans yapıtları ile resim ve edebiyat yapıtlarını olsun, her çağın manevi kültürü içinde bir araya getiren şey de budur işte.

SANATSAL İÇERİĞİN BİLGİLENDİRİCİ YANI

Bilimde olduğu gibi sanatta da, içsel kapsam, bilginin nesnesinin yansımasından başka bir şey olmayıp, bu içeriğin özelliği, bilinen nesnenin özelliğini taşır. Bilimin nesnesi de nesnel gerçekliktir. Bilim, insan bilgisine yönelik olduğu zaman, öznenin toplumsal etkinliğini, bilincini, psişesini doğanın varlığı nasıl nesnelse öylesine **nesnel**’miş gibi yorumlamak zorundadır (bu bağlamda, doğa bilimleri ile toplum bilimlerinin birliği üstüne Engels’in yapmış olduğu formülendirmeleri anımsamamızda yarar vardır). Demek, bilimin içeriği **nesnel hakikat** olmaktadır.

Sanatta ise durum daha başkadır. Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır: bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani **varlık değer olarak** tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımasını bulmuş olan, **varlığın değerlendirilmesi sistemi** tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; **dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi**.

Bu bakımdan, sanatın bilgi gücünün sanatçının dışında, yalnızca yaşamın bilincine varılışında ve vardırılışında kendisini belli ettiği, çünkü zaten sanatçının yaşama olan ilintisinin, “kendinin anlatımı” olarak sanatın içinde yer aldığı yolundaki çok yaygın tasarım, korkunç yanlış bir tasarımdır. Üstelik, sanatçının “kendisini anlatımı”, bilgice hiçbir önem taşımadığı gibi, sanatın bilgi edinme için çabalarının da tam karşısında yer alır. Burjuva estetiğin ortaya çıkarmış olduğu ve kendi gereği idealist ve metafizik bir konumu olan bu tasarım, ne yazık ki, birçok Sovyet bilimcisi tarafından da benimsenmiştir. Bizim kendi kuramsal meslek literatürümüz ile sanat eleştirisi literatürümüzde, sanatçının “kendisinin anlatım” biçiminde çok sık geçen, korkunç sakıncalı bir görünüşün ortaya çıkışını ve bize sanki öznel, akıldışı, gerçek karşıtı olan bir şeymiş gibi gelişinin nedeni de budur. Burda sanatçının “kendisinin anlatımı”, doğrudan doğruya “kendisinin bilgisi” olup, soyut dışavurumculuğun ve gerçeküstücülüğün savunucularının bize anlatmaya çalıştıkları yolda bir duyum akımının kendinden saptanışı değildir.

En basit durumlarda bile, söz gelişi doğanın bir resmini yaparken, yaratıcı edimdeki psikolojik mekanizma, canlandırılan nesnenin çözümlenişi, sanatçının kendini çözümleyişiyle, yani ne ve nasıl duyumsadığını, niçin başka türlü değil de öyle duyumsadığının derinden “incelenişi”yle birleştirir. Hele bir roman, bir senfoni ya da bir oyunun yaratılması söz konusuysa, sanatçının böyle çözümsel olarak kendinde derinleşmesi, kendisinin anlatımı çok daha yoğundur.

Sanatta **canlandırılacak** olan şey kadar, **anlatılacak** şeyin de ne olduğu, bilgisel açıdan işlenmiştir hep. Bu bakımdan, sanatın içeriğinde saptanmış olan bilgi bildirimi ile bilimsel bilginin içeriği olarak nesnel hakikat birbirinden ayrılır. Sanatın içeriğinde, nesnel hakikat, “öznel hakikat” ile çelişmeli bir bağıntı içindedir. Burda sözü edilen şey, “öznel hakikat”tir, yoksa çoğu zaman, işin basitinden alındığı gibi, “öznelliğin vurgusu” değildir. Çünkü, sanatçının kendisinin anlatımının kendisinin bilgisine dönüşmesi, kendi iç yaşantısındaki ve duyumlarındaki rastlantısallığın, birbirine karışıklığın ve kargaşa halinin aşılmasından; kendi bilincinin “akış”ını doğru “yönlendirebilme”si ve asli olan şeyi, anlamı, psikolojik olarak hakiki olanı bulup gün ışığına çıkarabilmesi yeteneğinden başka birşey değildir. Ancak bu yolla, sanatçının kendi manevi yaşamının tikelliğinde, genel anlam taşıyabilen, toplumsal olarak bir şeyi gösteren, yalnızca sanatçının kendi bireyliğini değil ama öbür insanları da “anlatan” bir şey ortaya konabilir. Başka bir insanın manevi dünyası ancak kendimizinkine yakın düştüğü zaman, bizce bir değer taşıdığı, bizce sevgi gördüğü zaman ilgimizi çeker çünkü. Ancak **psikolojik olarak asli, kalıcı, derin** bir şey, **hakiki** bir şey ortaya koyuyorsa, ancak o zaman, hayatta belki hiç tanımadığımız, hatta çoktan ölmüş gitmiş bulunan bir kimsenin duyguları, düşünceleri, iç yaşantısı bizim ilgimizi çekebilir. Ancak o zaman insanın en gizli belgeleri (özel mektuplar, günlük anılar), hakiki bir sanat-

sal değer kazanabilir (Anne Frank'ın Hatıra Defteri'ni anımsayalım burda yeter). Ama bir yazar, eğer Gogol gibi, Lermontov gibi, Dostoyevski ve daha başkaları gibi, kendi anlatacakları şeyler için, mektup ya da günlük biçimini seçmişse, o zaman bu belgelerin sahibi olarak böyle bir kimsenin yeryüzünde hiç yaşamamış olduğunu bildiğimizi çok iyi bildiği halde, sırf bizim ilğimizi çeksın diye öznel bakımdan hakiki olan bir manevi yaşamın içine dayalı bir yazar yerleştirmiştir. Sanatın içeriğinde nesnel hakikat ile öznel hakikatin bu yolla bir arada oluşuna Belinski “şiiirsel hakikat” demiş ve bunu sanatın bilimin içeriğinden başlıca farkı olarak, bir sanat yapıtının sanatsal değer kazanmasının başlıca koşulu olarak görmüştür.

Yalnız altını bir kere daha çizelim, birbirlerinden ayrı, tek başlarına ayakta kalabilecekleri tarzda, nesnel hakikat ile öznel hakikatin bir toplamı söz konusu değildir burda. Sanatın şiiirsel kapsamı, yerine öznel psikolojik bir hakikatin konacağı, nesnel olarak hakiki bilimsel bir içerik değildir. Şiiirsel hakikat, **bütün-sel, kendi içinde kapalı ve nitelikçe kendine özgü bir olay'dır, nesnel-öznel hakikat'tir.** Özne ile nesne arasındaki değer-bağlantısının derin bir bilgisinin sonucu olup, sanatın nesnesinin kendisini bize gösterir.

Sanatta bilgi ile kendinin bilgisi nasıl ayrılmaz biçimde birbirine bağıntılı bir halde bulunuyorsa, sanatsal içeriğin bu her iki düzlemi de birbiriyle öyle değişik tarzda bir ilişki içindedir. Bunu estetikte çoktan saptanmış, ama şimdiye kadar kuramsal olarak ortaya konamamış, birbirine koşut iki dizi sanatın, yani biri dünyayı görüntüleyen, öbürüyse görüntülemeyen iki sanatın varoluşunda görebiliriz. Hemen ilerde, sanat cinslerinin sınıflandırılmasını yaparken, sanatsal yaratımdaki bu “ikiye ayrılma”nın ne denli önem taşıdığını çok iyi anlayacağız. Yalnız burda şu kadarını belirtelim, dünyanın sanatsal olarak böyle iki yoldan özümmlenebilmesi ve bunun ayrıca gerekli oluşu, nesne ile özne arasındaki değer-belirleyici karşılıklı ilişkinin, olayların bilgisi ile bunların modellendirilmesine iki türlü elvermesinden gelmektedir. Çünkü, aksiyolojik “nesne-özne” sistemi, **nesne açısından** ortaya konabildiği gibi, **özne açısından** da ortaya konabilmektedir. Bu birinci halde (edebiyat ile oyunculuk sanatında, resim ve heykelde olduğu gibi), bilginin nesnesi insanın manevi dünyası içinde yansıtılan nesnel gerçekliktir; ikincisinde ise (müzikte,dansta, mimaride olduğu gibi), insanın nesnel gerçeklik içinde yansıyan ve değerlendirilen manevi dünyasıdır.

Estetik düşüncesi tarihinde bu birinci diziye giren sanatların “nesnel” ya da “görüntüsel” (“izlenimsel”) olarak; ikincilerinin ise, “öznel” ya da “anlatımsal” (“dışavurumsal”) olarak nitelendirilişine sık sık rastlamak mümkündür. Bu tanımlamayı biz çok şanslı bir tanımlama olarak görmüyoruz; nedenine gelince, bütün sanat türlerinde özne ile nesnenin ayrılmaz bağıntısı ortaya konduğundan, sanatta görüntüsel olan ile “dışavurumsal”, anlatımsal olanın birbirinden ayrı ayrı varoldukları düşünülemez hiçbir zaman. Edebiyat tarzları arasında yapılan

başlıca bir ayırmamaya uyularak, sanat yaratımları da “epik” ve “lirik” diye iki ayrı tipe ayrılabilir. Bu birincisinde, sanatçının kendisinin bilgisi, nesnel gerçekliğin bilgisinin arkasında “saklı” olup, nesnel gerçekliğin canlandırılışı içinde “çözüntüye uğrar”. İkincisinde ise, bunun tam tersine, sanatçının kendisinin bilgisi, doğrudan doğruya sanatın imgesel dokusu içinde kendini cisimlendirmiş olduğu gibi, dış dünyanın bilgisi de sanatsal içeriğin ara bir uğrağı olarak, arkaplanda ya da art bağlamda kalmıştır. Yaşamın sanatsal olarak özümleme biçimlerinin böyle ikiye ayrılması, çeşitli sanatsal yönelimleri, örneğin, geçekçilik ile romantikçiliği klasikçilik ile Barok sanatı, izlenimcilik ile dışavurumculuğu karşı karşıya koyarak yapılabildiği gibi, çeşitli bireysel üslupları, örneğin Şurikov’un üslubu ile Vrubel’in üslubunu, Mussorgski’nin üslubu ile Çaykovski’nin üslubunu, Hemingway’in üslubu ile Kafka’nın üslubunu karşılaştırarak da yapılabilir. Burada, “epik” bir sanatsal yaratım tipi ile “lirik” bir sanatsal yaratım tipinden haklı olarak sözdebiliriz.

Kendinden de anlaşılaacağı gibi, bu ilk ayrı görüntü yapısı, çok sayıda somut değışkenlikler ve çeşitlilikler gösterebilmektedir. Ayrıca, Heinrich Böll’ün Bir Soytarının Gözünden adlı itiraf-romanı gibi ya da (son on yıldır İtalyan ve Fransız sinema sanatında çok tutulan bir tarz haline gelmiş olan) lirik itiraf-filmi gibi kendine özgü tarzlar, bireşimsel sanat türlerinin karmaşık yapısı içinde karşılıklı olarak birbirlerini etkileyebilmektedirler. Ancak, bilgi ile kendinin bilgisinin somut karşılıklı ilintisi ne denli somut biçimler alırsa alsın, bu ikisi sanatta hep içiçe kaynaşıktır, ki sanatsal bilginin nesnesinin yapısı da ancak bu yolla ortaya konabilmektedir.

Ayrıca, sanatta bilginin oluşum biçimi ve tarzı ile somut mantıksal bilimsel bilgidен farkını ortaya koyacak somut imgesel özelliğı de buna bağılıdır.

SANATSAL BİLGİ

Aristoteles’ten bu yana saptanmış olduğu gibi, birçok nesne, olay ya da sürecin ortak varlık çizgilerini yansıtan bilimsel kavramdan farklı olmak üzere, sanatsal imge, **tikel-olan’da genel-olan’ı** anlamlı kılar. Bu temel bilgi, estetik biliminin ayrılmaz bütünüleyici parçası olup, estetik tarihi boyunca hemen hemen bütün estetik bilimcileri tarafından tekrarlanmıştır. Gerçekten de, örneğin “kapitalizm” kavramı, belirli bir toplumsal yapının tüm somut özelliklerinden, yani siyasal, ulusal, dinsel ve daha başka özelliklerinden soyutlanarak, sırf bu kendi toplumsal oluşumunun değışmeyen, temel belirtileri içinde saptanacak olursa, o zaman (tıpkı Balzac’ın, Dickens’in, Gorki’nin, Thomas Mann’ın, Sinclair’in romanlarında

olduğu gibi), burjuva gerçekliğin imgesel yoldan yansıtılışı, belli bir ülkede, belli bir somut tarihsel evrede, belli bir toplumsal çevrede, belirli koşullar altında, kişilerin kendi yaptıklarıyla ve alınıyazılarıyla, kendi somut bir görünüş biçimi içinde, kapitalizmin genel özünü verir bize.

Sanatsal imge, bu yolla, **tikel-olan**'ı yeniden yaratarak, tikel-olan yoluyla **genel-olan**'ı kavrar. **Bireysel-olan**'ı göstererek, bireysel olanın içinde **tipik-olan**'ı açığa çıkarır. **Rastlantısal-olan**'ı anlatırken, onun gerisinde yatan **yasallık**'ın kavranmasını sağlar. Gerçekliğin yansıtılışı tikel-olanın yeniden yaratılmasıyla sınırlı olup hiçbir genellemeyi içermediği zaman, rahatlıkla belgesel bir değer taşıyabilir, ama sanatsal hiçbir değer taşımaz (tıpkı belgesel fotoğrafta, haftalık gösterilerde, gazate röportajında, günlük yazılarında, anılarda ve daha başka yerlerde olduğu gibi). Buna karşıt, gerçekliğin yansıtılışı, görünüşlerin canlı somut halinden soyutlanmış olarak, sırf genel-olanı, özsel-olanı, yasal-olanı iletiyorsa, o zaman burda, sanatsal bir çizim yerine teknik bir çizim, bir resim değil bir şema, sanatsal-imgesel bir model değil, bilimsel bir model vardır karşımızda. Sanatta genel-olan ile tikel-olan birbiri içinde kaynaşmışsa, ancak o zaman gerçekliğin gerek belgesel, gerek bilimsel olarak yansıtılışından farklı, dünyanın kendine özgü bir bilgi biçimi olabilir.

Bununla birlikte, burda ortaya konduğu kendine özgü özelliği içinde, sanatsal bilginin biçimi ve tarzı, açık seçik bir kesinliği gerektirmektedir, çünkü estetik konular üstüne birçok kitapta ve yazıda, bu sorun basitleştirilmekte, tekyanlı yorumlanmaktadır. Her şeyden önce de, sanatsal bilginin yapısıyla ilgili genelleklerin yerine, yalnızca birkaç sanat türü ve tarzı için geçerli ancak tek tük sanatsal yönelimler için işlerlik kazanmış olan bir takım tikel, yan ilkelerin konuşa rastlanılmaktadır bu duruma. Oysa bizim kuramcılarımız, gerçekçi roman ile yaşamı sanatsal olarak yansıtmanın buna benzer daha başka biçimlerinden edinilmiş deneyimlerden yola çıkarak, “tikel-olan” ile “ bireysel-olan”ın, “genel-olan” ile de “tipik-olan”ın arasına, kural olarak bir eşitlik işareti koyarlar. Burdan da anlaşılacağı üzere, sanatsal-imgesel bir **genellendirme**, bir **tipleştirme** olduğu gibi, sanatsal imgeninde her zaman, yaşamın görünüşleri içindeki bireysel yinelenmezlik halini vermesi gerekir. Ama bu arada, gerçekliği canlandıramayacak, yani gerçek görünüşlerin bireysel olarak kendine özgü halini yeniden yaratamayacak olan sanat dalları da vardır, böyle bir şeyi yapabilecek durumda olanları da. Hatta, bazı sanat tarzlarında, bireyleştirmeye elverişli bir canlandırmada yapılamaz; örneğin, kıssalı hikayelerde (**fabl**'da), eğretilmeli heykelde, çizgi-filmde. Roman, oyun, tuval resmi alanında ise bireysel yönden tikel-olana pek rastlanmaz; örneğin, ne klasikçilikte, ne de simgecilikte, sahici bir bireyleştirme yoktur. Buna benzer gözlemler, tipleştirme ve sanatsal olarak genelleştirmenin hiç de özdeş olmadığı sonucuna götürmektedir bizi. Genelleştirme olmaksızın, sanatsal yaratım da düşü-

nülemez, ama dünyanın sanatsal olarak özümleşi, çoğu zaman, tipleştirme olmaksızın da olabilmektedir; örneğin, uygulamalı sanatlar ile dans, masallarda, süsleyici duvar resminde, ortaçağ dinsel sanatında, çağdaş gerçeküstücü sanatta olduğu gibi.

Sanatsal imgede, bireysel-olan ile tipik-olanın diyalektiği, tikel-olan ile genel-olanın diyalektiğinin ancak kısmi bir hali'ni gösterir. Bu bakımdan, estetik kuramına düşen görev, sanatsal imgede genel-olan ile tikel-olan arasındaki ilişkinin çokkatmanlı değişkenlerini açığa koymaktadır. Çünkü değişik sanat cinsleri ile türlerinin, değişik sanat yönelimleri ile üsluplarının özellikleri bu değişkenlerden belli olmaktadır. Örneğin, Goethe'nin "Faust"u ile "Wilhelm Meister"i karşılaştıracak olursa, görülecektir ki, bu tek tek edebi tarzlar arasında, bireyleştirme ve genelleştirme derecesi aynı değildir. Bir tuval resmi ile bir süsleyici duvar resmi arasında, bir desen ile bir afiş arasında, bir romans ile bir türkü arasında, bir sonat ile bir marş arasında karşılaştırma yapıldığı zaman da buna benzer farklılıklar görülecektir. Öte yandan, gerek antikçağ ve ortaçağ sanatına, gerek klasikçiliğe ve romantikçiliğe özgü genelleştirmeler, tikel-olanı genel-olan'ın altına, canlı somut-olanı da mutlak güzel ya da çirkin-olanın altına koyarak, ne kahramanların kişiliklerinin, ne de durumlarla görünümünün bireyleştirilmesine olanak vermiştir. Buna karşıt, natüralizm, tikel-olanı, dışsal-olanı, rastlantısal-olanı mutlaklaştırmaya çalışarak, yaşamın sanatsal olarak özümleşiinde herhangi bir genellendirmeye hiç yer bırakmayacak biçimde, en aşırıya götürmüştür görünüş biçimlerini.

Buna karşılık, gerçekçi sanat, kendi tarihsel gelişimi boyunca, gerek bireysel-olan ile genel-olanı, gerek rastlantısal-olan ile yasal-olanı tek bir imge içinde dengeleştirebilen bir sanatsal bilgi yönteminin oluşturulmasından yana olmuştur. İnsan ve doğanın, bir Corneille ile Poussin'in, bir Schiller ile Byron'ın, bir Mozart ya da Berlioz'un idealleştirmeye yönelik sanatlarında kapalı, bilinmeyen bir şey olarak kalmış, oysa Balzac ile Tolstoy'da, Surikov ile Mussorgski'de derinlemesine, çok canlı bir somutluk içinde verilebilmiş olmasının nedeni de budur. Daha ne klasikçilik, ne de romantikçilik böyle bir şeyin farkındayken, gerçekçi sanatın klasikleri tarafından yaratılmış olan imgelerin, son derece kapsamlı ve toplumsal-eleştirel genellendirmeler olarak önem kazanmış oluşunun nedeni de budur. Engels, böylesine imgeleri tipik olarak nitelendirerek, **tipikleştirme**'yi gerçekçi sanatın doğrudan doğruya asli bir belirtisi olarak görür: "Gerçekçilik demek, benim görüşüme göre, ayrıntılara bağlı kalmanın dışında, tipik kişilikler ile tipik durumların hakikate bağlı olarak verilebilmesidir."¹⁸ Böylece, Marx da, Engels de,

18 Friedrich Engels, Margaret Harkness'e, Nisan başı, 1888; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 42.

Shakespeare’in, Rembrandt’ın, Balzac’ın gerçekçi yaratımlarına örnek diye gösterdikleri tipikleştirmeyi dünyayı sanatsal olarak özümlemenin şu iki biçiminden ayırdederler: birincisi, bireyleri yaşadıkları “çağın boş birer sözcüsü” haline döndürecek¹⁹ biçimde yaşamın “tam soyut” olarak verilmesi, yaşamın idealleştirilmesi (ki, Marx ile Engels, bu yönüme örnek olarak antik sanatı, Raffaell ile Schiller’in yaratımlarını gösterirler); ikincisi, “küçük kurnazlıklara kaçan ve zamanla eriyip giden taklitçi edebiyatın temel bir belirtisi” olmak üzere, “**kötü biçimde bireyleştirme**”.²⁰

Şunu kabul etmemiz gerekir, bu yukardaki yargılar, bugün de güncelliğini korumaktadır. Özellikle de, yaşamın soyut biçimde idealleştirilmesi ve yaşamın yüzeyden natüralist biçimde alınması gibi, toplumcu gerçekçiliğe karşı eğilimlerle mücadelede olduğu kadar; toplumcu gerçekçiliğin kendi kuramsal temellerinin ortaya konmasında da bu yargılar bizlere yardımcı olmaktadır. Onun için, gerçekçiliğin imgesel olarak yansıtılış biçimi ve tarzının sanata özgü yanı ile bunun değişik hallerinin araştırılması, yalnız kuramsal açıdan değil, ama pratik açıdan da büyük bir önem taşımaktadır.

Geriye yanıtlanması gereken son bir soru kalıyor: niçin sanatta, genel-olan tikel-olan yoluyla kavranabilmektedir?

Bilim, soyut mantıksal araçlar kullanır; nedenine gelince, bunlar, **kendi nesnesinin**, yani doğanın, toplumun, insanın varlığının en nesnel yasalarının bilgisidir. Eğer sanatın da bilim gibi, aynı bir bilgi nesnesi olsaydı, o zaman sanattaki imgesel biçimler gider, yerine bilimsel buluşların bomboş resimleri gelmiş olurdu; çünkü, sanatsal imge, genel-olanı ancak tikel-olana bürünerek verebilir. Oysa sanat, **sanatsal bilginin nesnesi**’ni yansıtmanın upuygun, en iyi biçimi ve tarzı olarak imgesel bilgi biçimini getirir. Sanatta, özne ile nesne arasındaki karşılıklı ilişki, soyut mantıksal biçimde değil, imgesel biçimde kavrayıp verilebilir ancak; çünkü, çevre ile insan arasındaki ilişki her zaman için **somut**’tur. Bu ilişki, “dömdüz” gerçeklik ile “dömdüz” insan arasında değil, **belli** bir olay ile **belli** bir kişi arasındaki karşılıklı ilişki içinde kurulur. Genel soyut tarzda alınırsa, o zaman “nesne-özne” ilintisi, felsefi kuramsal, bilimsel bilgiye girer. Buna karşılık, böyle bir ilintiye tüm somutluğu içinde ele almak gerektiği zaman, genel-olanı olduğu kadar tikel-olanı da somut biçimde canlandırıp yorumlayabilecek olan sanat işin içine girer. Demek, şurası çok açık, sanattaki imgesel biçimi anlaşılır kılan şey, sanatın içeriğini kendine özgü kılacak biçimde sanatın kendi bilgi yeteneğidir. Ancak, sanatın bu gnoseolojik kendine özgü özelliğinin, sanatın kendi özgüllüğünü sonuna kadar belirleyebilmede yeterli olup olmadığı sorununun ortaya konması gerekiyor.

19 Karl Marx, **Ferdinand Lassalle’a**, 19 Nisan 1859, a.g.e., Cilt 29, s. 592.

20 Friedrich Engels, **Ferdinand Lassalle’a**, 18 Mayıs 1859, a.g.e., Cilt 29, s. 602.

SANATSAL İÇERİĞİN DEĞERLENDİRİCİ YANI

Deminki bölümün sonunda ortaya atılmış olan soruya, estetik düşüncesi tarihinde çoğunlukla olumsuz bir yanıt verilmiştir. Kültürde “daha başka şeyler” de olduğu farkedilmiştir. Ama, bu “daha başka şeyler” değişik tarzlarda, örneğin “düşünsel olanın yaratılması”, “sanatçının gerçeklikle olan ilintisinin anlatımı”, “yaşam üstüne yargı”, “sanatın ideolojik kapsamı” diye tanımlanmıştır. Bütün bu düşünceler, sonunda, sanatsal yaratımın “aksiyolojik öge”si, “aksiyolojik bileşken”i diyebileceğimiz şeye gelip bağlanmaktadır. Burda söz konusu şey, sanatın toplumsal bilinçte oluşan bir **değer-yönlendirme sistemi** içinde kendi var edebilmesidir. Ancak, çoğu zaman, sanatın bu yeteneği, onun tek asli yeteneği olarak görülmekte, bilgi yeteneği ise sanatın ikinci dereceden bir anı olarak, gide-rek sanatsal etkinliğin tam karşısına konmaktadır.

Estetik tarihinde, sanatın ya yalnız gnoseolojik olarak ya da yalnız aksiyolojik olarak ele alınışındaki tekyanlılığı aşma çabalarına rastlanmakla birlikte, Çernişevski gibi önemli bir düşünür için bile, sanatta “yaşamın yeniden yaratımı” ve bunun “açıklanış”ı ile sanatta “yaşam üstüne yargı” arasındaki ilişkiyi sırf mekanik ele almanın sınırlarını aşabilmek mümkün olamamıştır.²¹

Burda çıkış noktası şudur: estetikçiler, sanatın nesnesi ile bilimin nesnesi aynı şey olarak gördükleri sürece, sanatın bilgi yeteneği ile sanatın değerlendirme yeteneği arasındaki ilişkiyi, sırf arızî bir ilişki olarak görmek, yani nesnel gerçekliğin yansımaları ile sanatçının bu yansımasıyla olan ilintisini dile getirişinin basit bir toplamı olarak görmek, böyle yorumlamak gerekmektedir. Bu yüzden, estetik düşüncesi hep şu almaşığı gözönünde bulundurmuştur: eğer sanat, gerçekten bilim gibi, aynı görevleri, ama başka yollardan görmek zorundaysa, o zaman öznel ögenin, yani değerlendirme ögesinin yeri ve işlevi, tıpkı bilimde olduğu gibi ele alınmalıdır (ki, bu doğrultudaki bir düşünce, mantıki yoldan gidilirse, sonunda natüralist sanat anlayışına varır); yok eğer, sanatta öznel etkenin, öznel olarak kendini dile getirmenin ve değerlendirmenin oynadığı rol apayrıysa, çok daha

21 Ülkemizde estetik biliminde bu sorunun uzun zaman üstesinden gilememiştir. 1950’lerde, ülkemizde, Engels’in Bayan Harkness’e Balzac’ın gerçekçiliği ile kralcılığı arasındaki çelişmesinden söz ettiği mektubun açıklanışından sora, sanatçının dünyagörüşü ile gerçekçi yöntem arasındaki ilişki üstüne çıkan tartışmaların sonuçsuz kalmasının nedeni de budur. Ancak son yıllarda, kimi estetikçilerin (V. Dneprov, B. Runin, P. Haliyevski) yapmış oldukları çalışmalarda, dünyayı sanatsal olarak özümlemenin karmaşık, gnoseolojik-aksiyolojik yapısını çözecek diyalektik anahtar bulunabilmiştir.

ağır basıyor ve çok daha önemliyse, o zaman sanatın, gerçekliğin bilgisinin bir biçimi olarak geçerlik kazanmaya hakkı yotkur, öznenin sırf coşkusall-sezgisel yoldan “kendini dile getirme” olarak yorumlanmalıdır (ki, 20. yüzyıl burjuva öznelci estetiğinin vardiğı bir sonuç da bu olmuştur).

Estetik, sanatsal bilginin nesnesinin kendine özgü özelliğini, kendine özgülüğünü saptayıp belirttikten sonra, bu soruna bir çözüm yolu bulunabilmiştir ancak. Eğer sanatsal bilginin nesnesi, insana olan ilişkisi içinde dünya ise, o zaman bu şu demektir: **sanatın nesnesi başından kendi içinde aksiyolojik, değer-belirleyici bir “çekirdek” barındırmaktadır, sanatsal içeriğın değer-yönü bütün bütüne doğal olarak bu “çekirdek”in kendisinden gelmektedir. Değer bilgisi ise, değerlendirme’dir doğrudan doğruya, ya da daha tam dile getirecek olursak, kendi bir belirtisi bilinçlilik ve amaçlılık olan, özel bir değerlendirme biçimidir.** Demek, sanatın nesnesi dar bir gnoseolojik açıdan bakılarak kavranamaz; sanatın nesnesi, sanatsal bilginin nesnesi olduğu kadar, sanatsal **değerlendirme’nin de nesnesidir.**

Gerçekten de, sanatta bilgi ile değerlendirme, değerlendirme ile bilgi, her birarada gider. Bilgi ile değerlendirmenin bu karşılıklı içiçe geçişi, farkedilememiş, bilincine varılamamış, gizli kalmış olabileceğı gibi, açık seçik de olabilir; ama, şu ya da bu biçimde vardır **hep**. Sanatın içeriğini bilimin içeriğinden ayıran şey de budur. Doğabilimsel araştırmalarda, yapılacak bir değerlendirmenin bütün anları, sonuna kadar, ayrıntılı bir biçimde “ayıklanır”. Toplumbilimsel araştırmalarda, değerlendirmenin anlarından bilginin “kendini arındırışı” ise daha sınırlı bir özellik taşır; buysa, sırf ideoloji ile çok yakın bağlar içinde olduğundandır. Ancak, bu **bağlılaşma ve geçişme**, sanatta gördüğümüz gibi, bütüncül bir kaynaşma haline gelmez. Değerlendirmeyi belirleyici ideolojik “ışınlar”ın, bilimsel dokunun, örneğin ekonomi politığın ya da tarih biliminin tüm “hücre”lerinin içine işlemediğini düşünelim burda. İşte bilim alanında da, olguların ve yasaların çok katı nesnel tanımını içeren böyle birçok “hücre”ler vardır. Onun için toplum bilimlerinde, yanlış ve gerici ideolojik değerlendirmelerin gerçekte nesnel bilinişini ayırdetmek o denli zor olmaz. Buna karşılık sanatta, böyle bir ayırım düşünülemez bile. Sanatsal bir dokunun en küçük hücrelerinin yansıması olan bir sanatsal imgede, bilgi ile değerlendirmenin bir birliği yatar. Bilgi ile değerlendirme, sanatın içeriğinde ayrılmaz bir bütün içindedir. Bu bakımdan, P. Paliyevski’nin çok yerinde tanımladığı gibi, sanatta şöyle bir bilgi ya da öyle bir değerlendirme ile işimiz yoktur bizim; bizim işimiz, üçüncü bir şeyle, tıpkı kimyada, hidrojen ile suyun kimyasal olarak birleşmesinden nitelikçe yeni bir bileşimin, yani suyun oluşması gibi bir şeydedir. İşte bu “üçüncü” şeye biz, **değer-yönlendirilmiş bilgi ya da değerli ilişkileri bilgisi** demektediriz.

Kitabımızın daha önceki bir bölümünde de saptadığımız gibi, günlük bilinçte, bir değer-yönlendirme sistemi oluşmaktadır; bu sistemse, kendi bir özelliği olarak, düşüncelerle duyguları, görülerle duyuları, düşüncelerle yaşantıları, bilinçli bilinçsiz yönlendirmeleri, kendi içinde sımsıkı barındırmaktadır. Kendinden de anlaşılacağı gibi, bir değer-yönlendirmeler sistemi bilinci ve bilgisi, bu sistemin kendi bir özelliği olarak, günlük bilinçten “yabancılaştırılma”sını, nesnelleştirilmesini gerektirmektedir. Kültür tarihinde, bu sorunun çözümü için iki yol bulunmuştur; birincisi, bir toplumda bir sınıfın, ya da kesimin yaptığı değer-yönlendirmelerin **kuramsal-kamusal** bilgisi (ki, çeşitli **ideoloji** biçimleri bu yolla oluşur); ikincisi ise, değer-yönlendirmelerin **sanatsal-imgesel** olarak bilincine varılışı. Bilgi yeteneği açısından sanat nasıl bilime yakın düşüyorsa, burda söz konusu olan ilişki açısından da ideolojiye öylesine yakın düşer; sanat ile etik arasında olduğu kadar, siyasal ve dinsel ideoloji biçimleri arasında da bir yakınlık doğar. Ama sanat bütün bu ideoloji biçimlerine hemen özünden ayrımlaşır.

İlkin, sanat, değer-yönlendirmeler sisteminin, siyasal ya da etik, vs., şu ya da bu yönünü değil; siyasal kanıları, etik konumların, vs., birbirinden tam ayrılmamış biçimde oluştuğu, günlük bilinç içinde bunların **tümü**’nü saptar. Bununla birlikte, değişik sanat dalları ve türleri içinde bu tümlüğün verilebilmesi için aynı olanaklar yoktur. Örneğin romanda, bu olanaklar, aşk şiirindekinden daha çoktur; tarihsel resimde de, manzara resminden ya da natürmorttan daha çoktur. Genel olarak alındığında, edebiyatta bu olaylar, resimdekenden, müziktekenden, hele mimaridekinden çok daha geniştir. Ama, manzara resminde ya da natürmortta etik ya da siyasal düşüncelerin anlamlı verilebilmiş olduğu az örnek de yok değildir (söz gelişi, Levithan’ın manzara resimleri ya da Renato Guttoso’nun natürmortları). Derin bir demokratik ideolojik kapsamı yansıtan aşk şiirleri olduğunu da biliyoruz (Mayakovski’nin ya da Nazım Hikmet’in yapıtları bunun klasik örnekleridir.) Durum ne olursa olsun, bütün öbür ideoloji biçimlerinde görüleceği üzere, toplumun değer-yönlendirmeleri üstüne inceden bir ayrımlaşma, yakından bir uzmanlaşma sanata yabancıdır.

İkincisi, bir başka ilişki açısından, sanat ile ideolojinin yapısı arasında olduğundan çok, sanat ile günlük bilincin yapısı arasında bir yakınlığın oluşudur. Değer-yönlendirme sırasında, sanatta, **düşünsel-olan ile coşkusallığın, bilinçli-olan ile bilinçsiz-olanın canlı birliği** bozulmadan kalır, ki günlük bilincin bir özelliğidir bu; oysa böyle birşey, ideoloji için önünde sonunda çok yıkıcı bir şeydir. İdeoloji için bunun öyle oluşunun nedeni kendi gereğidir. Çünkü, coşkusallığın kendiliğinden varolan öğelerinden, her türlü sezgiden ve bilinçsizlikten soyutlandığı zaman iş görür hale gelmesi, soyut mantıksal, kuramsal, çözümleyici ve sistemleştirici bilincin kendi bir gereğidir. İdeoloji de, aslında,

bilim diliyle konuşur; bu bakımdan, bilim gibi o da coşkusal değildir.

Oysa, bir keresinde Lenin, duygular olmaksızın, coşkular olmaksızın, hakikati arayışın da olanaksız olacağını söylemiştir. Gerçekten de çalışırken, işçilerin olsun, mühendislerin, bilim adamlarının olsun, içlerinde çeşitli duyular uyanır Arkhimides'in o büyük keşfini yaptığı zaman ölçülemez sevincini nasıl "evraka" diyerek dile getirdiğini anımsayalım. Ama şu da var, **keşfin kendisinde**, bilimcinin dile getirmiş olduğu doğa yasasının kendisinde bu sevinç halinin zerresine bile rastlanmaz. Her doğa yasası, gerçek dünyadaki ilişkileri ve bağıntıları dile getiren düşüncenin kesin, acımasız, tam bir saptamasıdır. Bilim adamlarının, filozofların, ideologların coşkusal yaşamları, kendi kaleme aldıkları yazılara "bulaşmadığı" gibi, bu yazılar da onların bu coşkusal yaşamlarını yansıtmaz. Onun için, insanın bilgi etkinliğinin temel yasasını, bilgi sürecindeki coşkusal durumuna hiç değinmeksizin şöyle tanımlamıştır Lenin: "Canlı temaşadan soyut düşünceye, **or-dan da praksise; hakikat**'i bilmenin, nesnel gerçekliği bilmenin diyalektik yolu budur işte."²² Bu yoldan ortaya çıkan ideolojik yapılaşmalarsa, ideolojinin insanların günlük bilinci üstündeki tepkisinin yoğunluk derecesine göre, ideolojinin kuru mantıksal düşünce akışına canlılık kazandıran gazeteciliği yardımı almıştır. Gazetecilik, **ideoloji ile sanat arasındaki** geçiş biçimi ya da bağlaç olarak görülebilir. Eski çağlarda, salt siyasal ya da hukuksal görüşlerle, ahlaksal ya da dinsel buyruklarla ilgili olduğu halde, konuşma sanatının, bu "sözlü gazetecilik" in sanattan sayılmış olması rastlantı olmasa gerek. O zamandan bu zamana, basılı söz, konuşulan sözü toplumsal kullanımın dışına atmaya başlamış ve gazetecilik haberciliğin başlıca alanı haline gelmiştir. Bir Herzen'in yazıları, hepsinden önce de Marx'ın, siyasal ideoloji ile sanatsal dilin bir çeşit bireşimi olan yazıları, bunun en başarılı örnekleri olarak görülmelidir. Anavatan Savaşı yıllarında İlya Ehrenburg'un da bu tür çalışmalarına rastlanmıştır. Son zamanlarda, radyonun, sinemanın, hele son olarak televizyonun gelişmesi, gazetecilik ile boy ölçüşebilecek yeni bir medyanın doğmasına yolaçmıştır. Bu arada, kendi özellikleri içinde, gerek televizyonun, gerekse televizyon sanatının kuramsal olarak çözümlenişine de başlanılmış bulunmaktadır.

Uygulamalı sanatlarda, sanatsal imgesel-olanın, konstrüktiv-teknik düşüncenin yapısı ile uyumlu hale getirilişi gibi, sanatsal-imgesel düşüncenin yapısı ile ideolojinin kendi özgül yapısını uyumlu hale getirilişi sonunda, bunu da bir çeşit "uygulamalı sanat" olarak görmek mümkündür. Ancak, arı sanatlardan, yani edebiyat, müzik, resim, tiyatrodan, vs. söz edilecek olursa, o zaman burda, sanatın ideolojiden ayrımı açıkça ortaya çıkar. Çünkü, sanatta yansıyan bir değer sistemi, apaçık düşünsel, soyut akılsal olamaz. Her sanatsal düşünüyü, düşünce ile duygu-

22 V. I. Lenin, Hegel'in "Mantık Bilimi"nin Özeti; Toplu Eserler, Cilt 38, s. 160.

ların, bilinçli-olan ile bilinçli olmayanın, gözleyim ile ruhsal durumun, kanı ile duyumun, anlayış ile yakınlık ya da soğukluk duymanın **canlı bir birliği**'dir; kısacası, insanın gündelik bilincinde yaşadığı yolda, **değer-yönlendirmedeki psikolojik tümlüğün bir modeli**'dir. Ama öte yandan günlük bilinç alanında, kişi kendi değerlendirmeleriyle ilgili bildirimde bulunurken, çoğu zaman mantıkça inandırma gücünü kullanır; oysa sanatçı, insanla ilgili değerlendirmelerini **do-layımsız biçimde** önplana çıkarır, bu değerlendirmelerin içine katışarak onları zorlar. Bu yüzden de, bu değerlendirmelerin coşkusal içeriğine bir etkinlik kazandırması, onu **coşkusal olarak çarpıcı, vurucu, coşkusal olarak uyarıcı, ilgi çekici** kılmasını gerektirir.

Hiç kuşkusuz, her büyük sanat yapıtında, dile getirilen değer-yönlendirmeler, yalnızca dosdoğru coşkular olmayıp, aynı zamanda, düşüncelerdir. Hegel ile Belinski, çok haklı olarak şunu söylemişlerdir, gerçek bir sanatçının düşünceleri o sanatçının kendi yüreğinden geçip yaşantısıyla kaynaşarak, dokunaklı bir hale gelir; dünyayı sanatsal olarak özümleyen, düşünce, duygularla başbaşa kaldığı için, soyut düşünce değil, **şiiirel** düşüncedir. İşte, şiiirsel bir ilintiyi, düz, yani mantıksal, kuramsal, yararsal, teknik ya da daha başka türlü bir ilintiden ayıran şey budur. Daha önce sözünü ettiğimiz ve sanatsal imgenin çözümünü yaparken örnek olarak aldığımız, "Ben hem bir tanrıyım, hem bir solucan..." dizesini bir kez daha anımsayalım. Bu şiiirin bağlamı içinde, "ben hem bir tanrıyım, hem bir solucan..." eğretilmesi, sanatçının **düşünceleri**'ni, hem de derin, felsefi kapsamı olan düşüncelerini açığa sermektedir. Burda, insanın büyüklüğü ile hiçliği, kendini dünya üzerinde yüceltişi ile yeryüzünde umutsuzca sürünüşü birarada, çelişkin bir duyum içinde verilmektedir.

Sanatın coşkusal anlatım gücünün korkunç öneminden, estetik tarihinde çoğu kez söz edildiği gibi, çoğu kez de tekyanlı yorumlanmıştır. Sanatın içeriği çoğu kez duyguların, coşkuların, içyaşantının anlatımına **indirgenmiş**, düşüncenin etkinliği ise hepten bilime bırakılmıştır. Plehanov, böyle bir görüşe Lev Tolstoy'un "Sanat Nedir?" adlı yazısında rastladığı zaman, bu konuyla ilgili olarak, sanatın yalnızca duyguların anlatımıyla sınırlandırılmayacağını, çünkü sanatın aslında sanatçının hem duygularını, hem de düşüncelerini dile getirdiğini çok yerinde olarak belirtmiştir.

Sergey Obrazov'un şu sözlerinde de büyük bir hakikat payı vardır, "...Bir şair, uyaklı yazmaktan anlayan biri değil, yüreğiyle görmesini bilen biridir." Ancak, her sanatçı gibi, bir şair de, dünyayı yalnızca yüreğiyle değil, anlayarak da "görür". Onun için, Hegeli izleyerek, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümlemesine **imgeler halinde düşünce** diyoruz burda. Üstelik coşkusal tepkiler, yalnızca insanlara değil, ama aynı zamanda, duygularını seslere ve hareketlerle insanlar gibi anlatabilen hayvanlara da özgü birşeydir. Ama, ne kuşların şakıması müziktir, ne de maymunların sıçraması danstır; çünkü hayvanlar, içgüdüsel coşku tep-

kilerini, dünyayla bilinçli, manevileştirilmiş bir ilinti haline sokacak hiçbir **bi-linç**, hiçbir **düşünce** gösterisinde bulunamazlar. Karl Marx'ın, insan duygularına, "insanileştirilmiş duygular" demesine yolaçan şey de budur. İşte bu ("insanileştirilmiş", bilinçli hale getirilmiş) nitelik, sanat yapıtlarının şiirsel kapsamındaki duygu ve coşkuları açığa çıkarır.

Ama, sözle iş gören sanatlarla ilgilidir bu. Çünkü dil, Marx ve Engels'in de tanımlamış olduğu gibi, "pratik", "gerçek bilinç"tir. Sözü düşünceden ayırmak olanaksızdır; düşüncenin görünüş biçimi, varlık biçimidir söz. Edebiyat, dramatik sanatlar sinema sanatı, az çok da müzik sözle "iş gördüğü"ne göre, bütün bu sanatlar, yalnızca "çıplak" coşkuları değil, ama aynı zamanda, insan duyguları ile düşüncelerini de vurguluyor demektir. Dil de, yalnız insanın düşüncelerini değil, ama insanın bütün zenginliği içinde duygularını da dile getirebilecek bir durumda olduğuna göre, o zaman sanatın da bunları yorumsal bir yolda ele alabilmesi gerekir. Bilim dilinde farklı olarak şiir dili, benzetme, abartma gibi çeşitli eğretilmeler kullanılır. Ölçülü uyaklı bir düzeni vardır, müziksel ses nitelikleri ve kendine özgü ses tonu nitelikleri taşır. Böylece şiir ve edebiyat, hiç kuşkusuz, bu arada sanatçının söz söyleme gücünü, yeteneğini, düşüncelerini bozmadan, bilim için hiçbir özellik göstermeyen ve hiçbir önem taşımayan, coşkusal bir anlatım gücü kazanır.

Onun için, sözle uğraşan sanatlarda **tonlama**'nın büyük bir önemi vardır. Canlı konuşmanın en önemli özelliklerinden biridir tonlama. Ona **coşkusal bir etkinlik gücü** kazandıracak sonsuz olanaklar getirir. Buna karşılık, bilimde, tonlamalı anlatım gücü olan bir konuşma çok az kullanılır; çünkü, bilimde söz, coşkuyla değil, düşünsel bir içeriği; bilimcinin ruhsal durumu ile coşkularının akışını değil, düşüncelerinin mantıksal gelişmesini cisimlendirir. Sanatta ise bu ilinti başka türdür. Mümkün olan tüm tonlama zenginliği içinde konuşmaya, ayrıca iç yaşantıyı dile getiren en ince duygusal, ruhsal ayrıntılara egemenlik, alışlageldik konuşmayı, sanatsal-imgesel konuşma haline getirir. En açık biçimde, sanatsal gösterilerde görürüz bunu. Her yetişkin insan, Heine'den ya da Rilke'den biri şiiri yüksek sesle okuyabilir. Ama, aynı şiiri bir oyuncunun ağzından dinleyecek olursak, o zaman ta çocukluğumuzdan beri bildiğimiz o şiir metninin her dizesi, her sözcüğünün, çarpıcı ve yoğun biçimde tonlandırılması dolayısıyla, yepyeni bir imgesel etkinlik gücü ve plastiklik kazanır. Oyunculuktaki ustalık, mimik ve hareketlerin anlatım gücü yanısıra, söylenen sözlerin tonlamalı anlatım gücüne ustaca egemenliği gerektirir çünkü.

Ama ilginç olan bir başka durum daha vardır burda. Bilimsel düşünceleri dile getirmenin temel aracı söz olduğu halde (çünkü dil, "düşüncelerin dolayimsız gerçekliği"dir); sanat, özellikle de oyunculuk sanatı, sözsüz olabilmektedir. İnsan bir bilimcinin, bilimsel konudaki bir dersi, el kol hareketleriyle, mimeklerle anlatmaya çalışabileceğini düşünemez. Ama iyi bir oyuncu, kafasındaki sanatsal

düşünceleri, “sözsüz” yollardan izleyicisine aktarabilir. Dans ile pandomimin, dünyanın sanatsal olarak özümleşişi alanı içine girişinin nedeni budur. Ama, bir Ulanova’nın ya da bir Çabukyani’nin, bir Bavrault ya da bir Chaplin’in yaptığı sanatın “sözcük” oluşu, bir Helene Weigel’in ya da bir Jean Gabin’in sanatı karşısında estetik değerinden hiçbir şey yitirmez. Çünkü, dansın ya da pandomimin kullandığı “dil”, (oyuncunun yüz kaslarını oynatışı, el ve vücut hareketlerindeki plastiklik), sözle doğru dürüst anlatılamayacak ruhsal, duygusal ayrıntıları verebilme gücüne sahiptir.

Aynı şey müzik için de geçerlidir. Konuşmadaki tonlama gücü o denli yüksektir ki, müziğin imgesel anlatım gücünün temeli olmuştur. B. Asafiyev, müziksel yaratımı, çok yerinde, **tonlamalı** yaratım olarak tanımlamıştır; çünkü, tonlama, belirli bir coşkusal kapsam kazandırdığından, tını yükseklikleri arasındaki ilişkiler, sanatsal bir imgeye yolaçmaktadır. Hiç kuşkusuz, müzikteki tonlama ile konuşmadaki tonlama arasında fark vardır; ama sanatta, her ikisinin oynadığı rolün değeri aynıdır. İnsan duygu dünyasındaki devinmeleri, en ince ayrıntılarına kadar, tüm zenginliği içinde cisimlendirebilecek, ender bir yeteneğe sahiptir ikisi de.

Aynı yasallık mimari ile uygulamalı sanat alanı için de geçerlidir. Tıpkı bilimsel bir yapıt gibi, bir inşaat da, mühendisin teknik düşüncesinin bir anlatımıdır. İnşaatı yaparken mühendisin neler duyumsadığı, kendi yaratımının dışında kalır. Ama, yapıtının görünüşünde, yalnızca kendi teknik-hesap düşüncesini değil, ama aynı zamanda, kendi ruhunu ve coşkularını da biçim ve oranlar içinde anlatmaya çalışır, ki sırf teknik bir inşaatı sanatsal-teknik bir yapıta, şiirsel kapsamı olan bir yapıta dönüştüren şey de budur. Bu konuda, 20. yüzyılın en büyük mimarlarından Fran Lloyd Wright çok yerinde olarak şunları söylemiştir: “Bütün yaşamım boyunca içimdeki şair, içimdeki mühendisi, içimdeki mühendis de içimdeki şairi, her ikisi birden de içimdeki mimarı arayıp bulmuştur.”

Hiç kuşkusuz, değişik sanat yaratımlarında, değişik sanat eğilimlerinde, değişik sanat dallarında, coşku öğeleri ile aklın öğeleri arasındaki ilinti birbirinden farklıdır. Örneğin müzik, düşüncelerin anlatımına söz sanatlarının verdiği yeri vermez. Ama öte yandan, edebiyatın yapamayacağı biçimde, ruhun, duygunun, yaşantının, somut varlığını dile getirebilecek sınırsız olanaklar sunar. Romantikçiliğin tekanamlı coşkusal özelliği ile karşılaştırıldığı zaman, klasikçiliğin akılcı özelliği hiç kuşkusuz, hemen göze çarpar. Bir Cézanne’nin, renkçe yapısal öğeleriyle nerdeyse akılcı etkiler bırakan, sağlam, zihinselleştirilmiş, bize kapalı duran resmi karşısında bir Von Gogh resmi, kıyaslanmayacak denli mizaç dolu, acılı, gerilimli ve coşkuludur. Ancak, şiirsel bir kapsam içinde, düşünceler ile duygusalın etkileşmesi ne denli geniş, yoğun olursa olsun, içeriğin kendi coşkusal yanı düşünsel yanını, düşünsel yanı da coşkusal yanını boğmadığı sürece, sanatta şiirsel-olan kendi varlıksal niteliğini koruyabilir. Yoksa, bu birinci almaşıktaki, sözle biçimlendirilmiş sanatsal imge, türkünün çılgılla dönüşmesi gibi soysuzlaşır;

ikincisindeyse, geriye salt mantıksal bir düşünme kalır.

Sanatın içeriğinin düşünsel yönü ile coşkusal yönünün **ayrılmaz** oluşu, sanatçının kendi düşünce ve duyguları ile kendi yakınlık ya da soğukluk duyduğu şeylerin bir **çatışma** içinde olabileceğini ve bu çatışma dolayısıyla içeriği çeşitli yerlerinden zedeleyebileceğini ortadan kaldırmaz. Böylesine çatışma halleri, en keskin biçimde ve en çok, tarihsel çalkantı dönemlerinde görülür. Bu dönemlerde, Gorki'nin de belirttiği gibi, eski yaşam biçimlerinin yerini yenilerinin alışıyla bunların haliyle çözüntüye uğrayacağına ilişkin yasallık ve doğruluk payını, sanatçının akli olsa bile, kendisi **coşkusal** bakımdan hala eskiye bağlı kalıp, gelecekteki güzelliği duyamaz. Turgenyev'in Kirsanov ile Basarov'da, Tolstoy'unsa Neçliyudov ile sürgündeki devrimcilerde gösterdiği çelişki; Kustodiyev'in eski ataerkil Rusya'sıyla, Bunin'in ataerkil aristokratik Rusya'sıyla, Yesenin'in de hem toplumcu, hem de ataerkil köylü Rusya'sıyla ilintisinin altında yatan çelişki buydu.

Verdiğimiz örnekler, sanatta kendini belli eden değer-yönlendirmeler sistemi karmaşık iç yapısının önemli bir yönünü daha açığa çıkarmaktadır. Düşünsel öğeler ile coşkusal öğelerin, bilinçli-olan ile bilinçli-olmayanın ortak etkinliği, şiirsel düşüncedeki **toplumsal psikolojik, ideolojik kapsam**'ın kendi bir taşıyıcısı olmasına da yol açmaktadır. Sanatın ideolojiden olan bütün farklılığına ve dünyanın sanatsal olarak özümlelenişinin bütün kendi özerkliğine rağmen, siyasi, etik, dinsel ya da ateist herhangi ideolojik bir anlayışın, sanat üstünde her zaman için bir etkisi olmaktadır. Bir sanatçı ne denli yetkin olursa olsun, kendi uzandığı toplumsal çıkarların çevresi ne denli geniş olursa olsun, kendi çağının ideolojisi-ne ve onun kuramsal mirasına o denli derinden bağlı olabilir. Burda, Schiller ile Puşkin, Delacroix ile Courbet, Le Corbusier ile Thomas Mann örneğini vermemiz yeterlidir. Hiç kuşkusuz, böylesine bir bağlılık, sanatçının kendi görüşlerinin ve kanılarının biçimlenmesini, gelişmesini ve değişime uğramasını da birlikte getirir. Böylece sanatçının kendi yapıtında anlatımını bulan görüşleri, yalnızca kendi kişisel konumuna, kendi bireysel değer-yönlendirmesine değil, ama aynı zamanda, kendi bilinci dışında varolan ideolojik sistemin görünüş biçimi ile yansıyışına da tanıklık eder.

Yine, sanatçının coşkusal düzeydeki değerlendirmeleri onun yalnızca kendi manevi çıkarını göstermez. **Bireysel psişe**, her insan gibi sanatçının da, belirli bir toplumsal çevre içinde, pratik yaşama süreci içinde, bilinçli olarak benimseyip özümlediği **toplumsal psişe**'yi de yansıtır. Onun için, şiirsel düşüncelerin coşkusal içeriği, yalnızca bireysel kendine özgü bir **kişilik** olarak sanatçının ruhuyla ilgili şeylerden değil, ama aynı zamanda, çeşitli toplumsal kesimlerin, sınıfların ve ulusların ruhuyla, çabalarıyla, idealleriyle ilgili şeylerden de söz eder. Ara- larındaki çok yönlü karşılıklı ilişkilere rağmen, toplumsal psişe ile ideolojinin

birbirlerinden görece bağımsız oluşunun ancak belirli bir sanatçının yaratımı içindeki düşünsel kapsam söz konusu olduğu zaman birbirinden ayrımlanabileceklerinin nedeni de budur. Demin verdiğimiz örnekler doğrudan doğruya bu gibi durumlarla ilgilidir; nedenine gelince, Bunin olsun, Yesenin olsun, bu sanatçıların düşünceleri ile duyguları arasındaki gelişmeler, aslında kendi oluşturdıkları değer-yönlendirme sistemleri ile bunların toplumsal psikolojik, ideolojik belirtileri arasındaki çatışmayı bize yansıtmaktadır.

Sanatsal düşüncelerin değer-yönlendirici yanının karmaşık yapısı böyle bir yapıysa, bunun sanattaki görünüş biçimi nasıldır?

Hiç kuşkusuz, bu da, sanatsal içeriğin bilgi-yönlendirici yanı gibidir, çünkü onun bu yönü ancak çözümleme süresi içinde ötekinden ayrılabilir; gerçek bir sanat yapıtında bu ikisi, bir bütünün iki ayrı yüzünü oluşturur. Nasıl şiirsel-olanın niteliği, sanatın içeriğinin bilgi-yönünü (“şiirsel hakikat”) ve değer-yönünü (“şiirsel düşünce”)yi aynı ölçüde bizlere gösteriyorsa, imgesel-olanın niteliği de, sanatsal bilginin biçimini olduğu kadar, sanatsal **değerlendirme**’nin oluşma biçiminide aynı ölçüde bizlere gösterir. Demek burda, **genel-olan ile tikel-olanın birliği** ile karşılaşmaktayız yine. Onun için, bir müzik yapıtında ya da bir koreografik çalışmada, bir mimari yapıtta ya da bir kullanım eşyasında, birçok insan için ortak duygu ve düşünceler, gereksinim ve idealler, her seferinde bir daha yinelenemez, kendine özgü bir yorumla karşılaşmakta belli bir tikelliği, yani sanatçı tarafından ortaya atılmış sorunun somut şiirsel bir çözümü haline dönüşmektedir. Örneğin birçok besteci, düşünceye dalma temasını işlemiştir; ancak her seferinde, bu genel insani psikolojik tema, **lied** halinde bir başka tını kazanmış, özel bir müzik teması içinde ortaya çıkmıştır. Asafiyev, müziğin “duygudaki somutluk” olduğu söylendiği zaman, müziksel yaratımların **coşkusal etkinlik gücünde genel-olan ile tikel-olanın diyalektiği**’nden söz ediyordu aslında. Yine, genel bir katedral ya da şato temasına, her mimarca, her mimarın yaptığı yapıcı özel bir çözüm getirilmiştir. Bu yüzden, Varoniçin’in Leningrad’daki Kazan Katedrali ile Monferrand’ın İzak Katedrali birbirine benzemez; her şato yapısında, Pöppelman göstermecici olan şeyleri, bir başka tarzda, yeni bir yönden ele almıştır.

Burda sanatın sarsılmaz bir yasası vardır: genel değer-yönlendirme ilkele-ri, sanatsal olarak, soyut biçimler, buyurucu öğretiler, ahlak buyrukları, siyasal programlar ya da daha başka ideolojik genellendirmeler içinde değil, **belli bir düşünsel-coşkusal değerlendirmenin bütünüyle somut (imgesel) biçimi içinde** ortaya çıkar.

Sanatın içeriğinin yapısının genel çizgileri bunlardır; yani, kendi **görece bağımsızlığı**’nı koruyan iki alt sistemin birbiriyle **bütüncül bütünsel-sistemsel, özgül bir bağlantısı** vardır karşınızda.

SANATIN YAPISI: SANATSAL BİÇİM

SANATTA YARATICILIK

Sanatın yapısının iki boyutlu bir özellik gösterişi, sanatın kendine özgü, doğasıyla özünden, derinlemesine ilgilidir; böyle bir şey, sanatı ya yalnızca bilginin bir biçimi ve tarzı olarak ya da yalnızca bir ideoloji biçimi olarak yorumlayan tüm tekyanlı anlayışları içine alır. Ancak, bu iki boyutluluk, sanatsal yaratıcı etkinliğin enine boyuna çözümlenebilmesi için yeterli değildir. Nitekim, estetikte “sanatsal yaratım” ya da “sanatsal yaratıcılık” kavramının, “sanat” kavramı ile nerdeyse eşanlamlı kullanılışı, sanatın yapısıyla ilgili bir çözümleme yapıldığında, **sanatsal etkinlikte yaratıcılık ögesi**’nin kendine özgü yerinin, biçiminin ve öneminin de açıklanması gerektiğini bize gösterir.

Sanatta yaratıcılık ögesi, iki türlü karşımıza çıkar. Birincisi, **pratik-zihinsel etkinlik** olarak; yani yaşamın **imgesel modeli**’ni çizecek yolda, hayal gücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu olarak. İkincisi, **pratik-maddi yaratım** olarak; yani taşan, metalden, seslerden, sözcüklerden, vücut hareketlerinden, vs., sanatsal bir içeriğin **nesnel taşıyıcısı**’nı var edecek biçimde, emeğin özel bir biçimi olarak. Bu birincisinde, sanatın **işsel biçim**’i, yani sanatın içeriğinin imgesel olarak somutlaştırıcı; ikincisindeyse, sanatın dışsal biçimi, yani sanatsal imgenin maddi gövdesi ortaya çıkar.

Sanatın yaratıcı yanının kendi yapısı içindeki yeride burdan gelir. Nitekim, sanatın bilgi yanı ile değer-yönlendirici yanı, daha önce gördüğümüz gibi, en başta sanatın **içeriği**’ni bize gösterir; sanatın biçimiyle ilgisi, sanatın imge yapısını, sanatın şiirsel kapsamının özelliklerinden alışı ölçüsündedir, ki burda sanatın yaratıcı gücü ön plana çıkar. Bu yaratıcı güç, sanatın içeriğinin, bilgi ve değerlendirme yoluyla, sanatın işsel, sanatsal-imgesel biçimi haline dönüştürülmesi süre-

cini dış biçim düzeyine, maddi olarak cisimlendiriş düzeyine çıkarır. Burda sanatsal simgenin bu “dış çerçevesi” içinde, sanatın yaratıcı yanıyla sanatın dördüncü bir bileşkeni, yani sanatın **semiotik** yanı arasında doğrudan bir ilinti doğar; maddi biçim, bu yolla, bir gösterge özelliği kazanarak, **iletişim işlevi**’nde bulunur.

Sanatın yaratıcı gücü böylelikle, artık sanatın içeriğinin kendisini değil, daha çok sanatın cisimlendirişini, biçimin en son **yapı**’sı olarak, içerikten biçime geçişi gösterir. Sanat kuramcıları, çoğu kez, sanatın biçiminin karmaşık ve çokkatmanlı iç kuruluşunu tartışma konusu yapmışlar, sanat biçiminin çözümlenişinde, sık sık Hegel’in “iç” ve “dış biçim” öğretisine başvurmuşlardır. Böyle bir yaklaşımın hiç kuşkusuz verimli olduğunu söyleyemeyiz; ama daha önce benimsemiş olduğumuz yapı çözümlemesi doğrultusunda ele alınırsa. Çünkü ancak o zaman, bu ikisinin birlikteliği içinde, sanatın biçiminin, sanatsal yaratı etkinliğinin doğrudan bir ürünü olduğu ortaya çıkabilir. Ama burda, biçimin içsel ve dışsal katmanları arasındaki ayrım, sanatsal biçimin ortaya çıkmasına yol açan etkinliğin, **zihinsel ya da maddi**, nasıl bir etkinlik oluşuna ve sanatın yaratıcı iç güdüsünün sanatın daha başka iç güçlerle, yani sanatın bilgi, değerlendirme ve iletişim işlevleriyle nasıl bir bağlantı içinde oluşuna bağlıdır.

İMGESEL MODELLENDİRME

Burda, sanatın modeller ortaya koyma yeteneğini çözümlemeye girişmeden önce şunu belirtelim, bugünkü diyalektik maddeci felsefe ve estetikte, “model” ya da “modellendirme” kavramlarının sanatta kullanılıp kullanılmayacağı üstüne herhangi bütünsel bir arayış bulunmamaktadır. Kimi kuramcılar, bu fen bilgisi kategorilerinin sanat bilimine de uygulanmasına ilke olarak karşı çıkmakta; kimisi, gerçekçiliğin canlandırılışının upuygun olmayan, sırf yaklaşık bir özelliği vurguladığı sanısıyla, bu terimleri karşılaştırmakta; kimisi de, bu terimleri bir kazanç saymakta ve bilimsel modeller yanısıra sanatsal-imgesel modellerin varlığını da kabul etmektedir. Bu anlayışa, örneğin, Demokratik Alman Cumhuriyeti estetiğinde, Horst Redeker’in **Yansılama ve Eylem Gerçekçiliğin Diyalektiği Üstüne Deneme** (Halle, 1967) adlı kitabında rastlanmaktadır. Bu sözü edilen son anlayış, bize en tutarlısı olarak gözükmektedir.

Genel olarak şunu biliyoruz, gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal bir imgede **dönüşüme uğrayışı**’yla ortaya çıkmaktadır. Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiç bir zaman; olamaz da. Çünkü imge, Diderot’nun dile getirilmiş olduğu gibi, anlatımsal, “portrevari” bir özellik taşır,

yani gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolaylımsız canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar. Kural olarak, bir insan portresi, resimde, grafikte, heykelde böyle yaratılır (sanatçı modeline derinlemesine eğilir ve onda gördüğü şeyleri saptar); resimde doğa manzaralarının, natürmortların yapılışı da böyledir. Edebiyat yapıtları da, örneğin bir yazarın yaptığı edebi biçimler ya da “kendi portresi”, yani özyaşam öyküsü de böyle ortaya çıkar. Sanatçı burda gerçekliğin bir parçasını canlandırmakta, onu gerçekliğe mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Yoksa, bir portre ile belgesel bir fotoğraf arasında, ya da edebi bir çizim ile bir gazete röportajı arasında hiçbir ayrım olmazdı, sanatın görevi bununla sınırlı değildir. Oysa, hiç kuşkusuz, arada böyle bir ayrım vardır. Sanatsal bir betimleme, herşeyden önce, gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse gösterebilir, hiçbir zaman, doğanın basit bir “kopya”sı, bir olayın belgesel-stenografik bir “fotoğraf”ı değildir. Sanatçı, bir şeyleri değiştirir hep, bir takım şeyleri atar, canlandırdığı şeyi bir takım şeylerle bütünler; çünkü sanatçının işi, bir tezkerecinin yaptığı iş değildir, sanatsal-yaratıcı bir iştir. Buysa, yaşamın malzemesiyle **etkin bir ilinti**’nin kurulmasını gerektirir. Onun için, aynı kişinin yapılan portresi, her seferinde birbirinden temel farklılıklar gösterir. Nitekim, ne Aleksandr Tolstoy’un **Büyük Pedro** adlı romanındaki kahramanlar, ne Sergey Ayzenştayn’ın **Potemkin Zırhlısı** adlı filmindeki ya da Feuchtwanger’in tarihsel romanlarındaki kahramanlar, tarihsel ön tiplerine eş eşine uyarlar; gerçek tarihsel kişilerin tam kronolojik yansılarları değillerdir.

Burda sanatın sarsılmaz bir yasası yatmaktadır. Bu nedenle de Çernişevski’nin savına katılamıyoruz; çünkü, Çernişevski’ye göre, yaşamdaki olaylar karşısında yazarın bir “tarihçi” ya da bir “anı yazarı” olarak hareket etmesi gerektiği kadar, bu olayları sanatta hiç değiştirmeden olduğu gibi saptamaya da hakkı vardır. Dünya tarihinden edinilmiş deneyimler ise bize bunu göstermektedir, yaşamla ilgili malzeme sanatta şu ya da bu ölçüde zaman için bir değişime uğramaktadır; durum, bir “portre” çizmek de olsa böyledir bu, burda portrenin varlığı orijinale en yakından bakmaya bağlıdır.

Bu açıdan, sanat fotoğrafının çözümleyişinde oldukça yarar vardır. Sanat fotoğrafında olsun, bedensel fotoğrafta olsun, fotoğrafın tekniği gereği, modelde herhangi bir değişikliğe uğramanın söz konusu olamayacağını sanırız. Çünkü, kamera objektifi nesneyi hep olduğu gibi saptamaktadır. Oysa, fotoğraf çekimi ya da basımı tekniği ile yakından ilgili biri; sanat fotoğrafında, olguları değişime uğratacak yönetim, birleştirme ve ışık olanaklarının ne denli geniş olduğu ve bunlardan nasıl kapsamlı biçimde yararlanılabileceğini çok iyi bilir. Fotoğrafçı Helmar Lerski’nin çektiği sayısız fotoğraflara, filmlere bir göz atılacak olursa, aynı yüzün çeşitli çekimlerle ne gibi değişikliklere uğrayabileceği hemen görülecektir.

Sanatın yaratıcı etkinliği, imgenin “portre tarzı”nda değil de “bireşimsel tarzda”

yaratılmış oluşunda kendini daha da anlamlı belli eder. Burda, sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, somut bir olgunun, somut bir olayın, somut bir nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin **soyutlanması'na, genellendirilmesi'ne** ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede **biraraya getirilmesi'ne, bireşimleştirilmesi'ne** dayanır. İlk kez Sokrates'in kuramsal olarak yorumlamış olduğu bu yöntem, daha sonra birçok sanat bilimcisiyle birçok sanatçı tarafından sayısız kereler yorumlana gelmiştir.

Yaşamın sanatsal olarak “bireşimsel” bir tarzda yansıtılması gereği şununla açıklanabilir. Sanatçının yaşadığı tarihsel ortam içindeki gerçeklik, kendine özgü ayırıcı özelliği, tipik çizgileri ya da estetik anlatım gücü içinde kendi “portresinin çizilmesi”ne ancak ender hallerde izin verebilmektedir. Kural olarak, bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü ya da hiçliği, komikliği bulamaz. Onun için, kendisince gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görünüşleri içinden bulup çıkardığı tikel öğelerden “inşa etmek” zorundadır. Örneğin, Raffael, ideal güzelliği saptamaya çalıştığında, madonnaları “portreler” olarak değil, “bireşimsel” imgesel olarak görmek zorunda kalmıştı. Madonna tipi olabilecek ideal güzellikte bir kadına yaşamında hemen hemen hiç rastlayamadığını da kendisi söylemiştir.

Şunu da belirtelim, bu yoldan çıkılarak birbirinden ayrı iki sanatsal sonuca varılabilir. Birincisi, **yaşam benzeri, hakikate** bağlı imge ve biçimlerin ortaya çıkışında dile gelir. Onun için sanatçının yaşamdaki çeşitli kişilerden, çeşitli olaylardan, çeşitli görünümlerden çıkarsadığı öğeleri birbirine bağlaması gerekir; burda bu öğeler, gerçek dünyada birbirlerine nasıl bağlıysalar, sanatsal imgede de yine o mantık içinde birbirine bağlı olmalıdırlar. Ancak sanatçı bu mantığı görmezlikten gelerek, gerçekliğin öğelerini, gerçekte varolmadığı ve hiçbir zamanda olamayacağı biçimde birbirine bağlayabilir. O zaman imgeler, **yaşam benzeri olmaktan çıkarlar**; halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kanatlı insanlar (melekler, şeytanlar), balık insanlar (su perisi), ya da yarı insan, yarı at gibi **fantastik** özellik kazanırlar. İlke olarak buna benzer bir kaynaştırmaya **fabl**'larda da rastlanır, burda insani ve hayvani öğeler içiçedir, öykünün kahramanı olan hayvanlar, insan gibi davranır, insan gibi konuşur, hisseder, hareket ederler. Masallarda da bitkiler, dağlar, ırmaklar, insan gibi konuşmaya başlarlar. Çocukluğumuzdan bu yana bildiğimiz Esop'un **fabl**'larını ya da Grimm Kardeşler'den masalları anımsayalım.

Nitekim, gerçek dünyada ne melek, ne şeytan, ne konuşan hayvan, ne uçan halı, ne çalar kafalı insan, ne meşale yürekli kahraman, ne şairle konuşan güneş vardır, ne de olabilir. Ancak, tüm bu fantastik tipler ve görüntüler, son çözümde, **gerçekliğin değişime uğramış yansımaları'dır**. Bir sanatçının yaratıcı hayalgücü gerçek dünyadan ne denli uzaklaşmaya çalışırsa çalışsın, kendisini bu dünyaya

bağlayan binlerce bağdan hiçbir zaman sıyrılamaz; çevresindeki dünyayla ilgili dolaylımsız algılardan, yaşam deneyimlerinden edinmiş olduğu izlenimlerinden, gözlemlerden, duyumlarda yararlanacağı malzeme olmaksızın “kendi başına” yaratamaz bir sanatçı. Wells’in, Lem’in ya da Strugazki Kardeşler’in fantastik romanların, Hans Grunding’in **Bin Yıllık İmparatorluk** adlı fantasmagorik görsel sanat üçlemesinde olduğu gibi, sanatçının, duygusal yaşamla ilgili biçimlerden bütün bütüne sıyrılarak, kendi zengin hayalgücüyü ortaya bir takım şeyler koymak istediği hallerde bile, iyice gözlemlenecek olursa, sanatçı tarafından yatarılmış imgelerle tiplerin, kendisince çok iyi bilinen duygusal gerçeklikten edinilmiş izlenimlerin yaratıcı yoldan dönüşüme uğratılmış biçimleri olduğunu görürüz.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatta, ne yaşama büyük bir bağlı kalış, ne de olasılık taşıyan fantasmagoriler, kendinde ve kendisi için alındığı zaman, olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir. Burjuva yaşam tarzını reklam eden birçok sıradan Amerikan filmi, kuşkusuz, gerçeklikle büyük bir benzerlik gösterdiği gibi, Alman faşizminin ideologları da resimden kategorik olarak gerçekçi bir maske takınması isterler. Öte yandan, (Rabelais, Shekaspere, Cervantes ile Rembrandt’tan Kollwitz, Brecht, Chaplin ve Guttuso’ya kadar), hakiki gerçekçi sanat, dış benzerliklerden kurtularak, canlı gerçekliği ciddi bir değişime uğratmıştır; nitekim dünya, toplum ve insan üstüne derinlemesine bir bilgide bunu gerektirir. Çünkü, canlı gerçekliğin, sanatın imgeselliği içinde dönüşüme uğramasının yolu ve tarzı, her zaman için, sanatçının çözmeye çalıştığı ideoloji-estetik yükümlülükle koşullanmıştır. Belli bir sanatsal yükümlülük, Konstantin Simonov’u “Yaşayanlar ve Ölüler” adlı romanında hakikate bağlı kalmaya götürürken; bir başka yükümlülük, “Dördüncü” adlı oyununu, ölümler ile yaşayanlar arasında yaşamla hiçbir benzerliği olmayan bir ilişki düzeyi içinde kurmaya götürmüştür.

Sanatsal imgelerin “portrevari” ya da “bireşimsel” yoldan canlandırılış tarzı, imgeselliğin kurulabildiği her sanatta (edebiyat, oyun, sinema, resim, grafik, heykelde) kendine özgüdür. Buna karşılık, imgeselliğin betimsel yoldan canlandırılmadığı sanatlarda (müzik, dans, mimari, uygulamalı sanatlarda), gerçek dünyanın yansıtılması ve değişime sokulması diyalektiği bir başka tarzda işler. Bu sanatlarda, gerçekliğin değişime sokularak dönüştürülmesi, özellikle önplanda bir etkinlik taşır. Danstaki hareketler, kıpırtılar, insanların yaptığı alışılmış, günlük hareketlerden asli farklılıklar gösterir; ezgilerin ritmik ses yapısı ile şarkı okuyan sesin tınısı, insanların alışılmış konuşma sesinden farklı olduğu gibi, çalgılardan çıkan tona da insan yaşamında rastlanmaz. Bir binanın, bir iskemenin, bir vazunun biçimleri de özgündür; burda, doğadaki herhangi bir biçimin olduğu gibi yinelenmesi değil, tam tersine, derinlemesine değişikliğe uğratılmış olması söz konusudur daha çok. Bu sanatlar, gerçek dünyadaki nesnelerle görüşlere

yöneldikleri zaman bile ondan soyutlanarak uzakta kalmakta, yani yaşamda verili şeyler bu sanatlarda yoğun ve etkin bir biçimde dönüşüme uğratılmış bulunmaktadır.

Sanatta, yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki ilişkilerin somut biçimi, sonsuzca çok biçimler alır. Değişik sanat dalları ile sanat türleri, farklı üsluplar karşı karşıya kalacak olsa, her seferinde, bu gibi ilişkilerin çok geniş bir uzantısı olduğu görülür. Sanat dalları arasında böylesine bir karşılaştırma yapılırsa, iskanın bir ucunda sanat fotoğrafı, öbür ucunda ise mimari vardır. Edebiyatta böyle bir düzenleme yapılmak istendiğinde, iskanın bir ucunu edebi çizimler, öbürünü ise peri masalları alır. Resimde ise, portre ile mitoloji türü bu aynı konumlamaya girer. Değişik sanatsal akımlar karşı karşıya konulduğunda, diyapozonun iki ucunda, resimde, izlenimcilik ile kübizm varsa, edebiyatta da yeni-gerçekçilik ile gerçeküstücülük vardır. Sanatta yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki karşılıklı ilişkinin özelliği ne olursa olsun, onun orda varlığı, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümlenişinin **vazgeçilmez yasası**'dır. Sanatın gerçekçiliğinin **imgesel olarak modellendirilme**'sinin bir biçimi ve tarzı olduğunu anlayabilmemizi sağlayan şey de budur. Çünkü, **modellendirme** demek, ampirik olarak verili bir şeyi aynen kopya gibi yansıtmak demek değildir; gerçekliği eş biçimde yansıtmak, yani **gerçeklikteki bazı bağlantıları ve ilişkileri** yeniden yaratmak demektir. Gerçekçiliğin modellendirilebilmesi için, nesnel olarak verili şeylerin değişime sokulması, yeni (benzer ya da benzemez) ideal nesnelerin yaratılması gerekir.

Modellerin bu özelliği (yani, salt kurumsal olmayan, pratik etkinlik sonucu elde edilen gerçek nesnelerden modellerin farklı oluşu), doğrudan doğruya sanatsal imgelerle ilintili olduğu gibi, sanatın anlaşılmasında da önemli bir yer tutar. Hamlet ile Julien Sorel, Rostov Ailesi ve Buddenbrook Ailesi, Arslan Asker Şvayk ile Vasili Tiyorkin, bütün bunlar gerçekliğin yansıtılmasının ve gerçeklik bilgisinin doğrudan sonuçları olmayıp, çeşitli insani niteliklerin ve davranış biçimlerinin yeni yaratılmış, imgesel cisimlendirilmeleridir. Çok iyi biliyoruzdur ki, gerçekte böylesine insanlar var olmamıştır, sanatçılarca düşünülmüşlerdir. Gerçekte başka insanlar yaşamış olsaydı, bunlardan daha başka sonuçlar alınmış olacaktı; ama sanatçıların yaratımları hep hayal gücünün yarattıkları olmuştur, gerçek maddi yaratımlar olmamıştır. Zaten sanatın "keramet"i de burdadır; çünkü böyle bir "yansı"yı canlı gerçeklikmiş gibi gösterir bize. Nitekim, ne Andrey Bolkonski ile Nataşa Rostova, Rusya'da geçen yüzyılın başında yaşamış binlerce insandan daha az kanlı canlı kişilerdir bizim için, ne de **Boyunduruktaki Ülke ile Uyruk'ta** geçen olaylar, gerçek yaşamda yer almış olaylardan daha az gerçektir. Sanat gerçek dünyayı aynı zamanda tasarımsal, hayali bir dünyayla kutsallaştırdığı için mümkün olabilmektedir bu. Bilimsel modellerden farklı olmak üzere,

sanatsal-imesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklayamazlar; gerçekten varolan dünyanın **bitişğinde** yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir “hayali gerçeklik” olarak algılanırlar.

Onun için, dünyanın sanatsal olarak algılanışının temel aracı soyutlayıcı düşünce değil, bizim **tasarlama gücü, hayalgücü** dediğimiz, insan bilincinin yaratıcı yeteneğidir. Ama burda, düşünce ile hayalgücünün karşı karşıya getirilmesi söz konusu değildir; burda söz konusu olan şey, daha çok bu kişinin birbirinden değişik, karşılıklı ilişkilerinin belirlenmesidir. Belinski’nin de daha önce belirtmiş olduğu gibi, bilimin hayalgücüne gereksinimi olduğu kadar, sanatçının da soyutlayıcı anlayış gücüne gereksinimi vardır. Ama bu zihinsel güçlerin burda oynadıkları rol başka başkadır. Sanatsal **hayalgücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde**, yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyi, yeniyi yaratır. Bilimde ise, **soyut düşünce, hayalgücünün yardımıyla**, varlığın yasalarını açığa çıkarır. Onun için bilimde model önerileri **altsıradan ayırıcı özellik** taşır. Bilim adamı, modeller olmaksızın, işin içinden çıkıyorsa, bu modellere başvurmaz. Buna karşılık sanatta, imgesel modeller **asli’dir**, onlar olmaksızın öyle bir sanatta varolmaz. Burda, altsıradan yardımcı özellik taşıyan şey sanatçının imgesel olmayan, imgesellik dışı düşünceleridir. İşte bu anlamda sanat pratik yaratıcı etkinliktir, **yaratıcılık’tır**.

“Yaratıcılık”, “yaratıcı etkinlik” kavramını, bilim adamları içinde kullandığımız olur. Ama bu kavram burda doğrudan doğruya değil, aktarma bir anlam taşır; çünkü bilimsel yaratıcılık, gerçek dünyayla ilgili yeni yasaların **bulgulanması’ndan** başka birşey değildir. Bilimde değil, **praksis’te** yeninin yaratılışı vardır burda. Kuram ile pratik birbirine ne denli bağlı olursa olsun, gerçekliği özümleme tarzları başka başkadır. Buna karşılık sanatta, **bulgulama ile yaratıcılık içiçe kaynaşmıştır**. Sanat, gerçek varlığın değerini tanır ve ondan yeni bir “varlık” yaratır; burda, bu yeni “varlık”ın hayali özelliği, gerçek varlığın içeriğinden farklı, özel bir içeriği barındırışıyla giderilmiş olur.

Böylece, sanatsal-imesel modeller ile bilimsel bilgide kullanılan modeller arasındaki temel ayrım da açığa çıkmış olmaktadır. Bu ikincisinin işlevi, nesnel hakikatin bilinebilmesi bakımından, gerçek dünyanın iç bağıntıları ile ilişkilerini gerçek dünyaya mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaktadır. Bu nedenle, Bohr’un atom modeline, atomun hakiki yapısı olarak bakılabilir. Korkunç İvan’ın antropolog M. Gerasimov’ca onarılan yüze de, IV. İvan’ın gerçek yüzüymüş gibi düşünülebilir. Buna karşılık, Korkunç İvan’ın Antokolski, Repin, Ayzenshtayn ve Çerkasov’ca yaratılmış sanatsal-imesel modelleri, bizde güvenilir bir tasarım uyandırmaz, çünkü bu sanatçılardan herbiri, bu ünlü Rus Çarı’nın gerçek yüz çizgileri ile davranışlarını yeniden yaratmak’la kalmamışlar, kendi İvan’larını da yaratmışlardır; nitekim bu modeller, kendi tarihsel öntiplerine

hem benzemekte, hem de benzememektedirler. Bir insanın modelden çizilmiş portresi bile, sanatçının yaratıcı hayalgücünden çıkmış yeni bir “varlık”ın resmi olacaktır. Bir kimsenin ya da bir olayın, bir görünümün imgesel modeli, gerçekliği eğer yeniden bütün bütüne yaratıyorsa, o zaman belgesel (tarihsel, etnografik, resimleyici) bir değer taşıyordur; yoksa hiçbir zaman sanatsal bir değere ulaşmış değildir. Bu yasa, daha önceden Aristoteles’ce hayretler verici biçimde, tam bir keskinlik dile getirilmiştir. Bu anlamda, sanat diyordu Aristoteles, insanlara **neyin olduğu’nu değil, neyin olabileceği’ni** haber vermelidir; eğer sanat **gerçek olaylar’dan** haber veriyor ise, bunları olması **mümkünmüş ya da zorunlu**muş gibi verebilmelidir.

Bilimsel modellerin, doğrudan doğruya bilgiye açık olmayan gerçek nesnelerin yerini alması istenirken, sanatta gerçekliğin yerini imgeler alır; **insanın yaşam deneyimi içinde var olmayan ama kendisince zorunlu olan halkalarla gerçekliği tamamlar**. Belinski’nin bir tanımlamasına göre, sanatsal yaratıcı etkinliğin amacı, yaşamı “olasılığı” içinde yeniden yaratmaktır, ki bu sihirli küreye bakarak insan gerçekliğin daha derininde yatan şeyleri görebilsin.

Sanatta, yeni bir yarılsal gerçeklik, hayali bir varlık ortaya koyma gereğinin nedeni şudur: sanatta, sanatsal-imesel olarak modellendirilecek olan şey, nesne-nesne ilişkileri değil, nesne-özne ilişkileridir; “kendinde ve kendisi için varlık” değil, varlığın değer-yönüdür. Nesnel dünya, öznenin dışında, salt kendisi olarak, başlı başına ele alındığında, değerce hiçbir önem taşımaz; onun için sanatta, kendi varolduğu biçimde yeniden yaratılamaz nesnel dünya! Sanat, yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hatta onunla benzerliği olmayacak biçimde, yaşamın kendi öğelerinden yeniyi kurabilmelidir, ki **nesnenin imgesi ile öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin**, uygunluk gösterebilsin, canlandırma ile anlatım içiçe **kaynaşabilsin**, gerçeklik bilgisi **aynı zamanda** gerçekliğin değer-yönlendiriliş yorumu olabilsin.

Bu amaca erişildiğinde, yaşamın sanatsal-imesel modelinin **hem koşullanmış, hem koşullanmamış; hem dolayimli, hem de dolayimsız** bir özellik taşıdığı ortaya çıkacaktır.

Sanatta gerçekliğin yansıması her zaman için koşullanmış, dolayimli özellik taşır. Bir sanat yapıtının gerçek yaşamdan farklı olduğunu unutmamamız gerekir. Bir manzara resmi kendi gerçek doğasına ne denli benzerse benzemedeki bir oyun gerçek insan yaşamına ne denli yakın düşerse düşsün, her zaman için şunun bilincindeyizdir, karşımızdaki “perdede delik” olmadığı gibi, salonun arkasında da dışarıya uzanmıyordur; karşımızda, üstü kapalı bir fon perdesi olan, belirli bir sahne mekanı vardır. Gerçekliği sanatsal olarak özümleme, bu gerçekliğin kendisi olma savını taşımaz. Sanatı tüm yarılsal aldatmacalardan, gözbağcılıktan ayıran şey de budur.

Sanatın koşullanmış, dolayimli özellikte oluşu, herşeyden önce, **sanatın sanat olarak** kendisini doğrulamasına bağlıdır. Sanatı sanat yapacak araçlar sonsuz çeşitlidir. Bu araçlar, belli bir sanat cinsinin kendi özellikleriyle, sanat tarzlarının kendine özgü yasallıklarıyla, şu ya da bu üslubun estetik yönlendirilişiyle, sanatçının kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle ve sanatçının kendi yapıtında çözmeye çalıştığı somut işlerle belirlenir. Bu bakımdan, sanatın koşullanmışlık ölçüsü ve çizgisi birbirinden son derece farklılıklar gösterebilir. Örneğin, bunlar haleden başka, oyunda başkadır; **fabl**'da başka, hikayede başkadır; koşukta başka, düzyazıda başkadır. Romantik tiyatrodan, sanatın koşullanmışlık çizgisi klasik tiyatrodakinden farklıdır; Çin Guo-hua resminin koşullanmış, dolayimli özelliğinden birçok farklılıklar gösterir. Belki bir cins, belli bir tarz, belli bir üslup için ortak olan koşullanmışlık ilkeleri her sanat yapıtında özel bir biçimde yansır. Örneğin bir ressam, Rönesans döneminde sık sık rastlandığı gibi, resmindeki olayda iki odak noktasını, iki perspektivi birleştirebilir, ya da Rubliyov'un ünlü "üç katlı" ikonunda yaptığı gibi, bunun tam tersi olan bir perspektiv kullanabilir, ya da Matisse gibi, mekanla ilgili hiçbir perspektif çizime girişmeyebilir. Bir heykeltıraş, Mikelanj'in ya da Zadkin'in heykellerinde olduğu gibi normal insan vücudu orantılarını zorlayabilir, ya da heykeltıraş Koslovski'nin büyük Rus komutanı için yaptığı anıttaki gibi, Suvorov'u antik kahramanlar gibi yorumlayabilir, ya da Sovyet heykeltıraş Matveyev'in "Ekim" adlı anıtındaki gibi, devrim kahramanlarını çıplak vücutlu insanlar olarak canlandırabilir. Sahnede ya da beyaz perdede, iki üç saat içinde, bütün bir gün, bir yıl, hatta bir yüzyıl gözlerimizin önünde akıp gider. Bir romanda ise, bir olayın akışı gerçektekinden daha başka biçimdedir genellikle.

Sanatta, hayalgücünün olanakları gerçekten sınırsızdır. Örneğin bir biyolog, bir insan gövdesi üzerinde bir hayvan başı olabileceğini ya da bir hayvanın insan gibi konuşabileceğini söylese, o kimseye deli gözüyle bakılır. Buna karşılık, bir sanatçı, yarı insan yarı hayvan bir yaratık çizse, **fabl**'lar ve masallar yazsa; "arslan yeleli", "kartal gagalı", "taş kalpli" gibi eğretilmeler kullansa, anlayışla karşılırsınız. Her eğretilme ya da abartma, bir şiirin ölçülü uyaklı yapısı, bir romanın, bir oyunun, bir filmin bileşim yapısı, bir büstün "kesit"i, grafiğin siyah-beyaz "dil"i, bir şarkının ezgisel "dil"i ya da dansın koreografik "dil"i, bir binada sütunlar ile yukarıdaki tektonik ilişkiler, bütün bunlar, sanatta bize şunu doğrular: varlığın **manevi kapsam**'ının, **toplumsal değer**'inin anlamlı kılınabilmesi için, doğanın ve insan yaşamının **maddi varoluş yasaları**'nın koşullandırılmış, genellendirilmiş, şu ya da bu derece değişime uğratılmış, olarak yansıtılması sonunu vardır. Mayakovski'nin, "Ben, elimde belediye arazözünü, akpak edeceğim herşeyi..." sözü, hiç kuşkusuz bir yalandır; ancak, bu eğretilme, bu kendine özgü genellendirme, dünyanın devrimci yoldan dönüşüme uğratıldığı bir çağda şairin

işlevi üstüne Mayakovski'nin neler tasarladıklarını açık seçik ortaya koymaktadır. Yine, Vera Mukhina'nın ünlü ikili heykelindeki plastik çarpıtma, yani insan vücutlarının değişikliğe uğratılması, biçimce bozulması, geleceğe yönelmiş insanın içindeki enerjinin plastik bakımdan ortaya konabilmesi için sanatçının gereksinim duyduğu, kendine özgü bir sanatsal genellendirmeyi göstermektedir.

Sanatta "hakikat" kavramını o kadar çok kullanıyoruz ki! Ayrıca, bu kavramın, gerçekliğin bilimsel ya da belgesel olarak yansıtılışından daha başka bir kapsamı olduğunu da unuturuz bu arada! Bir belgeselde, bir tarihçe ya da bir anıda ya da belgesel bir filmde, hakikat, hakikate bağlılık, yaşamdaki gerçek bir olgu ile bu olgunun verililişinin ya da canlandırılışının bütün bütüne birbirine uyması demektir. Bilimde ise, hakikat, kavram (yasa, sonuçlandırma, formül) ile nesnel gerçeklik, yani görünüş, tikellik, olay değil, öz, genel, gerçeklik ilişkileri ve bağıntıları arasındaki mümkün olabilecek en tutarlı uygunlukta belirlenir. Bu yüzden, belgesel işlerin değerlendirilişinde, "hayalgücü", "hayal ürünü", "buluş", "uyduru" kavramları bütünlükle olumsuz bir anlam taşır, **hakikat-olmayan** anlamına gelir. Bilimde ve teknik yaratımda, bilim adamının, mühendisin ya da işçinin kafasında işin sonucuna ilişkin bir düşünce uyandırdığı sürece hayalgücüne gereksinim vardır; burda, bu düşüncenin değeri, onun **gerçekleştirilebilir** oluşuyla belirlenir. Hiç kuşkusuz, bugünkü uzay gemilerini gerek kuramsal gerek pratik açıdan gerçekleştirmek, bilimsel ve teknik değerini kanıtlamış olan bir Kiolkovski'ye kıyasla, bir Piranesi'nin fantastik mimari manzaralarının bilim ya da teknikle hiçbir ilişkisi yoktur.

Sanatta, hakikat ile hayal ürünü, hakiki anlatım ile fantastik anlatım arasında bir başka ilinti vardır. Sanatsal bir tip (Oblomov tipi, ya da Rastignac tipi), ne denli hakiki olursa olsun, kafada düşünölmüştür, hayalgücüyle yaratılmıştır, yanılısaldır; ancak, fantastik-olan, yaşamla hiç benzerliği olmayan, masalsı olan şey, hiçbir zaman, ne mitolojideki Prometheus'un, ne de Gorki'nin Danko'sunun sanatsal hakikatini daha azaltır. Sanatsal hakikat, tasvir edilenin olgusal doğruluğuyla belirlenmeyeceği gibi, doğanın ve insanın maddi varlığının yasaları ile bunların yansıtılması arasındaki uygunluğu da indirgenemez.

Sanatın diyalektiğinin bütün bu anları, daha önce gördüğümüz "Ben hem bir tanrıyım..." eğretilmesi gibi, bir su damlacığı halinde yansır sanki (sanatsal imgenin yapısının araştırılışında estetikçiler için bunun tam yetkin bir örnek olduğunu bu bakımdan söylemiştik zaten). Gerçekten de, "Ben hem bir tanrıyım..." mecazı hem koşullanmış-olanı, hem de koşullanmamış-olanı en iyi biçimde ortaya koymaktadır. Sanatsal-imgesel olmayan, ama salt soyut simgesel anlamı olan, buna benzer bir deyişle karşılaşsak, örneğin, "dünya konuşuyor, dünya konuşuyor, dünya konuşuyor..." diye uzaya umutsuzca sinyal veren bir askeri telsiz duy-sak, şaşırmayız buna. Çünkü burda, insan ile doğanın özdeşleştirilmesi keyfidir,

ortadaki umutsuzluğun bir sonucudur. Bir sonraki gün, aynı telsiz, “ay konuşuyor”, ya da “tavus konuşuyor, burası tavus...” diyebilir. Ama, böyle bir özdeşleştirme, bir sanatçının imgesel düşüncesinden çıkmış olsaydı, o eğretilme değişikliğe uğramazdı; çünkü o eğretilmenin koşullu, genellendirilmiş özelliği ardında, şiirsel düşünceyi vurgulayan koşulsuzluk yatmaktadır. Burda, insan ile aynı ya da tavusun değil, dünyanın özdeşleştirilmesi ortaya konmaktadır.

Bu temel kanıtlar, bizim, sanatsal-yaratıcı etkinliği, **gerçekliği modellen-dirmenin özel bir biçimi ve tarzı** olarak tanımlamamızı olanaklı kılmaktadır. Sanatta gnoseolojik öğeler ile yaratıcı öğelerin birliğini bu denli tam, az ve öz içine alan, sanat ile bilimin karşı karşıya konmasına olanak tanıdığı kadar sanat ile bilim arasındaki yakınlıkla ayrımın diyalektiğini bu denli açık seçik ortaya koyan bir başka terimin var olduğunu sanmıyoruz.

SANATTA BİÇİMLENDİRME

“Sanatsal biçim” kavramı estetik bilimine, İngilizcedeki “tasarım” terimi karşılığında girmiştir (buna uyularak da, biçimlendiren kişiye “tasarımcı” denmiştir). Ancak biz burda bu kavramı daha geniş anlamda ele almak istiyoruz; çünkü, her sanat yapıtı, dış biçimine bakılarak, kendine özgü **maddi bir biçimlendirme** olarak görülebilir. Bu terim, dilbiliminde kullanıldığı gibi (“dilin biçimlenmesi”), endüstri ürünlerinin tasarımı için de kullanılmaktadır.

Sanatın yaratıcı gücü yönünün kendi bir özelliği olarak “biçimlendirme” kavramını kullanmamızın nedeni, burda söz konusu edilecek olan sanatsal biçimin niteliklerini daha tam olarak tanımlayabilecek başka bir sözcük bulamamış olmamızdır.

Estetik bilimde, biçimciliğe karşı verilen savaştan kalma bir tutum olarak, sanat biçiminin çözümlenmesi işinin gözönüne alınmayışı, biçimin yapısı, biçimin kuruluşunun yasaları, biçimin içerik karşısındaki görece bağımsızlığı ve biçimin kendine özgü işlevleri gibi birçok konuların şimdiye kadar diyalektik maddeci açıdan ele alınamamış olmasına yol açmıştır. Bu yüzden, ya sanat biçimiyle ilgili biçimci anlayışların karşısına bir şey çıkarılamamış, ya da biçim üstüne, gerçek olgularla uyuşmayan, basit, kaba yorumlar getirilmiştir. Örneğin, bu gibi yorumlardan geliştirilmiş bir tasarıma göre, sanatçının biçim üstünde çalışması gerekmemektedir, çünkü biçim “kendi başına” var olmakta, içeriğe kendiliğinden boyun eğmekte, içerikten “otomatik” olarak var olmaktadır. Bu gibi anlayışların

uygulamada nelere yol açtığı bizce çok iyi bilinmektedir. Ayrıca, bu kuramın yaradımıyla kendi yapıtlarının estetiksel açıdan sıfır olduğunu gözardı etmeye çalışan yazarları da biliyoruz.

Ancak, dünyada sanattan edinilmiş deneyler bize şunu göstermektedir, gerçek sanatsal yaratımlar, bilinçli, amaçlı ve görecelikle bağımsız bir süreç olarak **biçimin kurulması**'nı da aynı zamanda kendi içlerinde barındıran yapıtlardır. Burda kuramın görevi, kendi içinde kapalı sanatsal etkinliğin iç bütünlüğünü kuran, sanatın biçimi ile bunun öbür süreçlerle olan ilişkilerini açığa çıkarmaktadır. Biçimin “kurulması” kavramını bu açıdan geçerli ve yararlı bulmaktayız.

Gerçekten de, sanatsal yaratımda, bir düşüncenin şiirsel bir düşüncenin, manevi bir içeriğin maddi olarak cisimlendirilmesi işi sona erdiği zaman, bu içeriğin taşıyıcısı olacak **maddi nesnenin kuruluşu** işi de kendiliğinden yaratılmış olur. Sanatçı, bu gibi nesneleri, doğada bulduğu malzemeden (taştan, tahtadan, kilden vs.) ya da insanın kendi üretici etkinliğiyle yaratmış olduğu ürünlerden (metalden, camdan, kağıttan, dokumadan, boyadan) yapabileceği gibi; vücut hareketleriyle, mimiklerle, ses tonlarıyla ve sözcüklerle de yapabilir. Yalnız bu arada şunu önemle belirtmemiz gerekir, bu gibi malzemelerle yapılmış bir çalışma, tüm bileşken parçaların birbiriyle **sımsıkı, tam bir ilişki içinde olduğu, birbirine oturduğu** yani sözcüğün tam anlamıyla, belirli bir kurulma oluşturduğu, benzersiz bir nesnenin ortaya çıkmasına yol açmalıdır. Bir Raffael resmi, bir Shakespeare oyunu, bir Beethoven senfonisi, bir Hemingway romanı, tam dört dörtlük bir kuruluşu olduğu içindir ki, bunların özne kuruluşu, diyalog özelliği, bileşimi, isteğe bağlı olarak değiştirilemeyeceği gibi; uyum, renk, ritm bakımından da daha başka bir çözüm bulunamaz bunlar için. Biçimin bütün öğeleri birbiriyle “yükümlü”dür sanki, bir saatin dişlileri gibidir. Birinin yerine öbürü konsa saat durur. Eski bir Rus atasözünün dediği gibi, “Bir türkünün içinden hiçbir laf çıkarılamaz.” Gerçek sanatsal bir değer taşımayan yapıtlarda biçim, kendi içinde kapalı bir kurulma olmayıp, öğelerin rastlantısal yoldan mekanik olarak bir araya **yığılma**'sıdır; burda, bu öğelerin herhangi birisinin yeri kolaylıkla değiştirilebileceği gibi, yerine bir başkası da konabilir.

Sanat biçimi yapısının bu yasaasının anlaşılabilmesi ve bilincine varılabilmesi konusunda bize sibernetik, özellikle de sibernetikte geliştirilmiş olan bağlantı ve karşılıklı-bağlantıların karşılıklı etkinliği kuramı yardımcı olmaktadır. J. Filipiyev'in 1964'de Moskova'da yayınlanmış olan **Sanat Yaratımları ve Sibernetik** adlı kitabında canlı bir organizmada olduğu gibi, bir sanat yapıtında da, biçimin bütün öğelerinin bütünsel bir sistem oluşturduğu, “karşılıklı yansıma” ve karşılıklı eşgüdümleden bir “kendi içinde kapalı devre” olduğu ortaya konmaktadır. Örneğin bir şiirde, her sözcük, bağlantı ve karşı-bağlantılar, yansıma ve iletimler, düzeltici ve amaçlı etkimeler sistemi yoluyla bütün öbür sözcüklerle

zincirlemesine bir bağıntı içinde olduğundan şiirdeki bütün anlatımın, bütün imgesel anlam kapsamının bir parçacığı olabilmektedir. Herhangi bir sözcüğün yerinin değiştirilmesi ya da sözcüklerin bir eğrilemeyle olan kendine özgü bağıntısının başka bir hale sokulması, bir dizedeki ya da imgesel bir betimlemedeki bir değişiklik, belki o yüzden bütünü anlam kapsamında temel bir değişime yol açmaktadır.

Şunu da iyice bilmemiz gerekir, sanatta bir kurulmanın önemi, bilim ya da tekniktekinden daha fazladır. Bir fizik yasası, sözcüklerle dile getirilebileceği gibi, harflerle ya da başka işaretlerle, hatta bir çizimle bile gösterilebilir, anlamı değişmez. Bir felsefe yasası olan “bilinci varlık belirler” tümcesi, söz dizimi olarak tersine çevrilerek, “bilinç varlık tarafından belirlenir” denebilir, hatta “belirler” sözcüğü yerine bir başka eşanlamlı sözcük konabileceği gibi, belirli simgesel işaretlerle de “V B” biçiminde gösterilebilir. Gelgelelim, bu gibi işlemlerin şiirsel bir kurulma üstünde yapılabilmesi mutlak olanaksızdır. Örneğin, Goethe’nin şu şiirini alalım:

“Sisler ışıyınca bak,

Sessizce vadiden,

Sükuna kavuşacak

Ruhum yeniden.”²³

Goethe’nin “Mehtaba Karşı” adlı şiirinin bu ilk dördlüğünde geçen hiçbir sözcük, sözcüklerin bileşimi, taşıdığı anlam ve ritm bunların hiçbirisi yerinden sarsılamayacağı gibi, değiştirilemez de; tıpkı bir Çaykovski romansının ezgisindeki ya da Kathe Kollowitz’in bir grafik işindeki ya da Şalyapin’in bir şarkıyı sesiyle yorumlayışındaki biçim öğelerinin yerinden sarsılmaz, değiştirilmez ve dokunulmaz oluşu gibi.

Teknik aygıtlar, makineler, aletler, her zaman için daha da yetkinleştirilebilir; çünkü çeşitli parçaların ve takımların yerine, daha duyarlı yapılmış daha iyi çalışan parçalar, daha dayanıklı ve daha ucuz malzemeler konabilir. Ama, sanatsal olarak biçimlendirilmiş teknik bir şey, bir sanat yapıtı haline geldiği zaman, bi-

23 Goethe, *Şiirler*, Cilt I, Berlin, 1965, s. 69.

çiminde herhangi bir başka değişiklik ya da daha başka bir yetkinleştirme biçimi söz konusu değildir artık. Özel bir sanatsal değer taşımayan, eski binaların biçimi değiştirilebilir; ama örneğin, Vasili-Blaşeni Katedrali'nin en ufak bir ayrıntısında bir değişiklik yapmak, ya da tek örnek bir Saksonya porseleninin biçimini değiştirmeye kalkışmak cürümdür.

Sanatsal kurulmanın işlevi, herşeyden önce, ancak bu yolla gerçekliğin imgesel modellerinin yaratılması işinin sonuca vardırılabileceğidir. Kavram, yargı, çıkarım, formül gibi salt kuramsal sonuçlardan farklı olmak üzere, her model, gerçek dünyadaki belirli yasallıkların, bağıntılarının ve ilişkilerin sanatsal olarak “bir başkalık” kazandıkları bir **maddi nesne**'dir (bu arada, bilimde de doğal nesnelere böyle bir model rolü verildiği görülmektedir; örneğin, üstünde kozmik ışınların etkisinin incelendiği deney köpekleri, ya da genetik yasallıklara model olarak alınan Drosofilıya sinekleri; üstelik, kendi başlarına maddi bir varlık olmaları nedeniyle, doğal nesneler de model görevi görebilir). Ama ayrıca, imgesel bir modelin maddi bir gövdesi de olması gerekir, yoksa kendi belirleyiciliği doğrultusunda hiçbir etkisi kalmaz. Hayalgücünde, yani sanatçının hayalgücünde olduğu kadar, okuyucunun, izleyicinin, dinleyicinin de hayalgücünde, kafasında beliren sanatsal bir imgenin varlığını nasıl açıklayabiliriz o halde? Hiç kuşkusuz, imgenin cisimler olarak maddiliği burda “aşılmış biçim”dedir; yani cisimselliğin, renk, ses, orantı, tonlama ve ritmin, vs. bir **tasarım**'ı halindedir. Sanatçı burda, manevi bir düşünceye plastik ve yüksek sesli ilişkiler içinde bir cisimsellik kazandırmakla kalmaz yalnızca, **bu ilişkiler içinde ve bu ilişkiler yoluyla da düşünür** aynı zamanda. Bunun gibi, sanatçı algılayan kişinin hayal-gücündeki imge de, yine plastik olarak elle tutulabilir bir imgedir. Demek, model olarak sanatsal imge, şu ya da bu biçimde, sanatçı tarafından yapılandırılmış ve okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından kafada **yeniden yapılandırılacak** maddi bakımdan elle tutulabilir bir şey olmalıdır.

Ancak, estetik biçimin kurulma yanı, kendi içinde bir başka anlam, yani estetik bir anlam da taşır. Buna göre, sanatsal bir biçimin güzel olabilmesi için, çok iyi düzenlenmiş, yüksek düzeyde örgütlenmiş, ideal biçimde yapılaştırılmış, ses-sel, renksel, plastik, sözsel bir kurulma olması gerekir. Bir sanat yapıtının yaratılışını değerlendirieşten alınan estetik haz, belirli bir yapıtın biçimindeki kurulma niteliğini, yani kalıbı, mantığı, inceliği, uyumu, karmaşa ve rastlantı yokluğunu bulup ortaya çıkarmaktan genel coşkusul bir tepki olarak kendini belli eder.

Sanatsal biçimdeki bu nitelikler, şairin, bestecinin, ressamın, yönetmenin ustalığını gösterir. Ama, sanata ustalık, bilindiği gibi, yetiyle, yaratıcı veriyle, yalnızca bağlılaşık bir birlik oluşturur. Yoksa, (ki bu bir çatışkı daha doğrusu, sanatın diyalektik yapısının bir yönüdür), sanat biçiminin yüksek dereceden bir düzenlilik ve mantık içinde oluşu, onun biçimce belli bir algoritmanın kanıtı

olarak biçimselleştirilebilecek, kuru, akılcı, kapkatı belirlenmiş bir sistem olduğunu göstermez; tam tersine, bir hesap kitap işi değil, özgürce bir doğaçtanlığın sonucu olan, hiçbir zaman biçimselleştirilemeyen, yinelenemeyen, benzersiz, bu nedenle de her seferinde beklenmedik bir sistem olduğunu açığa koyar. Sanat biçiminin bu özellikleri, en yakın kavram olarak, Kant'ın ve Schiller'in sanat kuramında geçen ve daha sonra 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarındaki estetikte oldukça ilgi çeken “oyun” kavramıyla karşılanmıştır.

Sanat ile oyunu yanyana getiren bütün kuramlar, haklı olarak eleştirilmiştir hep; çünkü bu gibi kuramlar, sanatın az ya da çok, biçimci yorumlanışına yol açmaktadır. Ne yazık ki, bu arada, sanatsal etkinliğin içerikçe belirlenişiyile ilgili yorumları savunanlar, kurunun yanında yaşı da yakmışlar; sanatsal biçimin oluşmasının gerçekten kendine özgü oyunusal **anlar**'ının bilgisini edinmeye yanaşmamışlardır. Oysa, bu anlar (hiç kuşkusuz, derecesine göre), sanatsal yaratıcı etkinliği somut olarak kendi içinde barındırır, çünkü burda, hayalgücünün önünde en geniş mekan bulunmaktadır; uyaklar, anlatı tarzları, dramatik yapılaştırmalar, fügler, natürmortlar, binalar, vs. ile ilgili teknik kurallar yoktur karşısında.

Puşkin, koşukla yazılmış romanındaki şiirsel öyküyü, sadece bütünsel bir dize ölçüsü yoluyla değil, ama sırf bu yapıt için ortaya atmış olduğu ünlü “Onegin dördtlüğü” (**abab-cddd-effg-hh**) yoluyla, sınımsız belirlenmiş bir uyak kurulumu sistemi içinde ele almıştır. Böylelikle, belli ölçülerde sürdüreceği “oyun kuralları”nı okuyucunun önüne daha önceden sürmektedir Puşkin; “Onegin”in estetiksel büyüleyiciliği, şairin bu kuralları korkunç bir rahatlık ve yaratıcı özgürlük içinde, hiç zorlanmadan ele almış olmasından gelir. Arada sırada, şair, bu oynadığı “oyun tarzını sanki belli etmemeye” çalışmakla birlikte, çok ciddi ve lirik bir şekilde, ölçü ve uyakla nasıl oynayabileceğini, okuyucunun gözleri önünde apaçık gösterir:

“Sanki parlayan bir cam gibi

gece buz kesmiş her yer...

(Okuyucu da ister ki

Kafiye illa olsun ‘güller’). ”²⁴

Niye sanatta böyle bir oyun anına gereksinim vardır? Vardır, çünkü sanat, karşısında sanatsal bir imgenin “yanılsal gerçekliği” yerine, sahiden gerçek bir

nesne bulunduğunu duyumsayan okuyucudaki, izleyicideki, dinleyicideki bu duyumu yıkmak; sanatsal yaratımın özgürlüğünü, sanatçının kendi yaratımı üstündeki gücünü ortaya koyup göstermek ister.

Huisanga ile Hesse'nin oyuna son derece önem vermiş olmasının nedeni de budur. Huisanga, **Homo Ludens** adlı kitabında oyunu, tüm insan kültürünün temel ögesi olarak görmüş; Herman Hesse ise, **Sahte İnci Oyunu**'nda, oyunu, sanatta olduğu kadar, bilimde de yeri olan ve insanoğlunun maneviliğini, içinde bulunduğu pratik yaşamın ruhsuz tekdüzeliğinden kurtaracak, insan zihninin en yüksek görünüş biçimi olarak ele almıştır. Hiç kuşkusuz, oyunla ilgili bu gibi yorumlamalar salt idealist bir özellik taşıdığı gibi, Hesse'nin kendisi de bunu kitabını dramatik bir sonla bitirerek kabul etmek zorunda kalmıştır. Ama, diyalektik maddecilik, sanatta ve kültürde oyun anının öneminin abartılmasına ya da mutlaklaştırılmasına kararlı yoldan karşı çıktığı kadar, oyunun gerçek önemini ve oyun anının sanatsal etkinlikteki yerini nesnel olarak da değerlendirmelidir. Bu yolda, örneğin Horst Redeker'in **Yanılsama ve Eylem** adlı ilginç kitabının "Model ve Oyun" adlı bölümünde²⁵ ileriye doğru bir takım adımlar atılmış olmasına rağmen, diyalektik maddeci kültür biliminde ve estetikte bu sorun tam çözülememiştir daha.

Sanatsal biçimin genel diyalektik bir yasasının bize gösterdiği doğrultuda, kendi içeriğiyle sınıksız belirlenmiş bir kurtulmanın içinde kendi bir parçası olan öğeler ne denli "oyunsal" biçimde özgürce bir araya gelmiş olsa da, tonların renk lekelerinin, hacimlerin, hareketlerin kendi içinde bir oyunu barındıran şiirsel bilirimde yüksek dereceden bir iç düzenlilik görülür. Bu çelişken bütünlük parçalanıp bölündüğünde, yani biçim (akademikçilerde görüldüğü üzere), salt akılsal, elden çıkma yapısıyla bağımsızlaştığı zaman, ya da (soyutçularda, "oniki ton" bestecilerinde görüldüğü üzere), salt oyun tarafından belirlenip, içeriksiz bir bileşim haline geldiği zaman, işte o zaman sanata yazık olur.

SANATIN SEMİOTİK-İLETİŞİMSEL YÖNÜ

Biçimciliğin trajik hatası, hiç kuşkusuz, sanatsal biçimi estetik önem taşıyan bir kurulma olarak göstermesinde gelir; önceden de belirttiğimiz gibi, hata gerçekten burdadır. Daha doğrusu, biçimcilik, biçimin bu niteliğini, sanatta biricik önemli olan şey de diye görmüştür. Hatta, sanat biçiminin kuruluşsal-estetik değerini mutlaklaştırarak, sanatsal biçimin başka bir işlevsel yönünü, **semiotik**

25 Horst Redeker, **Yanılsama ve Eylem**, Halle, 1967, s. 11-43.

yönünü görmezlikten gelmiştir.

Sanatsal biçimin gösterge özelliği taşıdığı olgusunun estetik düşüncesine çoktan girmiş olduğunu söylemiştik. Ancak, burda bizi yine yakından tanıdığımız bir tehlike beklemektedir; sanatın kendi yorum “dili” olarak anlaşılması ile bilginin bir biçimi ve tarzı olarak, ideoloji alanı olarak, yaratmanın biçimi olarak anlaşılmasının, tekyanlı **karşı karşıya konması**. Ama, bu gibi tekyanlılıklara tepki olmak üzere, yine tekyanlı savlar öne sürülmekte; sanatın bir gösterge sistemi değil, **ama** bilgi, ideoloji, ya da yaratıcılık olduğu söylenmektedir. Maddeci estetik biliminde, sanatsal imgeyi, **model ile göstergenin çelişkin birliği** olarak yorumlamaya çalışan çok da verimli girişimlere son yıllarda rastlanmaktadır (örneğin, J. Lotman ile W. Sarezki’nin çalışmaları). Böylece, sanatın semiotik-iletişimsel yönü, **sanatın yapısının ögesi** olarak görülmekte ve öylece yorumlanmaktadır.

Sanatsal biçim, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağlantılı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe **cisim verme**; ikincisi, başlıbaşına bu içeriği **iletme**. Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu dile getiren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığında, **sanatsal bildirişim** olarak tanımlanabilir.

Yanlış bir anlama olmaması için, şunu daha da kesin bir dille belirtelim, burda “bildirişim” kavramını, gündelik konuşmada kullanıldığı anlamda (olaylarla ilgili bilgilerin bir toplamı anlamında) değil, sibernetikteki gibi geniş anlamda kullanmaktayız. Yine, “dil” kavramını da geniş, semiotik anlamda ele almaktayız burda. Sanatın içinde barınan ve sanatın kendisini bize ileten sanatsal-şiişsel bildirişimin kendine özgü yanının açıklanması gerektiği kadar, bu bildirişimi kendi içinde taşıyan ve aktaran sanatsal gösterge sisteminin özelliklerinin de açıklanması gerekmektedir.

Sanatsal bildirişimin kendine özgü yanı, sanatsal içeriğin bilgi-yönüyle değer-yönü arasındaki birliğin ve sanatın bu alt sisteminin kendi iç yapısının çözümlenmesi sırasında tartışılmıştı. Şimdi yapılması gereken şey, sanatsal bildirişimin niçin kendine özgü olduğunu göstermektedir; bunun da en açık kanıtı, sanatsal bildirişimin bir başka gösterge sistemi’ne çevrilemez, “kodu değiştiremez” oluşudur. Burdan da anlaşılacağı gibi, sanatta, kendine özgü bir imgesel gösterge sistemine gereksinim vardır; böyle bir sistemin farklılık belirtisini, A. Moles, “tekanallılık”²⁶ olarak, bir başka Fransız estetikçisi, M. Dufrenne de, “üst dilbilimsel özellik”²⁷ olarak tanımlamışlardır. Gerçekten de, bilimsel bir

26 A. Moles, *Th’orie de l’information et perception esthétique*, (Bildirim ve Estetik Algı Kuramı), Paris, 1958, s. 155.

27 M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, (Estetik ve Felsefe), Paris, 1967, s. 78.

bildirişim, her türlü gösterge sistemiyle ortaya konup, bir sistemden öbürüne geçişte rahatça kod değiştirebilirken; sanatsal bir bildirişimi, kendisini cisimlendiren imgesel göstergeden **sökmek olanaksızdır**. Bundan da anlaşılacağı gibi, göstergenin yapısı her zaman için, iletmek zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmektedir. Bu yüzden, soyut anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından her türlü sanatsal kod ve her türlü söze dil uydurulmuştur. Bu nedenle de, söz, düşüncenin maddileştirilmesinin en önemli ve en güçlü aracı haline gelmiştir; çünkü söz, soyut düşüncenin ürünlerini kendisine en uygun biçimde cisimlendirebilecek güçtedir. Buna karşılık, sanatta, sanatsal olarak kullanılmış, biçimlendirilmiş, üstünde çalışılmış bir söz, sanatsal bir içeriğe cisim verebilecek, aynı gerçeklikte birçok aracı oluşturur. Çünkü, dünyanın insanlarca şiirsel, düşünsel-coşkusal olarak özümlesi, kuramsal bilgiden sonsuz daha zengin, daha karmaşık, daha çokkatmanlıdır. Bütün bu zenginliği verebilmesi için sanatın daha başka, değişik “diller”e (heykel diline, resim diline, müzik diline, koreografi diline, söze bağlı edebi dile) gereksinimi olduğu gibi; öbür sanatların “dilleri”ne kapalı olup, gerçekliğin şiirsel olarak algılanışının çeşitli yönleriyle alanlarının kavranmasını olanaklı kılacak dillere de gereksinimi vardır. Bu bakımdan, sanatsal bildirişiminin çokkatmanlı özellikte oluşu, sanatta, çeşitli göstergelere yer veren bir dizi gösterge sisteminin geliştirilmiş olmasını gerektirir. Hiç kuşkusuz, bu göstergelerin, görme ve işitme duyularına açık olması da gerekir, çünkü insan bilinciyle doğrudan bağıntılı olup, sanat yapıtında içerili zihinsel bildirişimi iletebilecek olan duyu organları bunlardır.

Görsel ve işitsel (ya da ayrıca, tiyatrodan ve sinemada olduğu gibi, hem görsel hem işitsel) göstergelerin sınırları içinde, sanat yaratımı, imgesel gösterge kurmanın her türlü aracına hizmet edebilir; çünkü sanat, soyut anlamları değil, **somut anlamları** iletir (burda, **canlandırılardaki somutluğu** yeniden verişin, **tasvir edilendeki somutluğu** yeniden yarattığını, sanatsal anlatımın ise, **coşkusal olarak somut olduğunu** unutmamalıyız).

Sanatsal bildirişimdeki bu “dörtköşe somutluk”, göstergeyi cisimlendiren şu özellikler de belirler:

1) Göstergenin çifte bir eğilim, yani **nesnel-öznel** bir eğilim ve ikili bir anlam, yani **akılsal ve coşkusal** bir anlam taşımasını olanaklı kılan **imgesel yapı’sı**.

2) Göstergenin dile getirilmiş olan anlamla **ayrılmaz bağıntı’sı**; burda, anlamda en ufak bir değişiklik göstergede bir değişiklik ortaya çıkaracağı gibi, göstergede en ufak bir değişiklik de anlamda bir değişikliğe yol açar.

3) Göstergenin katı, “gramatik” bir sistem içinde düzenlenebilmesinin olanaksızlığı, ki sanatsal bir “söz dizimi”nin ya da sanatsal bir “algoritma”nın **katı kurallarının varlığı** da bunu olanaksız kılar.

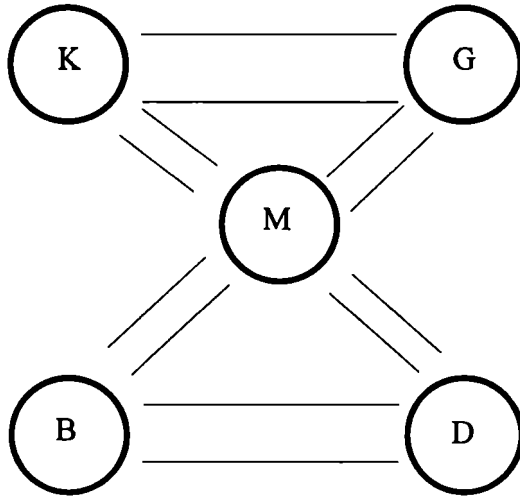
4) Sanatsal dilin **çok geniş değişkenliği**; nitekim, gösterge sistemleri, çeşitli

sanat dallarında asli bir değişime uğradığı gibi, sanatsal kültürün her gelişme evresinde de her büyük sanatçının kendi bireysel yaratımı haline gelir (bir Gogol’un, Dostoyevski’nin, Vrubel’in, Block’un, Mayakovski’nin, Şoştakoviç’in, Brecht’in, Chaplin’in, Matisse’in, Corbusier’nin bir daha yinelenemeyecek, kendilerine özgü sanatsal dilini anımsayalım).

5) Bütün bunlardan çıkan sonuçşudur: sanatsal biçim, bir **imgesel gösterge modeli ve sistemi olduğu kadar, maddi bir kurulma ve özgül bir dil olup, estetiksel ve iletişimsel değerin taşıyıcısıdır.**

Sanatın yapısının kendi içinde çözömlenişini böyle özetleyebiliyoruz işte. Şunu da kesinlikle söyleyebiliriz, sanatın incelemiş olduğumuz bütün yanları, tıpkı sanatın temel işlevleri gibi, kendi başlarına **görece** bir özerklik taşıdıkları kadar, sıkı sıkıya da birbirlerine bağlıdırlar; nitekim, bu yapı, kendi içinde **kapalı bir zincir** oluşturur; bu zincirin her halkası **zorunlu** bir halka olup, özel bir işlevi yerine getirir, bütün öbür halkalarla ilinti içindedir, onlara **aracılık ettiği** kadar, onlarda ona aracılık eder. Bu bir **karşılıklı ilişkiler ve dolayım**lar sistemidir, bütün bileşken parçalar arasında bir **bağlantı ve ters bağlantı** sistemi, “karşılıklı güvence” sistemi’dir; bu bakımdan, tek tek her bir altsistemi inceleyebilmek için, bilimsel çözümlemeye hangi noktadan başlanarak sistemin içine girileceği konusu, ilke açısından, hiçbir şey farketirmez. Böyle bir şeyi araştıran bir düşünce çıktığı noktaya yeniden dönerek, sanatsal olarak içiçe geçmiş halkalar zincirini baştan tamamlamak zorundadır. Biz altsistemin çıkış noktası olarak sanatın bilgi işlevini alma eğilimindeyse de, araştırdığımız malzemenin mantığı, bizi sanatın yapısının bir “yörünge”sinden ötekine götürmektedir. Sanatsal içeriğın bildirişimsel özelliğinin belirlenebilmesine başlangıç noktası konulamamaktadır; çünkü insanın edindiği her bildirişim, **kendi varlığı gereği bir bilgi süreci’dir.** Ama, aksiyolojik ya da semantik altsistemden araştırmaya başlandığı zaman da yine aynı döngünün içine girilmektedir.

Bütün bu söylediklerimizden bir genelleme yapacak olursak, sanatı şöyle tanımlayabiliriz: **sanat, özgül bir bilgisel ve değeri-yönlendirilmiş bildirişim edinmek, bu bildirişimi korumak ve bir dizi imgesel göstergeler sistemi yoluyla bu bildirişimi iletmek üzere, insani değeri alanının modellendirilmesinin yolu ve tarzıdır.** Sanatın yapısıyla ilgili böyle bir açıklama, bir çizimle de gösterilebilir:



Bu çizim, sanatsal içeriğin bilgi-yönü (B) ile değer-yönünün (D), nasıl karşılıklı düz ve ters bağlantı içinde sanatın içsel biçimine, yani yaşamla ilgili yaratılmış modele (M) kendini aktardığını ve burdan sanatsal içeriğin gösterge-yönü'yle (G) sınıksız bağlantılı olmak üzere, sanatın dışsal biçiminin, yani kurulma yanının (K) nasıl ortaya çıktığını bize göstermektedir.

(Bir önceki çizimden) İnsan etkinliğinin yapısal modelini anımsayacak olursak, burda da şu kanıya varabiliriz, etkinliğin yapısı sanatsal etkinliğin yapısı içinde kendini yinelemektedir. Başka bir deyişle, bu iki sistem, eşbiçimlidir; insanın etkinliği ile yaşam deneyimlerini, sanatın bütünsel olarak yansıtabilmesini olanaklı kılan şey de budur zaten.

Bu yapı, tüm sanatsal-yaratıcı etkinlik alanı için geçerli olup, değişmez, kalıcı ve süreklidir. Bu alan içinde, bu denli sayıca çok ve birbirinden farklı sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitleri olgusunu nasıl açıklayabiliriz o halde?

SANATIN DİNAMİK YAPISI

Genel olarak, bu sorun kolayca çözülür; nitekim, tarihte ortaya çıkmış sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitlerinin zenginliği, aslında sanatın yapısının **karmaşık dinamik bir sistem** oluşuna bağlıdır. Bu şu demektir: tüm iç kapalılığına rağmen, kendi çeşitli yanları ile kendi çeşitli öğeleri arasındaki bağlantının plastikliği ve esnekliği dolayısıyla, bu yapı, kendi altındaki yapıları değişime uğratılmaktadır. Sanatın yapısı devingendir çünkü; her bileşken parçası, daha ön ya da daha geri planda bir anlam kazanabileceği için, bunlardan herbiri daha öne çıkabilir ya da daha geride kalabilir her zaman için.

Örneğin, resim ile mimariyi karşılaştıracak olursak, rahatlıkla şu kaniya varırız: bu birincisinde, sanatın yaratıcı niteliği, sanatın bilgisel niteliği altında yer almaktadır. Onun için, resim, görsel dünyanın canlandırılışına dayanmakta ve resimde yaratıcı an, salt yanılsal bir özellik taşımaktadır (bir resimde, gerçek olan şey, üstüne renk lekeleri sürülmüş bir yüzey olup, bize bir manzara ya da yaşamdan alınmış bir olay olarak görünür ancak). Buna karşılık mimaride, yaratıcı an, gerçek bir özellik taşır ve başrolü oynar; burda, bilgisel ve değer-yönlendirilmiş içerik bütünlükle özümlemiş olup, sanatsal değerini yitirmiş, ortadaki bina, yarsal, teknik bir anlam kazanmıştır. Oysa, öyle bir durumda, bir resmin hiçbir değeri yoktur (malzeme değeri vardır belki, o kadar). Salt renksel plastik bir kurulmanın durumuna ulaşmak isteyen soyut sanatın çatışması da burda açıklığa kavuşmaktadır. Çünkü, soyut sanat, bu amacına yakınlaştığı sürece, tüm bilgisel ve değer-yönlendirilmiş içeriği olduğu kadar, biçimdeki gösterge özelliğini de yitirmekte, örneğin Malewitsch'in "siyah kareler"inde olduğu gibi, bir hiç haline gelmektedir.

Resimle de müziği karşılaştıracak olursak şunu görürüz, sanatın bilgi niteliği ile değer niteliği burda farklı ilişkiler içinde bir arada bulunmaktadır. Resimde, bir şey canlandırılmaksızın bir şey anlatılamaz; bu nedenle, değerlendirme, bilginin altında yer alır burda. Buna karşılık müzik, sanatsal anlatımdaki şu ya da bu sorunun çözümü için gerekli olduğu sürece, gerçekliği canlandırmaya çalışır. Bununla birlikte, müzikte yaratıcı öğeler, resimdekinden daha etkin bir rol oynar. Ne denli istenirse de, resimde gerçeklikle ilgili natüralistçe bir edilgenliğin, kopya edermişçesine bir taklitçiliğin oluşu rastlantı değildir; oysa, müzikte düpedüz taklit, hiçbir zaman müziksel bir yapıt haline gelmez.

Ayrıca, ayrı bir sanat dalının kendi sınırları içinde, onun kendine özgü yapısını oluşturan altsistemdeki ilişkiler, görece bir değişmezlik ve kalıcılık içindedirler, belli değişimlere girerler ancak. Örneğin, edebiyatta, resimde, tiyatro ve sinema sanatında masalsı, yaşamı betimleyici tarzlar karşılaştırılacak olursa görülür ki, bu sanat tarzları arasındaki farklılık, bağlı olduğu sanatın cinsine göre bilgi niteliği ile değer niteliği arasındaki bağıntının esnekliğiyle belli olmaktadır. Şu da var, bir sanat türünün yaşamla dıştan benzerliği ne denli azsa, yani gerçek yaşamda hiç varolmamış, hatta varlığı bile düşünülmemiş şeyler, sanatçının hayalgücünde ne denli çok yer alıyorsa, o zaman burda, **bilgi öğelerinin** gördüğü işleve oranla, **yaratıcı öğelerin** işlevi daha çoktur. Bu anlamda tarz yapıları, bir yelpaze gibi düşünülebilir; bu yelpazenin bir ucunda, tam çözümsel bir özellik taşıyan, Rusya’da 19. yüzyıldaki “fizyolojik işlem” tipinde, ya da Truman Capote’un bir belgesel hikayesi, Peter Weiss’in bir oyunu, Roman Karmen’in bir filmi, ya da resim ve heykeldeki portre çizimleri tipinde, belgesel sanat tarzı; öbür ucundaysa, mythoslar, masallar, fantastik ya da bilimsel-fantastik hikayeler, oyunlar ve filmler vardır.

Belirli bir sanat türünün, cins ve tarz değişkenlerinin yapısı, bunlardan her birinin altsistemlerindeki öğeler arasındaki karşılıklı ilişkilerin değişebilirliğine de bağlıdır. Bunun en belirgin bir örneği olarak, edebiyatta, epos ile lirik arasındaki farkı gösterebiliriz; eposta, sanatsal bilgi, herşeyden önce, **değer-belirleyici anlamı içinde nesnel dünyanın bilgisi** olarak karşımıza çıkarken, lirikte, **sanatçının doğrudan kendinin bilgisi** olarak karşımıza çıkmaktadır, her ne denli burda, sanatçı kendi iç dünyasını “lirik kahramanlar”da, bu “yabancılaşmış kendi benzerleri”nde nesnelleştirmiş olsa da. Bir başka örnek de, vokal müzik ile çalgılı müzik arasındaki ilinti için gösterilebilir. Vokal müzikte, müziksel araçlarla söz sanatı araçlarının bağlantısı, aksiyolojik altsistemin **düşünsel**, dolayısıyla **ideolojik** anını yükseltir. Çalgılı müzikte ise, **coşkusal** anlatımla bu anlatımın getirdiği **toplumsal psikolojik** içerik ağır basar. Üçüncü bir örnek olarak da, koşuk ile düzyazı arasındaki ayrım gösterilebilir. Dize biçimi, sanatsal yaratımın kurulma yönünü genişletir; oysa düzyazıda yoktur böyle bir şey. Düzyazı, günlük konuşmaya yardımcı olur; yaratımın kurulma gücünü, sözle malzemenin ritmik, fonetik, ölçülü biçimde yeniden düzenleneceği bir düzeye çıkaramaz; oysa koşukta, hiçbir zaman eksik olmaz bu. Bununla birlikte, düzyazıda sanatsal yaratımın **modellendirici** etkinliği, koşukta olduğundan çok daha büyük bir etki ve hareket alanı kazanır; dize kuruluşu, “Onegin dörtlüğü”ndeki gibi, çok katı değilse de, söz gelişi, Vosnesenski’nin “Ustalar”ındaki gibi, aşırı “liberal” de olsa, burdaki modellendirici etkinlik, dize kuruluşunun gereklerine uymak zorundadır.

Bu yaptığımız son karşılaştırma bize şunu göstermektedir, koşuk çerçevesi içinde bile, kuruluşsal öğenin işlevi değişebilmektedir; örneğin, katı, belirli bir

kurulma gösteren sonede, kuruluşsal ögenin işlevi çok büyüktür; oysa “serbest koşuk biçimi”ne “serbest” denmektedir, çünkü kurulma olarak belirlenmişliği dolayısıyla ve koşukla düzyazıyı birbirinden ayıran sınıra çok yaklaşmış olduğundan, aslında kesinlikle serbest değildir. Öte yandan, düzyazıda da, (örneğin, Romain Rolland’ın romanlarında görüldüğü gibi, öznenin çok sıkı kuruluşu ve öykünün bileşim olarak sona erdiriliş biçiminde), yaratımdaki kurulmaya ilişkin enerjinin en üst noktaya kadar çıkarılışından, (modernist yazarların yapmaya çalıştıkları “bilinç akımı”nın saptanışı, yapıtın “dramatikleştirilmekten çıkarılışı”, ya da hiçbir öznenin konu edilmeyişi, günlük konuşmanın biçimdisi saptanışı, vs. gibi) yapıtın kendi iç düzenini kurmaktan kaçınmaya kadar, geniş bir “yelpaze dinamiği”ne düzyazıda da rastlanır.

Sanatın yapısının değişimlere uğrayabilmesi yeteneği, çok sayıda çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının varolabilmesini olanaklı kılmaktadır. Bu sistem karmaşık dinamik özelliğinde sanatın morfolojik olarak çözümlenebilmesinin ipuçları da yatmaktadır. Burda bize düşen şey, bu olanağın nasıl gerçeklik haline getirilebileceğini, yani bunun ne gibi **nesnel yasallıklar** taşıdığını ve bu yasallıklar dolayısıyla, sanatsal yaratımın tarih boyunca niçin daha başka sanat türlerine cinslerine ve tarzlarına değil de, bizim bildiklerimize yol açtığını, öyle bir sanat “yelpazesi” oluşturduğunu açıklamak olacaktır.

SANAT MORFOLOJİSİ

ESTETİK DÜŞÜNCE Sİ TARİHİNDE SANAT MORFOLOJİSİ SORUNU

Platon'dan ve Aristoteles'den başlayarak, estetik tarihinde, sanatın morfolojik bir çözümünü konusunda birçok girişimlerde bulunulmuştur. Ancak, bu girişimler, uzun bir süre yalnızca birkaç sanatın sanatsal değeri ile olanaklılığı konusunda yapılmış karşılaştırmalı bir çözümlemenin ötesine gidememiş; böyle bir karşılaştırma ya resim ile heykel, ya resim ile şiir, ya da resim ile şiir ve müzik arasında yapılmıştır (örneğin, Leonardo da Vinci'nin ünlü, **Resim Üstüne Kitap**'ı, ya da özellikle, görsel sanatlar ile şiir sanatı arasındaki farkı incelemeye çalışan, Lessing'in **Laokoon**'u).

Daha Lessing'in çağında (ki, başlı başına bir bilimsel disiplin olarak estetiğin kendini belirlemesi süreci bu çağa rastlar), kuramcılara göre, sanatsal yaratımın tüm çeşitli biçimleri bir görüş altında toplanmalı, tüm sanat dallarının sınıflandırılabilmesi için tek bir anahtar bulunmalıydı. Battaux ile Home'da, Mendelssohn'da, hatta Kant'ta, bu sorunun çözümüne ancak taslak halinde, geçici olarak yaklaşılmıştır; nitekim, sanatın sınıflandırılmasıyla ilgili kendi önerisini Kant, kapalı bir kuram olarak değil, "deneme" olarak tanımlamıştır. Ancak 19. yüzyılın başında Hegel, beş başlıca sanat (mimari, heykel, resim, müzik, şiir) arasındaki karşılıklı ilişkilerin tarihsel-kuramsal olarak araştırılması işini üstüne almıştır. Hegel, aynı zamanda, şiir sanatının kendi içinde, epik, lirik ve dramatik olarak ayrışmasının yasallıklarını da ilk kez temelinden çözümlemiştir.

O zamandan bu yana, morfoloji sorunu, kesinlikle estetiğin alanı içinde kalmıştır. Hegel'in estetik derslerinin üçüncü bölümüne "Tikel Sanatlar Sistemi" adını verişinden sonra, 19. ve 20. yüzyıllarda yer alan estetik yazılarında "sistem"

terimi görülmeye başlanmıştır. Ancak, sanat sisteminin yapısal yasallıklarının saptanışıyla ilgili olarak, burjuva bilim adamları, birbirlerinden farklı yollar izlemişlerdir.

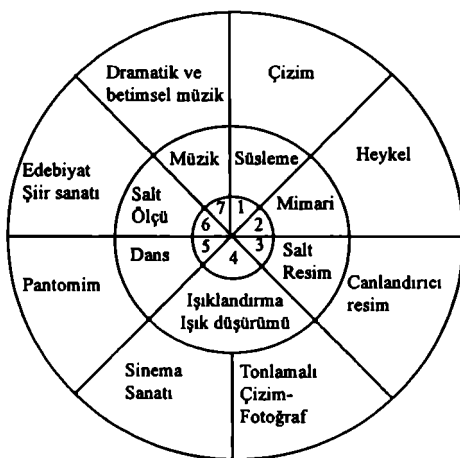
Pozitivist ve öznel idealist düşüncenin etkisinde hareket edenler, bu soruna Hegel'in kanıtlamış olduğu tarihsel-kuramsal yaklaşımla bakmayı reddederek, Fechner'in estetiğe getirmiş olduğu psikolojik yönetime sarılmışlardır. Psikolojik estetiğin savunucuları, örneğin, Lazarus, Kulpe, Ogden ve daha başkaları, sanatlar için yapılacak bir sınıflandırmanın, sanat yapısını **duyusal olarak algılamanın çeşitli biçimleriyle tarzları**'na dayandırılması gerektiği görüşünden yola çıkmışlardır. Buna göre de, sanat çeşitlerini "optik", "akustik" ve "optik-akustik" sanatlar olarak bölümlendirmişler bu arada, koku ve tad alma duyularını da unutmadıklarından, aşçılık sanatı ile parfümeriyi de sanat alanı içine koymak zorunda kalmışlardır. Pozitivist sanat yaratımı anlayışı, psikologlardan böylesine öç almıştır işte.

19. yüzyılın ortalarında bu sorunun bir başka çözüm yolu, Alman bilim adamı Zeising tarafından ortaya atılmıştır. Bu konuyla ilgili, **Estetik Araştırmaları** adlı kitabında geçtiği biçimde, insan sanatın yapısıyla ilgili sanat sisteminin anahatarını kendi aramalıydı; sanatın tikel çeşitleri arasındaki karşılıklı ilişkiler ise, **yalnızca tek bir etkenden değil, birbiriyle kesişen iki etken**'den yola çıkılarak düzene konmalıydı. Bu iki etkenden biri, belli bir sanatın kendi maddi doğasının özellikleri; ötekiyse, manevi kapsamının özellikleriydi. Zeising, yaptığı araştırmaların sonucunu bir tabloyla saptamıştır. Bu metodoloji, birçok estetikçi tarafından kabul görmüş ve bu kendine özgü "Estetiğin Mendeleyev Sistemi"nin yeni değişkenleri geliştirilmeye başlanmıştır. Örnek olarak, burda, Max Dessoir ile Etienne Souriau tarafından yapılmış çizelgeleri vermek isteriz:

M. Dessoir'ın Tablosu*

Mekansal sanatlar (yanyana, dural sanatlar) Heykel Resim	Zamansal sanatlar (peşpeşe, hareketli sanatlar) Mim Şiir	Belirli çağrışımları, gerçek biçimleri taklit eden sanatlar
Mimari	Müzik	Belirsiz çağrışımlar ve gerçek dışı biçim- lerle ilgili özgür sanatlar
Görsel sanatlar (Etkinlik aracı [mekan-] görüntü)	Müziksel sanatlar (Etkinlik aracı [ses-] jest)	

E. Souriau'nun Tablosu**



1. Çizimler
2. Oylumlar
3. Renkler
4. Işık, ışıklandırma
5. Hareketler
6. Heceli ses
7. Müziksel ses

* Max Dessoir, *Estetik ve Genel Sanat Bilimi*, Stuttgart, 1906, s. 310.

** Etienne Souriau, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*; (Sanatların Birbiriyle Uygunluğu. Karşılaştırmalı Estetiğin Öğeleri) Paris, 1959, s. 126.

Kolayca görüldüğü gibi, gerek Souriau'nun tablosu, gerek Dessoir'ın tablosu, aynı ikili kordinat ilkesi uyarınca düzenlenmiştir; bir farkla, Souriau'nun tablosu, sanat sisteminin içsel kapalılığını vurgulamak üzere, dört köşe değil, çember biçimindedir.

Bu gibi tablo ve şemalara yakından bakılırsa şu sonuca varılacaktır; bunlarda bazı gerçekten önemli sanat cinsleri, aynı benzerlikleri ve aynı farklılıkları yansıtmaktadır. Nitekim, bu gibi şemalarda o denli keyfi konmuş şeyler vardır ki, daha o zamanlarda bile, sanat sisteminin yapısal ilkelerinin gerçekten bulunup bulunmadığı üstüne kuşkular uyanmıştır (1951'de **Sanat Cinsleri ve Karşılıklı İlişkileri** adlı çalışmayı yayınlamış) Munro ve Volkelt gibi burjuva bilim adamları, herhangi bir sanat şeması ya da tablosu yapmaktan kaçınmışlar; daha başka kuramcılarsa, sanatın bilimsel yoldan sınıflandırmasının yapılamayacağını öne sürmüşlerdir. Croce, sanatı estetik sınıflandırmanın anlamsız olduğunu, bu konuyla ilgili bütün yazıların çöpe atılmasını, kategorik yoldan açıklamıştır. Dewey'in de buna benzer bir bakış açısı olmuştur; sanatın, hiçbir yoldan kendi içeriğince belirlenemeyen bir "içsel etkinlik niteliği" olduğu görüşünden yola çıkan bu Amerikalı filozof ve estetikçi, sanatın kesinlikle kendi içinde ayrılmayacağı sonucuna varmıştır.

Burdaki konumuzla ilgili olarak, burjuva estetiğin kendine çizdiği yol bu olmuştur işte. Sovyet estetik biliminde ise (19. yüzyıl Rus estetiğinde olduğu gibi), "sanat cinsleri" teması, şimdiye kadar ciddi bir araştırma konusu olmamıştır. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın ortalarında, F. Schmit, **Sanat** adlı kitabının ikinci baskısında, bu konuyla ilgili özel bir bölüm ayırarak, burda, (açıkça Batılı estetikçilerden gördüğü biçimde), sanat cinsleriyle ilgili şu kendi tablosunu öne sürmüştür.*

	Müziksel sanatlar		Plastik Sanatlar
	Zamansal sanatlar (akustik sanatlar)	Zamansal ve mekansal sanatlar (motor sanatlar)	Mekansal Sanatlar (optik sanatlar)
Görüntüsel-canlandırıcı sanatlar	Yazı	Drama	Görüntüsel-canlandırıcı resim Görüntüsel-canlandırıcı heykel
Görüntüsel-canlandırıcı olmayan sanatlar	Müzik	Dans	Görüntüsel-canlandırıcı olmayan resim Görüntüsel-canlandırıcı olmayan heykel

* F. Schmit, **Sanat**, 1925.

Ancak, Schmit'in bu girişimi, Sovyet estetik biliminde benimsenmediği gibi, ilgi bir çekmemiştir. Daha sonra, sanat cinslerinin karşılıklı ilişkilerini ve yasallıklarını temellendirmek üzere, 1960 yılında, V. Koşinov tarafından **Sanat Türleri** adında bir kitapçık kaleme alınmıştır. Hiç kuşkusuz, bu popüler-bilimsel, küçük el kitabında, sorun, yüzeyle, yapay bir biçimde ele alınabilmektedir ancak. Koşinov'un kendinden öncekilerin deneylerinden ne denli yararlandığını kestirmek güçse de, kendi önermiş olduğu sanat tablosu yine aynı ilkelere dayanmaktadır.

V. Koşinov'un Tablosu*

		Anlatımcı Sanatlar	Canlandırıcı Sanatlar
Optik Sanatlar	Plastik Gövde	Mimari (ve uygun lamalı sanatlar	Heykel
("Yapıtlar = nesneler")	Yüzey üstünde çizgi ve renkler	Süsleme	Resim Fotoğraf
Dinamik Sanatlar ("Yapıtlar = etkinlik çeşitleri")	Vücut hareketleri Vokal ve çalgısal sesler	Dans	Pantomim
		Müzik	(Çeşitli sanatların ögesi olarak) ses taklidi
Söz sanatı	Vücut, ses, dil hareketleri Müzik ve konuşma yoluyla, film-perdesi üstünde ortaya konan çizgi ve renk hareketleri	Lirik koşuk Bale ve opera	Epos ve drama Tiyatro oyunu Trüklü film

* V. Koşinov, **Sanat Türleri**, 1960.

V. Vanslov'un 1963'de yayınlanan **Kişiliğin Çokyönlü Gelişmesi ve Sanat Cinsleri** adlı küçük kitabında ise, sanatlar arasındaki karşılıklı bağıntının bir başka konumdan araştırılışına rastlamaktayız. Vanslov burda, Koşinov'u birçok noktalardan, çok da haklı olarak eleştirmektedir. Vanslov'a göre, sanatların, **görüntüsel-canlandırıcı ve görüntüsel-canlandırıcı olmayan** diye ayrılması ilkesi, onaylanamayacağı gibi, bilimsel olarak da bir temele oturtulamaz; öte yandan, sanatların **mekansal, zamansal ve mekansal-zamansal** olarak ayrılması doğrudur, ama bu, sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin doğru kavranabilmesi için bir çıkış noktası olamaz. Yine Vanslov'a göre, sanat sisteminin temelinde, doğrudan doğruya iş yapmaya bağlı sanatsal yaratım biçimlerinden, oyunla yakınlığı olan biçimlere doğru uzanan bir hareket yatmaktadır. Buna göre Vanslov, sanat türlerini şu dizim içinde ayırır:

Uygulamalı sanatlar ("iş yapma" sanatları)-görsel sanatlar-edebiyat-müzik-izlemelik sanatlar ("oyun" sanatları).

Bu arada, Vanslov, sanatların, yapı sanatını olduğu kadar, uygulamalı sanatlar ile süsleme sanatlarını; görsel sanatlarınsa, heykel, resim, grafik ve sanat fotoğrafını; izlemelik ya da "oyun" sanatlarınsa, dans, tiyatro, sinema, televizyon, varyete ve sirkî kapsadığını söyler.

Niyetimiz, burda öne sürülmüş bütün bu sınıflandırmalardan sonuçta ne gibi engeller ya da yanlış anlamalar doğabileceğinin bir dökümünü yapmak değil. Ama, şunu belirtmek istiyoruz, sanatın **yasalar uyarınca örgütlenmiş türler ve cinsler sistemi** olarak kavranmasında yarar vardır. Yoksa, **Bilimsel Maddeci Estetiğin Temelleri, Bilimsel Maddeci Estetiğin Anaçizgileri, Bilimsel Maddeci Estetik** gibi ortak çalışma ürünü olan kitapların "Sanat Cinsleri" başlıklı bölümünde Y. Kolpinski ile öbür yazarların soruna çözüm diye gösterdikleri yolun bundan daha verimli olduğunu sanmıyoruz; çünkü, bu adı geçen bölüm salt mekanik biçimde ortaya konmuş olup, temelinde çeşitli sanat cinsleri üstüne, birbirinden farklı, özerk yaklaşımların baştan sona anlamsız ve sorundışı kalan bir biçimde yanyana sıralanışı vardır.

Sanatın, kendi içinde kapalı türler ve cinsler sistemi olarak araştırılmasına, estetik bilimimizde ivedi bir gereksinim vardır. Çünkü başta da göstermiş olduğumuz gibi, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişinin **genel yasaları** ile bir ya da bir takım sanat cinslerinin **özgül** yasallıklarını birbirine karıştıran çok tehlikeli kaçınılmaz kuramsal sonuçlamaların önü alınamamıştır henüz. Edebiyat ve yaşamı yansıtmı biçimiyle tarzı bakımından edebiyata yakın düşen sanatsal yaratım biçimleri olarak dram ve sinema sanatı, yer yer de resim, öyle bir durum içindedir. İmgesel özellikleri edebiyattan açık seçik farklı olan öbür sanatlar (müzik, dans, mimari, uygulamalı sanatlar) ise, ya böyle bir araştırma açısından gözönüne alınmamakta ya da söz gelişi, yoksul kardeşler olarak, kuramsal araştırma köşelerinde

bekleyip durmaktadırlar. Bu sanatlar olumlanmayabilir, ama hesaba katılmaları ve kendilerine özgü yapılarıyla varlıkları düşünülüp tartışılmalıdır.

Bu tekyanlılık, estetikteki bu “edebiyat-merkezci eğitim”, edebiyatın “en yüksek” sanat olduğu, bu nedenle de, edebiyat kuramının, Belinski’nin de söylemiş olduğu gibi, “tüm sanat kuramı”nı içermesi gerektiğine ilişkin çok yaygın bir kanıdan esinlenmedir. Ancak, sanatlar arasındaki ilişki ve bağlantıların sıralamalı biçimde tasarlanışının, bilimsel maddecilik öncesi estetikte (Leonardo ile Alberti’de, Hegel ile Schopenhauer’de, hatta Belinski ile Çernişevski’de) görüldüğü üzere, “yüksek” ve “aşağı” diye ikiye ayrılışının, diyalektik maddeci yöntemle donanmış bilimsel maddeci estetikle hiçbir ilgisi yoktur. Burdan sapmalar, şurda ya da burda, her zaman için, kaçınılmaz olarak, ağır ve onulmaz hatalara yol açacaktır.

Bu bakımdan, örneğin Burov’un yaptığı gibi, mimari ile uygulamalı sanatların sanatsal yaratım alanı dışında bırakılışını, temelden yanlış olarak değerlendirmek gerekir. Burov’un böyle bir şey yapışının tek nedeni, **edebiyat çözümlemesi**’nden edindiği, sonra da sanatın **genel yasaları**’nı anlatmak için kurgusal bir biçimde kullandığı formülleri, mimari ile uygulamalı sanatlara uygulayamamış olmasıdır. Buna benzer bir şey de, söz sanatının çözümlenmesinden türetilen düşünsel kapsam ile sanatsal kapsam anlayışının, sanat eleştirmenlerince üstünde fazla durulmaksızın, resim ve heykel alanına, müzik ve sanatsal danslarına, mekanik yoldan aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir şeyse, eleştirmenlerimizin soyutçuluk üstüne kanılarını çelmektedir. Görsel dünyayı canlandırmak istemediği için soyutçuluk sanatı bozuyor dendiği zaman, müziği, mimariyi, uygulamalı sanatları, geometrik süsleme sanatını, yani görsel dünyanın nesnelerini veremeyecek durumda olan, ama Burov’un da belirtmeye çalıştığı gibi, aslında hiç kuşkusuz, gerçek sanatsal değer taşıyan sanatlardan hiçbirini kimse gözönünde bulundurmamaktadır burda. Bu yüzden soyutçuların estetiksel yönlendirme ve savlarını reddetmemek için, soyutçuların yapıtlarının, görüntüsel-olmayan, canlandırıcı-olmayan bir özellik taşıdığı konusunda üstgörüşler belirmektedir. Gerek N. Dimitriyeva’nın 1962’de yayınlanan **Canlandırma ve Söz**, gerek S. Rappoport’un 1968’de yayınlanan **Süsleme Sanatında Soyut Biçimler** adı altındaki yetkin çalışmaları, soyutçulukla ilgili ciddi bir eleştirinin yürütülebilmesi için, sanatta figürativ olan ve olmayan biçimsel yaratımların, renk ve tonun, resim ve müziğin karşılaştırmalı bir çözümlemesinin yapılması gerektiğini göstermektedir.

Genel sanat yasalarının bilimidir estetik; bu bakımdan, ne edebiyat kuramı içinde çözülebilir; ne de çeşitliliği içinde sanatsal yaratım türlerinin araştırılışının yerine yalnızca tek bir sanat dalının araştırılmasını koyabilir. Eğer şimdiye kadar tür ve cinslerin kapsamlı ve kendi içinde kapalı bir sistemi olarak sanatın araştırı-

lışımdan yetersiz sonuçlar elde edilmişse, böyle bir şey, durumu hiç de hafifletmeyecektir; tam tersine, önemli kuramsal sorunlar girecektir araya. Bilimsel maddeci estetik bilimi, bu sorunların çözümü için tüm olanakları kendinde barındırmaktadır. Bu doğrultuda sorunun kapsamının akla yakın yoldan ele alınabilmesi için, sanat türlerinin karşılıklı ilişkileri ile karşılıklı etkileşimlerini belirleyen yasallıkların kararlı ve amaçlı yoldan araştırılıp saptanması gerekmektedir.

Sanatın öbür morfolojik düzeylerde, örneğin, tek tek tarzlar düzeyinde çözümüne ise estetik düşüncesi tarihinde daha az ele alınmıştır. Burada yalnız şunu belirtelim “cins” ve “tarz” kategorileri, **estetik bilimi kategorileri** arasında yer almamıştır şimdiye kadar. Cins sorunu, yalnızca koşuk kuramı içinde; tarz sorunu ise, başlı başına ve çok farklı biçimde, edebiyat ve plastik sanatlar kuramı ile müzik kuramı içinde incelenmiştir. “Sanat tarzı” kategorisinin ciddi bir estetiksel temele oturtulamamış olmasının nedeni, bizde edebiyat bilimine ilişkin ilk temel çalışmalar sırasında yer alan, Bilimler Akademisi’nce çıkarılmış, üç ciltlik **Edebiyat Kuramı**’nda, edebiyatın tarzlara ayrılmasının koşullara bağlı ve tarihe geçici olarak açıklanmış olmasıdır.

SANAT CİNSLERİNİ SINIFLANDIRMA İLKELERİ

Estetik düşüncesi tarihinde, sanat çeşitlerinin birçok belirtilerine göre karşılaştırılıp ayırıldığını görülmüştür: örneğin, kullanılan malzemenin (söz, ses/ton, taş, vücut hareketi, vs.nin) özelliklerine göre; sanat yapıtlarını (görme duyusu, işitme duyusu, vs. yoluyla) algılama biçimi ve tarzına göre; ortaya konuş biçimi ve tarzına göre (bireysel ya da ortaklaşa, “birincil” ya da “ikincil” oluşuna, yani yaratılış biçimine göre); gerçekliği yansıtır biçimi ve tarzına göre (görüntüsel ve canlandırıcı oluşuna ya da görüntüsel ve canlandırıcı-olmayışına göre); sanatsal imgenin varlık biçimine (dural ve mekansal ya da dinamik ve zamansal oluşuna) göre. Daha sonra da bu karşılaştırma düzeyi ölçüsü içinde, asi-olanlar ile asil-olmayanlar; temel, birincil olanlar ile türetilmiş, ikincil olanlar arasında bir ayrıma geçilmiştir. Şuna inanıyoruz, sanatların sınıflandırılması, sanatsal değerleri **yaratmadaki farklılıklar ile bunları algılama biçimi ve tarzındaki farklılıklar’a** değil, daha çok, **sanat yapıtının kendi yapısı’ndaki farklılıklara** dayanmalıdır. Çünkü, sanatsal yaratımın kendi özelliği kadar, estetik algının özellikleri de, önünde sonunda buna bağlıdır. demek sanatların optik ve akustik olarak ikiye ayrılışından yola çıkan psikolojik estetik, tıpkı Vaslov’un çeşitli sanatsal yaratımlar arasındaki bağlantıları iş yapma ile oyuna dayandıran anlayışında olduğu gibi, sanat çeşitleri arasındaki ilişkiler ise farklılıkların ikincil belirtilerini ele almakta, sanat sistemi-

nin temel ilkerini bir araya aktarmaktadır.

Hiç kuşkusuz, sınıflandırmanın temeli olarak sanatsal yaratımların yapısı ele alındıktan sonra, başka yapılacak şey, “yalın” yapılar ile “karmaşık” yapılar arasında, yani **aynı çeşit** malzeme dokusu olan sanatlar ile **ayrışmamış ve bireşimsel** sanatlar arasında bir ayırım yapmaktır. Bir roman ile bir resim, bir senfoni, bir **lid**, bir oyun, bir film, aynı kefeye konamaz; çünkü, bir **lid**’in ya da bir filmin yapısı, **değişik** sanatsal bileşkenlerin, yani bu birincisinde, edebi ve müziksel, ikincisinde ise, oyunsal, resimsel ve müziksel bileşkenlerin birbirleriyle kesişerek, birbirine geçişmesinden oluşur. Oysa, bir romanla bir resmin ve bir senfoninin yapıları türdeştir; yani salt sözselsel, ya da resimler ya da müziksel olan tek bir bileşkenden oluşmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında, Schmit’in, Koşinov’un ya da Souriau’nun yapmış oldukları bütün sınıflandırmaların temel yanılsı hemen göze çarpar. Hiç biri, yalın sanatlar ile bireşimsel sanatlar arasındaki asli farkı görememiş, hepsi yanyana dizilmişlerdir.

Türler sistemi olarak sanatı çözümlerken şu iki sorun açıkça ortaya çıkmaktadır hep:

Birincisi, kökence ayrışmamış olan sanatsal yaratım biçimlerinin başlı başına varolan çok çeşitli, yalın sanatlar halinde ayrımlanışını belirleyen yasallıkların araştırılması; **ikincisi**, “sanatsal melezleşme” sürecini, yani yalın sanatların, karmaşık, bireşimsel, birçok öğelerden oluşmuş sanatlar halinde birleşmesi sürecini belirleyen yasallıkların araştırılması.

Tüm sanat türlerinin ortak yapısı dört boyutlu olduğu zaman, yalın sanatların sınıflandırılışında hangi ilkeler temel, birincil ilkeler olarak alınacaktır o halde?

Her morfolojik çözümleme, araştırılan görünüşün varlık biçimleri arasındaki farka dayanır. Tümüyle sanat morfolojisi için de geçerlidir bu. Dolayısıyla, sanatları sınıflandırmanın birincil ölçütü, sanatın bilgi ve değer-yönlendirici içeriğini kendinde nesnelleştirmiş, maddileştirmiş olan ve gerçekliğin sanatsal-imgesel yoldan modelleştirilişinin gerçek varoluş biçimini canlandıran **dış biçim**’in kuruluş özelliklerine göre belirlenir. Ama bu, böyle bir sınıflandırmanın sırf biçimsel olduğu ve sanatlar arasındaki içerikçe belirlenmiş farklılıkların kavranabilmesi için olumlu herhangi birşey taşımadığı anlamına gelmez. Gelmez, çünkü biliyoruz ki, sanatsal içerik ile sanatsal biçim arasında, sanatsal bildirişim ile sanatsal gösterge sistemi arasında derin bir bağlantı vardır. Bu bakımdan, sanatsal yapının biçimsel özelliklerinin karşılaştırılışında, **içeriksel** bağlantı ve farklılıkların açığa konması işi en sona gelir.

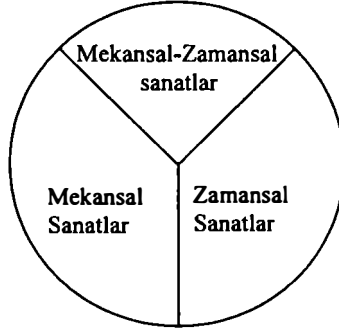
Şunu anımsatalım, sanatın dış biçimi, iki boyutlu bir yapının; bir yandan, sanatsal bir içeriğe cisim veren maddi bir kurulmadır, öte yandan, bu içeriği dile getiren ve biçimin maddi varlığına, kendi iletimsel işlevini gerçekleştirdiği ime dayanan bir gösterge sistemidir. Buna göre, sanatların sınıflandırılmasının da,

zorunlu olarak, **iki boyutlu** olması gerekir. Burda, birinci boyut, sanatsal bildir-işim imi rolünü oynayan, biçimin maddi kuruluşun kendi özelliği tarafından; ikinci boyutsa, bu bildir-işimini doğrudan ileten **gösterge tipi** tarafından belirlenir. Şurası çok ilginçtir, Zeising'den Koşinov'a kadar, estetik tarihinde öne sürülmüş bütün iki boyutlu sınıflandırma çeşitleri, arasındaki bütün farka rağmen, **ana benzerlikler** göstermektedir; yani **sanat sisteminin iki boyutlu bir kuruluşu** olduğu anlayışına ve her iki boyutun somut yorumlanışına rağmen, ana benzerlikler göstermektedir, başka bir deyişle, **sanat sisteminin iki boyutlu kuruluşu olduğu anlayışı ve her iki boyutun somut olarak yorumlanması** hepsinde vardır. Böylece, estetikte, sanat sisteminin temelinde yatan nesnel yasallıklar, sezgisel de olsa bir yüzölçümü öncesinden ortaya konmuş bulunmaktadır.

Sanatsal biçimin maddi varlığını incelediğimiz zaman, ancak şu üç ve yalnızca şu üç olasılık içinde gerçekten varolabileceğini görürüz: resim, grafik, mimari ve uygulamalı sanatlarda görülen, **mekansal** varoluşu içinde: söz sanatlarında ve müziksel yaratımda görülen, **zamansal** varoluşu içinde; dramatik sanatlar ile dansda görülen, **mekansal-zamansal** varoluş içinde. Bu morfolojik üçlünün nerden geldiğini anlamak zor olmayacaktır. Mekan ve zaman maddenin temel varoluş biçimleridir; dolayısıyla, sanatsal kurulumlar, ya **salt mekansal** olarak, dural olarak, tüm zamansal değişimlerden kendilerini ayırabilirler; ya sadece **salt zamanlar** olarak, süreççe dinamik olarak, mekansal varlığın nesnelliğinden ve nesnelliğinden soyutlanırlar, ya da maddenin bu her iki özelliğinin bir arada birleşmiş olmasından **zaman ve mekan** içinde ortaya çıkabilirler. Bu bakımdan, Koşinov'un önermiş olduğu gibi, dördüncü bir sanatsal yaratım tipi olarak, özel bir "söz sanatları"nın ayrımlanması, her türlü bilimsel dayanaktan yoksundur; çünkü, söz sanatlarının, edebi sanatsal imgenin içerdiği bütün özelliklerde, tıpkı müziksel imgede olduğu gibi, kendi somut varlığı **salt zamansal** olarak kalır (Hemen şunu da belirtelim, Koşinov'un düştüğü yanlış, daha büyük yanlışlara yol açmıştır. Çünkü yaptığı tablodaki bütün boş kutuların içini doldurmak için, edebiyat cinslerine [lirik, epos ve dramayı], özerk sanat türleri durumuna düşürdüğü gibi, (yine özerk bir sanat olarak!) müziğe de, eleştiri bile götürmeyecek biçimde, gizemsel bir "ses taklidi" olayını katmıştır).

Dolayısıyla, sanatlar arasındaki karşılıklı ilintiyi grafiksel olarak göstermek istersek, bunu üç çeşit dilime bölünmüş bir çember olarak çizebiliriz. Bu dilimler şöyledir: mekansal sanatlar; zamansal sanatlar; mekansal-zamansal sanatlar:

Tablo 1.



Bu çemberin her üç diliminde böylece tüm sanat grupları bulunmaktadır; her sanatsal kurulma tipi ise, kendi işlenişi içindeki değişik malzeme ve değişik teknik deneyimlerin oluşumunu gerektirmektedir. Mekansal sanatlar, cisimsel-plastik malzemeye ilgisi olan sanatsal kurulma tipleri (heykel, mimari, vs.) ile yüzeysel iki boyutlu malzemelerle iş gören sanatsal kurulma tiplerini (grafik, resim, sanat fotoğrafı vb.) birarada barındırmaktadır. Öte yandan, grafik ile resim arasında, tektonlu ya da çokrenkli biçim verici araçların kullanımına bağlı bir fark vardır; baskı grafiğinin özellikleri ile sanat fotoğrafı arasındaki fark da yine canlandırma tekniklerine bağlı bir farktır. Zamansal sanatlarda da bu farklar vardır. Örneğin, edebiyat ile müzik arasındaki temel fark, malzeme farkına, yani söz ile özel biçimde örgütlenmiş tonlar arasındaki farka bağlıdır. Söz sanatı alanında da, sözlü ve yazılı edebiyatın kendilerine özgü oluşları, müzikte vokal müzik ile çalgılı müzik özelliklerinde olduğu gibi, malzemenin kendi özelliğine bağlıdır yine.

Bütün bu farklılıklar, hiç kuşkusuz, özgül bir özellik taşır; bir sınıflandırmaya girmeleri oldukça zordur. Çünkü, sanatsal yaratım, sonsuz çeşitli araçları, doymak bilmez biçimde, kendine yararlı kılmak ister. Tarihte insanoğlu için elverişli teknik olanaklar ve en yalın malzeme neyse ondan yararlanmakla başlamıştır bu iş; örneğin kil, taş, tahta, kemik, doğal renk maddeleri, insan vücudu; gelişmiş post üstüne vurarak ya da bir öküz boynuzu, bir kamış üfleterek ya da kırıltılı bir tel çalarak elde edilen sesler, tonlar gibi. Ne olursa olsun, sanat yaratımı, her zaman, yeni ve daha karmaşık malzeme ve teknikleri özümlemiştir kendisinde. Üretimin gelişmesiyle sanat elele yürümüştür; böylelikle, metal ve cam, dokuma ve kağıt, plastik ve neon lamba; piano ve kemandan en modern elektronik çalgı-

lara kadar en karmaşık çalgılar; yazı ve baskı tekniği; bakır ve tahta oyma, muşamba vitray tekniği; ahşap kuruluşlardan bugünkü beton yapılara kadar çok çeşitli biçimler içinde bina tekniği; fotoğraf, film, radyo ve televizyon tekniği, bütün bunlar sanatsal yaratım içinde yerlerini almıştır. Kısacası sanatsal yaratımda kendisinden yararlanılmamış hiçbir görsel ve işitsel malzeme, bunların işlenişiyle ilgili hiçbir teknik deneyim kalmamıştır. Sanatsal yaratım, hep yepyeni, kendi içinde sonsuz çok çeşitli biçimler almıştır ve almaktadır.

Burda, sanat sisteminin morfolojik olarak çözümlenişinin yeni bir düzeyine gelmiş bulunuyoruz. “Mekansal sanatlar”, “zamansal sanatlar”, ve “mekansal-zamansal sanatlar” kavramları, sanatsal yaratıcı etkinlik **alanları**’nı, biyolojik morfolojideki bir terimi kullanırsak, **sanat “sınıfları”**nı göstermektedir. Bu “sınıflar” içinde, işlenirken kullanılan malzeme ve tekniklerin özelliklerine göre; sanat cinsleri ile şu ya da bu cinsin **çeşitleri** birbirinden ayrılabilir. Böylece resim, grafik, heykel, **sanat cinsleri**’dir; çizgi ve baskı grafiği ise, **grafiğin çeşitleri**; karakalem, suluboya, kömür kalem çizim, **çizgi grafiği** çeşitleridir; tahta, çinko, muşamba oyma baskı ve akvatinta da **grafik baskı çeşitleri**.

Ancak malzemenin özellikleri, şu ya da bu sanat cinsini kendi başına belirlemez. Çünkü örneğin, mermerden yapılma bir büst ile yine aynı malzemeden yapılmış bir süs vazosu **değişik sanat cinsleri**’ne girer. İşte burda da sanatın semiotik parametresinin morfolojik önemi açığa çıkar.

Sanatsal yaratıcı etkinlik alanlarından birinde yer alan sanat cinsleri ile çeşitleri karşılaştırılacak olursa, o zaman, canlandırıcı-olan ve canlandırıcı-olmayan görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan diye iki gösterge sistemi tipi arasında bir ayrım gözetmek gerekir. Örneğin, edebiyatta ve müzikte bir yapıtın sanatsal dokusu birbirinden ayrılan (sözlü ve tanılı) öğelerin hareketiyle belirlenir. Ancak, sözle oluşturulmuş bir sanatsal imge ile tonla vurgulanan bir sanatsal imge arasındaki başlıca ayrım, bu birincisinin belirli nesne, görünüş, olgu ve olayları **betimlemesi, yeniden yaratması, canlandırması, görüntülendirmesi**; ikincisininse, kural olarak, hiçbir **nesnel göstermeci somutluk** göstermemesidir. Ama, müziksel bir imgenin, az ya da çok canlandırıcı, görüntüsel bir özellik taşıdığı hallerde vardır; örneğin, dalgaların vuruşu, bir ırmağın mırıltısı, arının vızıltısı, kuş cıvıltıları, saat çalışı, ya (resitativ halde) günlük insan konuşmasındaki tonlamayı ya da doğadaki bir görünümün kendisini yeniden yaratır. Mussorgski ile Rimski-Korsakov’da, Debussy ile Ravel’de, bu tür örneklerle çokça rastlarız. Öte yandan, edebiyatta, özellikle de lirikte, hiç de canlandırıcı-görüntüsel bir izleme durumu göstermeyen edebi imgelere rastlarız. Koşinov, çok haklı olarak, lirğin bu özelliğinden söz etmiştir. Örnek olarak da Puşkin’in “Sizi Sevmiştim...” adlı şiirini gösterir:

“Sizi sevmiştim, belki yüreğimde

Bu ateş onun için sönmedi;

Lakin saçınızın bir tek teline,

Halel gelsin istemem bilin ki.

Sizi sevmiştim, umutsuzcasına,

Öyle, aşklarda olduğu gibi

Canı gömülden, fedakarcasına,

Kimse bu denli sevemez sizi.”

Ancak, böylesine görüntüsel-olmayan, canlandırıcı-olmayan bir imgeye, edebiyatta, hele lirikte ender rastlanır. Yoksa, kural olarak, söz sanatı, insanların gişistikleri eylemleri, yaptıkları işleri ya da doğadaki görünüşleri canlandırır. Bu bakımdan, Koşinov’un bu ender rastlanan durumu genelleştirerek, lirigi, epos ile dramadan farklı, “görüntüsel-olmayan”, “canlandırıcı-olmayan” bir sanat olarak açıklayışı hiçbir kuramsal eleştiriye sığmaz.

Yine, müzikte biçimlendiriciliğı “ses taklidi” diye yorumlayarak, gerçek ses taklidini başlı başına bir müziksel yaratım çeşidi düzeyine koyuşu da, hiçbir bilimsel tutarlık taşımamaktadır. Gerek “Sizi sevmiştim...” tipinde bir şiir, gerek Mussorgski’nin “Bir Sergiden Tablolar”ı tipinde bir müzik parçası, gerekse bir Debussy manzara etüdları, bütün bunlar, edebiyatta görüntüselliğın, müzikteyse görüntüselliğın eksikliğının mutlak kesin yasalar olmadığını, bu ilgili sanat tarzlarının **temel ilkeleri** olduğunu bize gösterir. Hiç kuşkusuz, bu sanatlardan birinde bu ilkeler ötekinden daha belirgin, daha kalıcıdır, ama bu, her iki sanat tarzının kendine özgü nitelikte oluşlarını belirler.

Bu açıdan, öbür sanatsal etkinlik alanlarına baktığımızda, bu iki görüntüsel gösterge tipinin burda da yanyana varolabileceğini görürüz. Oyunculuk sanatında olsun, dans sanatında olsun, sanatsal imge, sanatsal olarak biçimlendirme, aynı zamansal-mekansal, plastik-dinamik biçimdedir. Oysa oyuncu, somut eylemleri yeniden yaratır, insanın yaşamdaki eylemlerini **canlandırır**; dansın plastik-dinamik yapısı ise, yaşamın, Çernişevski’nin de söylemiş olduğu gibi, “yaşam biçimleri içinde” yeniden yaratılmasına olanak tanımaz. Bununla birlikte, burda

şunu da gözönünde bulundurmak gerekir, örneğin halk dansları, kendi içinde, az ya da çok canlandırıcılık taşıyabilmekte, bir savaş sahnesi ya da tarlada çalışma sahnesi halk danslarında canlandırılabilir. Ancak tıpkı müzikte, imgesellik öğelerinin, koreografik “dil”in sanatsal özelliğini değiştiremeyişi gibi, gerek klasik dans sanatında, gerek **minuet**, vals ya da tango gibi geçici danslarda, imgesellik öğeleri **görüntüsel, canlandırıcı** olmayıp, deyim yerindeyse, **tonlamalı**’dır. Dansı müziğe yaklaştıran, müziğin dansa geri planda yapısal olarak eşlik etmesine olanak veren şey de budur; oysa oyunculuk sanatı, görüntüsel-canlandırıcı özelliğinden dolayı, edebiyata dönüktür, hatta edebiyattan sözlü dramaturjik “partisyonlar” alır.

Son olarak da mekansal sanat alanına bakarsak, burda da aynı semiotik iki katmanlılığı görebiliriz. Resime, grafiğe, heykele, “plastik sanatlar” denmesi boşuna değildir; değildir, çünkü bu sanatların amacı, görsel dünyadaki nesneler ile görünüşleri imgelendirmek değildir; burda, **biçim oluşturma ilkesi**, görüntüsel, canlandırıcı olduğu için böyle denmiştir. Bu sanatlar, gerçekliği canlandırarak kendi sanatsal çözümlerini getirirler; oysa yapı sanatında, uygulamalı sanatlarda, endüstri ürünleri tasarımında sanat yaratımı, tıpkı müzikte ya da dansda olduğu gibi, **görüntüsel-olmayan, canlandırıcı-olmayan** yollardan hareket eder. Bir binanın, bir vazonun, bir koltuğun, bir otomobilin, bir torna tezgahının biçimi, doğayla ilgili bir şey canlandırmaz; doğanın varlığının genel yasallıklarını, yani plastik-mekansal, tektonik, ritmik, renksel yasallıklarını yeniden yaratır.

Yalnız burda da, yani uygulamalı sanatlar ile yapı sanatında da, birtakım görüntüsel yöntemlere, biçimlendirme yollarına başvurulur. Örneğin, başlıklı bir sütun bir bitkiyi anımsatabilir; halk sanatında, hayvan gövdesine benzer kapkacaklar vardır; Palek sanatında, küçük para çekmeceleri imgesel bir tarzda boyanmıştır. Ama, hiç kuşkusuz, yapı sanatına ve uygulamalı sanatlara, imgesel-sanatsal araçların ve birtakım tasarım yollarının girmiş olması, bu sanatların kendilerine özgü imgesel-olmayan sanatsal özelliklerini değiştirmez. Demek, yapı sanatı ile bütün uygulamalı sanat dalları ile endüstri tasarımı, aynı bir sanatsal yaratım biçimi ve türünün değişkenleri olarak ele alınabilir, ki buna rahatlıkla **mimari** diyebiliriz. Çünkü, mobilya ve kapkaçak tasarımı olsun, giyim kuşam, ışıklandırma ve lamba, sofrta takımı, araba tasarımı olsun bütün bunlar, kendisiyle ilgili nesnenin **mimari biçim kuruluşu**’ndan başka bir şey değildir; ancak işlev, malzeme, teknik kurulma ve boyut özellikleri bakımından, her mimari uygulamalı sanat grubunun kendine özgü sanatsal biçimi ve taslağı belirlenir.

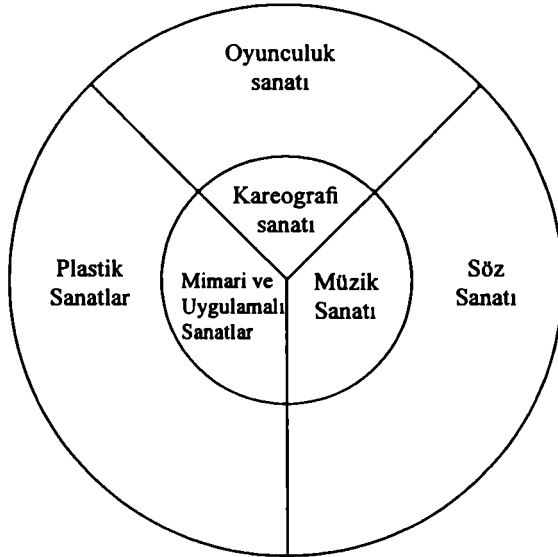
Şurası artık açıkça anlaşılmış olmalıdır, gerek mekansal ve zamansal sanatlarda, gerekse mekansal-zamansal sanatlarda **görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan, iki değişik gösterge yapılaşımı yanyana bulunur**.

Yine de, Schmit’in önermiş olduğu “görüntüsel-olmayan” teriminin iyi seçil-

niş bir terim olduğu kanısında değiliz, salt olumsuz bir özellik taşımaktadır çünkü. Bu bakımdan, Koşinov ile öbür estetikçilerin, bu terimin yerine niçin somut, olumlu kapsamı olan bir başka terim koymak istedikleri burda anlaşılmaktadır. Ama, “görüntüsel-olmayan” kavramı yerine niçin “ifade sanatları” ya da “anlatımsal sanatsal” ya da “dışavurucu sanatlar” kavramını kullanmış olduklarını da yine anlayışla karşılayamıyoruz. Çünkü sanatta imgesellik ile anlatımgücü, birbirinden bütünlükle farklı düzeylerde bulunan iki niteliktir; karşı karşıya konamaz. Sanatta anlatımgücü, yani sanatsal imgeler halinde, **sanatçının kendi düşünce ve duygularını dile getirmesi** sanatsal yaratımın **genel ve mutlak zorunlu** bir ögeyi olup, onsuz hiçbir sanat tarzı, sanat cinsi düşünülemez. Buna karşılık, görüntüsellik, yani sanatın görüntüsel özelliği, yani **gerçek dünyadaki nesnelerin ve görünüşlerin yeniden yaratılışı**, sanatsal yaratımda izlenmesi **mümkün** yollardan **bir tanesi**’dir yalnızca; hiçbir biçimde zorunlu olmayıp, izlenmesi gerekmez. Ancak, yerine bir başka, uygun bir terim bulunamadığı sürece, “görüntüsel-olmayan” terimini çaresiz kullanacağız.

Buraya kadar anlattıklarımızı yansıtan, elementer, yalın sanatlar şeması, aşağıda Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2



Şimdi de karşımıza şu soru çıkmaktadır: niçin sanatsal yaratımda, mekansal ve zamansal sanatlarda olduğu kadar, mekansal-zamansal sanatlarda da, temelin-den farklı, iki gösterge sistemine el atılmakta ve bir tekiyle yetinilmemektedir? Burda, sanatların sınıflandırılışında, içerikçe bir anlam taşıması bakımından çok önemlidir bu soru.

GÖRÜNTÜSEL-OLAN VE GÖRÜNTÜSEL-OLMAYAN SANATLAR

Zamansal sanatlara dönelim şimdi de.

Edebiyat **söz sanatı**'dır. Söz evrensel bir görüntüsel biçimlendirme aracı olarak, yani gerçeklikte yer alan her şeyi betimleyebilmenin bir aracı olarak bilinir. Bu bakımdan, edebiyata, gerçek dünyayı betimleyebilmesi için sınırsız olanaklar tanır. Bu kanıttan yola çıkan birçok kuramcının edebiyatı bütün öbür sanatların üstünde görmesinin nedeni budur.

Ancak, korkunç etki gücüne rağmen, sözün olanakları sınırsız değildir. Daha çok da, iki ana yönden sınırlanmıştır; birincisi, bir nesnenin bireysel olarak kendine özgülüğünü ve yinelenemez oluşunu verebilme bakımından, ikincisi, **insanın iç yaşantısını, duygularını ifade edebilme** bakımından. Buysa, açıkça şunu göstermektedir, söz, bir yandan, kendi gereği, tikel-olanın değil, genel-olanın bir betimlenişidir; öte yandan, insan duygularının değil, ama insanın genellendirici **düşünce**'sinin, **düşünceler**'inin dolayimsız gerçekliğidir.

Hiç kuşkusuz, gerçekliğin somut görünüşlerinin betimsel olarak canlandırılabilmesi kadar, duygular ile içyaşantının da betimsel olarak dile getirilebilmesi bakımından insanların anlayış ve düşünce alışverişinin temel aracı olan dile gereksinimleri vardır. Oysa dil, resim, grafik, heykel, fotoğraf ya da film araçlarının yeteneğinde olmadığından, ne bu birinci durumu, ne de müzik ve koreografi araçlarının yeteneğinde olmadığından, bu ikinci durumu, onlar kadar uygun verebilir.

Batteux'nun da belirtmiş olduğu gibi, söz, "anlayışgücü'nün organı"dır; ton ve davranış ise, "kalbin organı". Akademi üyesi, B. Asafiyev, bu düşünceleri kesin bir dille şöyle ortaya koyar; söz, der Asafiyev "düşüncede somut"tur; müzik ise, "duyguda somut"tur. Hiç kuşkusuz, bu söz sanatları **yalnızca** düşünsel süreçleri, müzikse **yalnızca** coşkusallık süreçleri dile getirir anlamına gelmemelidir. Daha önce de belirtmiştik, bütün sanatların temel özelliği, insan düşünceleri ile duygularının canlı birliğini, gündelik bilinçteki haliyle cisimlendirmektir. Ancak, bu

düşünsel-coşkusal bütünün değişik “kat”larına girebilmedeki derinlik, bu bütünün bilgisi ve dile getirilişindeki incelik ve açıklık, kısacası **somutluk ölçüsü**, her sanat türünde ve cinsinde kendine özgü olup, özgüdür, yinelenemez.

Sözden soyutlanmış ses tonlamaları, kural olarak, elle tutulur bir şey ortaya koyamaz; bunlar, sözlü anlatıma bütünlükle kapalı en iç coşkusal hareketleri, duygu anlatımlarını, ruhun en ince çalkantılarını özellikle yoğun ve eksiksiz olarak dile getirmek, yaşatmak durumundadır. Edebiyatın yanısıra, çalgısal müziğin başlı başına bu denli güçlü bir sanat olmasına yol açan şey de budur.

Bu bakımdan, biricik sanat olarak söz sanatı insanoğlunu doyurmamaktadır. İnsanoğlunun sanatsal dehası, sözün yanısıra, **bütün o derinliği ve inceliği içinde, manevi yaşamın, edebiyat araçlarıyla ulaşılamayan yanlarının bilgisi ve ifade edilebilmesi için**, tınılı-tonlamalı araçlara da gerek duymaktadır.

Ama, müzik ile edebiyat arasında bir başka önemli açıdan bir fark daha vardır. Şu soru üstünde iyice düşünülecek olursa bu fark da anlaşılacaktır; yine onlarca yüzlerce insan tarafından bir şarkı aynı anda söylenebilmektedir de bir şiir hiçbir zaman koro halinde, ya da düet olarak okunamamaktadır? Niye bir operada toplu halde şarkı söylenmesi çok doğal karşılanmaktadır da, bir oyunda oyuncuların aynı anda dörtlü halde bir şeyler söylemeleri aykırı kaçmaktadır? Çünkü müzikte, ezginin ve ritmin, somut günlük konuşmanın tonlamalarından, kapsamlı tonlamalı genellendirmelerden soyutlanmış oluşu, **büyük insan grupları’nın**, ortak ruh devinimlerini cisimlendirebilmesine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, bu sanatın müziksel dilinin görüntüsel-olmayan yapısı, edebiyata kapalı ruhsal manevi süreçlerin imgesel olarak biçimlendirilebilmesine olanak vermektedir.

Aynı gerekçeler, sanatta, insan hareketleri ile davranılarının da iki biçimde, yani görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan biçimde yer almasına yol açmaktadır. Oyunculuk sanatında “vücut hareketleri dili”, yaşamın yaşam biçimleri içinde yeniden yaratılmasına yol açarak, canlandırılan şeydeki **bireysel somutluk’un** verilebilmesini sağlamaktadır. Stanislavski’nin tüm pratik ve kuramsal çalışmaları bu amaca hizmet etmiştir. Buna karşılık dans, görüntüsel somutluğu açmış biçimde, alışılmış hareketlerdeki plastik yasallıkların genellendirilmesinde o denli yüksek bir ölçüye ulaşır ki, kullandığı “dil” görüntüsel olmaktan çıkar artık. Dansdaki koreografik “ezgiler”in ve dinamik “süslemeler”in, tek bir kişiyi öbürlerinden **farklı kılan** bir ruhsal durumu değil, **birçok kişiyi birleştiren** bir ruhsal durumu dile getirişinin nedeni de budur. Onun için, dansın ve şarkının kitle özelliği vardır; onun için, “corps de ballett”, tıpkı bir operadaki koro gibi, bütüncül bir koreografik gösteri sunabilir.

Bu açıdan alındığında, mekansal sanatların da görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan biçimde ayrılmışlığı açıklanabilir. Resim, grafik, heykel, sanat fotoğrafı, bize doğadaki görünüşlerin, insanın gördüğü işlerin, nesnelerin dış görünüşünün

bireysel yinelenemez, varlıksal değerini aşırı somutluğu içinde verebilir. Burda genel önemde olan şey, tikel-olan yoluyla açığa konabilir ancak. Bu sanatların gücü, görsel olarak canlandırabilmedeki somutluktan, yaşamın “portrevari” bir biçimde ve tarzda modellendirilebilmesinden gelir. Ama bu, görsel sanatların ancak portrevari bir canlandırma yapabileceği anlamına gelmez; burda sözkonusu olan şey, daha çok, “portrevarilik” ilkesinin, görsel sanatlarda, başka hiçbir sanatsal yaratım alanında olamayacağı biçimde, sonuna kadar götürülebileceğidir. Resimde olsun, grafikte olsun, heykelde olsun, insanların, doğanın ve nesnelerin portrevari biçimde canlandırılışının kendine özgü tarzların ortaya çıkmasına yol açmış olması bir rastlantı değildir, örneğin portre resmi, manzara resmi, natürlmort. Bu sanatlardaki öbür tarzlarda da, “portrevarilik” vardır, ama dönüşük biçimdedir; çünkü her resmin, her heykelin temelinde, doğanın incelenişindeki malzeme yatar. Buna karşılık, sanat fotoğrafı, her zaman için portrevaridir, çünkü bütün gerçek görünüşleri, belgesel bir kesinlikle saptar.

Ancak, nesnel dünyanın kendi maddi varlığı içinde tüm somutluğuyla verilebilmesi sözkonusu olduğunda, resmin, grafiğin ve heykelin güçsüz kaldığı yanlar ortaya çıkmaktadır. Bu sanatlarda, genellendirme ölçeği, kaçınılmaz olarak, sanatsal imgede yeniden yaratılan görünüşün ya da nesnenin tikel özelliğiyle sınırlıdır. Her zaman için **şu çiçeğin, şu manzaranın, şu hayvanın, şu insanın** canlandırılışı vardır burda. Resimsel, grafiksel, heykelsel imgede bireyselleştirme ölçüsü ne olursa olsun, (ki Rembrandt’ta en yüksekinden, Matisse’de en azından rastlanır buna), her zaman için, bu imgenin kendisini bize gösterir. Ama, bir doğa motifi (bir çiçek, bir hayvan, ya da bir insan motifi), işlemeli bir dokuma, boyalı bir vazo ya da bir bina kabartması üstünde ise, o zaman o motifle ilgili nesnenin bireysel kendine özgü yanı önemsizleşmekte, sanatsal bakımdan “ilgi çekiciliği”ni yitirmektedir. Çünkü bir şüsleme, süsleme örneğindeki motifi ortaya koyup belirleyen nesnenin, **elle tutulabilir plastik renksel varlığı**’ndan başka birşey değildir. Ancak belli bir nesnenin bireysel somutluğundan kesinlikle vazgeçildiği anda, işleme üstündeki bir motif sayısız kere yinelenenebilir; bir örnek, ritmik bir su oluşturulabilir, ya da bir nesnenin bütün yüzeyi örnekle ritmik biçimde kaplanabilir. İşlemenin bunu kendine sanatsal bir hak görüp, her türlü görüntüsellikten uzaklaşarak soyut, geometrik biçimlerden, doğru ya da eğri çizgilerden, oval ya da üçköşeli çizgilerden motif olarak yararlanmasının nedeni budur.

Görüntüsel somutluğun aşılımlılığı, işleme “dili”ni, müzik ile dans “dili”ne yaklaştırarak, çok **kapsamlı olarak genelleştirilmiş** bir şiirsel bildirilişimin dile getirilebilmesi ve aktarılabilmesi olanağına yol açar. Bu bakımdan, süslemede olsun, müzik ve dansda olsun, ölçü ritim, temel yapı oluşturuıcı öğedir. Olayın kendi gereği, dansda da aynı canlı ve dirimsel işleme örneği olduğu gibi, müzikte de, tını dokusunun işlemeli bir yapısı olduğuna sık sık rastlanır.

Burda işleme için söylediklerimizin hepsini, mimari-uygulamalı sanatlar için de söyleyebiliriz. Tıpkı müzikte ve dansa olduğu gibi, gerçeklikteki görünüşlerin ve nesnelerin bireyselliklerinin yeniden yaratılmayışı burda da aynı sanatsal anlamı taşımaktadır. Mimariye “taşlaşmış müzik”, müziğe de “devinen mimari” denmesi rastlantı değildir. Bu bakımdan, mimari-uygulamalı sanatların “dil”i, maddi dünyadaki plastik mekan ve renk ilişkilerinin en genişinden genelleştirilmesine dayanır; çünkü, bu sanatların görevi, **geniş insan kitleleri**’nin ortak düşüncelerini, duygularını, ortak ruhunu cisimlendirebilmektir. Yapı sanatına, uygulamalı sanatlara ve endüstri tasarımına giren yapıtlar, hem sanatsal hem de yararsal öğeleri kendi içlerinde barındırdıklarından, ayrıca, birçok kişinin el emeğiyle ya da sınai üretim yoluyla yaratıldıklarından, bireysel özgün bir manevi kapsam değil, ama daha çok, değişmez genel bir manevi kapsam taşırlar. Bu sanatsal yaratım alanında, insan yinelenemez benzersizliği içinde değil, ortak topluma ilişkiliği yoluyla, öbür insanlarla bağıntısı yoluyla verilir. Bu yüzden, resim ve heykelde çok özgül olan o portrevarilik ilkesi burda geçmez. Parthenon Tapınağı, Leningrad Amirallik Binası, Dresden Kalesi, Kremlin Sarayı, bütün bunlar, somut bir kişinin değil, **bir çağın, bir toplumun “portresi”** olabilir ancak.

Demek, sanatta niçin, görüntüsel-olan ve görüntüsel-olmayan iki gösterge sistemi tipi bulunduğu anlaşılmaktadır; yani, bunlardan hiçbirisi, gerçekliğin insanlar tarafından sanatsal olarak özümleliği sürecinde ortaya çıkan sorunları tek başına halledememektedir. Burdan da anlaşılabacağı üzere, yalnızca görüntüsel-sanatsal yaratım tipini kabul edip, görüntüsel-olmayan sanatları bütünlükle gözden kaçırarak ya da bunları “ikinci derece” sanatlar olarak, tam estetik değer taşımayan sanatlar olarak, hatta, “kelimenin tam anlamıyla sanat”tan sayılmaması gereken sanatlar olarak gören bir konumdan yola çıkarak sanatın özünün ve yasalarının araştırılması, her türlü bilimsel dayanaktan yoksundur. Ama ne çare, estetik bilimizde hala rastlanmaktadır böyle şeylere.

Bütün bunlarla birlikte, Burov ile yandaşları, mimarinin, uygulamalı sanatların ve endüstri tasarımının yalnızca görüntüsel-olmayan bir özellikte olduğunu belirtmekle kalmamışlar, estetik nitelikleri ile yararsal öğelerinin bağıntı içinde olduğunu, hatta kural olarak, estetik niteliklerin yararsal niteliklerin altında yer aldığını da göstermişlerdir. İşte, gerek yapı sanatı ile uygulamalı sanatları, gerekse endüstri tasarımını bütün öbür sanatlardan farklı kılan kendi özellikleri bunlardır. Peki o zaman, mekansal görüntüsel-olmayan sanat yapıtlarının çifte bir işlevi oluşu nerden gelmektedir? Estetik kuramı, bu soruyu yanıtlamadan geçemez, çünkü birçok estetik sorununun gerçek bir çözüme ulaşması bakımından başlı başına bir önem taşımaktadır.

TEKİŞLEVLİ VE ÇİFTİŞLEVLİ (“UYGULAMALI”) SANATLAR

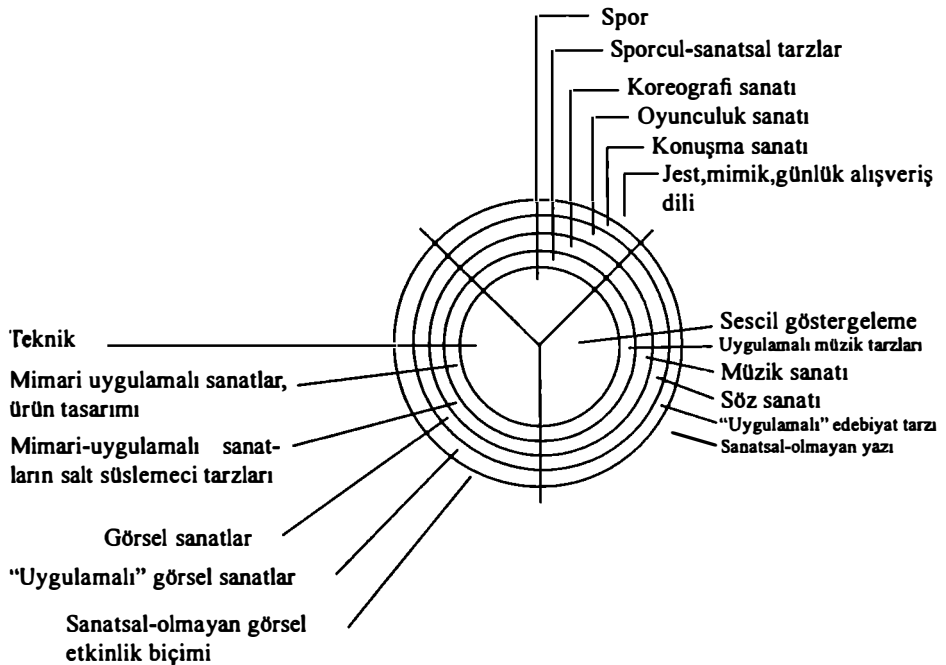
Yukardaki soruya bir yanıt ararken gözümüze takılan ilk şey şu olmaktadır, sanatsal işlev ile yararsal işlevin birleşimi, **yalnızca** mimariye, uygulamalı sanatlara ve endüstri tasarımına özgü değildir. Çünkü, böylesine müzik tarzlarının, örneğin, askeri marşların ya da ninnilerin de, biri yaşamsal, pratik, öbürüyse sanatsal olmak üzere iki işlevi yok mudur? Dahası, sanat cimnastiğinde ya da buz pateninde de, hem sanatsal çözümler, hem de spor olarak insanın fiziksel gelişimine özgü pratik çözümler bir arada değil midir? Edebiyatta bile birçok tarzın çiftişlevli bir niteliği vardır; örneğin, sanat gazeteciliği, fıkra yazarlığı, reklam yazarlığı, sanatsal belirlenme ile bildirişimsel ya da harekete geçirtici, yararsal belirlenmeyi bir arada içlerinde barındırırlar. Bu arada, konuşma sanatını burda bir kez daha anmak isteriz. Antikçağda, hatta, 18. yüzyıla gelinceye kadar, konuşma sanatı, estetikte başlı başına, tam değerleri olan bir sanat tarzı olarak değerlendirilmiştir; üstelik, daha sonraki gelişmesi için de, estetikte konuşma sanatının varlığını unutturacak kuramsal bir doğrulamaya da rastlanılmamaktadır. Bilindiği gibi, konuşma sanatının, insanın pratik etkinliği içinde, siyasi propagandada, avukatlıkta, hatta, pedagojide bile çok etkin bir yeri vardır. Nitekim, konuşma sanatı, çiftişlevliliği yoluyla, yani sanatsal anlatım gücü ile pratik (didaktik ya da propagandacı) amaçlılığın bir biresimi olması dolayısıyla, işlevi yalnızca edebi bir metni canlandırmak olan oyunculuk sanatında da farklı, kendine özgü bir **uygulamalı sanat**’tır.

Resimde, grafikte ve heykelde de buna benzer, ikili işlevi olan tarzlar vardır. Örneğin, oyuncak, sanatsal olarak da biçimlendirilmiştir; hem pratik pedagojik, hem de sanatsal işlevler görür. Sonra, popüler-bilimsel özellikteki kitaplar ile etnografi, zooloji ve tarih müzelerindeki grafik ya da renkli resimlemeler (örneğin, Moskova Tarih Müzesi’nde, V. Vaznezov’un Taş Devri üstüne resimleri); sonra reklam afişleri, çeşitli reklam grafiği işleri. Bunlara **uygulamalı** sanat olarak bakılması rastlantı değildir; çünkü bu tarz plastik sanatlar, gerçekten uygulanmakta olup, hem pratik, hem de sanatsal değer taşırlar.

Demek, yalnız mimaride, uygulamalı sanatlarda ve endüstri tasarımında değil, sanatsal yaratımın **tüm alanlarında**, estetik işlev ile yararsal işlevin bir bağlantısı vardır. Şaşırtıcı bir şey değildir bu. Tam tersine, insanın tüm sanatsal et-

kinlikteki araçlardan yararlanması sanatsal ögenin tüm pratik etkinlik alanlarıyla etkinlik biçimleri içine sokulması, hem doğaldır, hem de akıllıca bir iştir. Sık sık belirttiğimiz gibi, kendi gereği, sanat dünyası ile sanatsal-olmayan kültür kesimleri arasında aşılmaz duvarlar, uçurumlar yoktur. Sanatsal yaratımın bütün öbür insan etkinliklerinden farklı oluşu, aralarındaki yakın karşılıklı bağıntıyı ortadan kaldırmaz, tam tersine, gösterir. Sanatsal yaratım alanının sınırında yer aldığı kadar, endüstriye, spora, ya da pedagojiye de giren, uygulamalı, çiftişlevli, hem yararsal, hem de sanatsal olan sanat cinslerinin ve sanat tarzlarının varlığı, böyle bir karşılıklı bağıntının en açık anlatımıdır. Bu sınır alan içinde, teknik planlar, teknik kurulmalar, sanatsal yaratıma doğru kayarken; sanat cimmastığında, spor sanata sıçrar, sanat kültür-fizik alanına “girer”, vs. Sanatsal yaratım ile öbür insan etkinlik biçimleri arasındaki bu geçişme, aşağıdaki çizelgede yansıtılmıştır:

Tablo 3



Şemanın kendisinden de anlaşılacağı üzere, ancak sanatın “derin alanları”nda, sanatın, yalnız tek-işlevli bir sanatsal etkinlik olarak ayrımlanarak ortaya çıkışına rastlanmaktadır. Uygulamalı, iki-işlevli sanatlar ise çevrel alanlarda yer almaktadır. Öte yandan, şemada da görüldüğü gibi, dünyayı sanatsal olarak çeşitli özümleme biçimleri, uygulamalı sanatlardan uygulamalı-olmayan sanatlara doğru, sanatı aynı eşit olanaklar içinde kuşatmamaktadır. Edebiyatta, resimde, müzikte, dansa, oyunculukta, iki-işlevli tarzın sınırları içinde kalan “dilimler” daralırken, mimari-uygulamalı sanatlar alanında, iki-işlevliliğin sınırlarını genişletmektedir. Ama bu alan içinde, yararsallık işlevinden sıyrılmış, yalnızca sanatsal işlev taşıyan tarzlar da vardır; örneğin, dikili taşlar, zafer taşları, süsleyici vazolar, çeşitli mücevher işleri. Ancak, salt süsleyici tarzın burdaki payı, uygulamalı müzik tarzının, hatta bütün öbür uygulamalı sanatların payı kadardır. Aradaki bu ilginç farkı neyle açıklayabiliriz?

Herhangi bir sanatın, yararsal işlevler almaktan kendini “sıyrarak”, kendini yalnızca gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişine “verişi”, bu sanat cinslerinden her birinin, kendi elindeki araçlarla insan yaşamının manevi kapsamını cisimlendirebilme derecesiyle belirlenir. Çok doğaldır, sanat, bu araçları insan kendisinde (konuşmasında, hareketlerinde, mimiklerinde, sesinin tınısında) bulduğu zaman, insan ruhunun derinliklerine de kolaylıkla girebilecektir. İnsanın biyolojik ve toplumsal doğası, ayrıca, kültür tarihi boyunca insanların birbirleriyle anlaşabilme konusunda edinmiş oldukları deneyimler, edebiyat “dili”ni olduğu kadar, müzik ve dans “dili” ile oyunculuk “dili”ni de, (Stanislavski’nin söylemiş olduğu gibi) “insanın manevi yaşamı”ndan söz etmeye götürmüş, bu sanatların anlatım gücünü çok doğal biçimde, bu yolda amaçlı kılmıştır. Yoksa, müzikte, insan sesinin tınısı yanı sıra, çeşitli çalgılardan sanatsal olarak elde edilen tınıların da kullanılmasının nedeni, titreşim, ritm ve tını-yüksekliği bakımından şarkının sınırlı olanaklarının aşılma çabısıdır; burda, çalgısal müzik, görüntü dokusunun kendine özgü tonlama biçiminin kuruluşunu kendi içinde korur çünkü.

Mekansal sanatlar şu açıdan ayrılırlar öbürlerinden; bu sanatlarda, insan kendine **özünden yabancı** olan taşın, tahtanın, metalin, çizgi ve rengin “dili”nden konuşmak zorundadır. Resimde, heykelde, grafikte, sanat fotoğrafında, insanın canlandırılışına, ya da insanların gördüğü ve coşkusuz olarak duyumsadığı biçimde doğanın canlandırılışına gidilerek, bu çelişki daha da kolaylıkla çözülür. Mimarlıkta, uygulamalı sanatlarda ve endüstri tasarımında ise durum çok daha karmaşıktır. Bu sanatlarda, insanın canlandırılışı olmadığı gibi, doğa biçimlerinin duyusal somutluğu da yeniden yaratılmaz; bunlar, görüntüsel-olmayan kendi biçimlerini **ancak dolayımli, çağrışımsal yoldan** canlandırabilirler.

Çünkü, insanın tüm kendi pratik yaşamından edindiği deneyimler, insanda aydınlık ile karanlık, hafiflik ile ağırlık, küçüklük ile büyüklük, esneklik ile katı-

cılığın kazandırılması sonucu, her ikisi de sanatsal bir anlama ulaşabilirler. Endüstri tasarımı, kendi gereği, mimari-uygulamalı sanatların yeni bir dalından başka bir şey değildir. Burada da sanatsal-olan ile yararsal-olanın bir arada kaynaşmasına rastladığımız gibi, yine burda da sanatsal bir bildirilişimin cisimlendirilebilmesi ve iletilebilmesi için aynı görüntüsel-olmayan göstergelere başvurulmaktadır.

Ancak mimari-uygulamalı sanatların görüntüsel-olmayan araçlarıyla elde edilebilecek manevileştirmenin derecesi, yararsal nesneler için yeterli ölçüdeyse de, bu aynı ölçü, salt sanatsal değerin ortaya konabilmesi için yeterli değildir. Çünkü, yararsal nesneler **pratik kullanım** için belirlenmiştir; oturulup gözlen-sin diye değil. Ama bu arada, bu gibi nesnelerin apaçık değilse bile, sanatsal bir etki gücü de taşıması gerekir; fark edilemeyecek biçimde, tıpkı somut bir yaşama anında, belirli bir coşkusallık yönlendirmenin yer alışı gibi. Oysa, bir sanat yapıtı, **sırf yoğun bir estetik algı uyandırmak için** yapılmışsa, o zaman, kıyaslanamayacak denli derin ve zengin bir manevi kapsamlı donanmış olması gerekir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, böyle bir içerik bakımından, bir resim ile bir kilim arasında çok büyük bir fark vardır.

Uygulamalı sanatların görüntüsel-olmayan “dili”ni kendi yararsal dayanaklarından kopararak, “renk senfonileri” ya da “plastik fügler” haline getirmeye çalışan soyutçuların bütün çabalarının sanatsal açıdan kısırlıklarının nedeni budur. Eğer böylesine bir kısırlık, çağımızın ilk başlarında anlaşılamamışsa, böyle bir şey bugünkü burjuva ideolojisinin altında tipik bir soyut estetikçilik yattığı içindir.

Bu bakımdan, Soriau, Schmit ya da Koşinov gibi, süslemeyi, arabeski, “görüntüsel-olmayan resmi” ya da “salt resmi”, görüntüsel resme karşıt, başlı başına bir sanat cinsi olarak gören kuramcılara katılamıyoruz. Süslemeyle ilgili ta Kant estetiğine kadar giden bu yorumlama, tümüyle yanlıştır.

Dünya sanat tarihine baktığımızda, süslemenin, hiçbir zaman **başlı başına bir sanat cinsi** olmadığını, her zaman için, mimarinin ve uygulamalı sanatların **yardımcı bir sanat aracı** olduğunu görürüz. Süsleme, bir yanda, müzik ve danstaki “dinamik” süsleme gibi, insanın manevi devinimini kendi gerçek akışı içinde, kendi değişkenliği ve gelişimi içinde verebilecek manevi bir kapsamlılık derecesine ulaşamazken, öte yandan, insanı çizen ve doğanın gerçek algısını insan aracılığıyla yeniden yaratan resimde olduğu gibi, bir iç manevileştirmeye de kapalıdır. Dural bir süslemenin gösterebileceği manevi kapsamlının ve coşkusallık anlatım gücünün derecesi, daha başka, asli bakımdan yararsal bir içeriğe bağlıdır, böyle bir bağıntı içinde gerçekleşebilir. Ancak bu yolla kendi varlığının gerekçesi olmaksızın sırf kendi yararlılığı dolayısıyla bir nesne, kendine ek bir **sanatsal anlam** kazanabilir; ancak bu biçimde, bir duvarın, bir vazunun ya da bir örgü işinin yüzünde belirli bir “coşkusallık hali” belirebilir. Süslemeyi nesnenin kendisinden

ayırarak, kendi başına bir görüntü haline, yani kendi kendine yeten bir sanatsal düzenleme haline getirmeye çalışan soyutçuların tüm girişimlerinin sonuçsuz kalışının nedeni budur.

Bir süsleme örneği, ancak teknik elverirse, yani, mekansal-zamansal, dinamik bir sanat haline gelmesini sağlarsa, nesnesiz-süslemeli bir renk örneği hareket örneği kazanarak müzikle birleşirse, belki ancak o zaman, başlı başına bir sanatsal varlık olma hakkını elde edebilir. Kültür tarihi göstermiştir ki, insanın dolayimsız ruhsal devinimlerini vermeye çalışan dans bile, kendisine müzik eşlik etmediğinde varolamamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, ilerde yeni bir sanatın gelişebilme olasılığı şimdiden yok sayılamaz; belki de yazar Yefremov'un **Herşeyin Ötesinde Bir Genç Kız** adlı bilimsel-fantastik romanında anlattığı gibi, bir filmsel-tını-renk-senfonisi olabilir bu. Nitekim, Wagner ile Skriyabin de, tını ve renk anlatım olanaklarından içiçe yararlanmayı düşünmüşlerdir. Günümüzde ise, bilim adamları ile mühendisler, filme dayanarak, renk-tını-senfonileri yaratmanın teknik temellerini geliştirmeye çalışmaktadırlar. Ama burda, yeni bir alana, **bireşimsel sanatlar** alanına girmektediriz.

Birçok öğelerden oluşan, birçok cinslerin birarada varolduğu, karmaşık imge yapısı gösteren sanatların ele alınışına geçiyoruz şimdi. Bunu yaparken de, bu sanatların neyi canlandırdıklarını, oluşum süreçlerini, hangi yasallıkların belirlendiğini ve tarihte ortaya çıkmış sanat sistemleri içinde yerlerinin ne olduğunu açıklamamız gerekiyor.

BİRLEŞİK SANAT BİÇİMLERİ

Anlaşılabacağı üzere, burda söz konusu olan şey, tek bir öğeden oluşan sanatların, kendine özgü bir **kaynaşması, kesişmesi**'dir. Örneğin, halk türkülerinde şiirsel ve müziksel bakımdan, sanatsal yaratımın içiçe geçişi vardır; sahne sanatında ise, edebiyat, oyunculuk, resim, müzik ve dans birleşmiştir. Şunu kabul edelim, yalın sanatların "melezleşmesi"nin de, tıpkı biyolojik melezleşmede olduğu gibi, ya da kimyasal elementlerin karmaşık kuruluşları halinde birbirine geçişi gibi, nesnel ve sarsılmaz yasaları vardır.

Karmaşık sanatsal yapıların oluşum yasaları araştırıldığında görülecektir ki, mekansal, zamansal ve mekansal-zamansal sanatlar olmak üzere, **adını andığımız bu üç sanat grubu içinde**, sanatsal bir dil taşıyan görüntüsel öğeler ile görüntüsel-olmayan öğelerin çok geniş birleşim olasılıkları vardır. Örneğin resim, heykel, grafik ve günümüzün sanat fotoğrafı, mimarlıkta olduğu kadar, öbür

uygulamalı sanatlarla da özgür ve bütüncel bir bireşim içinde bulunurlar. Antik-çağ tapınakları ile ortaçağ kiliseleri, Leningrad Amirallik Binası ile Dresden Kalesi, Sanssouci Şatosu ve Parkı ile Petrodworez Şatosu ve Parkı, Berlin Treptower Park Anıtı ile Moskova Pioniere Sarayı, Palek çekmeceleri ile Gşelsk kapıları, Brüksel Fuarı'ndaki Sovyet Pavyonu sergisi, ya da reklam afişleri gibi yapıtlar hep bu temel üzerine ortaya çıkmış yapıtlardır. Bu ve buna benzer durumlarda, mimari ve görüntüsel tasarım araçları yoluyla **yeni bütünsel imgeler**, yani ne tam plastik sanat yaratımına, ne de tam mimari-uygulamalı yaratıma giren yapıtlar yaratılmaktadır. Bu yapıtların yapılar, **mekansal sanatların bir bireşimi**'yle belirlenmektedir.

Şurası da ilginçtir; bu gibi yapıtlar çeşitli sanatçılarda mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamlarca yapılması gerekirken, kural olarak, aslında tüm bu çokbiçimliliğine rağmen, tek bir sanatçı tarafından ele alınmaktadır. Örneğin, 1937 Paris Fuarı Sovyet Pavyonu için mimar B. Yofan, mimari bir altlık üzerinde, işçiler ile bir kadının kolhoz köylüsünden oluşan bir heykel grubunun yükseldiği bir taslak hazırlamıştı. Yofan, kendisince önerilen bu taslaktaki heykel bölümünü kendisi yürütemeyeceğinden, bu yaratıcı işi bir başka kişinin üstlenebilmesi için en iyi yol olarak bir yarışma düzenlenmişti. Yarışmayı heykeltıraş Vera Mukhina kazandı. Mukhina, salt heykel nitelikleri yanı sıra, mimarın yaratıcı düşüncesine bireşimsel bir yön de kazandıracak bir öneride bulundu. Sonuçta, pavyon, kendine özgü **mimari-heykelsel** bir yapıt oldu ve bu yapıt, öylesine bir bütünlük içindeydi ki, heykel bölümünün kendi başına sanatsal anlatım gücü ortadan kalkmıştı; bir başka altlık haline gelmişti. Siyah ya da kırmızı figürlerle boyalı antik amforalar da sırf mimari ve grafik tasarımın bu bütünlüğü dolayısıyla bugüne kalmışlardır. Bu kendi sanatsal bileşenlerinden hiçbirini mekanik biçimde birbirinde sökülüp ayıramaz.

Sözün anlatım araçları ile müziğin anlatım araçları da, yine çok doğal olarak birbiriyle kaynaşabilir. En eski şiirsel şarkılarda bile görülür bu. Ayrışmazlığın çözüntüye uğrayarak, salt edebi bir biçim olarak dizinin ortaya çıkışına ilkin antik Yunan kültüründe rastlanır. Folklor'da ise, söz ve müzik ayrılmazlığı, günümüze değin kendini korumuştur. Ancak, kültürel gelişme süreci içinde, koşuk ile müzik kendi özerkliklerini kazandıktan sonra, sanatsal eğilimlerini birarada yürütebilme durumuna gelerek, **“lid”, roman, kantat ve oratoryum** gibi özgül, bireşimsel tarzların oluşmasına yol açmışlardır. Bugün içinse, müzik biçimleri ile edebiyat biçimlerini yani sanatsal yaratım alanları içinde biraraya getirmenin yeni yolları **“denenmekte”**dir; örneğin, (Y. Yakontov'un **Mevsimler'i**, **Peer Gynt** düzenlemesi ya da S. Prokofiyev'in Korkunç İvan filmi için müziğine A. Staseviçin yaptığı düzenleme tipinde), **radio düzenlemesi** ile **konser düzenlemesi**. Burda söz, yalnızca koronun, topluluğun ya da solonun söz-müzik-bireşimi içinde bir

etkinlikte bulunmamakta, şarkıyla ya da senfonik müzikle kaynaşmış biçimde, ezginin okunuşu olarak, hatta salt edebi öge olarak da yer almaktadır.

Son olarak, mekansal-zamansal sanat alanında, oyunculuk sanatı ile dans sanatı arasında da bu tür bir kesişme vardır: **pantomim**. Eski çağlarda, pantomim, henüz ayrılaşmamış haliyle, hem oyunculuk sanatı öğelerini, hem de dans sanatı öğelerini içine alıyordu; bugünse, (örneğin, Fransız pantomimcisi Barrault ile Marceau'nun yaratılarından da görüldüğü üzere), oyunculuk hareketleri ile kareografiden oluşan gerçek bir sanat bireşimi haline gelmiş bulunmaktadır. Bu anlamda pantomim, hem şiirsel, hem de müziksel yaratım alanına giren **lid'e** benzetilmektedir. Öte yandan, aynı zamanda hem uygulamalı sanat tarihinin, hem de plastik sanatlar tarihinin bir nesnesi olan antik vazolar ile pantomim arasında da bir benzerlik kurulabilir.

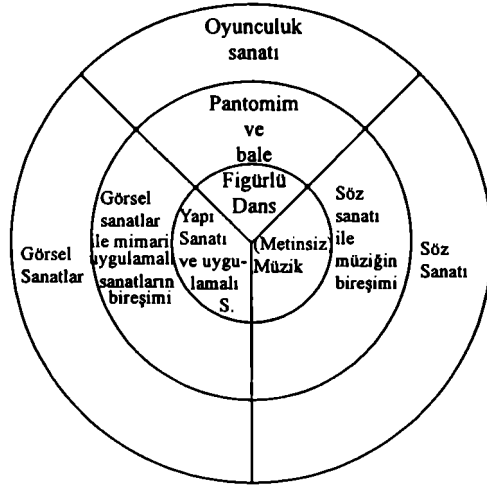
Oyunculuk sanatı ile dansın bir başka birleşimi biçimi de modern **bale**'dir. Galina Ulanova, büyük bir oyuncu olmasaydı, büyük bir balerin de olamazdı. Şurası da çok açık, Ulanova'nın sanatındaki oyunculuk-koreografi bireşiminin yapısı ile bir Marceau'nun sanatındaki bireşimin yapısı arasındaki fark, bu birincisinde, vücut hareketlerinin o andaki dansa bir çözüme uğrayışından; ikincisinde ise dansın o andaki oyunculukta bir "çözüm"e uğrayışından gelir.

Oyunculuk öğeleri ile koreografi öğeleri arasındaki bu karşılıklı ilişki biçimleri, aynı zamanda, bale ile pantomim arasındaki kesin ayrımı da belirler; pantomim yapma yollarıyla dans etme yolları arasında bir dolu, değişken ilişkilerin varlığı bu ayırmadan dolayıdır. Söz gelişi, Chaplin'in pantomiminde, pantomim öğeleri, Barrault'nunkine kıyasla, dansa ağır basar; Raikin'in pantomiminde ise, dans öğelerinin önemsiz bir yeri vardır. Balede de, oyunculuk öğeleri ile koreografi öğeleri arasındaki ilişki çok farklı ve değişkendir; balenin özelliğine göre bir dansçı da bile değişebilir bu(örneğin, Julia olarak Ulanova ile Oldette olarak Ulanova arasında başlıca bir fark vardır).

Mekansal sanatlar için olduğu kadar, zamansal sanatlar için de, çok çeşitli somut bireşim biçimleri vardır. Bu anlamda, okumalı şarkı ile ezgisel şarkı arasındaki fark, pantomim ile klasik dans arasındaki gibidir; burda, ezgi söylenişi, müziksel öğelerin edebi öğelerin altında yer alışı doğrultusundadır. Mekansal sanatlarda da buna benzerine rastlarız. Leningrad'daki Tunç Şövalye heykeli gibi, bir alanın ortasına dikili bir anıtı, Leningrad'daki Eski Borsa önündeki ünlü Rostral-Sütunları gibi bir mimari-heykel düzenlemeyle ya da Kışlık Saray gibi heykellerle süslü bir binayı karşılaştıracak olursak, bütün bu yapıtlarda imge yapısının "ikikatlı", "çift-dilli" olmasına rağmen, üçünde de plastik bileşkenler ile mimari bileşkenler arasındaki somut ilintinin başka başka olduğunu görürüz.

Sanat yaratımının bu bireşimsel yoldan oluşması sürecini şema olarak göstermek istersek, o zaman bu şema, Tablo 4'teki gibi olacaktır.

Tablo 4



Sanatsal “melezleşme”nin burda niçin bu denli kolay ve pürüzsüz ortaya çıktığını kavramak zor olmayacaktır. Sanatsal imgenin maddivarlık biçimi, mimarlık ile heykelde, edebiyat ile müzikte, oyunculuk sanatı ile de dansa aynıdır. Sanatların, herhangi bir zorlukla karşılaşmadan, birbiriyle kaynaşarak birleşebilmesinin nedeni de budur.

Sanatsal imgenin maddi varlığın özelliklerinden yola çıkarak, bir başka yasallığı daha ortaya çıkarabiliriz; bu yasallıksa bize birçok öğelerin birarada bulunduğu sanatsal yapının kuruluşunu açıklayacaktır. Resimde, heykelde ve mimari-uygulamalı sanatlarda, imge duraldır, yani yaşamın akışından kopuk olduğu gibi, canlı malzeme üzerine de kurulmamıştır. İnsanın aracılığıyla, yani hareketler, mimik ve ses yoluyla imge kuran sanatlardan farklı olarak, mekansal sanatlar kendi malzemesini, insan dışında, ya doğadan (tahta, taş, kök renkler, vs.’den), ya da insanın üretici etkinliğinin ürünlerinden (metal, porselen, dokuma, kağıt, kimyasal renkler, vs.’den) elde etmek zorundadır. Müzikse, insan ses tınısı yanı sıra, çalgısal ses tınılarından yararlanır; daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, müzik, şarkı olanaklarını titreşim, tempo, ritm ve yükseklik bakımından sonsuza çıkarabilmek için, insan sesinin devinimlerine özgü biçimde, aynı ezgisel ve ritmik yasalar uyarınca örgütlenmiştir.

Kendi imgelerini ve kendi sanatsal biçimini, insan aracılığıyla maddileştirerek, süreçsel-dinamik bir özellik kazanan zamansal ve mekansal-zamansal sanatlar, birbirlerine yaklaşıp, karşılıklı bir etkileşim içine girmeleri sonucu birçok öğelerden oluşan sanatsal yaratım biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açarlar. Söz sanatları ile oyunculuk sanatı (sahne oyununda, “oyunculu tiyatro”da, yani sanatsal okuyarak konuşmayla) bu yolla bir araya gelir. Dans ve oyunculuk müzikle kaynaşabildiği gibi, bir bale temsilindeki dramaturjik “proplanma”da görüleceği üzere, edebiyat ile dans da doğrudan bir ilişki içine girebilir. İlkel toplumun ayrışmamış sanatıyla bazı folklorik sanat yaratım biçimlerine yakından baktığımızda, bunlarda da hem şiirsel-müziksel, hem de oynusal-koreografik öğelerin birarada olduğunu görürüz. Antik “Musa sanatları” kavramı, bu türeyimsel bağlantıyı kendinde ne denli saptıyor idiyse, antik tiyatro da dramatik, müziksel ve danssal bileşkenlerin kökence iç birliğini ve bütünlüğünü kendi içinde o denli koruyordu. Böyle bir yargıda bulunabilmek için mutlaka edebi kaynaklara dönüp, onlardan bir fikir edinmek gerekmez. Onun için, Sovyet kamuoyu, Yunanlı yönetmen Rondiris’in olağanüstü bir sağduyuyla sahneye koyduğu biçimde, Helen tiyatrosunun nasıl büyük bir ustalıkla yeniden “onarılmış” olduğunu çok iyi bilmektedir.

Kendi imgesini ve biçimini zamana borçlu olan sanatlar ile salt mekansal sanatlar arasındaki ayrım ne denli asli bir ayrım da olsa, insanoğlunun sanat duyusu her zaman için bu sanatları birleştirmenin, görünürdeki uzlaşmaz “dilleri” kaynaştırmanın yollarını bulmuştur. En eski sanatsal-büyüsel törenlerin; boyalı, örneksel hayvan tasvirlerinin, mask ve totemlerin, büyüsel-törenlere katılanların boyalı vücut süslemelerinin, özel giysi ve takıların kendi içinde nasıl bir bütünlük oluşturduğunu düşünelim bir an için. Ortaçağ sanatında ise, örneğin, çok daha kapsamlı bir bireşime rastlarız. Bir katedralin mimarisi, dekordaki heykel ve resimler, çokrenkli cam pencerelerden kırılan ışık oyunları, ruhani kişilerin giyimleri ile dinsel araç gereçler, bütün bunlar, okunan duanın müziği ile metni, org müziği ile de koro şarkıları arasındaki karşılıklı etkileşimle birlikte düşünülmüştü. Sahne sanatı ile sinema sanatındaki daha sonraki gelişmeler ise, mekansal sanatlar ile zamansal sanatlar için olduğu kadar, mekansal-zamansal sanatlar için de yeni bireşim yolları açmıştır. Bir oyunun ya da bir filmin birçok öğelerden oluşmuş karmaşık yapısı içinde, hem plastik sanatlar, hem de uygulamalı sanatlar, zorunlu ve bütüncül bir yaratıcı öge olarak yer almaktadırlar. Bu sanatların işlevi, bir yerde, makyaj, giysi, aksesuar ve sahne dekoru gibi oyuncu için gerekli maddi “kılıf”ı hazırlamak olurken, bir başka yerde, kukla tiyatrosunda, çizgi-filmde, kukla filminde ise, resim, grafik ve heykel, kişilerin dış görünüşlerini ortaya çıkarmaktadır.

Sanatsal kültür tarihinde, söz sanatları ile mekansal sanatların kendine özgü bireşim biçimlerine de rastlanmaktadır. Böyle bir bireşimin ortaya çıkmasının başlıca nedeni, yazının, sonra da matbaanın bulunmasıdır. Bu araçlar, canlı, konuşulan sözü, bir mekan içinde saptanmış söz haline gelmesini olanaklı kılarak, bir metnin resimlerle ve süslemelerle işlenmesine yol açmıştır. Ortaçağ kitap-resmi, eski el yazması kitaplar, böyle bir bireşimin başlıca örnekleridir; günümüzde ise, kitap tasarımı, sanatsal kültürün en ileri yanlarından biri haline gelmişti. Kitap-tasarımı, bir edebiyat yapıtını, grafik çizimle ya da renkli resimlemelerle olduğu kadar, kapağın, başlığın, hatta tek tek her sayfanın grafik düzenlemesiyle de, estetik bir bütünlük içinde birleştirmektedir. Burda, plastik ve uygulamalı sanatlar, edebiyatın buyruğunda bir bireşime girerken, karikatürde, karikatür çizimde ve afiş tasarımı, ters bir ilinti içine girmektedir. Çünkü, şiirsel bir metin ile plastik ve uygulamalı sanat çalışmalarının oluşturduğu bir bireşimde, edebiyat açısından bir metin, Mayakovski'nin "Paslı Pencere"si kadar güçlü bir metin de olsa, burda, en önemli rolü oynayan şey, plastik ve uygulamalı sanat çalışmasıdır.

Böyle bir başka ilginç bireşim tipine, özellikle, ulusal ve uluslararası fuarlardaki sanat tasarımının bir tarzı olarak "reklam tasarımı sanatı"nda rastlamaktayız. Paris, New York ya da Brüksel Fuarları için Sovyet sergi tasarımcılarının yapmış oldukları çalışmalar, bir sergideki sanatsal görünümün temelinde, önce pavyonun dış-mekanı ile iç-mekanındaki mimari tasarımın, sonra mekansal-plastik düzenleme ile ışık-renk düzenlemesinin geldiğini ve burda, mimarlık ile uygulamalı sanatların görüntüsel-olmayan "dili"nin, resim, heykel, grafik, sanat fotoğrafı, film ve müziğin yardımına koştüğünü göstermektedir. Çek camlarının Moskova'da sergilenişinde, sergi-tasarımında pantomimin bile oluşunu anımsayalım.

Sanatsal kültürdeki bir sonraki gelişmeler, teknik alandaki önemli buluşlara ve bulgulara dayanan yeni bireşim biçimleriyle belirlenecektir herhalde; nitekim 20. yüzyılda, sinema sanatının, radyo ve televizyonun doğuşu bu yoldan olmuştur. Bugün için, bu yolda, Çek sanatçıları, sahne araçları ile sinema sanatı araçlarını biraraya getirmektedirler (kendine özgü bir deneysel tiyatro olan "laterna magica"yı böyle tanımıştır kamuoyu).

Nitekim, plastik, renk ve tını ilişkilerinin içiçe kaynaştırılması olanakları, örneğin, "kinetik sanat"ta araştırılmaktadır.

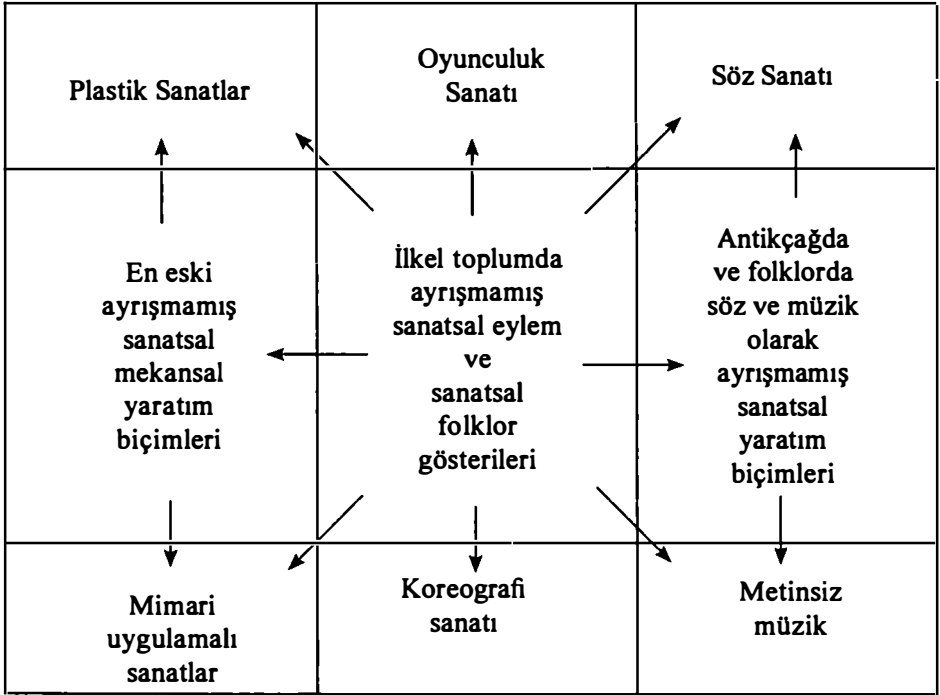
Birçok öğelerden oluşansanatlar, "**bireşimsel sanat**" ilişkileri içindedirler; çünkü bu sanatlar, edebiyat, müzik, resim ve mimarlık öğelerinin mekanik biçimde bir araya gelişinden değil, çeşitli sanatsal bileşkenlerin **bütüncül kaynaşması**'ndan oluşurlar. Özgül bir sanatsal yaratıcı etkinlik dalı olan **yönetmenlik**'in ortaya çıkış nedeni de budur. Bir tiyatrodaki, bir opera sahnesinde, bir balede, sinema ve televizyon oyununda, bir konser düzenlemesinde, sokak tiyatrosunda ya da sirkte, gerçek bir sanatsal bireşime ulaşabilmek için, ortaya konan yapıtın **bütünsel bir**

sanat görünümü olması gerektiği gibi, farklı özellikteki çeşitli sanatsal bileşenlerin de **bütünsel bir görüntü yapısı** içine sokulması gerekir. Bu öylesine karmaşık ve kendine özgü bir iştir ki, özel bir yaratıcı yetenek ve özel bir beceri gerektirir.

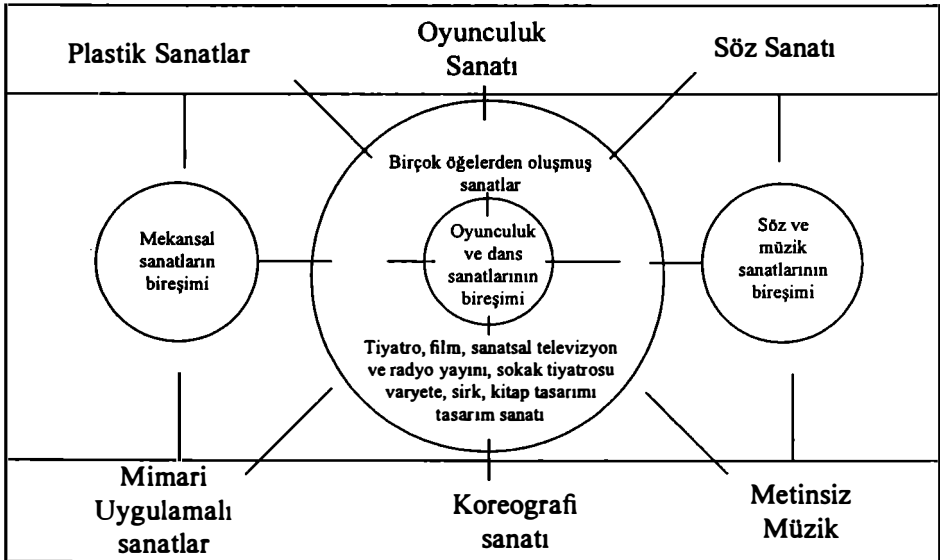
Yönetmen, her şeyden önce, yazarın ya da bestecinin sanatsal düşüncesini yorumlayan ve onu somut bir sahne ya da sinema eylemi haline getiren bir “ortak-yazar”dır. Öte yandan, yönetmen, bütün bir oyunu, bütün bir filmi, bütün bir operayı önce kendi “hayalinden geçirerek oynaması”, sonra da o düşünceyi gerçek oyuncuların yardımıyla maddileştirmesi gereken bir çeşit “oyuncu”dur. Yönetmen ile ortaklaşa yaratım sürecine katılan öbür kişiler arasındaki karşılıklı etkileşim çeşitli yollardan gerçekleştirilir. Zaman zaman yönetmen, sahne uygulaması içinde “kaybolabilir”; zaman zaman da yapıtın “baş kahraman”ıdır, oyuncuyu da, oyun yazarını da, besteciyi de geri planda bırakabilir; ama her seferinde, o yapıtın sanatsal olarak nitelikli biçimde gerçekleştirilebilmesi için yönetmenin becerisine, ustalığına ve iradesine gereksinim duyulur.

Bütün bu açıklamaların ışığında, daha önce öne sürmüş bulunduğumuz çizelgelere iyice kesinlik kazandırmak isteriz. Nitekim, bileşken sanatlar alanında, yalın sanatsal yaratım cinslerinin “dikey etkinliği”nden, iki öğeden oluşmuş sanatsal yaratım biçimleri ortaya çıkarken, dünyayı sanatsal olarak temel özümleme yollarının “çapraz etkinliği”nden, birçok öğelerden bileşmiş biçimler ortaya çıkmaktadır. Ayrışmamış sanatlar ile bireşimsel sanatları tek bir çizelgede toplamak zor olduğundan, bu sanatlar, ayrı ayrı çizelgelerde gösterilmişlerdir. Burda çizelgelerin dört köşe oluşunun nedeni, bu yolla çizelgenin karmaşık yapısı göze daha kolay geleceği içindir; yoksa çizelgenin biçimiyle sorunun kendisi arasında doğrudan hiç bir ilinti yoktur (bakınız, Tablo 5 ve 6).

Tablo 5



Tablo 6



SANAT TÜRLERİNİN NİTEL OLARAK BELİRLENİŞİ VE KARŞILIKLI ETKİLEŞMESİ SORUNU

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatsal dilin, kendi taşıdığı ve aktardığı şiirsel bildirişimden ayrılmaz oluşu, biçimsel belirtilere dayanan bir sanat türleri sınıflandırmasının, yalnız biçimsel değil, ama her türün aynı zamanda **içeriksel olarak da yinelemesiz oluşu**'nun açığa çıkmasına yol açmaktadır. Çünkü, böyle bir şey, her türün kendine özgü bilgi gücü ile değer-yönlendirici gücünün saptanmasına ve belirlenmesine olanak sağlamaktadır.

Lessing'in de bunu çok iyi anlamış (ve **Lakoon**'da ayrıntılı bir biçimde göstermiş olduğu gibi), plastik sanatlar ile şiire özgü göstergelerin maddi doğası ile kendi özelliklerinde derin bir içeriksel anlamı vardır. Bu özellikler, niçin resim ve heykelin, yaşam süreçlerindeki dinamizmin canlandırılışından kendilerini soyutladıklarını, bir başka deyişle, yaşama bir anlık bakışı dondurarak, onu zamanın akışı dışında saptamaya, yani eylemsel anı nesnenin değişmez bir durumu haline getirmeye çalıştıklarını; söz sanatının ise, zaman içindeki süreçlerin değişebilirliğini, akışını iletebilme olanağını elinde bulundurduğunu, bunu yaparken de, gerçek dünyadaki nesneler ile görünüşlerin maddi somutluğunun yeniden yaratılmasından yola çıktığını kavramamıza yardım eder.

Öte yandan, şunu da görüyoruz, gerek görüntüsel-olan diller ile görüntüsel-olmayan diller arasındaki farkın, gerekse mekansal sanatlar ile zamansal ve mekansal-zamansal sanatlar arasındaki farkın, bu sanatların kendi dile getirdikleri içeriğin kendi özelliği üstünde oldukça etkisi vardır.

Sonuçta, her sanat türünün kendine özgü, yaşamı özümleme **özellikleri** olduğu kadar, kendine özgü **sınırları** olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bir romanda canlandırılan şey, bir resimde, bir senfonide, bir oyunda ya da bir filmde dile getirilememektedir.

Bir yönetmen ile oyuncular ne denli yetenekli ve usta kişiler olurlarsa olsunlar, örneğin, bir oyunda tüm zenginliğiyle **Anna Karanina**'yı, ya da bir filmde tüm içeriksel zenginliğiyle **Savaş ve Barış**'ı verebilmek olanaksızdır. Ancak, bu yolda girilmiş çabalara her zaman rastlanmaktadır ama sonuç, kural olarak, hep yetersizlikle, hatta acıklı bir sonla bitmektedir. Böylesine deneylerin, filme alınmış ya da sahneye konmuş bir edebiyat yapıtının tüm sanatsal anlamını bozduğu bile olmaktadır.

Hiç kuşkusuz, bir sanat yapıtının, bir sanat türünden ötekine başarılı biçimde “dönüştürüldüğü” örnekler de vardır: Puşkin'in, Shakespeare'in, Schiller'in yapıtları için Çaykovski, Mussorgski, ve Verdi tarafından yazılmış operalar; Şoşta-

koviç'in (**Mzensk'li Lady Macbeth** romanında yaptığı) **Katerina İsmailova** operası; Prokofiyev'in **Romeo ve Juliet** balesi, ya da S. ve G. Vasilyev Kardeşler'in Furmanov'un romanından yaptıkları **Çapayev** filmi. Ancak, iyice bir çözümleme yapıldığı zaman görülecektir ki, burda söz konusu olan durum, bir romanın ya da bir oyunun, "harfi harfine" bir opera, bir bale, bir film haline getirilmesi değil, daha çok, belirli bir edebi ya da bir başka tür yapının konusundan ve baş kahramanlarının karakterlerinden bir yararlanmadır. Hiç kuşkusuz, Şostakoviç'in operası ile Prokofiyev'in balesinin içeriği, Leskov'un hikayesinin ya da Shakespeare'in tragedyasının içeriğiyle tam bir uygunluk göstermese bile, bu edebiyat yapıtlarındaki içeriğin asli yanları, müzik ya da dans dili yoluyla da iletilebilir. Puşkin'in **Boris Godunov** adlı yapıtının dramaturjik kuruluşu üstüne besteci Mussorgski'nin kendi ölmez operasını yaratışı da böyle olmuştur. Ama, Gogol'ün **Evlenmesi** için aynı şeyi yapmaya kalktığı zaman, bütün yetisine rağmen, zor durumda kalmıştır Mussorgski; çünkü bu komedyanın, bir opera için gerekli ve zorunlu, epik ya da lirik bir kapsamı yoktu.

Şu da var, bu sorunun klasik çözümlerinde bile, içerik gözönünde tutularak, ölçülü adımlar atılmıştır. Örneğin, Puşkin'in **Eugen Onegin**'i ile Çaykovski'nin aynı adlı operasını karşılaştıralım. Dıştan benzerliklere rağmen, içerikçe bu iki yapıtın birbirinden ne denli farklı olduğu açıkça ortadadır. Söz gelişi, bu koşuklu romanın asli bakış açısını oluşturan, kahramanlara karşı alaylı tutum, operada yoktur. Çaykovski, Puşkin'in yapıtını anlamadığından değil, sırf nesnel nedenlerden dolayı yapmıştır bu yolla. Bir kere, müziğin yasalari, edebiyata açık olduğu yolda, alaya olanak tanımamaktadır; ikincisi, romanda kişilerin davranışlarını sürekli alaylı yorumlayan Puşkin'in operaya çıkmasına rağmen sanatının yasalari elvermemiştir.

Hiç kuşkusuz, çıkıştaki yapıtın anlamca kapsamını bu şekilde bir dönüşüme uğratılması zorunlu değildir. Yoksa burda, **Eugen Onegin** örneği, bir başka sanat türüne giren bir yapıtı ele alırken bir sanatçının nedenli çaba göstermek zorunda kaldığını açıkça ortaya koyması bakımından yararlıdır bizler için. Çünkü, daah başka şeylerde olduğu gibi, burda da sanatçının başarısı, filme çekilmiş, oyunlaştırılmış ya da resimlenmiş bir yapıtın içeriğinden çıkarılıp alınan öğelerin, yeni yaratılan yapıtın içeriğine ne denli bütünsel olarak oturduğuna bağlıdır. Bu yüzden, kitap resimleme sanatında, sanatçının yaratımı, çözülmesi çok zor olan şu iki sorunu çözmekle başlar; birincisi, resimlemeyi yapan kişi, her şeyden önce, elindeki edebiyat yapıtının, plastik sanat "dili"ne "çevrilebilme"si olanaklarını kendisine tanıyıp tanımadığını belirlemek ve eğer tanıyorsa, resimlenebilmesi için içeriğindeki anlardan ona göre bir seçim yapmak zorundadır. Bu bakımdan, koşuktan çok düzyazının resimleme olanağı tanındığına şaşmamak gerekir (oysa örneğin, bir besteci, bir romans ya da bir kantat için edebi bir metin ararken,

bunu düzyazıdan çok koşuk tarzı arasından seçer). Hiç tartışmasız, **Eugen Onegin**'i resimlerden, K. Rudakov'dan çok daha doğru bir yoldan gitmitir N. Kusmin. Çünkü Kusmin'in şairin kendi üslubunu yaratacak biçimde, metne tam bağlı kalmadan yaptığı akıcı desenler Puşkin'in yapıtındaki içeriğin asli olan lirik-alaylı yanını verirken, Rudakov'un inceden inceye, sayfa boyu çizimleri, bu öğelerden yoksun kalmaktadır. Aslında çok yetenekli ve duyarlı bir resimlemeci olan Rudakov, Puşkin'in bu koşuklu romanının kendine özgü yanını açığa çıkararak plastik-sanatsal yolu burda bulunmamıştır. Bu yüzden de, **Anna Karenina**'ya ya da Maupassant'ın hikayelerine yaptığı resimlemeler yanında **Eugen Onegin** için yaptığı resimlemeler daha düşük düzeyde kalmıştır.

Sanat türlerinin yalnızca biçimce değil, ama içerikçe de farklı olmaları, yalnızca “yalın” sanatlar için değil, belki daha çok “bileşik” sanatlar için de söz konusudur. Bileşik sanatların kendi ayrışmamış özelliğinden ötürü, “yalın” sanatlardan daha zengin bir içeriği olduğu söylenecektir, ama hiö bir temele dayanmaz bu görüş. Ne dramatik, müzikli ve koreografik tiyatronun gelişmesi, edebiyatı resmi, müziği, dansı batırmış; ne de, bir takım kuramcılarının bir zamanlar kehanette bulundukları gibi, sinemanın büyük başarısı, tiyatroyu “yerle bir etmiş”tir. Bireşimsel sanatlar, “yalın” sanatlar karşısında **mutlak** bir ayrıcalık taşımadığı gibi, kendi aralarında da birbirlerine karşı **mutlak** bir ayrıcalık taşımazlar.

Hiç kuşkusuz, hem müziği, hem de sözü içeren tarzların kapasiteyi, birçok bakımdan, tek başına bir edebiyat yapıtının ya da tek başına sözsüz bir müzik yapıtının kapasitesinden daha çok fazladır. Ama şu da var, **bir başka bakımdan, lid** ile oratoryum'un, şiir ile çalgılı müzik karşısındaki şansı da daha azdır. Bir **lid**, bir **arya** ya da romans dinlediğimiz zaman, burdaki şiirsel metnin anlamı üstünde durmayız pek, ama aynı metni okuduğumuz zaman en önce anlamına dikkat ederiz. bilmediğimiz dilden müzik yapıtlarını keyifle dinleyişimizin, ama hiç bilmediğimiz bir dilden şiir dinlemek istemeyişimizin nedeni de budur. Bir **lid**'in yetersiz bir şiirsel nitelikte oluşuna aldırmayız çoğu kez; ezgi anlatım dolu olduğu sürece, temnin ilkeğini bile farketmeyiz. Bütün bunlarda bize bunu gösterir, **lid**'de, romansda, aryada, ezgi, şiirsel yapıtın içeriğindeki coşku ögesini güçlendirirken, düşünce ögesini geri plana atmaktadır. Öte yandan, bir **lid**'de, bir aryada ya da bir romansda, şiirsel metin, ezginin müziksel içeriğindeki akılcı öğeyi aydınlığa çıkarırken, coşkusal zenginliğini sınırlandırmaktadır; çünkü metin, dinleyicinin kafasında bir şeyler kurabilmesini önlemekte, dinleyicinin yaşantısını, ancak sözle aşılabilecek bir yola sokmaktadır.

İşte şiir ile müzik, kendi etkinlik güçleri dolayısıyla, hem bir **birlik içinde kaynaşarak**, birbirlerini **zenginleştirebilmek**'te, hem de birbirlerini **sınırlandırabilmek**'tedirler.

Sanatın çelişmeli doğası oluşu, yani gücü ve güçsüzlüğü, etkinliği ve sınırlı-

lığı, özellikle günümüzde yeni yeni oluşan sanat türlerinin verimli biçimde gelişmesi bakımından önemlidir; ancak, bu yeni sanat türleri, kendi özelliği ve kendine özgü yapısını çoktan belirlemiş olan sanatlara ilk başta öykünme yolunu seçmektedirler; bu çok doğal olmakla birlikte, sanatsal bakımdan da en verimsiz yoldur. Sanat fotoğrafının sık sık resme öykünmesi, sanat televizyonunun da tiyatro ile sinemaya öykünmesi böyle olmaktadır. Bu anlamda kullanılan terminolojide ilgiçtir; “televizyon filmi”, ya da “televizyon oyunu” denmektedir yeni televizyon yaratımlarına, ama öte yandan da, bunların tiyatro ya da sinema gösterilerine uyup uymadığına bakılmaktadır. Sinema da, önceleri tiyatroya öykülenerek işe başlamış, ama daha sonra, sinema sanatı kendi kendini belirleyerek, ne tiyatroda, ne edebiyatta, ne de resimde görüleceği üzere, kendine özgü yaşam bilgisi olanaklarını getirmiştir. Nitekim, sinema sanatçıları, tiyatro oyunlarının, roman ve hikayelerin filme alınması olayıyla yetinmemektedirler; yapısını filmin sanatsal içeriğinin kendine özgü “sureti”nin belirlediği yeni bir edebiyat cinsi, yani **sinema oyunu (film-dramatizi)** gün ışığına çıkmıştır.

Buna benzer bir süreç de, televizyon ve radyo oyunu alanında yer almaktadır. Kuramcılar kadar, uygulamacılar da şunu gitgide açıkça duymaktadırlar ki, televizyon uygulaması, ne bir oyundur, ne de bir sinema; üçüncü, yeni bir şeydir. İzleyiciye yakından bakan beyaz camın ufakık yüzeyi ile sinema salonundaki kocaman beyaz perde arasında temel bir fark vardır. Ayrıca, bir televizyon oyununu evde, oturma odasında ailecek izleme ile bir filmi bir sinema salonunda yüzlerce kişi arasında izleme arasında psikolojik de bir fark vardır. Açıkça görülüyor, bir televizyon filmi, bir televizyon oyunu, kendi gereği, bir sinema filminden çok daha içli dışlı olunan bir yapıttır. Bundan başka, beyaz camda görünen oyuncu, izleyici ile tam karşı karşıya, yüzyüze gelme olanağına sahiptir; oysa, bir sinema oyuncusunun böyle bir olanağı yoktur. Gün boyunca, bir televizyon uygulamasının sinema ile değil, tiyatro ile daha çok yakınlığı vardır. Bununla birlikte, televizyonda, oyuncunun izleyici ile ilişkisi, tiyatrodaki gibi, dosdoğru, canlı değildir, ki tiyatroyu çekici kılanda budur.

Ama, öte yandan beyaz camda, “yakın plan”la, oyuncu izleyicinin tam yüzüne yaklaştırılarak, oyuncunun bakışlarıyla ve mimikleriyle doğrudan bir anlatım ve etki gücü yaratılır.

Sanatsal radyo düzenlemelerinin de içerikçe ve biçimce kendine özgü bir yanı vardır; bunlar, içerik ve biçim açısından, bir konser düzenlemesinden ya da bir oyundan ayrılırlar. Bir radyo uygulaması, doğrudan doğruya işitme duyumuza seslenir; oysa, sahnede olup bitenleri hemen görürüz, hem de işitiriz. Bu yüzden, bir radyo uygulaması, yalnızca işitsel araçlarla aktarılabilecek bir içeriği dile getirebilir; görsel imgeler, bilincimizde salt çağrışımsal yoldan belirir; görsel olan, işitsel olan yoldan iletilir bize. Bir anahtar tıkırtısı, telefon zili, kırık bir iskemle

gıcirtısı kafamızda o çevreyi canlandırır. Oyuncunun ses titreşimlerinden, ses tonlamasından, o oyun kişinin karakterini, dış görünüşünü kafamızda kurarız. Bir radyo uygulamasının, bir radyo oyununun, öbür sanat türlerinden bambaşka bir optik ve akustik duyum bağlantısı tipi yaratışı böyle olmaktadır, onun kendine özgü sanatsal bilgi olanakları ile sanatsal etkisini belirleyen şey de budur.

Görülüyor ki, karşılıklı etkileşmelerinden radyo ve televizyon uygulamalarının ortaya çıktığı senaryo, müzik, oyunculuk ve yönetmenlik gibi bütün bileşenlerin, adı geçen bu sanatlar için özel olarak yaratılmış olması, bu arada da, tüm bu bileşenlerin içerdiği **özel sanatsal içerik**'in iyice gözönünde tutulması gerekmektedir.

Bütün sanat türlerinin özgül bir içerik ve biçimce nitel olarak belirlenmesini, bu sanat türleri arasındaki karşılıklı etkileşmenin diyalektik olarak yorumlanabilmesine olanak verir. Hiç kuşkusuz, tüm sanatsal kültür tarihi boyunca görüldüğü üzere, birbirine yakın sanatlardan edinilen deneyimlerin her bir sanat türü içinde özümlesi, bu her sanat türüne kendi içeriğinin sınırlarını genişletebilme olanğını getirdiği sürece, çok verimli bir süreç olarak varola gelmiştir. Ama ancak, bir başka türün nitel olarak belirlenmişliğini yinelemediği ve bozmadığı sürece, öbürünün basit bir "taklit"i haline düşmediği sürece, sanat türleri arasındaki karşılıklı etkileşme verimli olabilmektedir.

Örneğin, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında, şiir ile müzik arasında görülen ilişkiyi ele alalım. Bu dönemde, bir takım yazarlar, şiirin kendi içindeki müziksellekle yetinmeyerek, şiiri bir cins müzik haline dönüştürmeye kadar varmışlardır işi. Bunun içinde, herşeyden önce, kişinin bütün kendi sözlü ve kavramsal anlam kapsamından "sıyrılarak", sadece ses ve tını bağlantılarının korunması gerekiyordu. Alman şair Christian Morgenstern'in, Rus kübik-fütüristlerinin Fransız dadacıların yaptığı buydu. Ancak, bu oyun tam bir fiyasko ile sonuçlandı; çünkü, müziği taklide kalkışınca, şiir yıkılıvermişti. Velemir Hlebnikov ise, büyük bir şiirsel beceri sonucu, şiirdeki naziksel öğelerin aşırı derecede etkinleştirilmesi ile söz yapısının bütünlükle çözülmesi yoluyla şiirin parçalanması arasındaki ayrımı çok iyi dengeleyebilmişti.

Aynı şeye müzikte de rastlanmaktadır. Dargomişski ile Mussorgski'nin, şarkı tonu yapısını konuşma tonunun yapısına yaklaştırma çabaları (ki, Dargomişski, "Tını doğrudan doğruya sözü anlatsın isterim, hakikati isterim ben" biçiminde dile getirmiştir bunu), müziğe yepyeni, gerçekçi sanatsal olanaklar katmıştır. Ama, Mussorgski, **Evlence** adlı oyunun seslendirilişinde, resitativin müziksel bir biçim olmaktan çıkacağı yolda, sınırları aşmaya kalkınca, deneme başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Mussorgski ile Fransız izlenimcilerinin, müziği resme yaklaştırma çabaları da aynı biçimde, ancak sanat olarak müziğin kendine özgü çabasının sınırlarını aşılmadığı sürece, sırf "tını-resmi" haline dönüşmediği sürece, plastik

olanakların zorlanması sanatsal bakımdan verimli olabilmektedir, ki bunun aksine yapmak da bu bestecilerin estetik sağduyularına elvermemiştir zaten. Ama, kendilerini bu yolda izleyen bir takım kişiler, ölçüyü kaçırıp da bu sınırları aşınca müzik, plastik resimselliğin baskısı altına çöküp kalmıştır. “Somut müzik” denilen bu eylemin savunucuları işi daha da ileriye götürmüşler; müziksel bir örgütlülük taşıyan tınının yerine, gerçek yaşamdan alınma, yükseklik ve ritim bakımından örgütlülük taşımayan tınlarla yüksek sesleri koymaya çalışmışlardır; bu “gürültü-resmi”, sanat olarak müziğin sonu demekti artık.

Aynı benzer şeye plastik sanatlar tarihinde de rastlamaktayız. Resim ve heykelde, “müzikseliği” olan renkler ve yontular, “tını dolu” çizgi ve biçimler, “mimari” ya da “dekoratif” düzende leke ve plastik oylumlar yaratmak için çaba gösterilmiştir hep. Hatta, denebilir ki, plastik yapıtlara yüksek bir resimsel ve yontusal değer kazandıran şey de bu niteliklerdir; nitekim, tüm dünya sanat tarihi bunun tanıklarıyla doludur. Ama, ne bir Vrubel ile bir Borisov-Musatov, ya da bir Gauguin ile Picasso resmindeki bu tür bir “müziksellik”, ne Cezanne resmindeki “mimarilik”, ne de Matisse resmindeki “dekoratiflik” ölçüsü, soyutçuları doyurmamıştır. Kandinsky ile Malewitsch, Delaunay ile Mondrian, bu konuda bir adım daha atma yürekliliğini göstermişlerdir. Ama bunun da resmin önünde sonunda varacağı bir yer oluşuna şaşmamak gerekir.

Soyutçuların içinde bulundukları çatışkı, her türlü katışıklıktan arınmış, “salt”, “mutlak” bir resim hayal edişlerinden gelmektedir. Böyle birşeyse, soyutçuları, resim sanatını, başka cins sanatlardan kaynaklanan, müziksel ya da süsleyici bir görüntü-yapısıyla ilintili yasaların **buyruğu altına sokmaya**; resim sanatını, kendi sanatsal kimliğinden, yani görüntüsellikten “soymaya” götürmektedir. Sanat olarak resmin bütünlükle “kendi kendini belirlemesi” için verilen savaş, burda, edebiyatın resmin üstündeki etkisini kaldırmak üzere, resmi yaşamın canlandırılışına dayanan sanatlara yaklaştırılabilecek her türlü konuya bağlı, anlatısal öğeyi resimden çıkarıp atmak için verilen bir savaşa dönmüştür artık. Üstelik, “Sanatta Manevi-Olan Üstüne” adlı yazısında, Kandinsky, resmi müziğe uygun kılmak istediği söyler. Ama başlı başına mutlak bir sanat yaratım türü ve biçimi haline sokma konusunda bu ilkenin kendi açıkladığı yaşamsal amaçla ne denli çeliştiğini farketmez. Öte yandan, Malewitsch’in yaptığı birçok soyut düzenlemelere “inşalar” adı verdiğini, Mondrian’ın resimlerininse, tuval üstüne sürülmüş ve çerçeveye içine alınmış geometrik süslemelerden başka bir şey olmadığını göz önüne getirecek olursak, soyut sanatın bu kendi iç çelişkisinin, yani “salt resim” olmak isteyişinin, ama aslında görüntüsel-olmayan sanatları “taklid” edişinin, Wassily Kandinsky’nin kişisel bir kusuru olmayıp, tüm soyutçuların ortak bir yanlışlığı olduğunu görürüz.

Bu bilgilerden yola çıkarak şunu öne sürebiliriz, bir sanatın bir başka sanat üstündeki etkisi o sanatın nitel olarak belirlenmişliğine dokunduğu zaman, bu

etki artık yapıcı değil, yıkıcı olmakta, öbür sanat türünü ya da cinsini zenginleştirmemekte, tam tersine, yoksullaştırmakta, o sanatın sanatsal olanaklarını genişleteceğine, daraltmaktadır. Bu, sanatlar arasındaki karşılıklı ilişki ve etkileşmenin **genel yasası** olup, her durumda geçerlidir. Resim sanatının edebiyata öykünmeye başlayıp, mekansal sanatlara açık anlatısal sınırları aşarak “edebiyat yapma” yoluna, resimlendirme yoluna saptığı zaman; bir film, filme alınmış bir oyun haline geldiği, ya da bir oyun, sahneye uygulanmış bir film haline geldiği zaman; yeni bir sanat olarak televizyon, tiyatro ve sinemanın çok doğal etkileri yanı sıra, kendi kimliğini belirlemeye çalışacağı yerde, tiyatro ve sinemaya özgü olanı, mekanik biçimde yinelemeyi sürdürdüğü zaman; sanat fotoğrafı, resimle ya da resim, fotoğrafla, sinemayla ya da sahne tasarımıyla özdeşleşmeye kalktığı zaman işte yukarda sözünü ettiğimiz genel yasalara çarpar.

Bütün bu olgular da bize şunu göstermektedir, sanat türlerinin kendine özgü yapısını ve bu türlerin karşılıklı etkileşmesini belirleyen yasalar, nesnel özellikte olup, bu yasalara uyulması zorunu vardır.

SANAT TÜRLERİNİN CİNSLERE AYRIŞMASI

Sanatsal etkinliğin morfolojik olarak çözümlenişinin, **sanat türleri**’nin çözümlenerek sınıflandırılmasına bağlı olduğunu birçok örneklerle ele alıp göstermiş bulunuyoruz. Daha ileri, daha yüksek morfolojik düzeylerin, yani, **sanat türlerinin cinslere ve tarzlara ayrılması**’nın incelenişi, estetiği tikel sanat bilimleri alanına sokmaktadır. Sonuçta, örneğin, tek başına şiir sanatında, söz sanatının belirli bir yapı çeşidi olarak “cins” sorununun varolduğu ortaya çıkmaktadır. Geleneksel olarak, edebiyat kuramında cinsle ilgili şöyle bir üçe ayırım vardır; **epik, lirik, dramatik**. Böyle bir ayırlama için çeşitli gerekçeler öne sürülmüş olmakla birlikte, bugün için de edebiyatta böyle bir üçlü ayırlamayı savunan kişi çoktur. 1960’da, Leningrad’da yayınlanan, **Gerçekçiliğin Sorunları** adlı çalışmasında, V. Dineprov, romanın dördüncü bir edebiyat cinsi olduğunu öne sürmüş; J. Borev ise **Komik-Olan Üstüne** adlı kitabında, **yergi**’yi dördüncü bir edebiyat cinsi olarak hesaba katmıştır. Söz sanatında, cinslerin ayrışmasıyla ilgili bu ya da başka görüşler üstüne yargıda bulunabilmek için, ilkin, şu genel metodolojik soruyu yanıtlamak gerekir: metodolojik kategori olarak cins, **yalnızca edebiyat için** mi söz konusudur? Eğer, başka sanatlarda da aynı türden yapı değişimleri varsa, o zaman, estetik kuramının şunu araştırıp tanımlaması gerekir: **özgül bir sanatsal olgu olarak cins neyi gösterir** her sanat türünün cinslere ayrılmasında,

genel-olan ile özel-olan arasında ne gibi bir diyalektik vardır.

Her sanat türünün oluşması ve gelişmesindeki somut süreç, karşılıklı çatışan şu iki güç arasındaki diyalektik etkileşimle belirlenir: bir yanda, **kendini belirleme çabası**, dünyayı sanatsal olarak benzersiz biçimde özümleme çabası; öte yanda, dıştan, öbür sanat türleriyle doğrudan ilinti sonucu **etkilenmeye girme**. Bu birincisi için bir yoruma gerek yok; her sanat türünün kendi başına varolabilmesinin temel koşulu, başka sanatların çözemediği sorunları kendisinin çözebilmesidir. Ama, ikincisi için bazı şeyler açıklamak gerekmektedir.

Ayrışmamış ve bireşimsel sanatsal yapılar, ne denli karmaşık olursa olsun, kendilerini oluşturan öğelerin, yani söz, müzik, plastik-dinamik ve daha başka öğelerin, bütüncül bir bağlantı içinde hareket edebilmelerinden ötürü varolabilirler ancak. Ama, böyle bir bütüncüllüğe ulaşabilmek kolay değildir. Bir roman ile bir senfoninin, bir tuval resmi ile bir binanın bütüncül bir birleşim içinde olabileceğini düşünemeyiz. Bu sanatsal olgular, zaman ve mekan içinde yanyana varolabilirler ya da birbirlerini taşıyabilirler, ama aralarında karşılıklı bir bütüncül etkileşime olanaksızdır. Edebiyat ile müzik, resim ile mimarlık arasındaki ilişkinin gerçekten bütüncül olabilmesi için, bu sanatların, birlikte “iş görebilecekleri” biçimde, **karşılıklı bir kaynaşma içine girme**’leri gerekir. Bu açıdan, bir **lid**’i ya da bir ressam tarafından boyanmış bir binayı ele aldığımızda, böyle bir kaynaşmanın gerçekten olabileceğini görürüz. Nitekim, **lid**’de, söz sanatı, ritmikleştirilmiş bir dize kuruluşu oluşturarak müziğe açılmakta, müzik de belirli tını yükseklikleri arasındaki ilişkileri ezgisel olarak örgütleyerek edebiyata açılmaktadır. Mimarlık da, binada boyanması zorunlu olan yüzeyleri göstererek resme “kucak açar”; resim de, kendi anıtsal ve süsleyici gücünü alabildiğine harekete geçirerek, mimarlığı yanıtlar. Genellikle, koşuk düzyazıdan, anıtsal süsleyici resim de tuval resminden daha eskidir diye bilinir. Bu garip olgunun böyle bilinmesinin nedeni, sanatsal etkinliğin kökenindeki ayrışmamışlığın ortaya yararlı yaratım biçimlerinin çıkabilmesi için, sanatları birbiriyle kaynaşmaya zorlamış olmasıdır. Bu ayrışmamışlığın çözüntüye uğrayışıyla birlikte, edebiyat ile resim kendi özekliklerini, müzik ile mimarlık karşısında bağımsızlıklarını kazanarak, **düzyazı ve tuval resmi** gibi, yeni yapı değişikliklerini göstermişlerdir.

Koşuk ile düzyazıda biçimce saptanmış olduğu üzere, epik ile lirik arasındaki fark, edebiyat ile müzik arasındaki diyalektik ilişkilerden, bu ikisinin birbirlerini **karşılıklı çekip itme**’lerinden ortaya çıkmaktadır. Lirik, tüm kendi kapsamı içinde bir ölçüde “müzikleştirilmiş edebiyat” olup, koşuk biçimi bu kapsamı ölçülü bir biçimde cisimleştirmek ister.

Belinski, Jean Paul’ün düşüncelerini paylaşarak, liriğin, koşuğun “temel ögesi” olduğunu söyler ve şunları ekler: “Lirik, koşuğun canıdır, ruhudur; lirik, öncelikle koşuktur, koşuğun koşuğudur” Gerçekten, epik tarzda da, dramatik tarzda

da koşuk, **kendi özü gereği lirik**'tir; yoksa koşuk olmaz, ritmikleştirilmiş düzyazı olurdu. Nasıl bir Goethe'nin ya da bir Bryon'ın dramatik şiirinin lirik bir özelliği varsa, Puşkin'in **Haltova'sı** ile Vladimir Mayakovski'nin **İyi ve Güzel**'inde Pablo Neruda'nın **Büyük Türkü**'sünde ve Aleksandır Tvardovski'nin **Ötenin Ötesi** adlı şiirindeki epik anlatımında da öylesine lirik bir fırtına eser. Buna karşılık, Çehov'un ya da Bunin'in en içten ve en candan hikayelerinde de lirik öğe, kaçınılmaz biçimde, hikayenin epik yapısı içinde çözüntüye uğrar; çünkü söz dokusunun düzyazı olarak kuruluş biçimi ve tarzı, epğin o günkü gereksinimlerini en iyi biçimde yanıtlamak zorundaydı. Oysa, eski çağlarda, epos, ayrılmamış yaratımlar içinde olduğu biçimiyle koşuklu-müziksel bir biçim taşıyordu; ama, şarkıcılar tarafından epik şiirler okunmaya başlayınca, epik de zamanla lirik'ten kopmuştur. Roman ve hikaye, epostan türüyerek, eposun bile zamanında yapamadığı yolda, sanatsal bilim alanında epğin yöneldiği hedeflerin en kesin biçimler halinde gerçekleşmesine yardımcı olmuşlardır.

Bu bakımdan, özellikle belli bir zaman içinde kendi varlığını kazanmış bir edebiyat cinsi olarak "epik" ile tarihçe özgül bir tarz olan "epos"u yanyana koymamak gerekir. Bu yüzden, romanda, derin lirik ve dramatik öğelerin bulunduğunu saptamış olan Dneprov'un gözlemlerini doğru kabul ederken, burdan çıkardığı sonucu, yani romanın yepyeni, dördüncü bir edebiyat cinsi oluşunu bir yana atmamız gerekir. Roman ya da hikayedeki düzyazı biçimi, her zaman olduğu gibi bugün de, örneğin, "lirik düzyazı" adıyla, özgül bir tarzın kuruluşuna yol açacak biçimde, baştan aşağı lirik öğelerle de yüklü olsa, lirik bakış açısı için koşuk biçimi ne denli önemliyse, yaşama epik bakış açısı için de düzyazı o denli önemlidir.

Müziğin söz sanatı üstündeki etkisi dolayısıyla, edebiyatta yapısal bir değişik cins oluşturur lirik. Buna karşılık, dram **oyunculuk sanatı**'nın edebiyat üstündeki etkisinin doğrudan bir ürünüdür. Kalıcı bir edebi-dramatik taslak olmaksızın, oyunculuk sanatı da başarılı bir biçimde gelişemezdi. Bu nedenle, daha antik Yunan kültüründe, belli bir edebi taslağı olmayan arkaik dramatik eylem biçimlerinden vazgeçilmiş ve bir Aiskhylos ile bir Sophokles, bir Euripides ile bir Aristophanes oyunculuk-sanatına ölmez yapıtlar armağan etmişlerdir. Yine bu aynı nedenle, İtalyan "Commedia dell'arte" tipinde doğaçlama tiyatrosunun (tuluat tiyatrosunun) da ömrü uzun sürmemiştir. Günümüzde, Batılı modernist sanatçıların yapmaya çalıştıkları gibi, "dramaturjisiz tiyatro" yapmak için girilmiş bütün çabalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Bu bakımdan, oyunculuk sanatının öngördüğü biçimde, gezginci şarkıcıların ve öykücülerin uzağında, bir grup oyuncu tarafından sahnede canlandırılmak üzere, kendini dönüştürdüğü ve kendince bir biçim geliştirdiği sürece yararlı olmuştur edebiyat.

Hiç kuşkusuz, Shakespeare'in oyunları ile Lermontov'un şiirlerini, Maupassant'nın hikayelerini kitaptan da okuruz. Ama bu **epik, lirik ve dramatik** olmak üzere, üç edebiyat cinsi arasında içten, derin bir bağlantı olduğunu görmemize engel olmaz; böyle bir bağlantı, edebiyat yapıtlarının şu üç varlık biçimi arasında da vardır: okuyucunun gözüne göre ayarlanmış, **basılmış biçim'i**; **bir oyuncunun okumasıyla aldığı biçim**; **sahne de canlandırıldığı biçim**. Ayrıca, müzik eğitiminden geçmiş kişiler, notayı gözleriyle okuyabilirlerse de, ancak çağıldığı zaman müzik, kendi sanatsal geçekliğine ulaşır. Şiir de, ancak canlı tını yoluyla kendi sanatsal kapsamını tüm zenginliğiyle ortaya çıkabilir; "müzikleştirilmiş söz"dür çünkü. Buna karşılık drama, ancak sahnede temsil edilme biçiminde kendi gerçek varlığına kavuşabilir.

Sanatsal kültür tarihi, sinema sanatının araya girmesiyle, söz sanatında bir başka dönüşümün yer almasına tanık olmuştur. Buysa, şunun açığa çıkmasını **zorlamıştır**, bir filmin sanatsal olarak ortaya konabilmesi için, epik olsun, dramatik olsun, o anda varolan hiçbir edebiyat cinsi ile bütüncül bir bağlantı içine girilememektedir. Ortada, epik ve dramatik biçimden olduğu kadar, lirik biçimden de ayrılan, ama dönüşmüş biçimde, bütün bunları içerip, kendine özgü bir sanatsal yapı gösteren, **yeni bir edebiyat cinsi olarak senaryo** olmadıkça film, bir öykünün ya da piyesin basit bir resimlendiriliş biçimi olmaktadır. Dineprov'un, roman için söylediği gibi, böyle bir bireşim de, aslında **bir cins edebiyat yaratımı olarak film senaryosu'nun** kendi bir ayırıcı özelliğidir.

Bu öğelerin karşılıklı ilişkisi burda çok değişik olabilir. Sinema kuramcılarının "şiirli" ya da "düzyazılı" bir sinema sanatından söz etmeleri boşuna değildir. Şiirli filmde, sanatsal olarak ağır basan, **lirik** öğedir (Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin sinema sanatı örneklerinde **İvan'ın Çocukluğu** ile **Üçüncü** adlı filmleri anımsayalım burda); düzyazılı bir filmde ise, **epik** öğenin ağır basan bir rolü vardır (**Korkunç İvan'da** ya da **Başkan'da** olduğu gibi). Ama hiç kuşkusuz, üçüncü bir cins film daha vardır, örneğin **Oniki Öfkeli Adam**; burda yapısal olarak ağır basan, **dramatik** öge olup, iç kuruluşu bir piyesin iç kuruluşuna benzer. Buna göre, film senaryosu edebiyatında iki değil, üç tip tarz vardır: **sinema-şiiri**, **sinema öyküsü (sinema romanı)**, **sinema oyunu** (aslında bu tanımlamalar ancak belirli haller için kullanılmalıdır; çünkü, bir film senaryosunun bireşimsel yapısı içinde, bu üçü de belli bir birlik içindedir, ancak yaşamın lirik, epik ya da dramatik biçimde sanatsal olarak canlandırılışında bu üçünden birinin öncelik kazandığı durumlar olabilir).

Buna benzer bir durum da plastik sanatlar tarihinde ortaya çıkmıştır. Nasıl epik, bir cins edebiyatsa, **tuval resmi** ile grafik ve heykeltraşlık da öyle bir cins plastik sanattır; çünkü bu çeşit yapıtlar, başlı başına **özerk** bir sanatsal kurulmayı temsil ederler. Sanatçı, böyle birşey üstünde çalışırken, kendi sanatsal temel

düşüncesinden başka hiçbir şeyle bağımlı değildir. Sanatçı, bu kendi düşüncesinden yola çıkarak konuyu seçer, düzenlemeyi geliştirir, yapıtın ölçülerini ve boyutlarını belirler, gerekli sanatsal biçimlendirme araçlarını bulup ortaya çıkarır ve dile getirmek istediği içeriğe en yatkın malzemeyi seçer; bu, suluboya ya da yağlıboya, guvaş ya da tempara, odun, taş, metal ya da porselen, kömür ya da pastel kalem, ya da sanatsal bir baskı tekniği olabilir. Yapıt ortaya çıktıktan sonra, içinde bulunduğu çevreden bağımsız, kendi başına bir varlık kazanır; çünkü, artık o çevreden ve ortamdan yalıtılmış, izleyici tarafından üstünde yoğunlaşmayı, kapsadığı şeylerle ilgili her türlü algılamayı gerektiren, “kendi içinde” belirli bir “dünya”yı temsil etmektedir. Bundan dolayı, Rembrandt’ın **Yitik Çoban** tablosu, ya da Houdon’un **Voltaire**’i, herhangi bir yerde durabilir; bir odadan alınıp bir başka odaya konması, bir sergiden öbür sergiye, bir müzeden bir başka müzeye taşınması birşey farketmez.

Süslemeci resim ile **süslemeci** heykelde ise durum başkadır. Bu gibi yapıtlar, belirli bir bina ya da belirli bir uygulamalı sanat nesnesi için özel olarak yapılmışlardır, ancak ilgili o bina içinde ya da ancak o belli nesneyle birlikte varolabilirler. Örneğin, Serov’un **Şeftali Yiyen Kız**’ını ya da Picasso’nun **Apsent İçenler**’i bir duvar resmi ya da bir vazö resmi olarak, ya da bir malzeme üzerine baskı olarak ya da bir başka biçimde düşünemeyiz; çünkü süslemeci çalışmaların içeriği de, biçimi de, süslemeleştirilen nesnenin kendi tanımı, kurulması ve malzemesi tarafından belirlenir. Bergama Tapınağı üstündeki heykel kabartmaların, Sikstine Kilisesi’ndeki duvar resimlerinin, ya da bir İmparator tahtının kollarıyla ayakları üstündeki oymaların sanatsal yapısı, yukarda belirttiğimiz gibi, kendi plastik görevinin ne olduğunu gösteren ve sanatçının hayalgücünü o alanın dışında bırakan, bu üç en önemli etken tarafından belirlenir. Böylece, süslemeci resim, grafik ve heykel, mimari ve uygulamalı sanatlarla bireşimin gereklerinden kendine özgü yapısını kazanmış, bir cins özel plastik sanatlardır.

Plastik sanatlar, edebiyatla ya da oyunculuk sanatıyla doğrudan bir ilinti içine girdiği zaman, resim, grafik ya da heykel yapıtlarındaki görüntü yapısının yine bir değişime uğraması gerekmektedir. Bu gereğin sonucu, kitap resmi, sahne ressamlığı (tiyatro dekoru resmi), tiyatro heykeli (kukla oyunu), film resmi ya da film grafiği (çizgi film), **kendine özgü yeni bir cins** plastik sanatlar olarak ortaya çıkmışlar. Bu bölümde tek tek her sanatsal cinsin özelliğini çizme olanağımız yok; ancak şunu belirtelim, bunların kendine özgü yapısının doğru anlaşılması, hem plastik sanatların ilgili alanında çalışan sanatçının kendi yaratımı açısından, hem de sanatın seslendiği kitle olan izleyici halkın algılayışı açısından büyük bir önem taşır. Örneğin, tuval resmi için geçerli olan deneylerin doğrudan doğruya anıtsal ve süslemeci resme, sahne dekoru resmine ya da kitap resmine aktarılması, sanatçı açısından kaçınılmaz bir fiyasko olacaktır. Yine, bir tuval resminin algılanışı

ya da değerdendirilişı sırasında kullandığı sanatsal ölçüleri, başka cins resim, grafik ya da heykel yaratımları için geçerli sayacak bir izleyici açısından da durum fiyaskoyla sonuçlanacaktır.

Buna benzer bir morfolojik ayrımlaşma, mimari-uygulamalı sanatlarda da ortaya çıkar. Eğer bir bina, bir makine ya da bir kapkacak, resim ve grafikte ya da heykelde kullanılan plastik-sanatsal araçların ortak etkinliği düşünölmeksizin yaratılacak olursa, o zaman, burda sanatsal imge yalnızca mimari olarak geliştirilmiş, yalnızca bu cins sanatsal-teknik yaratımın kendi iç mantığı yoluyla ortaya konmuş olacaktır. Oysa, bir bina ya da bir uygulamalı sanat yapıtı, bireşimsel bir yaratım olarak planlandığında, görüntü yapısı, özünde bir dönüşüme uğrayarak, şu ya da bu ölçüde, kendisini plastik sanatların geleneklerine uyduracaktır. Örneğin, Paris Fuarı için mimar Yufan tarafından önerilmiş olan pavyon, hem belli bir amaca hizmet eden bir bina olarak, hem de plastik bir düzenleme taşıyan bir altlık olarak görölmelidir. Plastik halk işlerinde, bir testinin biçimini belirleyen şey, çoğu zaman yalnızca işlevsel, yapılamaya ilişkin kaygılar değildir; ona kuş biçimi vermek istediğı de olmuştur Üstanın; tıpkı bir kilimin üstündeki süsleyici motiflerin genellikle bitki biçimleri oluşu gibi.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, ne kuş biçiminde bir testi, heykel sanatına giren bir yapıttır; ne de bir çiçekle süsleme, bir natürmorttur. Ancak, uygulamalı sanatlar ile mimari, görüntüsel motifleri kendine aldığı zaman, bunları kendi sanatsal “dilleri”ne “çevirir”ler, yani mimari yapının kendi imgesinin görüntüsel anlamı içinde düzenlerler. Bu yüzden, burda bir nesnenin canlandırılışıyla değil; N. Dimitriyeva’nın çok doğru tanımladığı gibi, **onun canlandırılışının bir belirtisi**’yle karşılaşmaktayız. Bu gibi şeyler, mimari-uygulamalı sanat yasalarına göre yaratılmaktaysa da, bu yasalar, plastik sanatların etkinliği dolayısıyla değışikliğe uğrarlar. Yoksa, mekansal sanatlarda gerçek bir bireşim ortaya çıkmazdı.

Müziksel yaratımda da, kendi içinde cinslete ayırmayı belirleyen nedenler aynıdır. Salt müzik denilen müziğı, “program” müziğinden ayıran şey, bu birincisinin **kendince** müziksel, **yalnızca** müziksel ve **salt** müziksel olan araçlarla yaratılmış olması; ikincisininse müziksel yaratımın sözle **iletilmesi** sonunda ortaya çıkmış olmasıdır. Hiç kuşkusuz, burda söz konusu, yalnızca çalgısal müziktir; çünkü, vokal müzik, salt parodisi dışında, sözsüz şarkı okuma dışında, ne tarzda olursa olsun, sanatsal bir bütün oluşturmak üzere, müziksel öğeler ile sözlü öğelerin birbirleriyle “uygunluk” gösterdiği, ayrışmamış ya da bireşimsel bir sanattır. “Program” yapıtları, Dante’nin **İlahi Komedyası**, Shakespeare’in **Romeo ile Juliet** ya da Goethe’nin **Egmont**’u gibi ünlü klasik edebiyat yapıtlarının etkisi altında yaratıldığı kadar, başlı başına bestecinin kendisi tarafından da düzenlenerek, dinleyiciye getirilmektedir. Ama, durum ne olursa olsun, müziğın program özelliğı;

müziksel yaratımca benimsenip kendi içinde özümlenecek yolda, müzikteki hikaye ögesini, sözsel yaratım ilkesini göstermektedir. Öte yandan, dans sanatı ile bir bireşime varılacağı zaman, çalgısal müziğin kendi görüntü yapısını değişikliğe uğratması gerekmektedir. Kendine özgü bir başka cins müzik olarak, **dans müziği**'nin ortaya çıkışı böyledir; burda, dans düzeni içinde gerekli tempo, ritmik öge özel bir rol oynar.

Müzik, günümüzde, tiyatrodan, hele sinemadan gelen çok çeşitli istekleri karşılamak durumundadır. Buna göre de, müziksel yaratımın çekirdeği kendi içinde, **opera müziği, bale müziği, oyun müziği ve film müziği** gibi kendine özgü yeni müzik cinslerine ayrılmaktadır. Bu müzik cinslerinden her birinin kendi sanatsal özellikleri vardır; bir yapıtın kendi niteliğini belirleyen bu özellikler, daha önce o yapıtı hiç dinlememiş olan deneyimli dinleyicilerce hemen farkedilerek, o yapıtın hangi cins müziğe girdiği açıkça saptanabilir. Bu bakımdan da, tıpkı bir ressamın hem tuval resminde, hem anıtsal resimde, hem de sahne dekoru resminde aynı başarıyı gösteremeyebileceği gibi ya da bir yazarın aynı ustalıklarla, hem oyun, hem senaryo, hem de şiir yazamayabileceği gibi, bir besteci de müziksel yaratımın her alanında aynı ölçüde başarılı olamaz.

Dans sanatında da cins ayrımı aynı yerden kaynaklanır. Dansın kendi “dili”, yani plastik-dinamik süsleyici “dekor dili”, günlük yaşam içinde en salt biçimiyle bizce bilinmektedir. Ancak, oyunculuk sanatının etkisi altında dansın görüntü yapısı da, tıpkı müziğin söz sanatının etkisi altında değişime uğramış olması gibi, asli değişimlere uğramıştır. Dans, “program” dansı olmuş, “hikayeli” dans olmuş, konuyla bağlı görüntüsel dans olmuş, pantomime yaklaşmış, ama yine de dans olarak kalmıştır hep. Halk danslarında bunun pek çok örneğine rastlayabiliriz.

Kendine özgü bir başka cins dans da, **klasik dans** olup, bu dansın “dili”ni üçyüz yıldır bale “konuşur”. Klasik dansın görüntü yapısı, müziğin, edebiyatın ve oyunculuk sanatının etkisi altında oluşmuştur. Bununla birlikte, yeni bir koreografi “dili” yaratmak üzere uzun yıllardır girilmiş çabaları bir yana bırakırsak, klasik dans “dili”, “süsleyici” dans olanakları ile “hikayeli” dans olanaklarını her zaman için en bütüncül birlik içinde sürdürmüştür. Klasik dans, konuya bağlı görüntüsel anlatım dansından, hele pantomimden çok, müzikle bir iç bağıntı kurulduğu halde, gündelik yaşamdaki ritmik danstan farklı olarak, önemli bir psikolojik anlatım yeteneği de kazandırmıştır kendine. Bir başka deyişle, birçok bakımdan nerdeyse karşıt iki sanatsal yaratım biçimi olan müzik sanatı ile dramatik sanatı sınıksız, imgesel bir bütün içinde birleştirmiştir. Bu durumda, dansa kalıcılık kazandırmış, dans tiyatrosu yerine geçmesini önlemiştir. Bugün için, pantomim öğeleri ile sportif baleye de girse, geleneklere bağlı klasik dans “dili” ne denli modern çizgiler kazanırsa kazansın, klasik dans herşeyden önce, bale sahnesinde gerçekleştirilecek olan sanatların yapısal bir bireşimi üstüne temellenecektir.

Geriye oyunculuk sanatı kalıyor. Dramatiğin kendine özgü biçimlerini edebiyatın sağladığını görmüştük; ama öte yandan, dramatik oyuncuyu, belirli bir oyun kişisi olmaya, o oyun kişisini “cisimlendirerek”, öbür oyuncu kişilerle karşılıklı ilişki içine girmeye zorlamaktadır. Bu bakımdan, oyunculuk sanatı, bireysel bir yaratım olarak değil, ortaklaşa olarak, topluca bir yaratım biçimi olarak gerçekleştirilen, dramatikten ayrılmaz “ikincil” bir sanat haline gelmiştir.

Müzikli tiyatro’da, bale sahnesi’nde, sirk’te, varyete’de, sokak’ta gerçekleştirilen oyunculuk özellikleri açıkça ortadadır. Örneğin, bir oyuncunun tiyatro sahnesinde, operette, sirkte (palyaço), varyetede ya da sokakta (söylevci) oynadığı oyunlar, birbirinden değişik dört cins oyunculuğu gösterir.

Oyunculuğun değişik cinslere ayrılışı, sinema sanatının ortaya çıkışıyla daha da önem kazanmıştır. Bugün çok haklı olarak, yeni bir oyunculuk sanatı tipinden sözedilebilir. Birçok oyuncu aynı başarıyı hem sahnede, hem de sinemada gösterse bile böyle birşey, sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasında yöntem ve süreç bakımından asli farklılıklar olduğunu ortadan kaldırmaz. Bu bağlamda birkaç anı göstermek isteriz. Tiyatro sahnesinde, oyuncu, izleyici ile doğrudan bir ilinti içindeyken sinema oyuncusu, yalnızca kamera objektifi ile doğrudan bir ilinti içindedir. Öte yandan, sinema oyuncusu, yakın çekimde, izleyici ile “yüz yüze” gelir, ama tiyatro için düşünülemez bu. Bu yüzden sinema oyuncusunun yüz kasları ile gözlerinin hareketinin, izleyiciden çok uzakta olan tiyatro oyuncusununkinden daha duyarlı, daha ince olması gerekmektedir. Ayrıca, sahnedeki oyuncunun sesi salonun her yerinden duyulabilmektedir; oysa, ses aygıtları sinema oyuncusunun sesini izleyicinin kulağına kadar getirdiğinden sinema oyuncusu fısıldasa bile olur.

Ayrıca, tiyatrodaki oyuncu, önceden tasarlanmış, koşullandırılmış bir sahne mekanı içinde; yapay, aldatmacalı bir dünyada, bir aksesuar ve dekor dünyası içinde hareket eder; onun için çoğu zaman, zorunlu olarak, belli bir simgeselliği vurgulayacak biçimde, yüzü makyajlıdır. Buna karşılık sinemada, oyuncu, gerçek şeyler arasında, gerçek doğa içinde hareket eder; onun için de, bütün davranışlarının çok “sahici, yaşama bağlı, doğal olması” gereken, ama tiyatrodaki böyle bir anlatım yansıtılamaz. Son olarak da, bir tiyatro oyuncusu rolünü kesintisiz sürdürmek zorundayken, sinema oyuncusu rolünü noktalarak, yani belli bir mantık dizisi izlemeyen, değişik zamanlarda çekilmiş, küçük episodları halinde oynar, ancak film bittiği zaman oyuncunun rolü tam olarak gelişmiştir.

Deneyler de göstermiştir ki, her iki oyuncu, gereken aynı başarıyı, hem tiyatrodaki, hemde sinemada sürdürememektedir; çünkü burda, **iki değişik cins** oyunculuk söz konusudur. Buna göre de, tiyatro yönetmenliği ile sinema yönetmenliği diye bir ikiye ayırım ortaya çıkmaktadır. Bu ayırım, göz önüne alınmadığında, kaçınılmaz olarak, yapının sanatsal niteliği de etkilenecektir. Örneğin, Vişnevski’nin

İyimser Tragedya'sı için yönetmen Samsonov'un yaptığı film ile Tayrov'un Moskova Oda Tiyatrosu'nda, ya da Tovstonogov'un Leningrad Puşkin Tiyatro Akademisi'nde sahnelediği oyunlar karşılaştırılacak olursa bu ayrım açıkça ortaya çıkacaktır. Ne doğal çekimler, ne panoramik çekimler, ne de yakın çekimler, bu filmin tiyatroya varilikten "kurtulması"na yetmemiştir. Gerek sinema sanatına girmeyen ilkeler uyarınca, tiyatroya bağımlı olarak hareket eden yönetimin kendisi, gerek tiyatro sahnelerinin aynen uygulandığı karelerdeki görüntü düzeni, gerekse oyuncuların tam romantik tiyatrodaki gibi dokunaklı tonda oynayışları, burda, sinema sanatının kendi ilkelerinin görüntü olarak yaratılış biçimini yanlış yere sürüklediği kadar, bozmuştur da.

Hiç kuşkusuz, şunu kabul edelim, bugün için, televizyondaki gelişmeler, kendine özgü bir başka cins yönetmenliğin ve oyunculuğun oluşturmaya yol açmış bulunmaktadır. Bu sanatın özellikleri, birçok bakımdan, hem tiyatro oyununun niteliklerinden, hem de sinema sanatının niteliklerinden farklı nitelikleri gerektirmektedir.

"Yalın" sanatlar arasındaki karşılıklı etkileşmeler iki biçimde sonuçlanmaktadır: yeni, karmaşık ve bileşik sanatlar yaratım türlerin ortaya çıkarken, her sanat türü kendi içinde özgül cinslere ayrılmaktadır.

SANAT MORFOLOJİSİNİN BİR KATEGORİSİ OLARAK TARZ

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat bilimindeki tüm morfolojik kategoriler arasında en belirsiz olanı "tarz" kavramıdır. Bu kavram, aslında kendine özgü belli yapı değişikliklerini tanımlamak için kullanılır, tür ve cinsle ilgili olanları bunun içine girmez. Ancak, her sanat türünün çeşitli yönlerde kendi içinde tarzlara ayrılmasının belli bir yasası olup olmadığı, bu yönlerin kendi aralarında bir bağıntısı bulunup bulunmadığı, ayrıca tüm sanatsal yaratım alanlarının tarzlara ayrılmasının ortak bir temel ilkesi olup olmadığı sorusu henüz açığa çıkmış değildir. Yoksa acaba, böyle bir ayrımlaşmanın her sanat türü içinde kendine göre ve kendine özgü bir biçimde varolduğu, dolayısıyla bunun estetik biliminin kendi araştırma alanı içine giremeyeceği öne sürülebilir mi? Bunu öne süren bir bilimciyi haklı görebilir miyiz?

Sanatın karmaşık-dinamik bir sistem olduğu, dolayısıyla kendi çokkatmanlı yapısında yer alan değişiklikler sonucu kendi durumunun da değişikliğe uğrayabileceği anlayışı, bütün bu sorulara bir yanıt verilebilmesini olanaklı kılmaktadır.

Şöyle genel bir formüllendirme yapabiliriz. Eğer, sanat türleri ile çeşitleri, kendi **maddi yapısal ve göstergesel parametre**'siyle belirleniyorsa, o zaman, her sanat türünün kendi yapısı içinde farklı özellikteki tarz değişiklikleri, başka yönleriyle, yani kendi **gnoseolojik, değerleyici ve modellendirici yön**'üyle belirlenecektir. Çünkü tarz, sanat yaratımının almasıyla özelliğinin bir görünüş biçimidir; böyle bir şey, içeriğin ele alınışından olduğu kadar, o içerik için gerekli imgesel biçimin ortaya konuşundan da kesinlikle belli olur.

Bu tezi tartışırken, daha önce ele almış olduğumuz, sanatın yapısındaki alt-sistemleri kendi içinde barındıran mantıksal çözümleme yollarına da yeniden dönmek istiyoruz.

Bu alt-sistemlerden birincisini, yani gnoseolojik olanını incelersek görürüz ki, sanatsal bilgi, bir ışık saçan ve saçtığı bu ışık çok geniş bir mekansal ufka dağılan bir ışıldağa benzer. Gerçekten de, sanatsal-yaratıcı bir eylemde bilgi edinmek için girişilmiş çabalar ne denli kapsamlı olursa olsun, önünde ve kesin biçimde, yaşamdaki gerçekliğin somut bir alanında odaklaşma zorundadır. Bu alan, **şimdiki zaman, geçmiş zaman, ya da gelecek zaman** olabilir; dış dünya, yani eylemler ve olaylar dünyası olabileceği gibi, kişinin iç, manevi dünyası, yani kişinin zihinsel, ruhsal, psişik yaşamı da olabilir; insanın **doğayla, nesnelerle**, hemcinsleriyle ya da **"öbür dünyadaki güçlerle"** ilişkisi olabileceği gibi, insanların **çalışma** sırasında, günlük yaşamda, siyasal etkinlik içinde, savaş'ta, vs. birbirleriyle ilişkileri de olabilir. Buna göre sanat yapıtındaki içerik de yerini bulur, içeriğin kendi sanatsal biçim özelliklerine uyması zorunluluğunu belirleyen şey de budur. Edebiyatta, tiyatrodaki, sinemadaki, ilk tarz ayrımı böyle oluşur; örneğin, tarihsel tarz (roman, oyun, resim, film), tarihsel-devrimci tarz, serüven tarzı, psikolojik tarz; resimde ise, manzara tarzı, natürlmort tarzı, portre tarzı, güncel tarz; şiirde, pastoral şiir, aşk şiiri, toplumcu şiir tarzı; folklorda, iş türküleri, düğün havaları, törensel havalar tarzı; düzyazıda, toplumsal-çözümleyici roman, aşk romanı, biyografik roman, şövalye romanı, entrika romanı, savaş romanı, polisiye roman tarzı.

Hiç kuşkusuz, her tarz, her zaman salt bir biçimde ortaya çıkmaz. Değişik tarz-daki öğeleri içeren tarz kuruluşlarına, karışık biçimlerde de rastlanır. Örneğin, L. Tolstoy'un **Savaş ve Barış**'ı, F. Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza**'sı, M. Bulgakov'un **Usta ile Margarita**'sı gibi yapıtlar, tek temalı bir tarz özelliği göstermez. Başka alanlarda olduğu gibi sanatta da melez biçimlerin varoluşu, herşeyden önce, belirli bireşimsel kuruluşlarda yalın biçimlerin oluşuyla çelişkiye düşmez. İkinci, sanattaki değişik tarzlar, bu gibi temaca yüklü tarzlarla hep aynı olanakları sağlamaz. Edebiyatta, özellikle de romanda bu olanaklar, tiyatro ya da resimdekiyle kıyaslanmayacak kadar geniştir. Üçüncüsü, tarzlar arasında tam bir sınır konması ya da böyle bir sınırın kaldırılması, herhangi bir sanat akımının kendisini

metodolojik olarak yönlendirişi bağlıdır. Örneğin klasikçilik, katı tematik sınırların korunmasını isterken romantikçilik ile gerçekçilik, bu tematik sınırların aşılamayacağını kabul etmeyerek, tarzca karışık yapılar öne sürerler. İzlenimcilik ile kübizm ise, tarzca gelişmelere çok az gereksinim gösterirler; izlenimcilik, hemen hemen bütünlükle manzara çizimi alanı içinde kalmakta diretirken, kübizm de hemen hemen bütünlükle natürmort düzeyinde kalmakta direktmiştir. Gözönüne alınması gereken bütün bu kesinlemeler, yapılan ilk tarz ayrımının, aslında, **sanatsal bilginin somut biçimde yönlendirilişine** bağlı olduğunu ortadan kaldırmaz, temel ve genel bir anlam taşır bu.

Öte yandan, tarz ayrımı, sanatsal bilgiye açık yaşamla ilgili malzemenin **kapsam'ına** da bağlıdır. Uzun hikayenin, hikayenin, romanın; kısa şiirin, uzun şiirin, şiirin, çalgısal parçanın, sonatın, senfoninin sınırları burdan gelir. Bu bakımdan, sanatsal bilgi olanaklarının genişliği, **ikinci tarz ayrımı'na** yol açar.

Üçüncü bir tarz kategorisi de, gnoseolojik yön gibi, şu ya da bu biçimde yer alabilecek **değer-yönünün somutlaştırılışı'ndan** doğar. Sanatta şiirsel dokunaklılık bir takım değerlerin kararlı biçimde **olumlanması'nda**, yüceltilişinde, övülüşünde dile gelebileceği gibi, bunun tam tersine, belli bir değer **yadsınışı'nda** aşağılanışında, eleştirilişinde, açığa serilişinde, alaylanışında, ya da bu her iki aksiyolojik konumun **düğümleşi'nde** de dile gelebilir. Hiç kuşkusuz, düşünsel-coşkusallık kapsamının somutlaştırılışı, belli bir içeriği, upuygun cisimlendirmesi ve eksiksiz olarak iletmesi gereken sanatsal biçimdeki bir değişikliği de birlikte getirir. Sonuçta, şiirde od, ağıt, iğneleme; vokal müzikte tören marşı, lirik romans, dramatik zenci ilahileri, latifeli şarkılar; oyunda tragedya, trogikomedya, komedya (komedya'da ise müzikli güldürü, fars, vodvil); müzikli tiyatrodaki kahramanlık operası, güldürülü opera; plastik sanatlarda da anıt kabir, karikatür, vs. gibi yeni tarz “diziler”i ortaya çıkar. Bu tarz dizilerinin somut biçimde tamamlanışı, her sanat türünün kendine özgü yanları ile her sanatsal yaratım yönteminin özelliklerine bağlıdır. Daha önce bir başka bağlamda söz ettiğimiz gibi, her sanat türü, yaşamı eleştirel güldürülü bir biçimde canlandıramayabilir; farklı sanat akımları, trajik-olan ile komik-olanın, kahramansı-olan ile aşağı, bayağı-olanın bütüncül bir biçimde kaynaşması ya da katı bir biçimde birbirinden ayrılması gerektiği konusunda farklı tutumlar gösterirler.

Sanat türlerinin tarzlara ayrışmasının dördüncü düzeyi, sanatsal yapıdaki **yaratıcı yan'ın** plastikliğinden, esnekliğinden ve değişkenliğinden ortaya çıkar. Yaşamın “portrevari” yeniden yaratılışından masalsı-fantastik değiştirilişine kadar çok çeşitli sanatsal modellendirme olanaklarından daha önce söz etmiş olduğumuzu burda anımsatalım. Bu çok çeşitlilik, **tarz ayrışması'na** kadar uzanır. Bu, örneğin edebiyatta, sanatsal ögenin belgesel öğeyle kaynaştığı sanatsal taslakla başlar; varlığın ampirik verilerinin yeniden yaratılışının, imgesel olarak model-

lendirmeden ayrı tutulduğu, ama yaşam benzeri biçimin korunduğu hikaye, uzun hikaye ve roman tarzına kadar uzanır; imgesel modelin bilinçli bir biçimde ve temelden yaşam benzeri, yaşama bağlı olmadığı masal tarzında biter. Yine bir tarz ayrışmasına, tiyatro ile sinemada da rastlanır. Bu doğrultuda, örneğin, uygulamalı sanatlarda, çiçeksi öğelerle, geometrik öğeler arasındaki fark, ya da resimde doğadan çalışma, kapalı, bitmiş, gerçeklikten çalışılmış tuval resmi ile masalsi-fantastik resim arasındaki fark da yorumlanabilir.

Yaşamın sanatsal olarak modellendirilişinde görülen geniş yaratıcı olanaklar, kendine özgü bir tarz yapısı tipine daha yol açmaktadır; örneğin resimde, alegorik resim; heykelde, simgesel anıt; koşukta fabl, düzyazıda, felsefi anlatım. Burda, sanatsal bir modelin çok kendine özgü bir kuruluş biçimi ve tarzına rastlamaktayız; burda, yapılan bir çizimin gerçek anlam kapsamı ile tam, harf harfine kendi anlamı arasında bir uygunluk yoktur. Çıplak bir kadın model çizimi, burda, çıplak vücut güzelliğini göstermek için değildir; bir “dinginliği”, “tazeliği” gösterir daha çok; bir güvercin çizimi, barış düşüncesini simgeler; ahırdaki bir kurdun davranışlarının öyküsü, belli insan ilişkilerindeki ahlak ilkelerini açığa çıkarır, vs. Ayrıca, burda, iki düzeyi kapsayan imgesel modellere yol açmaları bakımından da değişik sanat türleri arasında farklar olabilir. Böylesine imgesel yapılar bakımından, örneğin klasikçilik ile gerçekçilik ya da simgecilik ile natüralizm gibi değişik yaratım yöntemleri arasında da eşit olmayan ilişkiler vardır.

Bütün bu açıklamalardan şu sonuç çıkmaktadır, tarz ayrımının karmaşık özelliği, yalnızca görünürde karmaşık bir özellik olup, bütün bu ayrımlaşmaların koşulları görecelidir. Tarz, sanat morfolojisinin **genel bir kategorisi** olarak görülmesi ve yorumlanmalıdır. Tarzın çok anlamlı, içeriğininse farklı düzeylerde oluşu bütünlükle yasalara bağlıdır; çünkü bunlar sanatın yapısının farklı düzeylerde oluşundan gelmektedir. Bu bakış açısından alınıncaya, her sanat türünün tarzlara ayrılışının, ilgili olduğu o sanatın yapısı içindeki anlamına bağlı olduğu anlaşılabacaktır. Plastik sanatlarda, sanatsal yaratımın **bilgice-yönlendirilişindeki** başlıca rolü yanı sıra, **tema ilkesi**’nin, tarz ayrımında en önemli rolü oynayışı böyledir.

Müzikte bu gibi, porte, manzara, natürmort ya da benzeri tarzlar yoktur. Öte yandan, müziksel biçimin, görüntüsel-olmayan, ama çok karmaşık kuruluşu olan kendine özgü özelliği, niçin **biçimsel-kurulmalı** bir özellik gösteren tarz kuruluşlarının müzikte daha yaygın olduğunu bize açıklar; örneğin, topluluk özelliği taşıyan bütün çalgısal müzik tarzları böyledir (üçlü, dördü, beşli çalgısal müzik; orkestra eşliğinde tiyatro ya da keman konçertosu). Bu bakımdan, her sanat türünün somut tarz yapısının çözümlenişi, estetik kuramının uzmanlık alanından çıkarak, tek tek sanat bilimlerinin kendi sorunları içine girer. Ama, **sanatların ortak morfolojik kategorisi** olarak bilimsel tarz anlayışını estetiğin ortaya getirişi

sonunda böyle bir çözümlemeye girişilebilir ancak.

Bu kategori, sanat çözümlemesindeki çokbasamaklı morfolojik düzeyler sisteminin en sonuncusudur. Tazın daha öte yanları, tüm somutluğuyla ve tüm benzersizliğiyle, **sanat yapıtının** içindedir artık. Benzersiz, yinelenemez bir değer olarak sanat yapıtının incelenişi ve çözümlenişi ise, estetikçilerin değil, sanat tarihçilerinin, sanat eleştirmenlerinin işidir. Bununla birlikte, estetik kuramının böyle bir çözümlemede de bir takım hakları vardır, ilgisiz kalamaz;çünkü, her sanat yapıtının yaratma süreci, yapısı ve algılanışı, aynı zamanda, kendine özgü yoldan sanatsal etkinliğin belli **en genel ve en nesnel yasaları**’nı da yansıtır. Bu yasaların ele alınıp çözümlenişini bir sonraki bölüme bırakıyoruz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sanatsal
İletişim
Diyalektiği

GİRİŞ

BİLDİRİŞİM SİSTEMİ OLARAK SANATSAL İLETİŞİM

Kendi gerçek varlığı içinde, bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendine yeten bir nesne olmayıp, **özgül bir iletişim sistemi içinde** yer alır; bu sistemde, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirime aracılık etme işlevini görür. Böyle bir sistem dışında, bir sanat yapıtı, sanatsal değil, maddi bir nesnedir; boyaya batırılmış bir bez parçasıdır, belli bir figürü olan bir taş ya da metal parçasıdır. Bu yüzden, bir sanat yapıtının iç anlamı ile varlığının yasaları, ancak bir “sanatsal yaratım-sanat yapıtı-sanat algısı” sistemi içinde ele alınarak araştırılabilir.

Bizdeki estetik literatüründe son yıllarda yerleşmiş bulunan bu tür bir yaklaşım (örneğin, Rappoport’un, J. Markov’un, L. Selenov’un, B. Meilach’ın çalışmaları), bir sanat yapıtının **yaratım süreci’ni, yapı’sını** ve somut **etkileme tarzı’nı** belirleyen genel yasaların bulunup ortaya konabilmesine olanak sağlamıştır.

Bu sistemin birinci temel yanının, yani sanatsal yaratıcı etkinliğin **çözümlemesi**, yaratım süreci sırasında sanatçının kişiliğinin oynadığı rolün ne olduğu genel sorusunun **çözümlemesiyle** başlamalıdır o halde.

Bu sorunun **çözümünü** ele aldığımız zaman, her şeyden önce, bu bölümde izleyeceğimiz metodolojik ilkelerin ne olması gerektiğini kesinlikle belirlememiz gerekecektir.

Sanat algısı da, sanatsal yaratım da, **psikolojik** birer süreç olup, bu konuda en önce psikolojinin ilgisini çekerler. 19. yüzyılda psikoloji, felsefeden ayrılarak kendi yolunda gelişmeye başladığından beri, kendi araştırmaları içine, sanat yapıtının yaratımı ve algısı gibi, psişenin özgül etkinlik biçimlerini de katmıştır.

Yakın bilimlerin, yani estetiğin, sanat biliminin ve edebiyat biliminin kesiştikleri bir noktada, “psikolojik estetik”, “deneysel estetik” ya da “sanat psikoloji”si diye adlandırılan, yeni bir bilimsel dal ortaya çıkmıştır.

Son bir yüzyıldır, bu yolda, sanatsal etkinliğin yasalarının kavranmasıyla ilgili olarak, hayli ilginç ve önemli noktalara varılmış bulunmaktadır. Bununla birlikte, bu sorun alanında araştırma yapan bazı psikologlar (bütün öbür estetik sorunları kadar) sanatsal etkinlik sorununun da felsefi kuramsal olarak incelenişinin yerine, “aşağıdan estetik” (Fechner) olarak deneysel psikolojik estetiğin, ya da genel bir “yukardan estetik” (L. Vygotski) olarak sanat psikolojisinin konması gerektiğini öne sürmektedirler. Bu savlar, hiç kuşkusuz, tutarsız ve temelsizdir; hele felsefeci estetikçilerden bu savlara karşı aynı tutarsız ve temelsiz biçimde öylesine sert tepkiler gelmektedir ki, sanatın psikolojik olarak araştırılışından edinecek kazançlar kazanç olmaktan çıkmaktadır.

Bugün için artık kanıtlanmış bulunuyor, sanatsal etkinliğin araştırılışındaki felsefi ve psikolojik yönler arasında karşılıklı yarışma değil, **birbirini bütünleme** söz konusudur daha çok; sorunsalı iki ayrı bilim içinde, yani **sanat estetiği ve psikolojisi** olarak saptayacak, kendine özgü bir yaklaşım gerekmektedir¹. Yalnız şunu da belirtelim, bu bilimlerin ortak çabalarında, sanatsal etkinliğin yasaları üstüne kapsamlı ve yeterli bir tasarı ortaya getirilememiştir henüz. Nedenine gelince, öbür bilimlerin metodolojilerini de gerekli kılan daha başka yönler de burda işe karışmaktadır; hepsinden önce de, özel bir bilimin varlığını öngörecektir yolda, sanat yapıtlarının **sosyolojik** yönü ve toplumsal işlevliliği, ki bunu da, sanatı toplumun sanatsal kültürü içinde inceleyen **sanat sosyolojisi** ortaya koyar. Sanat sosyolojisinin estetikle ve sanat sanat psikolojisiyle ilişkisi, kitabımızın son bölümünde özel olarak ele alınacaktır. Burda yalnızca şunu belirtmek isteriz, bilimsel düşüncenin içinde bulunduğu bugünkü düzeyde, sanatsal iletişim sorunu, yalnız psikolojik açıdan değil, ama aynı zamanda, **bildirişim kuramı ile semiotik** açıdan da araştırmayı gerektirmektedir. Çünkü, şurası çok açıktır, sanat algısı ile sanatsal yaratım arasındaki bağıntı, genel sürecin, yani bildirilişimin kodlaştırılıp iletilmesi sürecinin bileşken bir parçasıdır, bu sürecin başlıca yasalarını araştıran da bildirilişim kuramı ile semiotiktir.

Bu bilim yöntemlerinin, sanatın araştırılmasında kullanılması, kuşkuyla hatta yadsımayla karşılanmıştır şimdiye kadar. Eğer bir takım sibernetikçiler ya da semiotikçiler tarafından, sanatsal etkinliğin kendine has özellikleri göz önüne alınmaksızın, sanatsal değerlerin yaratımı ve algılanışı sürecine bu bilimlerin kendi ilkeleri mekanik olarak aktarılacak isteniyorsa ya da bir takım sanatbilimcileri

1 Bu konuda önemli çalışmalar: L.S. Vygotski, **Sanat Psikolojisi**, 1968, M. Arnavudov, **Edebi Yaratım Psikolojisi**, 1969.

ile estetikçileri tarafından, yalnızca sibermetik-semiotik terminolojiye bağlı kalıp, hiçbir yeni bilimsel bilgi getirmeksizin, bilinen şeylerle oyalanarak, bugün bu moda olan bilimlere karşı “şükran borcu” yerine getirilmek isteniyorsa, o zaman yukarda sözünü ettiğimiz tutum gerçekte haklı görülebilir. Oysa estetik ve sanat biliminde, sibermetik ile ilgili öylesine “kolaya kaçan” bir tavır, **bilimsellik ilkesinin kendisi**’ne ters düşmektedir; çünkü sanatsal etkinliği araştıran bu yeni bilimlerin, bize ne gibi modern bilimsel yollar açtığına, yaratım ve algılama süreci yasalarının bulgulanabilmesi için ne gibi yeni yöntemler getirdiğine bakmak gerekir.

Bizi burda ilgilendiren bağlantı bakımından da böyle bir şey söz konusudur. Sanat psikolojisi ile sanat biliminin ulaştıkları sonuçları ne denli yüksek düzeyde değerlendirecek değeriyle, bunların bilgi olanakları bakımından şu sınırlılıklarını da aynı zamanda görmemiz gerekir. Birincisi, **sanatsal iletişim sisteminin temel öğelerini**, yani yaratımı, yaratılanı ve yaratılanın algısını, yalıtılmış bir biçimde inceleyişleri; ikincisi, bu temel öğelerin her birini, değişik türden özelliklerin, belirtilerin, bileşkenlerin bir yığılması olarak tasarlayışları. Aslında şu soruyu sormak gerekir, psikologlar, sanatsal yaratım süreci ile algılama sürecini incelediler, sanat bilimcileri de sanatsal yaratımları incelediler diyelim, kendi başlarına neyi bulup ortaya koyacaklardır ki burda? Bilimce bilinen hemen hemen bütün psikik mekanizmalar, yani bilinçli ve bilinçsiz, akılsal ve sezgisel düşünsel, coşkusal ve istemsel, yalnızca gözlemeye ya da yalnızca hayalgücüne, “einführung”a ve “sonradan yaşama”ya, gözleme bağlı mekanizmalar, bütün bunların tümü sanat yaratımında ve sanat algısında saptanabildiği gibi, sanat yapıtındaki hemen hemen bütün maddi ve manevi nesne belirtileri de sanat bilimince saptanmıştır. Bu bağlamda, Arnold Hauser’in şu sözü oldukça ilgi çekicidir: “sanat yapıtı, hem biçim hem içerik, hem tanıma hem yanılgı, hem oyun hem bildirilişidir; hem doğaya yakın hem doğaya uzak, hem erekli hem ereksiz, hem tarihi hem tarihüstü, hem kişisel hem de kişiler üstüdür... Sanat yapıtı üstüne bunun karşısını öne sürecek boş yer kalmamıştır artık”². Ama sonuçta, ne bir sanat yapıtının incelenişinde, ne de bir sanat yapıtını yaratma ve algılama sürecinin çözümlenişinde, bu olayı oluşturan bileşkenler, bu bileşkenlerin karşılıklı ilişkisi ve karşılıklı etkileşmesi, burdaki **zorunluluk ve onun ölçüsü** açıklanmış **iç yapısı** ortaya konmuştur. Sanat-bilimsel bir yönelimi olan kimi estetikçiler (örneğin, E. Utitz, N. Hartmann, R. Ingarden), bu tür bir çabayı sanat yapıtına uygulamaya kalkışmışlarsa da, sanat yapıtının yapısını, sanat yaratımının ve sanat algısının yapısı ile hiçbir bağıntı kurmadan inceledikleri için, sonuç baştan aşağı başına buyruk kalmıştır.

2 Arnold Hauser, **Sanat Tarihi Felsefesi**, Münih, 1958, s. 504

Sanatsal etkinliğe bildirşim kuramı açısından yaklaştığımız zaman, yani sanatsal etkinliğe özgöl ve sanatsal bir bildirimin ortaya çıkarılması, kodlanması ve iletilmesi biçiminde bütönsel bir süreç olarak bakarsak, ancak o zaman, bütün sistemin olduğu kadar, sistemin başlıca öğelerinin (alt-sistemlerin) de iç yapısını açığa çıkarmış olabiliriz. Çünkü, bildirşim kuramı, bize ilk önce: a) bildirimin bir kaynağı (ya da göndericisi); b) bir iletim kanalı; ve c) bildirimin bir alıcısı olmak üzere, her bildirşim sürecinin üç zorunlu ve yeteri sayıda öğe'den oluşmuş olması gerektiğini gösterir. İkincisi, belli bir sistemin bu her üç öğesinin yapısı içinde cisimleşmiş olan kodun, (eşbiçimlilik derecesine) birlik içinde olması gerektiğini gösterir. Yoksa, sistem işlev görmez; çünkü, bildirşimin alıcısı, bildirimin kaynağında oluşan ve gönderilen iletiyi tam alamamış olur. Üçüncüsü, bildirşim kuramı, bize bildirimin kendi özelliğinin çıktığı yerden, yani bildirimin kaynağının kendi özelliklerinden doğrudan doğruya bağımsız olduğunu söyler.

Bu kuramsal temel ilkelerden yola çıkarak, özgöl bir bildirşim sistemi olarak sanatsal iletişimin çözümlenişine geçebiliriz. Sanatsal iletişimin özellikleriyle sanatsal etkinliğin kendi türüne bağlıdır. O halde, bizi burda ilgilendiren sistemin birinci öğesini, yani sanatsal bir bildirimi ortaya çıkarıp ileten bir sanatsal etkinlik biçimi olarak sanatsal yaratım'ı çözümlemekle işe başlayabiliriz burda.

SANATSAL YARATIM

Bir sanatçının yaratımı, gerçek dünyanın özümlediği, tanındığı, değerlendirildiği, bilinçli kılındığı, yorumlandığı, öylelikle de manevi bir bildirşimin ortaya çıktığı bir etkinliği ortaya koyar. Buysa, kendi içinde nesnel ve toplumsal-tarihsel olarak belirlenmiş bir içerik barındırdığı kadar, derinlemesine ve biricik, kişisel bir özellik de taşır. Aslında yalnızca sanatsal yaratım değil, ama, insan etkinliğinin öbür biçimleri de, birçok bakımlardan eylemde bulunan kişinin özelliklerine de; dünyagörüşü ile kişiliğine, dürüstlüğü ile bilgiliğine, anlayış gücü ile yetisine, deneyimleri ile gücüne de bağlıdır. Şunu bile öne sürebiliriz, sanatsal yaratım süreci alanında, sanatçının kişiliği, özel ve ana sorumluluklar taşıyan bir rol oynar. Bu nedenle, "hiç kimsenin yeri doldurulamaz" ilkesi, insan etkinliği alanları içinde yalnız sanatsal yaratıcı etkinlik için geçerlidir.

Gerçekten de uygulamada görülmüştür, bir işçinin, bir mühendisin, bir doktorun, bir örgütleyicinin, bir sporcu ya da bir bilimcinin yeri, şu ya da bu biçimde, o işde aynı derece nitelikli bir başka kimse tarafından doldurulabilmektedir. Bir çilingirin, bir bölüm şefinin, bir yöneticinin ya da bir operatörün hastalığı ya da ölümü, üretim sürecini durdurmadığı gibi, hastalığı da iyi etmemektedir. Bireysel vergilerin çok önemli rol oynadığı, ciddi ve çok karmaşık bir manevi etkinlik alanı olan bilimde bile, bilim adamının yeri son kertede doldurulabilir. Çok iyi biliriz, örneğin, herhangi bir nedenle Mendeleyev, kimyacı olmamış olaydı, elemenetlerin devirli sistemi, başka bilimcilerce bulunmuş olacaktı. Böyle bir bulgulama, ister daha geç bir dönemde, ister daha başka bir ülkede yapılsın, önünde sonunda yapılmış olacaktı. Ayrıca, bu bulgulama kim tarafından, nerde ve ne zaman yapılmış olursa olsun, **kendi özü gereği**, başka türlü de olamazdı; çünkü bilimsel bir hakikatin, söz gelişi, Arkhimides yasasının ya da Pythagoras teoreminin, Darwin ya da Einstein kuramının, Kopernikus'un ya da Marx'ın öğretisi'nin içeriği, bu içeriği formüllendiren bilincinin kişiliğine hiçbir biçimde bağlı değildir. **Etkinlik süreci**'nin kendisi birçok bakımlardan kişiliğin özelliklerine bağlıdır burda. Kişilik, yaratılan ürünün **biçim**'ine damgasını vurabilir, ama bu ürünün **içerik**'i kişisellik taşımaz, çünkü nesnel varlık yasalarının bir yansımasıdır içerik.

Sanatta ise durum başkadır. Eğer Tolstoy, **Savaş ve Barış**'ı, Thomas Mann da **Joseph ve Kardeşleri**'ni yazmamış olsaydı, bu yapıtlar başkalarınca yazılmış olmayacaktı. Aynı bir tema, aynı bir yaşam sorunu, bir çok sanatçı tarafından biçimlendirilebilir, ama her keresinde ortaya çıkan sonuç, gerek biçim, gerekse **ana eğilimsel içerik** bakımından başka başka olacaktır.

Dünyanın sanatsal olarak özümlelenişinde öznel-olan ile nesnel-olan, bilimsel bilgideki gibi dile getirilemediğinden; sanatta, öznel-olan, tüm doluluğu ve tüm zenginliğiyle sanatsal içeriğin içine yerleştiğinde, sanatçının kişiliğinde, manevi bir bütün olarak, kendisi tarafından yaratılmış olan yapıtın dışında kalmaz; tam tersine, bir dokumadaki renk gibi, yapıta işler. Anlaşıyor ki, kendi yaratımı içinde sanatçının yeri gerçekten **doldurulamaz**. Başka hiç kimse, ancak onun tek başına yapabileceği şeyi onun yerine yapamaz. Her sahibi sanat yapıtı, tıpkı, kendi bir izdüşümü olduğu sanatçının kişiliği gibi, **yinelenemeyen, yeri doldurulamaz** bir şeydir.

Demek, yaratım süreci sırasında ortaya çıkarılan sanatsal bildirimin özelliği, **her şeyden önce, sanatçının kişiliği**'yle bağımlıdır. Bu yüzden, edebiyat ve sanat tarihçileri, sanatçıların kişiliğini en yetkin biçimde verebilmek için, kendi araştırmalarının doğrudan doğruya bir nesnesi olan sanatçının kişiliğini incelemeye koyulurlar her zaman. Ancak, böyle bir araştırma çalışması, insan kişiliğinin yapısı doğaçtan, örgütsüz ve rastlantısal olduğu sürece, hele sanatçının kişiliği özellikleriyle bilinmiyorsa, bu nitelikler içinde kalmaya mahkumdur.

İnsan etkinliği yapısının belirlenişinden olduğu kadar, kişiliğin, “kişileştirilmiş etkinlik”³ oluşundan da yola çıkararak, bu yapıyı deşecek olursak, o zaman sanatçının kişiliğinin temel bileşken yanlarını ayrımlayabileceğimiz gibi, bunların sanatsal yaratımdaki önemini de kavrayabiliriz. Yapılması gereken birincil iş budur.

Ama, sanatçının damgasını taşıyan bildirim, ancak yazarın, ressamın, oyuncunun, mzikiinin, vs., özgül bir biçimde, imgesel olarak düşünme gücüne, dnyayı şiirsel olarak algılama yeteneğine sahip olması halinde, yani **sanat vergisi, yetisi** olması halinde, gerçek sanatsal bir bildirim haline gelebilir. Yeti, sanatçının manevi dünyasında oluşan düşünceleri, duyguları, tasarımları tüm zenginliği içinde, özgül bir sanatsal bildirişim haline dönüştürebilme gücüdür. Bu nedenle yeti, bütünsel bir sistem olarak sanatsal yaratımın yapısının **ikinci bir zorunlu bileşken**⁴’idir; burda taşıdığı önem yalnızca yaratım sürecinde araştırmanın, nesnesi oluşundan, yani kişilik ile sanatçının yetisi arasındaki ilintiden değil, ama aynı zamanda, insanın özel bir psişik etkinliği olarak yetinin kendi **iç yapısı**’ndan da gelir. Sanatsal etkinliğin yapısının bilinişi dolayısıyla bu yapıyı da deşmek mümkün olacaktır; çünkü bu yapıların benzer yapılar olması gerekmektedir (eş-biçimliliğin burdaki bir görünüşüdür bu). Demek yeti, **tüm doluluğu ve i bütünlüğü içinde**, sanatsal yaratıcı etkinliğin gerekleştirilişini yüklenmiştir.

Ama, sanatsal yaratım da, sanatçının yetisinin rolü ne denli büyük olursa olsun, bu yaratıma **olanak** tanır ancak. Belli bir olanağın gerçeklik haline dönüştürülmesi, gerçekleştirilmesi ise, yalnızca yetiye değil, ama **ustalık**’a da bağlıdır. Ustalık, yaratıyı kendi maddi ve manevi öğelerinin birliği içinde gerçekleştiren, özgül bir uygulayım gücüdür. Ustalık olmaksızın, yeti, yalnızca somut sanatsal yaratımın bir önkoşuludur, ancak **ustalık**’tan gerçek yaratımı gerçekleştirebilir.

Çok açıktır, öbür insan etkinliği alanlarındaki ustalıktan farklı olarak, sanatçının ustalığı özgül bir yapı gösterir; şunu da kabul etmek gerekir, bu yapı ile yetinin yapısı arasında bir benzerlik vardır ve yetinin “uyarıları” sonucu ustalık pratikte yürürlüğe girer. Burda ise, sanatsal yaratımın bileşkenleri arasındaki eş-biçimliliğin yeni bir görünüşü ile karşılaşmaktayız.

Bunun daha da ileri götürülmesi, yaratımın kendine özgü bir “algoritma”sı işlevini gören bir başka bileşkenin araya girmesine yol açar; buysa, **sanatsal yaratıcı yöntem**’dir.

“Yaratıcı yöntem” ya da “yaratım yöntemi” kavramı, estetik bilimimize yirminci yılın sonunda girmiş olup, o zamandan bu zamana bilimsel maddeci estetik kuramının ana kategorilerinden biri haline gelmiştir. Yaratıcı yöntem, sanatsal etkinliğin **bilinçli özellik** taşıyışını gösterir. Onun için, sanatsal yaratımın doğaatan,

bilinçsiz, bilinçaltı bir özellik taşıdığı tasarımından yola çıkan estetik öğretilerinde yaratıcı yöntemle rastlanmaz. Buna karşılık, sanatsal etkinliğin bilinçli bir özellik taşıdığını savunan diyalektik maddecilik öncesi kuram ve estetikte, kendi içinde kapalı bir sanatsal etkinlik yöntemi öğretisi ya da “yaratıcı yöntem” kavramı olmadığı halde, yaratıcı yöntemin tikel yanlarıyla ilgili yapılmış birçok tanımlamaya rastlanır.

Birçok öğelerinin bilimcilerce değişik tarzlarda yorumlanmış olmasına rağmen, bu öğreti ilk kez Sovyet estetik biliminde ele alınmıştır. Ortadaki görüş ayrılıkları ise, şu gibi sorunlardan çıkmaktadır; yaratıcı yöntem yalnızca **tek bir sanatçı’nın** yaratımı için mi söz konusudur? Yoksa, bu kavram, (örneğin gerçekçi yöntem, romantik yöntem gibi), sanat tarihindeki **tüm yönelimler’in** belirtisi olan şeyleri mi bir arada dile getirmektedir? Yoksa, tek bir sanatçının yaratıcı yönteminde olduğu kadar, tüm bir sanatsal yönelimin yönteminden de söz edilebilecek biçimde, yaratıcı yöntemde, **tikel-olan ile genel-olanın diyalektiği’ni** mi aramak gerekir?

Biz, hem her sanatçının kendi kullanımı için, kendi yaratıcı yöntemini kendi başına ortaya koyabileceği, hem de bireysel olarak yaratılmış bir yöntemin, birçok bakımlardan, öbür sanatçılarca geliştirilmiş yöntemlerle ılık gösterebileceği açısından yola çıkarak, bu sonuncu görüşe katılmaktayız. Bu nedenle, her sanatçının yöntemi, başa buyruk olarak değil, toplumsal gereksinimlerin ve önkoşulların etkisi altında, sanatsal kültürün belirli yasallıklarının etkisi altında biçimlenir. Bu bakımdan, yaratıcı yöntem sorunu, **hem psikolojik, hem de sosyolojik bir sorun** olup; iki kez ele alınmayı gerektirir: bir, sanatsal yaratıcı etkinlik mekanizmasının çözümlendiği bir bölüm içinde; bir de, sanatın tarihsel gelişimindeki yasallıkların söz konusu edildiği son bölümde.

Sanatçının yaratıcı yöntemi, **kendi pratik etkinliğini temellendirdiği ilkelere** oluşan bir sistem’dir. Sanatçıya kendi yetisi ile ustalığını nasıl kullanacağını, bunların ne yönde geliştirmesi gerektiğini, hangi yaşamsal malzemeyi seçeceğini, bu malzemeyi ne yolda dönüşüme uğratacağını, hangi hedefe ulaşmaya çalışacağını, kimin adına hareket edeceğini gösterir. Dolayısıyla yöntemin, yapısı ile yetinin ve ustalığın yapısı arasında bir uygunluk olması gerekir; yeti ile ustalık yöntemle eklemlenerek, kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının içeriğine bağlanabilmelidir.

Sanatsal yaratıcı etkinliğin dolaylı olarak belirlenişinin algılanabilmesi, yani nitelikli sanat yapıtlarının yaratılabilmesi için zorunlu ve **yeteri sayıda’ki** bileşken yanların karşılıklı etkileşmesinde yatan mantık budur.

SANATSAL BİLDİRİŞİM VE SANAT YAPITI

Karl Marx'ın bir tanımına göre, her işin kendisinde, süreç, işin ürün haline gelişyle “sona erer”; üründe insanın yaratıcı etkinliğini **nesneleştirmiş** olur. Bu aynı şey, yaratılan ürünün nesneleştirilmiş süreç olarak karşımıza çıktığı sanatsal etkinlik için de söylenebilir. Bu nedenle, sanatsal yaratıcı etkinliğin yapısı, yaratılan üründe damgasını taşımalı, sanat yapıtına aktarılmış olmalıdır.

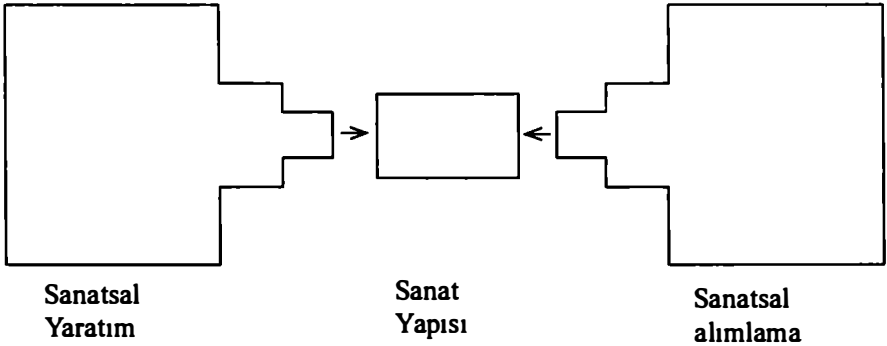
Vardığımız bu sonucu, hiç kuşkusuz daha da pekiştiren özgül nedenler vardır. Anımsadığımız kadarınca, bir sanat yapıtı, kendi içinde barındırdığı, kendi içine yerleştirilmiş bir bildirimi, onu algılayacakların bilincine iletin diye yaratılır. Ama, burdaki bu bildirim, **sanatsal** bir nitelik taşıdığından; burda incelenen sistemdeki yeti, ustalık ve yöntem de, **sanatsal yeti, sanatsal ustalık, sanatsal yöntem** olduğundan, bir sanat yapıtının **kendine özgü içeriği ve yapısı içinde, bu sanatsal-olanın özgül niteliğini taşıması gerekir**. Bir sanat yapıtının bu sanatsal niteliği, o yapıtın izleyici kitlesince algılanabilmesi, yani yapıtın içine kitlenmiş sanatsal bildirimin özümlelenebilmesi için, kaçınılmaz bir önkoşuldur. Bir sanat yapıtının yapısını açıklamak üzere böyle bir yaklaşım, bir takım estetikçilerin yapmaya kalkıştıkları biçimde, her türlü başa buyruluk ve ampiriklik ögesini işin içine sokmaktan kaçınmayı gerektirir. Neden ama bu gibi kuramcılarca, örneğin, Utitz, Hartmann ya da Ingarden’ce sorun başka bir biçimde değil de, böyle yorumlanmış, neden sanat yapıtıyla ilgili başka “katmanlar” değil de, o kendilerince olanı ortaya konmuştur? Bu soruların yanıtı verilmemiştir. Bizim Estonyalı filozof Rebane’nin yorumladığı gibi, bir bildirişim tasarımı, bir sanat yapıtının yapısının sağlam nedenlere dayanan bir biçimde ele alınışını olduğu kadar, burdan da sanatsal algı yapısının çözümlenişine geçişi olanaklı kılmaktadır.

SANATSAL ALGI

Sanatsal yaratım, süreç olarak, ürün haline gelişyle “sona erdiği”nde, ürünün algılanışıyla birlikte, bir yenisi **harekete geçirilmiş olur** ve yeni bir sanatsal etkinlik süreci biçimi doğar. Bunun çözümlenişinde ise, şu aşağıdaki noktaların belirleyici bir önemi vardır:

1) Sanat algısı süreci, sanatçının pratik etkinliğinden farklı ve hiç kuşkusuz manevi, psişik bir insan etkinliği biçimidir. Ama etkinliktir, yani **yapıtta barınan kodlanmış bildirimin etkin ele alınış süreci**'dir, edilgen bir "yansıması" değildir. Bu nedenle, algının kendi bir özelliği olarak sanat psikolojisinde sık sık kullanılan "ortak yaratım", "sonradan yaratım" kavramının derin bir içeriği vardır. İlerde göreceğimiz gibi, bu kavram, sanatı algılayan insanın bilincinde akan süreci tüm doluluğuyla kuşatmasa bile, yine de bilimsel yapıtların, ideolojik, teknik ya da daha başka semiotik nesnelerin (sanatsal olmayan metinlerin) algılanışından farklı olmak üzere, sanat algısının ana ögesi'ni derinlemesine tanımlar.

2) Demek, sanat algısı, sanatçının yaratıcı etkinliğinin yapısını, "tersinden" yineleyen ("sonradan yaratan", "ortak yaratan") bir etkinliktir. Bu süreçte, sanatçının yaratım sürecinde, içine kitlemiş, kodlamış olduğu bir bildirimin kilidi ve kodu çözülür. Bu bakımdan, sanatsal yaratım ile ortak yaratıcı sanat algısı arasındaki ilintiyi karşılıklı yansıyan bir simetri olarak, dinamik bir sistem içindeki benzeş (eşbiçimli), tersine bir hareket olarak görebiliriz:



Gerçekten de, bir sanatçının yaratımında **çıkış noktası**, nasıl kişilik olarak sanatçının kendi nitelikleriyse, sanat algısında da alıcının kişiliği sanat yapıtının işleyişindeki **bitiş noktası**'nı oluşturur; çünkü burdaki nesnel son hedef, insanı **kişilik olarak** oluşturmaktadır. Tam tersine, sanatsal yaratımın "**çıkış noktası**"nda, yetinin ve ustalığın pratik etkinlikteki doğrultusunu **belirleyecek yönlendirmeler sistemi** olarak değer yaratıcı yöntem bulunuyorsa, o zaman sanat algısı da, dosdoğru kendi psikolojik anlamı içinde, psişik bir yönlendirme sistemi tarafından belirlenecektir. Bu yönlendirmeler, her türlü sanat algısı mekanizmasının işleyiş doğrultusunu koşullandırır. Eğer bir sanatçının yaratımı, **yeti ve ustalıklarla** koşul-

lanmışsa, o zaman sanat algısı da, ordaki alıcı kişiden, “ortak yaratım” ya da “sonradan yaratım” olarak, **kendi yansımaları bulmuş belirli ustalık ve yeti biçimleri**’ni ister. Bunlardan birincisi, sanat algısında, tıpkı ustalık gibi, sanat yapıtıyla doğrudan ilişkiden ve onun incelenişinden gelen **yatkınlık** biçiminde karşımıza çıkar. İkincisi ise, algılayan kişide belirli bir eğilim olması biçiminde, yani bir sanat tarzı dili içinde kendisine iletilmiş olan bir sanatsal bildirimi o kişinin özümleyebilmesi yeteneğinde görülür. Stanislavski’nin, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda, istidatlı izleyiciler de olduğunu söylemesi boşuna değildir. Öyle ki, müzikten, resimden, danstan, şiirden anlama yeteneği ve bu sanatları sevmeye daha çocukluktan başlar ve tıpkı sanatsal iş yapmak için olduğu kadar, sanat işi algılamak için de daha doğuştan bir eğilimin kendisini belli etmesi gerekir. Algıyla ilgili olarak bu yetiye **beğeni** denir.

3) Sanat algısına ilişkin olarak burda ortaya konan bütün altsistemlerin iç yapısı için yapılacak bir çözümlemenin, bilim tarihi boyunca birikmiş yoğun malzemelerden olduğu kadar, bizim de burda bildirişim sistemi olarak sanatsal iletişim konusunda açmış olduğumuz bir yaklaşımdan, yani eşbiçimlilik düşüncesinden de yola çıkması gerekir.

Sanat algısı sorununa estetik kuramında çok önceden değinilmiştir. Aristoteles’in “katharsis” öğretisi (sanatı algılama sürecinde insan ruhunun “arınması” öğretisi), bu sorunu çözmek için girilmiş ilk çaba olarak görülebilir. Estetikçilerin öğretileri içinde ta baştan beri yer almakla birlikte, bu soru her zaman için estetikçilerin ilgisini çekmekte devam etmiştir. Nedenine gelince, sanat algısı sorununun, bilimsel araştırmada çok zorlu ve karmaşık bir yeri oluşudur. Bir kere, sanat algısı, bilincimizin ve bilinçaltımızın derinlerinde dolaşan ve herhangi kesin ve sağlam bir nesnel çözümleme yapmaya herhangi bir temel oluşturamayacak biçimde hiç ya da hemen hemen hiçbir dış görünüş biçimi göstermeyen bir iç psikolojik süreçtir. İkincisi, sanat algısı, her bireyde kendine göre yol alan, bundan dolayı da her kişide çeşitli etkenlere göre değişen, bütünlükle kişisel, derininden bireysel bir süreçtir. Peki ama, bilimin böyle bir görünüşe yaklaşımı nasıl olacaktır o halde?

Uzun yıllardır, bu görünüşü bilebilmenin ana yöntemi **kendini gözlemleme** olmuştur. Araştırma metodolojisi, herhangi bir kuramcının bir malzemeyi genelileştirmek isteyişinde, yalnızca kendi bildiği şu şeyle sınırlı kalmış, şematik olarak anlatımını ancak onda bulmuştur: kuramcının sanat yapıtına ilişkin kendi algısı. Bu çözümleme sonunda elde edilen şeyle, başkalarının ona göstereceği tepki arasında bir karşılaştırma yapılıyor, sonra da bundan sanat algısının özü ve yapısı üstüne genelleştirilmiş sonuçlar çıkarılıyordu. Kendinden de anlaşılabileceği üzere, bu yoldan yapılan araştırmalar, çok görece bir bilimsel değer taşımaktaydı.

19. ve 20. yüzyıllarda, yeni, özel bir bilgi dalı olan psikoloji biliminin ortaya çıkışıyla birlikte, bu durumda özünden değişime uğramıştır. Sanat algısı psikolojisinde yapılan araştırmalar, hiç kuşkusuz, öylesine görevler üstlenmiştir ki, bunların çözümü ister istemez, nesnel çözümlerle ilgili özel yöntemlerin gelişmesine yol açmıştır. Bu başarılarla rağmen, bu alanda bilimsel olarak açıklanmamış, belirsiz bilmece dolu çok şey kalmıştır daha. Çünkü sanat algısı, en ince, en karmaşık psişik süreçlere ilişkin olup, psikoloji bunları tam kapsamlı açıklayacak bir duruma bugüne kadar henüz erişememiş olduğu gibi, bu süreçlerin araştırılışına da öbür psikolojik mekanizmaların araştırılışındaki kadar özen gösterilmemiş; ayrıca, bir takım idealist ve pozitivist felsefi anlayışların psikolojisinin gelişmesi üstünde etkisi olarak araştırmaları yanlış yerlere sürüklemiştir. Bu bağlamda, her şeyden önce, insan psişesine kendi bir özelliği olarak, soyut bir tarzda bakan bir çok burjuva bilimcisinin bakış tarzlarına göz atmak gerekir. Bu burjuva bilimciler, ya insan psişesinin toplumsal niteliğini, toplumsal olarak koşullanmışlığını, toplumsal-tarihsel dinamiğini hepten görmezlikten gelmekte, ya da insan psişesini (Freudcu anlayış içinde), kişinin manevi yaşamının yalnızca dış kesimiyle, yani insanın bilinciyle sınırlandırmaktadır. Sosyolojinin gelişmesiyle ve toplumdaki sanatsal kültürün araştırılmaya başlanmasıyla, sanat algısının da salt psikolojik bir süreç olarak alınamayacağını, çünkü onun da, her zaman için **bütün bir toplumsal etkenler ağı yoluyla iletildiği** açığa çıkmıştır. Yalnızca sanat üretimi değil, ama sanat “tüketimi”de, tüm psikolojik mekanizmalarıyla birlikte, yani coşkusalsal, düşüncelsel, çağrışımsal ve beğenisel mekanizmalarıyla birlikte, toplumsal ve tarihsel olarak belirlenmiştir. Onun için, **Hamlet** ya da **Don Kişot**, değişik çağlarda olduğu kadar, aynı çağ içinde de, değişik toplum kesimlerinden gelen kişilerce farklı biçimlerde ele alınmıştır.

Demek, sanat algısı, **dolayımsızlık ve dolayımılık** diyalektiği içinde kendini belli eden **psikolojik ve sosyolojik anların diyalektik bağıntısı**yla belirlenmektedir. Sanat algısının bu psikolojik-sosyolojik ikiboyutluluğu anlayışı, bilimsel maddeci estetikte, bu konuyla ilgili araştırmaların temelini oluşturur. Bu bakımdan, sanat algısı **mekanizmaları**’nın deneysel psikolojik olarak incelenişinden elde edilen sonuçlar için olduğu kadar, bu algının **içeriği**’nin somut sosyolojik olarak incelenişinden elde edilen sonuçlar için de geniş ve kalıcı bir temel gerekir. Estetik kuramı, burda, bu birbirine yakın bilimlerden edinilen ve ister istemez tekyanlı olan kısmi sonuçlarla bilgileri bir araya getirebilecek, biricik bütünselleştirici güçtür.

Ama, böyle bir işlemin başarıya ulaşması, sanatın özü ile yapısının estetikte nasıl yorumlandığına bağlıdır; çünkü birbirinden çok farklı genellendirme anlayışlarına yol açacak denli çok değişik psikolojik ve sosyolojik sonuçlarla verilen

seçimi için biricik ölçüt bu yorumdur. Böyle birşey, estetik biliminde bugün için geniş çapta uygulanan kendi kendini gözlemleme yöntemi için daha çok geçerlidir. Her kuramcı, kendi sanatsal duyularının karmaşasında, kendi genel kuramsal tasarımlarını pekiştirmeye yarayacak, bilinçli ya da bilinçsiz birçok “bağ” aramakta ve onu vurgulamaktadır.

Örneğin, “sanatın gnoseolojik özü” tasarımıından yola çıkan bir kuramcı, ister istemez bir sanat yapıtının ve onda yansıyan gerçek yaşamın bilinişini olarak, sanat algısını, salt gnoseolojik yönden yorumlamaktadır. “Sanatın ideolojik özü”nden yola çıkan bir anlayışsa, sanat yapıtının içinde barınan düşüncelerin düşünsel ve coşkususal özümleinişini olarak, sanat algısını, salt asiyolojik yönden yorumlamaya çalışmaktadır. Ayrıca sanatın özüyle ilgili biçimsel bir başka anlayış da, kuramcıları, sanat algısının psikolojik olarak “kendini yalıtıı”, “otomatiklikten-çıkışı”, ya da “yapmış olma” yaşantısı gibi bir takım anlarını ortaya çıkartıp mutlaklaştır-maya götürmektedir.

Burda, sanat algısının yorumlanışı konusunda, bu algının her insanda geçici, kendi yetişim tarzı ve kültür ortamı ile daha başka niteliklerden bağımsız olduğundan yola çıkanlar ile bütünlükle bambaşka bir kuramsal önermeden, sanatın ancak seçkin aydınlarca, ruhca soylu olanlarca anlaşılabiliceğı kanısından yola çıkanlar arasındaki fark da açıklığa kavuşmaktadır. Örnekse, Fellini’nin 8,5 adlı filminin algılanışı ile Kraliçe Chanteclair’in algılanışı özünden farklı olacağıdır, çok açıktır bu. Ancak burdaki soru, bu algılamalardan hangisinin olağan olduğu, hangisinin genel sanat algısı yasalarını temsil ettiğı, ya da bu iki algı tipinin de olağan görülüp görülmeyeceğidir. Kendinden de anlaşılacağı üzere, bu sorulara verilecek yanıt, sanatın, sanatın özü ile toplumsal işlevinin nasıl yorumlandığına bağlıdır.

Bugün eğer, burjuva estetik, sanat algısının yorumlanışında, kural olarak, seçkin ve biçimci sanat anlayışlarını öne sürebiliyorsa, buna önyak olan birşey de, gerçekliğı sanatsal olarak özümleyişin karmaşık, çokkatmanlı ve diyalektik çelişkin yapısını görmezlikten gelen bir takım tekyanlı, basitleştirilmiş sanat anlayışı tasarımlarıdır. Örneğin, bir sanat yapıtı algısının, o yapıtta canlandırılmış olan şeyin “bilgi”sine, ya da o yapıtta dile getirilmiş olan düşüncenin “özümleinişini”ne indirgenmesi, bu gibi tasarımlarda kökleşmiş bulunmaktadır. Ama bu arada, nasıl oluyor da bu birbirinden bütünlükle farklı iki işlem birbiriyle bağıntılı olabiliyor sorusu sorulmamaktadır. Ya da buna karşıt, sanat algısı, sanat yapıtında yansıtılmış yaşamsal durumların sırf biçimsel yapılarından bir haz alma olarak ya da durumların duygusal olarak sonradan yaşanması biçiminde yorumlanmaktadır.

Bu gibi sorunların aşılması, burdaki çözümlememizin en önemli hedeflerinden biridir.

SANATIN İŞLEVSEL YANI

Sanat yapıtlarının işlevselliğinin izleyici üzerinde doğrudan bir etkisi olduğundan, sanat yapıtlarının toplumsal işlevine ilişkin bir tanımlamanın, **sanat algısının yapısı üstüne bir anlayıştan kaynaklanması** gerekir. Ancak böyle bir yaklaşım, nesnel yasaların bulgulanabilmesini olanaklı kılar. Şunu da vurgulayalım, böyle bir şey, doğrudan doğruya, sanatın toplumsal olarak etkinliğinin nesnel sorunlarıyla ilgilidir. Bunlarinsa, ne insanların sanatla mesleki açıdan tasarımlarıyla, ne de sanat için kestirdikleri amaçlarla bir özdeşliği vardır.

Estetik düşüncesi tarihinde bu gibi çok sayıda **özel tasarım** ve programların geliştirilmiş ve çok çeşitli biçimlerde işlenmiş olduğu görülmüştür. Sanatın varlığının temel kapsamını ve anlamını açıklığa kavuşturabilmek için kuramcılar, eleştirmenler, sanatçılar, hatta “sanatseverler” ile “manevi sanatçılar”, neler istemişlerdir ki sanattan! Örneğin, sanat, estetik bir eğlendirici olmalı, haz verip insanı oyalamalı; insanı yetiştirmeli, “hayat dersi” olmalı; bu iki işlevi birden yürüterek, hem insanları eğlendirmeli, oyalamalı, hem de insanlara öğretmeli; hatta, insanları yaşamın karanlıklarından kurtarıp ruhunu tanrıya doğru çevirmeli; ya da insanın gerçek varlık yasalarını tanımalı; en büyük amacı gerçek yaşamdan daha yetkin, ideal bir yaşam için modeller yaratmak olmalı; insanları bu ulaşılabilecek ya da ancak sanatta gerçekleştirilebilecek ideale doğru götürmeli, vb. Daha başka anlayışlar da öne sürülmüştür. Sanat aşağı, bayağı, rezilce gerçeklere yüklenmeli, hiçbir idealleştirmeye kaçmadan amansızca, acımadan “yargılamalı”; öte yandan, sanat, insanlar arasında aracı olmalı, bu işlevi için de özel bir “dil” kurmalı; ya da tam tersine, sanat, ilke olarak, başkalarının anlayışına kapalı bir biçimde kişinin “kendisinin anlatımı”, “kendisini gerçekleştirmesi” olmalı; fazladan enerjinin kendiliğinden, iç-tepkisel yoldan “boşalışı” olmalı; ya da son olarak, sanat, giderilemez isteklerin yanılsal yoldan bir gerçekleştirilişi, bir “düş”, bir sanrı, bu yanılsallıkların “sanata özgü bir hali”, “aktarım”ı olmalı.

Çok haklı olarak şunu söylemek gerekir, ne bilim, ne teknik yaratım, ne de spor, politika, din, oyun, dil gibi başka hiçbir insan etkinliği biçimi, tarih boyunca sanat kadar bu denli farklı biçimlerde yorumlanmıştır. İlerde de hep böyle olacaktır bu. İlğimizi çeken nokta şu: aslında bütün öbür kendi zihinsel ve pratik etkinlik biçimlerini bu denli açık seçik ve anlamlı belirlemiş olan insanoğlu niçin **sanat**’ın neyi anlattığını ve ne olması gerektiği sorusunun bugüne kadar üstesinden gelememiştir?

Yukarda saydığımız, sanatın toplumsal olarak belirlenişiyile ilgili tanımlamaların, şu ya da bu biçimde, herhangi bir toplumsal grubun, kesimin, ya da sınıfın çıkarlarıyla bağımlı ve koşullanmış olduğunu görmek zor olmayacaktır. Çünkü her sınıf, az ya da çok kendi başına her toplumsal kesim, sanatın insanlar üstündeki etkinliğinin güçlü araçlarını kendi erekları için kullanmak ister; ama bu amaçlar, olağanüstü çeşitli biçimler aldığı kadar, tarihçe de değışebilirlik göstermektedir. Örneğin, feodal ortaçağ estetik kuramı, sanatın görevinin, insan ruhunu dince arındırmak ve öbür dünyayla ilintisini kurmak olduğunu öne sürerken; burjuva demokratik Rönesans estetiğı, sanatın başlıca amacının, dünyayı bilme olduğunu söyler. Feodal soyluların estetik kodeksinin toplumsal anlamı da apaçık ortadadır: mutlakçılığın boy atıp serpildiğı çağda, sanatın toplumsal işlevi, antikçağdan alınma, “haz vererek öğretme” formülüyle açıklanırken, mutlakçılığın bunalım döneminde, aristokratik estetik, sanatın “didaktik” yeteneğini daha az değerdendirerek, sadece haz verici değeriğini savunmaya başlamıştı. Sanatın hiçbir toplumsal, yararcı işlevi olmadığını ve olamayacağını, sanatın biricik amacının, insanlara estetik haz vermek olduğunu açıkça bildiren bugünkü burjuva estetiğinin çoğu temsilcisinin bu savı ancak çok saf kişilerce ciddi kabul edilebilir; üstelik böyle bir sav, burjuvazinin sanata gerçekten ilgisizliğinin bir kanıtı olduğu kadar, burjuvazinin sanatı, toplumsal mücadele alanından ve ideolojik düzeyden çıkarma çabalarının da bir kanıtı olmaktadır. Çeşitli kuramcı ve sanat yaratımcısı tarafından 19. yüzyılda geliştirilmeye başlayan bütün L’art-pour-l’art, (sanat için sanat) kuramlarının gerisinde ne gibi gerçek toplumsal bir anlam yattığını daha o zamanlar Plehanov güçlü sağduyusuyla, çok inandırıcı biçimde kanıtlamıştır. İşte bizim de bu aynı konumdan bakarak, 20. yüzyıl burjuva kuramlarının sınıfsal içeriğini açığa sermemiz gerekir.

Bilimsel maddeci estetik bu sorunu ne denli başarılı bir biçimde çözerse çözsün, yalnızca çeşitli sanat kuramı programlarının köklerini açığa koyarak ve kendi programını öbürlerinin karşısına çıkarmakla sınırlandıramaz kendini. Bizim bilimimiz, şu gibi sorulara da yanıtlar getirmek durumundadır: sanatın toplumsal işleviyile ilgili niçin bu denli çok çeşitli yorumlar olabilmekte, niçin birbirinden değışik bu denli yetkin savların önesürülebilmesine yol açılmakta; niçin sanat tarihindeki deneyimlerden ve öğretilerden de görüldüğü üzere, sanatın toplumsal işlevine “ders” diye, “oyun” diye, “bilgi” diye, “ideal” diye, “kendinin anlatımı” diye, “kendini gerçekleştirme” diye, “dil” diye, birbirinde değışik roller yüklenebilmektedir?

Şurası çok açık, bütün öbür insan etkinliği ürünlerinden (bilim, teknik, dil ve daha başkalarından) farklı olarak, sanatın nesnel, çokişlevli bir özelliğı vardı; farklı toplumsal görevleri görebilme olanağını içinde taşır. Dahası, pratikteki çözümlemeyle de görülmüştür ki, bu görevlerin tümü birbiriyle içiçe geçişiktir;

sanat, bunlardan birini çözdüğü zaman, şu ya da bu derecede öbürleri de çözülmektedir. Örneğin, Puşkin'in ünlü **Anıt** adlı şiirini öznel amaçlar besleyerek yazmış olduğunu bir yana bırakırsak, şunu görürüz, bu yapıt birbirinden nesnel olarak değişik, ama birbiriyle karşılıklı bağıntılı şu birçok işlevi yerine getirmektedir: öbür insanlara bir izdüşümünü yansıtacak ve kendi iç yaşantısını iletecek biçimde, şairin gerçekten lirik olarak "kendisinin bir anlatımı" ve "dil"idir; bir yaşam bilgisinin sonucu olup, şairin ideal sanatçıyla ilgili tasarımının bir cisimlenişidir; bir siyasi propaganda aracı olduğu kadar, en seçkin estetik hazların da kaynağıdır. Buna benzer durumlara istediğimiz her yerde rastlayabiliriz. Bir oyuncunun oyununu, rastlantıdan "oyun" olarak görülemez; yalnızca yaşamsal bir etkinlik olmayıp, yaşam üstüne, yaşama ilişkin bir oyundur da. Bir oyuncunun, amacını kendi içinde barındıran bir "tasarım"a karşı burdaki içtepisi, ayrıca psikolojik açıdan, oyunla ilgili bir yönlendirme olarak da görülebilir. Ama, aynı zamanda oyuncunun kendisinin anlatımı da olan "oyun", izleyici ile karşılıklı bir anlaşmadır da; izleyiciye **düşünsel-coşkusal etkinlik**'te bulunmanın bir yolu ve tarzı, insanları **aydınlatma ve yetiştirme**'nin ruhça **sarsma**'nın, estetik **haz** vermenin bir aracı haline gelmiştir.

Hiç kuşkusuz bu işlevler topluluğu arasında şu ya da bu işlev, daha az ya da daha çok ağırlık kazanabilir. Bu konuya daha sonra girmek istiyoruz. Burda yalnızca şunu belirtelim, sanatın işlevselliği bir başka etkinlik, yani bilimsel-aydınlatıcı, uyarıcı-propagandacı, iletişimsel bir etkinlik ya da oyun olmayıp, **sanatsal** etkinlikler ve sanatın işlevleri sistemi, her türlü değişimin yanısıra, bütünsel ve kalıcıdır. Dolayısıyla, burda yapılacak şey, sanatın çokişlevselliğini saptayıp açıklamaktır. Ancak, şu noktaları da belirlememiz gerekmektedir burda: a) hangi **toplumsal roller**'in bu çok işlevli sistemin oluşmasında payı vardı; b) bunları bu sistemin yapısı içinde **bir arada bulunduran mantık** nedir; c) niçin bu sistemin **bir başka değil, ama öyle bir yapısı vardır**?

Burda ortaya konmuş bulunan metodolojik ilkeleri, sanatsal iletişim sisteminin çeşitli öğelerini ayrıntılı çözümlerken gözönünde bulundurmamız gerekir. Bunu bu bölümden sonra ele alarak çözmek istiyoruz.

SANATÇI

Daha önce de ortaya koymuş olduğumuz gibi, kişilik olarak sanatçının nitelikleri, sanatçının yaratıcı etkinliğinin temel anıdır. Sanatçının kişiliğinin oynadığı somut rolü ve bu kişiliğin iç yapısını nasıl açıklayabiliriz o halde?

SANATÇI KİŞİ

Sanatçının kişiliğin sorununu, kişiliğin özgül-olan ve özgül-olmayan yanlarının diyalektik bağıntısı içinde incelemek; yani insan kişiliğinin kendine özgü genel yanlarıyla, sanatçının kişiliğini öbür kişilik tiplerinde ayıran yanların bir bağıntısı içinde incelemek gerekir.

O halde, bu ayrımı ele alarak işe başlayalım; çünkü, yapacağımız çözümlemede bunun çok önemli bir yeri vardır. Nitekim, sanatsal yaratımda, gerek psikolojik, gerek estetik bakımdan, çok ilginç bir olayla, yani insan kişiliğinin kendine özgü yoldan, kendi içinde çoğalması'yla karşılaşmaktayız. Çünkü, kendi bir yaratımı içinde, sanatçı kişiliğinin “kendi anlatımı”ndan söz ettiğimiz zaman, burda söz konusu olan şey, hiçbir zaman sanatçının pratik, günlük yaşam içinde sürdürdüğü alışıldık kişiliği değildir. Burda söz konusu olan şey, daha çok, sanatçının kendi yaratımının içine izini düşürmek için, yer yer bilinçli, yer yer de bilinçsiz yoldan kurduğu ikinci, yani düşünsel bir kişiliktir

Hiç kuşkusuz, bir sanatçının kişiliğindeki ampiriklik'le, yani “herkes gibi bir insan” oluşuyla, kişiliğindeki şairlik arasında aşılma bir uçurum yoktur. Tam tersine, kişiliğindeki bu iki cisimleşme arasında bütüncül bir bağıntı olup bu ikisi birbiriyle içiçe geçmiştir. Karşılıklı bir alış veriş vardır aralarında. Ancak, tam bir özdeşlik değildir bu. Puşkin'in “şairin ruhu” dediği, şairin kişiliğindeki şairlik, yani kendi yapıtında dile gelen kişiliği, onu günlük dertleri, çıkarları ve sevinç-

leriyle birlikte, somut günlük kişiliğinin üstüne çıkartır; tüm küçük, gündelik rastlantısal olan şeylerden onu sıyrıp, en iyi insansal niteliklerin bir taşıyıcısı olarak, **ideal bir kişilik içinde** ortaya koyar. Bu ilginç psikolojik olaya ilişkin olarak Goethe'nin kişiliği üstüne şunları söylemiştir Engels: "Goethe'nin kişiliğinde", der Engels, "çevresindeki sefaletten tiksinen dahi şair ile bir sefaletle uzlaşmaya razı olan ve ona kendini alıstırmakla yetinen, ölçülü biçimli, Frankfurt Belediye Meclisi üyesinin oğlu, Weimar Özel Danışmanı arasında kıyasıya bir savaş yer almıştır. Goethe böyle işte, hem kocaman, hem küçücük; hem dikkafalı, alaycı, dünyayı aşağılayan bir deha, hem de ihtiyatlı, kanaatkar, sık bir Filistin."⁴

Aslında, bir sanatçının şair kişiliği ne denli büyükse, gündelik yaşamda içinde bulunduğu ve aynı zamanda kendi yaratımının içine kattığı ampirik, gündelik öğelerden kendini ne denli sıyırmışsa, ortaya koyduğu yaratım da o denli önemlidir. Bu bakımdan, birçok edebiyat ve sanat bilimcisinin ele aldığı ayrıntılı biyografik çözümlemeler, sanatçının gündelik, ampirik kişiliğini eksiksiz yeniden ortaya koymakla birlikte, sanatçının asıl kendi yaratımında yaşayan ve gündelik kişiliğinden birçok yanlarının elenmiş olduğu şair kişiliğini gün ışığına çıkaramazlar. Birkaç yıl önce maddeci edebiyat bilimcileri arasında canlı bir tartışmaya yol açmış olan " lirik kahramanlar " konusuna ilişkin ilginç soruna da bir açıklık getirmektedir bu. Hiç kuşkusuz, her şiir sanatının altında lirik bir kahraman vardır ve hiç kuşkusuz, bu kahraman da şairin kendi bir suretidir; ama onun şairlik "ben"ini cisimlendiren **sanatsal sureti** olup, günlük kişiliğinin günlük yaşam tarzının ve tavrının tam belgesel bir dökümü değildir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatçının kişiliğinin bu iki varlık biçimi arasındaki başkalaşım, çok ya da az olabileceği gibi, (Goethe'de görüldüğü üzere) derin, çatışma dolu çelişmelerden, (örneğin, Brecht'te görüldüğü üzere) hemen hemen tam bir uyuşmaya kadar uzanabilir. Dolayısıyla, şu öne sürülebilir, bu başkalaşımın ölçüsü, sanatçının içinde yaşadığı ve yaratımda bulunduğu toplumsal koşullara bağlıdır; çünkü, sanatçının gerek günlük "ben"i, gerek lirik-şiirsel "ikinci bir kişilik kazanışı", **toplumsal çevre'de** bu çevrenin kendine özgü **yaşam ve düşünce tarzı** içinde ortaya çıkmaktadır.

Özel idealist estetiğin derin yanılgısı, dehanın olağanüstülüğünü, yetinin başlı başına özgünlüğünü, sanatçının özelliklerini, öbür insanların karşısına koymasındır. Yanlış, yaratıcı kişiliğin bu kendi özelliklerini **metafizik yoldan mutlaklaştırıp**, bunların sanatçının kişiliğindeki toplumsal, genel insansal ve halka bağlı yanlarının karşısına koyuşundan gelir. Buna karşılık, diyalektik maddecilik, ne denli özgün ve büyük olursa olsun, sanatçının, toplum ve toplum yasalarının üstünde bir "üstün insan" olmadığının estetikte saptayıp ortaya konmasını sağlar.

4 Friedrich Engels, **Kuşuk ve Düzyazıda Alman Sosyalizmi**; Karl Marx/Friedrich Engels, **Toplu Eserler**, Cilt 4, s.232.

Sanatta, sanatçının dahiliği, hele istidatı, toplumdan ayrı değildir, tam tersine, toplumsal yaşamın derinliklerine yerleşmiştir. Burda, Belinski'nin şu çok önemli sözlerini anmalıyız: “Bir şair ne denli büyükse doğduğu topluma o denli ait olup, kendi yetisinin gelişmesi, doğrultusu, hatta kendi özelliği toplumun tarihsel gelişmesine o denli bağlıdır.” Bir başka yazısında da şunları söyler Belinski: “Hiçbir şair, ne kendi ıstırapları, ne de kendi mutluluğu sayesinde, kendi başına, kendi kendine büyük bir şair olup çıkar. Kendi ıstırapları ile kendi mutluluğu toplumsal yaşama, tarihe kök saldığı, böylelikle de kendisi toplumun, çağın, insanlığın bir parçası ve sözcüsü haline geldiği için, her büyük şair büyüktür. Ancak küçük şairler kendi başlarına, kendi kendilerine mutlu ya da mutsuz olup çıkarlar; bu yüzden, ne toplumu, ne de insanlığı ilgilendiren kendi seslerini yine kendileri dinlerler.”⁶

Hiç kuşkusuz, bir sanatçı yapıtında **kendi düşünce ve duyumlarını, kendi kişisel manevi yaşamını** tüm doluluğuyla yansıtır; bu anlamda da, kendi yaratısı her zaman için, “kendisinin anlatımı”dır. Ama toplum, yalnızca sanatçı değil, **sanatçının içindeki benini** de kuşattığı için; sanatçının kişiliği, bütün o yinelenemezliğiyle, “toplumsal ilişkilerin bir topamı” olduğu için, sanatçı önünde sonunda, yani bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını dile getirdiği zaman, **toplumsal önemi olan şeyleri** de dile getirmiş olur. Böylelikle, “**kişinin kendisinin anlatımı**” olarak bir sanat yaratımı, aynı zamanda, **toplumun kendisinin de anlatımı** olmaktadır; toplumun büyük bir sanatçıda kendi kahramanını, kendi ideoloğunu, kendi sesini bulmasının nedeni de budur. Dahilik, kişiliği toplumdan ayırmaz, tam tersine, milyonlarca insanın temsilcisi yapar; dünyaya başkalarından daha derinden, daha güçlü, daha duyarlı, daha şiirsel olarak inebilme ve öbür insanların ruhunda dağınık, biçimlenmemiş yaşayan şeyleri imgesel olarak cisimlendirebilme gücüne sahip olduğu için. İnsanlar dehayı selamlarken, keskin görüşüne hayranlık duyarken, onun yapıtlarında kendilerinden, kendi deneyimlerinden, kendi çabalarından da bir şey bulurlar. Bu nedenle, sanatçıya duyulan bu hayranlık ve saygınlık, onları sanatçıya yabancı kılmaz, tam tersine, güvendirir; onu kendilerine manevi bir öğretmen, yaşamları için bir yardımcı olarak görmelerini sağlar.

Bununla birlikte, sanatçının bu “ikinci kişilik kazanışı”nın yapısı, insansal kişiliğinin yapısıyla sonuçta aynılık gösterir. O zaman, nasıl oluyor da bir sanatçının kişiliği değişiklik kazanıyor da öbür insanlarla aynılık gösteriyor, parametresi ne bunun? (Bu arada belirtmeye gerek yok herhalde, bir sanatçı ile öbür “ölümlü” insanlar arasında bir karşıtlık kurulması ne denli metafizikse, aralarında herhangi

5 V. G. Belinski, **M. Lermontov'un Şiirleri**; Toplu Eserler, Cilt IV, 1954, s. 502, Rusça.

6 V. G. Belinski, **Derşavin'in Yapıtları**, a.g.e., Cilt VI, 1955, s. 586.

7 Karl Marx, **Feuerbach Üstüne Tezler**, Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 6.

bir fark olduğunu görmezlikten gelmek de yine metafiziktir). Nedir bu parametreler o halde? Genelinde insan kişiliği nerde kendini açığa çıkartmaktadır?

SANATÇININ KİŞİLİĞİ

Bu sorun, bugünkü bilimsel maddeci felsefe, psikoloji ve sosyoloji bilimlerinde henüz açık seçik olarak çözümlenmemiştir. Biz de burda, daha önceki bölümlerde, kişileştirilmiş etkinlik olarak kişiliğe ilişkin kısaca dile getirmiş olduğumuz açıklamalardan yola çıkarak, kişiliğin yapısıyla ilgili şu beş temel potansiyeli ortaya koymak istiyoruz:

1. Birincisi, **gnoseolojik, bilgi-kuramsal potansiyel**. Bu potansiyel, kişiliğin, doğal ve toplumsal çevre üstüne olduğu kadar, kendinin-bilgisi üstüne de edindiği ve bir araya getirdiği bildirimin çapı ve niteliğince belirlenir. Bu bildirim ulaşılabilmesi, kişinin kendine doğa vergisi olan anlayış gücüne, yetişimine ve pratik deneyimine bağlıdır. Bu nedenle, gnoseolojik potansiyel, alışılmış biçimde olmak üzere, insanların bilgi etkinliğine bağlı psikolojik nitelikleri de kapsar.

2. Kişinin **aksiyolojik** potansiyeli ise, etik, siyasal, dinsel ve estetik alanlarda edinilmiş değer-yönlendirme sisteminin toplumsallaştırılması süreciyle belirlenir; yani kişinin idealleri, yaşamsal amaçları, kanıları ve çabalarıyla belirlenir. Dolaşısıyla, burda söz konusu olan şey, coşkusal-istemsel ve düşünsel mekanizmalarca hazırlanıp ortaya sürülen ve kişinin dünyayı duyusunda, dünyaya bakışında ve dünya görüşünde kendi anlatımını bulan, kişinin bilinci ile kendisinin-bilinci psikolojik-ideolojik anlatımının bir birliğidir.

3. Kişinin **yaratıcı** potansiyeli ise, kişinin kendi edindiği ve kendi başına geliştirdiği yetenekleriyle yatkınlıklarının, yapıcı ve (ya da) yıkıcı, üretken ya da yeniden üretken olabilecek biçimde iş yapabilme gücünün; son olarak da, şu ya da bu (ya da birçok) çalışma alanında, toplumsal-örgütsel ve ilerici eleştirel bir etkinlik alanında bunları gerçekleştirebilmesinin ölçüsüyle belirlenir.

4. Kişinin **iletişimsel** potansiyeli, kişinin başka insanlarla alışveriş biçimi ve ölçüsüyle, başka insanlarla kurduğu ilişkinin özelliği ve sürekliliğiyle belirlenir. İletişimsel potansiyel, sosyolojinin çok yakından tanıdığı ve çok iyi araştırdığı doğrultuda, kendi içeriği gereği toplumsal bir rol oynayan sistemde, insanlar arasındaki alışverişte anlatımını bulur.

5. Kişinin **sanatsal** potansiyeli, kişinin kendi sanatsal gereksinimlerinin düzeyi, içeriği ve yoğunluğuyla olduğu kadar, bu gereksinimleri karşılayışıyla da belirlenir. Kişinin sanatsal eylemliliği, mesleksel ya da mesleksel olmayan biçimde,

kendi yaratımında olduğu kadar, sanat yapıtlarının “tüketim”inde de kendisini ortaya koyar.

Sanatçının kişiliğini bu yönleriyle çözümlediğimiz, ayrıca böyle bir kişiliğin içeriğinin, tüm doluluğuyla sanatçının kendi yaratıcı süresi içinde oluşturduğu manevi bildirimde kendi damgasını taşıyışından yola çıktığımız zaman, bu beş potansiyelden her birinin kendine özgü rolünü de incelememiz gerekecektir.

Yaratımın **sanatsal potansiyele bağımlılığı**, en açık, en elle tutulabilir biçimde yazarlarda, ressamalarda, bestecilerde ya da oyunculara görölmektedir. Bu potansiyel, bütün öbür insanlarda olduğundan daha çok, sanatçılarda gelişmiş olup, sanatçının yaratıcı etkinliğinde **doğrudan doğruya bağlanma merkezi rolünü** oynar. Ancak, bu potansiyelin somut içeriği her sanatçıda kendine özgü bir özellik taşıır; her sanatçının kişiliğinin sanat tarihi yönünden oluşumu, gösterdiği estetik eğilimler, doğaya kendi bakış biçimiyle ve sanatı kendi uygulama tarzıyla belirler. Çeşitli sanat ustalarının günlüklerinde, mektuplarında, söylevlerinde, konuşma ve yazılarında, sanatın niteliğiyle ilgili olarak ortaya koydukları düşüncelerini anımsayacak olursak, bütün bu sanatla ilgili kendi düşüncelerinin kendi yaratıcı uygulamalarını ne denli etkilemiş olduğunu açıkça görürüz. Hiç kuşkusuz, sanat bilimcileri de, bu yönden sanatçının bilincinin kendi yapıtında nasıl yer aldığı konusunda ipuçlarını bulabilmek için, belli bir ustanın sanatsal potansiyelinin somut içeriğini iyice deşerek açığa çıkarmaya çalışırlar.

Sanatsal etkinliğin sanatçının kişiliğine bağımlı olduğu ikinci yönün yaratıcı potansiyel olduğunu söyleyebiliriz; burda bunun, kişinin yaratıcı eylemliliğini değişik alanlardaki görünüş biçimleri anlamında alıyoruz. Sanatçılarda bu eylemlilik biçimi, her şeyden önce, kendi sanatsal etkinliğinde görölmekle birlikte, çoğu zaman, bir başka (hatta birçok) pratik etkinlik alanında da görülebilir; örneğin, Leonardo da Vinci’de olduğu gibi teknik alanda, Goethe’de olduğu gibi siyasal alanda, ya da Anton Çehov’da görüldüğü gibi tıp alanında. Bugünkü toplumcu kültürde, sanatçının böylesine çokyönlü bir yaratıcı potansiyele sahip olması özellikle ilgi çeken bir konudur. Çünkü, böyle birşey, sanatçının, toplumsal, örgütsel çalışmalara (örneğin, devlet kurumlarında, siyasal ve mesleki kuruluşlarda, yayınevi, dergi ya da yüksek okullarda çalışmalara) kapsamlı olarak katılması biçiminde ortaya çıkarken, öte yandan, sanatsal çalışmaların bir başka çalışma biçimiyle şu ya da bu yolda bitişmesi biçiminde de ortaya çıkmaktadır. (İki yönden olabilmektedir bu; yani bir işçi, bir mühendis ya da bir doktor, kendi uğraşı yanı sıra, amatör olarak başka sanatsal etkinliklerde bulunabildiği gibi, tam tersine, meslek olarak sanatsal etkinlik gösteren bir kişi, bir başka amatör etkinlikle, örneğin, bahçecilikle, fotoğrafçılıkla, marangozlukla da uğraşabilmektedir). Hiç kuşkusuz, bu gibi sanat dışı değerler yaratabilme yeteneği ve yatkınlığının, sanatsal yaratımın özelliği üstünde de doğrudan doğruya bir etkisi vardır. Sanatsal olamayan ve sanatsal-olan uygulamalar arasında bu gibi bütüncül ilişkilere örnek

olarak Lev Tolstoy'un, Pablo Neruda'nın, Anna Seghers'in işleri gösterilebilir.

Sanatçının üstünde doğrudan doğruya bir etki gösteren sanatçının kendiüçün-cü potansiyeli, sanatçının başka insanlarla alış verişte bulunma gereksiniminde ve bu alış veriş karşılıklı olarak etkin bir biçimde yürütüşünde ortaya çıkan **iletişimsel** potansiyeldir. Yalnız şunu belirtelim, bir sanatçının başka insanlarla kendi sanat diliyle düşünsel bir alış verişte bulunmaya çalışması ya da hiç kimsenin anlamayacağı biçimde kendini "kendisinin anlatımıyla sınırlandırmaya kalkışı, yani kendi düşünce ve duygularını başkalarıyla paylaşma ya da hemcinsleriyle yalnızca hatır için bir ilinti kurarak kendi yaratımını ancak uzaktan anlaşılabilir kılma gereksinimi, bütün bunların hepsi, sanatçının genel iletişimsel potansiyelinden, yani başka insanlarla ilişkilerindeki "açıklık"tan, ya da tam tersine, hep kendine dönük, bir biçimde, kendini başkalarından yalıtmasından, kendini öbür insanların çok üstünde tutmasından, onları kendinden aşağı görmesinden gelir.

Kişinin dördüncü potansiyeli, yani **bilgiye-yönelik** potansiyeli, sanatçının ele alıp formüllendirdiği bildirimin özelliğini belirler. Çünkü sanat, yaşamı tanıyıp modellendirdiği ölçüde, yaratıcısından, ne üstüne yazdığının, neyi yansıttığının ve neyi canlandırdığının **bilgi'sini** ister. Sanatçının Maksim Gorki'ninde çok yerinde belirttiği gibi, "yaşamı avucunun içi gibi bilmesi" gerekir. Ancak böylesine bir biliş, bütün kendi gerçeğiyle kendi tipik kapsamı içinde yaşamın yeniden yaratılmasına olanak verir.

Şurası da çok doğaldır ki, yaşamın sanatçılarca bilinişine, başka sanat yönetimlerinin temsilcilerinden çok, gerçekçi sanatın temsilcileri önem verirler; çünkü bu öbürleri, ya yaşamın gerçekliğini gözönüne almadan ideal durumlara ilişkin modeller kurarlar ya da kendi yaratımlarını sırf kendilerinin anlatımıyla ya da içeriksiz biçim oyunları ile sınıflandırmak isterler. Ayrıca, şunu haklı olarak söyleyebiliriz, gerçeklik bilgisi, doğrudan doğruya sanatçının yapıtına katılacak ve sanatçının yarattığı yapıtın özelliği ile düşünsel-estetiksel değerini belirli bir tarzda etkileyecek biçimde, sanatçının manevi dünyasının az ya da çok "kalıcı bir ögesi"ni oluşturur. Bütün fantastik kurgular bile, en sonunda, gerçek yaşam ilişkilerinin dönüşüme uğratılmış olarak yansımasıdır. Bunların bilgisi, Faust ile Mefisto efsanesini olduğu kadar, E.T.A. Hoffmann'ın hikayelerindeki saçma öyküler ile Kafka'nın yapıtlarındaki sanrıları da içine alır. Yaşamın bilinişi, somut olaylar ile olgulara ilişkin bildirimlerin bir toplamı değildir yalnızca; herşeyden önce, **insanın bilinişi'**dir de (insan ilişkilerinin; amaçlı eylemlerden, çıkarsal işlerden, öngörülmüş olaylardan doğan insan mekanizmasının bilinişidir). Böylesine bir biliş, **insan bilgisi'nde, ruh bilgisi'nde, toplumbilgisi'nde**, yalnız eleştirel gerçekçiliğin ustalarını değil, ama Goethe kadar, Hoffmann ile Kafka'yı da içine alır.

Sanatçı, kendini öbür insanlardan daha iyi bildiği için de, **kendinin bilgisi**, sonunda, insanın ve yaşamın bilinişinin en önemli öğelerinden birini oluşturur

kendisi için. Örneğin, Pasternak ya da Rilke, kendi yaratımlarını sırf “kendilerinin anlatımı”yla sınırlı tutmaya çalıştıkları halde, bu şairlerin kendilerini lirik yoldan dile getirmelerinin ardında kendilerine ilişkin gerçek bilgileri bulmamızın nedeni de budur. (Buna şaşmamak gerekir; çünkü daha önce de çeşitli yerlerde belirttiğimiz gibi, kendinin-bilgisine dönüşmemiş biçimde kendinin-anlatımı, hiçbir sanatsal önem taşımaz).

Bir sanatçının yaşam bilgisi ne denli derin ve duyarlı olursa, kendi yetisini de o denli başarılı kullanabilir; çünkü sonunda, bu bilgiyi doğrudan doğruya işleyecek olan şey, yetidir. Sanatsal kültür tarihi boyunca görülmüştür ki, hangi yapıt temelinde sanatçının vermek istediği gerçek bilgidен yoksunsa, o yapıt, güçsüz ve aldatıcı bir yapıt olarak kalmış; ama hangi yapıt, ister Corneille’in klasikçi Cid’i, ister Byron’ın romantik **Don Juan**’ı, isterse Lev Tolstoy’un **Sivastopol Hikayeleri** olsun, insanın, toplumun ve yaşamın doğrudan doğruya bilinişinden çıkmışsa, o denli anlatım yüklü, plastik ve güçlü yapıtlar olmuştur.

Bir başka yasallığa daha değinebiliriz burda. Bir sanatçının yaşam bilgisi, ikinci elden edinilmeyip, **doğrudan doğruya yaşam sürecine katılma**’dan ednilirse, gerçek bir etkili güç haline gelebilir. Onun için, bilme, bilginlik değil, **özyaşam deneyimi**’dir. Bir bilim adamının kendi etkinliği içinde büyük bir rol oynayan bilginlik pratikte sanatçıya özlü hiçbir şey vermez; çünkü, sanatçıya gerekli olan şey, bilme ile değerlendirmenin, nesnel-olan ile öznel-olanın, genel-olan ile öznel-olanın bir kaynaşmasıdır, nitekim yaşam deneyiminin bu aracı ancak pratik bilgi içinde gün ışığına çıkar. Sanatçı için bilmek demek, doğru dürüst bir biçimde etkin ve bilinçli yaşamaktır, kendi deneyimlerini hep daha genişletmek ve her bir yeni ögesini iyice tartıp düşündürmektir. Onun için, (Rousseau’dan Gorki’ye kadar) sanatçılar, kendi yaşam öykülerine ya da hiç değilse kendi görüp yaşayarak öğrendikleri şeylerin bölük borchük olsa da bir çizimini yapmaya bu denli bir eğilim göstermişlerdir.

Gonçarov, çok ilginç bir itirafta bulunarak der ki, “**Kendi içinde beslenip olgunlaşmayan, kendim görmediğim, kendim gözlemde bulunmadığım, kendim yaşamadığım hiçbir şey kalemimden çıkmaz!... Kendim yaşadığım, kendim düşündüğüm, kendim duyduğum şeyleri, neyi sevdiysem, yakınımдан neyi görüp nasıl tanıdıysam onu yazdım yalnızca, kısacası, kendi yaşamımı çizdiğim kadar, yaşamımda da neyi sürdürmüşsem onu çizdim.**”⁸

Bu niteliği, yani insanın yaşamda nasıl yaşadığını ve yaşamında neyi “sürdürdüğünü”nü biçimlendirip ortaya koyma yeteneğini ve gereksinimini, yalnızca

8 Edebi Çalışma Üstüne Rus Yazarları, Bölüm 3, Leningrad, 1955, s. 109.

Gonçarov değil, ama gerçek hiçbir sanatçı, bu denli tam olarak tanımlayamaz belki de.

Gerçek yaşam deneyiminden edinilen bilgi, sıkı sıkıya, başka yanlarla birlikte, sanatçının dünya tatlısı dediğimiz, gerçekliği **değerlendirme sistemi**'yle bağımlıdır. Bu yüzden, sanatsal yaratımda, sanatçının **dünya görüşü** ile **dünya duyumu**'nun birliği olarak kavradığımız, sanatçının dünya tablosunun ne gibi özgül bir rol oynadığını iyice incelememiz gerekir.

Burda, sanatçının kişiliğinin beşinci potansiyelinin yani **değer-yönlendirici, aksiyolojik potansiyelinin özelliğine** gelmiş oluyoruz. Bu potansiyel sanatsal yaratımda olağanüstü büyük bir rol oynar; çünkü bütün insan etkinliği biçimlerinde, kişinin yaptığı değer-yönlendirmeler şu ya da bu yoldan kendi eylemlerine bağlıdır.

Sanatçının yaratımda kendi dünya tablosunun ne gibi bir rol oynadığı sorunu ilk kez Rus devrimci demokratlar ortaya çıkarmışlardır. Çernişevski, Dobrolyuboav ve Saltikov-Şchedrin, bu soruyu ilginç ve özgün bir tarzda, “yetiyle sanatçının dünya tablosu arasındaki karşılıklı ilişki”ye göre ele almışlar ve bu konuda elde ettikleri bilgiler bugüne değin değerini koruyagelmiştir. Yine de bu sorunun tüm yönleriyle gereken derinlik ve açıklıkta günışığına çıkarılmış olduğu söylenemez. Her şeyden önce estetiğin burda ele alıp işlediği “dünya görüşü”, “dünya tablosu”, “dünya duyumu” gibi kavramların içeriğinin daha da keskin bir dille ortaya konması gerekir.

Toplumsal yaşamda, her kişide, kendi toplumsal durumunu, yaşam tarzının ve yetişmesinin etkisi altında oluşan çevresindeki gerçekliğe ilişkin belirli anlayışlar, kişinin kafasında, yaşamın çeşitli yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel (ya da ateist) felsefi, etik ve estetik görüşlerin gelişmesine yol açar. **Dünyaya ilişkin bütün bu görüşlerin bütünlüğü**, ya da daha doğrusu, **görüşler sistemi, sanatçının dünya görüşünü oluşturur**; hiç kuşkusuz, bu dünya görüşü, sınıflı bir toplumda sınıfsal bir özellik taşır, çünkü kişinin gerçeklikle ilintisi, önünde sonunda, belirli bir sınıfın çıkarlarını yansıtır.

Her sanatçıda, kendi yaşamının akışı içinde belirli bir dünya görüşü oluşur. Bu dünya görüşü, az ya da çok tartılıp düşünülmüş olabileceği gibi, az ya da çok uyumlu, az ya da çok yönlü olabilir. İlerici bir sınıfın çıkarlarını yansıtabileceği gibi, gerici bir sınıfın çıkarlarını da, yani emekçi kitlelerin çıkarlarını olduğu kadar, sömürücülerin de çıkarlarını yansıtabilir. Kendi içinde kaplı bir bütünlüğü olabileceği gibi, çok çelişmeli de olabilir. Bir sanatçının yaşamının akışı içinde değişebileceği gibi, bir kez oluştuktan sonra hiç değişmeden de kalabilir. Ama her sanatçının olduğu kadar, toplumda yaşayan herkesin de mutlaka ve mutlaka bir dünya görüşü vardır. Sanatçının yaratıcı etkinliği, kendi dünya görüşüne bağlı olarak, tam bir yasallık içinde yürür. Sanatçının yetisi ve ustalığı, bu dünya görüşü-

nün etkisi altında, kendi yaratımının bilinçli bir özellik taşıyıcı, kendi bilincine bağlı oluşu, kendi bilinci tarafından düzene sokulup denetlenişi ölçüsünde, gelişerek etkinlik gösterebilir.

Sanatçının dünya tablosu, kendi değer-yönlendirme sistemi ise, yapıtlarındaki **düşünsel ve coşkusal dokunaklılığı** belirler. Peki, nasıl oluyor da o zaman, bir yapıtın somut içeriği, o sanatçının kendi ideolojik konumundan çoğu zaman farklılık gösterebiliyor, hatta onunla çelişki içinde bile olabiliyor? Örneğin, Gogol, ne **Müfettiş**'i, ne de **Ölü Canlar**'ı, o zamanlar Rusya'da egemen olan toplumsal düzeni yerin dibine batırmak için kaleme almıştır. Gogol'un yapmak istediği şey, o düzeni düzeltmekti yalnızca, çünkü kendi siyasal ve dinsel kanıları gericiydi. Ama nesnelde, Gogol'un yapıtları tüm yozlaşmış bürokratik ve feodal sisteme-karşı toptan bir suçlama olmuş, Rus aydınları üstünde devrimci bir etki uyanmıştır. Ya da bir başka ilginç örnek daha verelim. Valezquez, ünlü, Papa X. Ennosans portresini yaparken, Katolikliğin iç yüzünü açığa serecek bir resim yapmayı düşünmüyordu, oysa sonuç bu olmuştur. Söylendiğine göre de, kendi portresini görünce, X. Ennosans'ın dehşete kapılık, "Haddinden fazla sahici !", diye bağırması boşuna olmasa gerek.

Bir takım bütün sanatçıların yaratımlarındaki çelişkinin temeli, kendi dünya tablolarının çelişmesi oluşundan gelir. Gogol'un bütün yaratımlarındaki dünya tablosu, tüm yanlarıyla, içinden tutarsız, dışından çelişmeli olmuştur. Çernişevski sert, ama haklı olarak, Gogol'deki "görüş karmaşası"nı eleştirmiş; bunun hiçbir yazarın kafaca rahatsızlığıyla kendi içinde yetişmiş olduğu toplumsal koşulları yasalara uygun bir yansıması olduğunu kanıtlamıştır⁹. Günümüzün sanatında bu gibi çelişmeler, kendi içinde bütünsel ve tutarlı bir toplumsal değer sistemi barındırmayan Sartre, Faulkner, Fellini ve Frisch ile demokratik sanatsal kültürün temsilcisi olan daha birçok kişinin yapıtlarında da açıkça görülmektedir.

Böylesine bir bakış açısından Engels, Balzac'ın yaratımlarını, Lenin'de Tolstoy'unkileri kendilerine özgürlükleri içinde çizmiştir. Bu iki sanatçı için de burda söz konusu olan şey yeti ile dünya görüşü, bilinçli-olan ile bilinçsiz-olan, düşünce ile de sezgi arasındaki bir çatışma değil, ama kendi dünya tablolarında yer alan bir **iç çelişme** ile kendi yaratımların **bu çelişmenin yansıma**'sıdır. Lenin'in üç yıl boyunca yazdığı yazıların hepsinde, "Tolstoy'un yapıtlarında, görüşlerinde, öğretilerinde, Tolstoy okulunda", "Tolstoy'un görüşleri ile öğretilerinde" görülen çelişmeler üstüne düşüncelerine her an rastlanır. Lenin, Tolstoy'un siyasal-toplumsal görüşlerinde, ütöpik toplumculuk öğeleri ile kendine has bir biçimde, burjuva topluma yönelttiği eleştirilerin, bu eleştirilerden çıkardığı dinsel sonuç-

9 N. G. Çernişevski, **Gogol'un Yapıtları Üstüne**, Toplu Eserler, Cilt III, 1947, s. 771-776.

ların, gerici siyasal ve dinsel-etik çağrılarını, çelişkin bir tarzda içiçe geçmiş olduğunu açık seçik kanıtlamıştır. Şöyle yazar Lenin: “Tolstoy’un ne kendi dünya görüşünün felsefi temel ilkeleri içinde, ne de kendi siyasal- toplumsal öğretilerinde bir bireşim bulunabilir; daha doğrusu, bu bireşimi kendisi bulamamıştır Tolstoy.”¹⁰ Nitekim, böyle bir “bireşimi”, Tolstoy, kendi sanat anlayışında da bulamamıştır. Maddeci görüşlerle idealist görüşleri, gerçekçiliğin temellendirilişi ile gerçekçiliğe karşıt tezleri birbirine bitiştirdiği **Sanat Nedir?** adlı estetik denemesinde “haykıran çelişmeler”in varlığında açıkça gösterir bunu.

Sanatçının dünya tablosundaki çelişmeler, kaçınılmaz olarak, sanatçının yaratımına da siner. Tolstoy’un siyasal-toplumsal ve dinsel-felsefi kanıllarındaki çelişmeyi, okuyucu yalnızca yazarın yapıtında doğrudan doğruya ortaya koymuş olduğu düşüncelerinden değil, ama tek tek roman kahramanlarının yazgılarından, davranışlarından, sözlerinden olduğu kadar, sanatçının kendi kendini bunların yerine koyuşundan da rahatlıkla hissedebilir. Böyle bir şey **Savaş ve Barış** ile **Anna Karenina** için olduğu kadar, **Yaşayan Ölüler** ile **Kreutzer Sonatı** için de geçerlidir. Sanatsal görüşlerindeki çekişme, Tolstoy’un gerçekçi yöntemden uzaklaşarak, yaşamı idealleştirmesine yol açmıştır; burda örneğin, Platon Karateyev tipini, ya da **Ölümden Sonra Dilirisi**’teki dramatik çatışmanın çözümünü anımsayalım. Bir sanatçının çizdiği dünyanın çeşitli yanları arasında bir başkacalık olabilmesinin nedeni bu yanlardan her birinin kendi içeriğinin özgül bir özellik taşıması dolayısıyla görece bir özerkliğe sahip oluşu ve sanatçının pratik etkinliği içinde taşıdığı önemin birbirinden farklı oluşudur. Bir siyasetçinin bulunduğu etkinlikte en kesin rolü yine kendi siyasal görüşleri oynar; oysa bir sanatçının etkinliğinde kendi estetik kanıları, doğrudan doğruya kendi yetisinin “altında kalır”. Örneğin, sanatçının çizdiği dünyanın bir yanı gerçekçi bir özellik taşıırken, kendi siyasal ve felsefi-ahlaksal kanıları temelinden yanlış ve gerici ise (tıpkı Gogol ile İvanov’un, Balzac ile Tolstoy’un, Hamsun ile Kipling’in dünya görüşlerinin, değişik derecelerde, ama böyle oluşu gibi), o zaman o sanatsal yaratım, kaçınılmaz biçimde iç çelişmelerle doludur; burda, gerçekçi yöntem, sanatçının o yapıta damgasını vuran siyasal, dinsel ve felsefi-etik düşüncelerle çelişme içindedir. Öte yandan, bunun tam tersi de ortaya çıkabilir; yani sanatçının dünya görüşündeki ilerici siyasal ve felsefi kanılar, çelişmeli bir biçimde, yanlış estetik ilkelerle bir bağıntı içinde olabilir. Toplumcu sanatçıların soyut, biçimci ya da mızraklı çövalyece, natüralistçe yapıtlar yarattıkları zaman ortaya çıkan çatışki durumların nedeni budur.

Hiç kuşkusuz, düşünsel yönden gelişmiş her insan gibi, bir sanatçı da, çizdiği dünyanın elden geldiğince bütünsel, uyumlu ve tutarlı olması, kendi görüşleri ile

kendi yakınlık ya da soğukluk duyduğu şeylerin birbiriyle uyuşması, kendi felsefi ve siyasal anlayışları ile kendi dünya görüşünün çelişki içine düşmemesi, kendi dünya görüşünün her yanıyla çelişmesiz olması için çaba gösterir. Ama, mantıksal düşünürsek, onun bu amaca erişmesi, ne kendi isteğine bağlıdır, ne de kendi yeteneğine; tam tersine, toplumun her üyesinin dünya görüşü ile dünya duyumu-nu belirleyen, **toplumsal ilişkilerin kendi özelliği tarafından**, nesnel etkenlerle belirlenir bu.

Örneğin, birbirine düşmanca kesimlere ayrılmış ve çelişmelere bölünmüş burjuva toplumda, birbirine tam karşıt görüşlerin, düşünce ve ideallerin amansızca çatışması biçiminde, sürekli bir savaş vardır ideoloji alanında. Burda, her insanın değer-yönlendirme sistemin “iki kültür”ün çelişkin etkisi altında oluşmuş olması çok doğaldır, nitekim her burjuva ulusun kültüründe vardır bu. Bu koşullar altında, bir insanın kendi içinde bütünsel, tutarlı bir dünya çizebilmesi hiç de kolay değildir.

Düşünen insanlar için çelişmelerden arınmış, aynı zamanda ilerici bir dünya çizimi, emekçi kesimlerin tarih sahnesine çıkarak, toplumun ilerici yoldan dönüşüme uğratılması için çaba göstermesiyle ve maddeci bilimsel bir yaşam anlayışının özümlenişiyle mümkün olabilmıştır ancak. Toplumda uzlaşmazlıkların ortadan kalkacağı, tüm halkın düşüncesele birliğinin kurulacağı uyumlu bir toplumda, toplumun her üyesinin bütünsel, tutarlı bir bilince ulaşabilmesi için elverişli koşulların ilk kez tarihte yaratılmış olacağından söz edilebilir ancak. Ancak bundan sonra bir sanatçının dünyagörüşü ile dünya duyumundaki çelişme bir **anakronizm**’e dönebilir, ki uzlaşmaz toplumlarda böylesine bir çelişme **tipik** ve yaygın bir çelişme olarak sürer.

Kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının başlıca yönleri bunlardır işte. Bu yönlerden her biri, sanatçının yaratımını şu ya da bu biçimde etkiler, yapıtın içinde oluşturulmuş bulunan ve orda barınan sanatsal bildirimin içeriksel özelliklerini koşullandırır. Bu arada aslı bir şey de, bilinçli-olan ile bilinçli-olmayan düzeyde, akılsal ve sezgisel düzeyde, ideolojik ve psikolojik düzeyde olmak üzere, sanatçının manevi dünyasının, adı geçen beş yönüyle birlikte, bu iki düzeyde birden kendi anlatımını bulusudur. Kişinin, özellikle de sanatçının kişiliğinin manevi dünyasının yapısındaki bu an, özel bir çözümlemeyi gerektirecek kadar önemlidir.

BİLİNÇLİ-OLAN İLE BİLİNÇSİZ-OLAN

Hiç kuşkusuz, gerçekliğin bilinçsiz, sezgisel olarak özümlesişi, sanatsal yaratımda önemli bir rol oynar. Gerek Croce estetiğinin, sezgiselciliğe karşı, gerek Freud'a bağlı estetiğin akıldışılığına karşı, gerekse sanat yaratımında "psiko-otomatizm" kuramına karşı yapılan savaşta, ne bunlar karşısında kaba-laştırılmış bir tarzda yadsımaya, ama ne de bunlar karşısında susup oturmaya hakkımız vardır. İdealist kuramın yanlışı, dünyanın sanatsal olarak özümlesişinde, sezgi ile bilinçaltının katkısını zorunlu olarak görüşünden değil, bu etkenleri **mutlaklaştırış**'ından, sonsuz karmaşık olan yaratıcılık sürecini salt bu etkenlere indirgeyerek, bilinçaltı ile sezginin özünü çarpık biçimde yorumlayışından gelir. Ama, derinlerde yer alan bu psikik süreçlerin maddeci yoldan yorumlanışı konusunda da, psikoloji bilimimiz henüz çok az şeyler yapmıştır¹¹. Hiç kuşkusuz, psikolojiden gerekli yardımı göremeyen estetik bilimimiz, bu soruna el attığında, sanatsal yaratım psikolojisinin bir çok yasallıklarını elde edememe durumuyla karşı karşıya kalmıştır.

Bununla birlikte, bu sorunun bir takım yönleri yeterince açıklığa kavuşmuştur. Her şeyden önce şunu söyleyebiliriz, sezgi, bilinçsiz olarak duyma, yalnızca sanat yaratımında değil, insan etkinliğinin **bütün biçimleri**'nde ortak bir etki göstermektedir. Bir doktor için olduğu kadar bir bilimci için de, bir işe yeni başlayan için olduğu kadar, bir siyasetçi ya da bir asker için de sezgi, yeni çözümlerin aranışında, yeni koşullar altında bir yönlendirme yapıldığında, asli bir yardımcı araç olmaktadır. Günlük yaşamda, tanımadığımız kişilerle karşılaştığımız zaman da bize yardımcı olmaktadır sezgi. Şunu da belirtelim, ilgili olduğu olanda kişi ne denli deneyimliyse, bu konuda ne denli bilgiliyse, o kişinin sezgisi de o denli gelişmiştir. Bir kimsenin sezgilerine güvenebilme olanağı, kural olarak, o kişinin deneyimlerinin ve bilgisinin zenginliğine bağlıdır. Kendinden de anlaşılacağı üzere, sezgi, bilincin **tam karşıtı** olan şey değildir.

Yazarlarla yaptığı bir konuşmada şunları söylemiştir Gorki: "Sezgi, henüz düşünce tarafından, bilinç tarafından biçimlendirilmemiş, henüz bir düşünce ya da bir görüntü olarak cisimlenmemiş halde varolandır." Daha sonra da kendi yazarlık deneyimiyle bu tezi şöyle pekiştirir: "Sanıyorum", der Gorki, "hemen hemen herkesin başından şöyle bir olay geçmiştir; otururken içinizde bir rahatsızlık

11 Bu sorunla ilgili çalışmalar: Bassin, **Bilinçsiz-Olan Sorunu. Bilinçsiz Yüksek Sinir Faaliyeti Biçimleri**, 1968; A. Şerosiye, **Bilinç ve Bilinçsiz Psikik-Olan Sorunu Üstüne**, 1969.

duyuyorsunuzdur, bir anda bir yerlere vardır bu sizi, yani o sırada aklınızda yatan bir takım olguları, hiç tanımadığımız ama var olduğunu kabul ettiğimiz bir olguyla bitiştirip, halkaları kendiliğinden birbirine öyle bir bağlarsınız ki, aslında onun varacağı yer de odur ama sırf size öyle geldiği için değil, sağduyunuzla da öyle gördüğünüz için öyle olmuştur o... Bir görüntüyü tam aktarabilmek için, daha önceki deneyimlere eklenmesi gereken, o ana kadar yazarın eksikliğini duyduğu bu gibi halkalara, sezgi denir işte... Henüz bilince işlememiş, ama deneyim-
de çoktan var olan bir şeydir bu.”¹²

Demek, sezginin sanatsal yaratım süreci içinde işleyişi yaratımın bilinçli özelliğini göstermemektedir; çünkü bir sanatçının yetisinin işleyişinin özelliği ve tarzı, her zaman için, sanatçının kendi güttüğü amaçla koşullanmıştır.

Öte yandan, Freudcu estetik ve psikolojinin eleştirisi olarak V. Dneprov’un çalışmalarında şu nokta iyice kanıtlanmıştır: bilinçaltı, Freud’un öne sürdüğü gibi, biyolojik bir etken değil, **toplumsal** bir etkidir.

Kişinin toplumsal olarak yetişmesinde etkisi olan birşey, kişinin kendi bilinçli tasarımları ile eylemlerinin oluşmasıyla sınırlandırılmaz; böyle bir şey, psişenin derinlerinde yatar, insanın davranışlarındaki bilinçsiz içtepkilerde kendini belli eder. Konuyu sanatsal yaratımda bilinçaltının oynadığı role getirirsek, bunun burdaki anlamı, sanatsal praksis ile toplumsal praksisin birbirinden ayrılması olmayıp, **toplumsal işlevlerin sanatçı tarafından bilinçsiz yoldan yerine getirilişi**’dir.

Ayrıca, estetikte açıklığa kavuşturulması gereken bir şey de, niçin sezgisel öğelerin bilimsel-kuramsal bilgiden çok, sanatsal yaratımında önemli bir rol oynadığıdır.

Daha önce de ortaya koyduğumuz gibi, bilim, düşüncenin ürünlerini formülendirir, düşüncenin mantıksal gücü egemendir burda. Buna karşılık sanat, sanatçının düşüncelerini, anlayış gücünün mantıksal işlem sınırlarının dışında kalan duygularıyla, yaşantısıyla, coşkularıyla, psişesinin tüm içeriğiyle sınırsız kaynaştırır. Dünyanın sanatsal olarak özümleğinde, bilinçaltının, sezgisel-olanın yeri vardır, oysa bilimsel ya da teknik etkinlik alanında yeri yoktur; bir yasallıktır bu. Bu bakımdan, bu sorunun ilk kez Schelling’ce formüllendirildiği biçimde genel çözümünü doğru kabul etmek gerekir. Schelling, sanat yaratımına **bilinçli-olan ile bilinçsiz-olanın birliği** olarak bakmıştır; diyalektik maddeci estetikse, bu önemli Alman filozofunun idealist yorumlarından farklı yolda, bilince, **sanatçının dünyagörüşünde ve dünya duyumundaki toplumsal bilincin görünüş biçimi** olarak bakar.

12 Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları, Bölüm 4, Leningrad, 1955, s. 177.

Kişinin, özellikle de sanatçı kişinin bireysel bilincine toplumsal bilincin bu iki yoldan ilşeyişini birbirinden ayırdetmek gerekir. Çünkü, dünyagörüşü, soyut düşüncenin bir ürünüdür; sanatsal istidat ise, sanatsal-imgesel düşüncenin bir aracıdır. Onun için bu ikisinin bütüncül bir biçimde düğümlenışı zorluklar çıkarır. Bu zorluklar ancak sanatçının psişesinde belirli bir iletim mekanizması varolduğunda; dünyagörüşü ile yeti arasında, birbirine koşt çalısan, belli bir sınır bölge olduğı zaman aşılabilir. Sanatçının dünya duyumunu bu işlev yerine getirir işte.

Dünya görüşü, ideolojik düzeyde bir zihinsel kuruluştur; dünya duyumu ise toplumsal-psikolojik bir olaydır. Bunlar, insanın soyut kuramsal nitelikteki görüşleri yoluyla değil, insanın “kuramsal duyguları”, ruhsal durumu, duyduğu yakınlıklar ve itilimler yoluyla birleşir. Dünya duyumu, gündelik bilinç alanına girer, bu yüzden de, etkinlik anında, ideologlar ile kuramcılar için başka, sanatçılar için başka önem taşır. Bir ideologun düşündükleri doğrudan doğruya onun dünya görüşünü anlatırken ve burda dünya duyumu ancak dolayımı olarak yansır, dünya görüşü yoluyla iletilir; oysa, bir sanatçının yaratımında onun kendi dünya duyumu dolayimsız olarak cisimlenir, dünya görüşü yaratım sürecini, her şeyden önce, dünya duyumunun üstünde etkiler.

Belinski şöyle demiştir bir keresinde: “Puşkin’in dünya tablosu her şiirinde dünyayla birlikte döner.”¹³ Dünya tablosu dediğimiz zaman, eğer bundan (Dobrolyubov’un da özellikle vurguladığı gibi), sanatçının yaşama ilişkin kavram ve tasarımları’nın bir sistemi olarak salt dünyagörüşünü anlamıyorsak; aslında her zaman için sanatçının kendi yapıtında dile getirmesi gerektiğı biçimde, kendi bilincinde yerleşmiş, dünyagörüşü ile dünya duyumunun canlı bir birliğı’ni anlıyorsak, o zaman, Belinski’nin bu yargısı yüzde yüz doğrudur.

Yapıtlarında köylülüğün görüşleri’ni olduğı kadar, ruhsal durumu’nu da cisimlendirmiş olduğunu belirttiğı zaman, Lenin de böyle kavramış oluyordu Tolstoy’un yaratımını. Tolstoy’un yapıtlarında Rus ataerkil köylülüğünün bilincinin yansıyışını çözümlerken, Lenin’in hep bu temaya dönüşü yani Tolsytoy’un “Rusya’da burjuva devrimi çıktığı sıralarda, milyonlarca Rus köylüsü arasında yayılmış olan düşüncelerle milyonluk köylü kitlesinin ruhsal durumunu yansıtmıştır”¹⁴ olduğunu; Tolstoy’un “o günkü sistem içinde ezilen geniş kitlelerin ruhsal durumunu... kitlelerin dile getirmeye çalıştıkları hoşnutsuzluğu ve en basit karşı çıkış biçimlerini derinlemesine bir ustalıkla vermesini”¹⁵ bildiğini,

13 V. G. Belinski, M. A. Bakunin’e, 26 Şubat 1840; Toplu Eserler, Cilt XI, 1956, s. 482.

14 V. I. Lenin, Rus İhtilalinin Aynası Olarak Lev Tolstoy, Toplu Eserler, Cilt 15, s. 201.

15 V. I. Lenin, L. N. Tolsytoy, a.g.e., Cilt 16, s. 328.

“reformdan **sonraki**, ama devrimden **önceki** dönemde, Rus toplumundaki çeşitli sınıflar ile kesimlerin ne tür düşündüğünün ölçüsü olan”¹⁶ çelişmelerin Tolstoy’un kendi anlayışındaki çelişmelerde yansıdığını; Tolstoy’un, “ataerkil, safyürekli köylülerin bulunduğu noktadan baktığını; Tolstoy’un, kendi eleştirisine, kendi öğretisine köylülerin düşünce tarzını yerleştirmiş olduğunu”¹⁷ vermesi, çok önemlidir.

Yine örneğin **Petersburg’dan Moskova’ya Yolculuk** adlı kitabının, Radışçev’in devrimci-demokrat siyasal görüşleri’ni olduğu kadar, mutlakiyet ile serfliğe olan nefreti’ni de yansıttığını; **Ana** adlı romanında da Gorki’nin, toplumcu düşünceler ile bunların taşıdığı devrimci duygular’ı doğrudan doğruya, korkunç güçlü bir biçimde verdiğini söyleyebiliriz. Repin’in **Günah Çıkartma** adlı tablosunda da sanatçının toplumsal-siyasal, felsefi-ateist ve etik-estetik kanılar’ı beslediği içtenlik’e rastlarız aynı biçimde. Bu tabloda, devrimci halk kişilerinin yaptıkları kahramanlıkların yüceltilişi ve bu kişilerin ölüm karşısındaki metinliklerine duyulan hayranlık ile dinsel avuntunun boşuna oluşuna duyulan yakınlık birbirine kaynaşmıştır.

Çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzlarına bakarak, niçin bir yerde sanatçının dünyagörüşünün yalnızca yapıtındaki dünya duyumu yoluyla dile geldiğini, bir başka yerde ise niçin dünyagörüşünün yaratımının sonunda kendi başına bir çıkış yolu bulduğunu açıklayabiliriz. Örneğin, sözle işlem gören edebiyatta dünyagörüşü, resimde olduğundan çok daha özgürce, çok daha bağımsız olarak cisimleşir, hele çalgılı müzikte hiç rastlanmaz buna; siyasal lirikte ise, pastoral lirikte olduğundan çok daha doğrudan doğruyadır bu.

Sanatçının zihinsel etkinliği içinde yer alan iki düzeyin birbirinden görecelikle bağımsız oluşu, sanatçının yaratıcı istidadıyla farklı biçimlerde bağıntılı oluşu dolayısıyla özel bir önem kazanır. Çünkü, bir sanatçının yetisi, soyut mantıksal, kavramsal olarak değil, imgesel ve coşkusal olarak düşünme yeteneğidir. Onun için yeti, dünyagörüşü düzeyinde, bilinç düzeyine, ideolojik olan düzeye, doğrudan doğruya değil, ancak dolaylı yoldan bağlantılıdır. Buysa, bu iki düzey arasındaki karşılıklı ilişkilerin niçin çok karmaşık çelişme ve çatışmaları içinde barındırdığını bize açıklar.

16 a.g.e., s. 330.

17 V. I. Lenin, **L. N. Tolstoy ve Modern İşçi Hareketi**; a.g.e., s. 337.

“Şair olarak doğmuş”. Çok yaygın kullanılan bu söz bize ne anlatmaktadır acaba? Niye bir adam için tornacı, doktor ya da mühendis olarak “doğmuş” demeyiz de şair, besteci, ressam olmak için doğmuş, kendi isteğiyle olmamış deriz? Nedeni çok açık, çünkü herhangi bir sanatsal etkinlikte bulunabilmek için kaçınılmaz koşul, “yatkınlık” ya da “yeti” dediğimiz, o kişinin sonradan kazanılmamış, doğuştan yeteneğidir. “Şiir yazabilmek için bir insana neler gereklidir?” diye sorar Belinski ve şöyle yanıt verir: “Duygular, düşünceler, yetişim, esin gücü vs. Bütün bunların hepsi gereklidir. Ama bence, hepsinden önce, şiirsel bir eğilim, sanatsal yeti gereklidir. Esas olan bu, öbürleri sonra gelir.”¹⁸ Hiç kuşkusuz, belli bir alandaki eylemlerin etkinlik ölçüsünü belirleyecek yolda, insan etkinliğinin öbür alanlarında da özgün bir yatkınlığın varolması gerekir. Nitekim, örneğin, bir Popov’un yatkınlığının büyüklüğü bin tane kaşifin yatkınlığından, bir Suvarov’unki yüz tane komutanınkinden, bir Makarenko’nunki de çok iyi birçok pedagogunkinden farklıdır. Bununla birlikte, şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatsal yaratımda, doğuştan yatkınlığın önemi, öbür pratik ve kuramsal insan etkinliği alanlarında olduğundan kıyaslanmayacak denli çoktur. Kendinde de anlaşılacağı gibi, bir insanın dünyayı imgesel, şiirsel olarak algılayabilmesine ve onda edinilen sanatsal bildirimi belli bir sanat tarzı dili içinde cisimlendirebilmesine olanak verecek biçimde, bir sanatçının çalışması, bir işçinin, mühendisin, doktorun, bilimcinin ya da pedagogun çalışmasından farklı, özel bir psikolojik yapıyı gerektirir.

Aristoteles’in de çok daha önceden belirttiği gibi, burda kişinin özgül bir psikolojik etkinlik biçimi söz konusudur. Onun için demiştir, insana ölçülü dizeyle yazması öğretilir, ama eğretilme yapması öğretilmez. İnsanın dünyayı özümleyebilme olasılığının ikili özelliğini ilk kez bilimsel olarak açıklamaya çalışmış olan kişi I. P. Pavlov’dur. Pavlov, “herşeyden önce düşünür” ve “herşeyden önce sanatçı olmak üzere, insanın iki kategoriye ayrılabilceğinden söz etmiştir. Bu ayırım, insanın bilincine birinci ya da ikinci sinyal sisteminden birinin daha ağır basmasına bağlıydı. Bu varsayımın, hiç kuşkusuz, psikofizyolojik açıdan daha da kesinlik kazanarak geliştirilmesi gerekiyordu. Ama estetik, tartışılmaz bir olgu olarak, iki düşünce tipi’nden yola çıkıp, bilgi-yönlendirici ve değer-yönlendirici

18 V. G. Belinski, **Eduard Huber’in Şiirleri**; Toplu Eserler, Cilt IX, 1955, s. 118.

psişik mekanizmaların, birbirinden ayrı ya da birlikte işleyebileceği biçiminde, bunu daha önce de ortaya koymuş olduğumuz gibi, felsefi bir anlamda yorumlayabilirdi ancak.

Dahası, sanatsal etkinliğin, anlam ve gösterge ile içerik ve biçimin en yüksek dereceden bir birlik içinde oluşu tasarımıyla yola çıkarak, her türlü somut sanatsal yatkınlığın, yani şiire, müziğe, resime, oyunculuğa, vs. yatkınlığın kendine özgü yanını açıklayabilmektedir estetik. Bu bakımdan, çokyanlı sanatsal yatkınlıkların ortaya çıkabilmesine rağmen, kural olarak, ya şiire, ya müziğe, ya resme, ya oyunculuğa, vs. olmak üzere, yatkınlıklar tekyanlıdır. Ancak doğal yatkınlığın psikofizyolojik yapısının kendine özgü yanından çıkılarak, Remarque'ın yazar, Hanns Eisler'in besteci, Gropius'un mimar ve tüm çokyanlı sanatsal yetenekleri olmasına rağmen, her şeyden önce Puşkin'in şair, Şalyapin'in şarkıcı, Chaplin'in oyuncu, Ayzenştayn'ın da film yönetmeni olduğu açıklanabilir. Hiç kuşkusuz, müziğe, resme ya da şiire yatkınlığın, kural olarak kendini daha çok erken belli edışı, yani belli bir sanat tarzı diliyle insanın kendini "dile getirışı"nin ve böyle bir gereksinimin daha çocukken ortaya çıkışı bir rastlantı değildir.

Sanatçının doğuştan bir yeteneği olarak yetiyle birlikte, o sanatçının kişi olarak edindiği bir bildirimi süzerek, onu sanatsal bir bildirim haline getirecek, kendine özgü bir süzgeç de oluşur. Hiç kuşkusuz, birçok durumda, bu süzgeç çalışmaz ve sanatçı, bütünlükle olağan, hiç sanatsal olmayan yoldan düşünür, duyar, başkalarıyla ilişkide bulunur. Örneğin, Goethe ile yaptığı konuşmalar üstüne Eckermann'ın notları, Kafka'nın günlükleri, Repin'in anıları, Çehov'un mektupları, Gorki'nin konuşmaları, vs., bunların tümü, sanatsal düşüncenin değil, mantıksal düşüncenin; sanat dilinin değil, günlük dilin birer görünüş biçimi olarak karşımıza çıkar. Demek, I. P. Pavlov'un sözünü ettiği, insanda iki psişik yapının varolması, bunun çeşitli insanlar arasında pay edilmiş olması anlamına gelmez. Tam tersine, belli derecelerde, her insanda bu ikisi birden vardır. Sanatçı, imgesel-şiiresel yapının, özel bir gelişme gösterdiği ve özel etkinlik biçimleri içinde gerçekleştiği kişidir.

Bu iki psişik yapı her insanda ortak'tır, yoksa yalnızca sanatçılar anları sanat dilinden. Sanatsal yatkınlığın, dümdüz "normal kafalı" olarak yaşayan ve yaşamı şiiresel olarak kavrama yeteneğinden yoksun ahalinin tam karşısı, "manevi soyluluk"un özgül bir belirtisi sayan, burjuva filozofların, psikologların ve estetikçilerin bu anlayışını çok sert eleştirmek gerekir. Bu gibi kuramlar, efendilerin iradesini hiç düşünmeden, hemen uysallıkla yerine getirmek zorunda kalan, "yatkın olmayan" bir çoğunluk dolayısıyla kendi "yeti"lerini sözde haklı göstermeye çalışan bir azınlığın yaşadığı toplumsal düzeni nesnel anlamda doğrulamaktan başka birşey değildir. Maddeci düşünce, bu aldatmaca anlayışın içyüzünü açığa sererek, halk kitlelerinde, sanatsal-yaratıcı da olmak üzere, her çeşit yeteneğin,

yatkınlığın ve yetinin bulunduğunu kanıtlamıştır. Sömürücü toplumlarda, emekçilerin kendi çeşitli yatkınlıklarını geliştirebilme olanakları her türlü yoldan sınırlandırılmıştır; “halkın yetisi boğulmuştur”. Bu gibi toplumlarda, Lomonosov, Şubin, Şevçenko ya da Grekov gibi bir yetinin kendini kabul ettirebilmiş olması, ancak ender durumlara girer. Ama onlar kadar yatkın kimbilir kaç tane sanatçı ve bilimci için egemen sınıfların halk ile kültür arasına diktiği engelleri aşabilmek mümkün olmuştur. Kimbilir kaç tane Lomonosov, kaç tane Şubin, kaskatı yaşam koşullarına karşı anlatılmaz çetin bir savaşta ölüp gitmiştir! “Eğer bir bireyin yetisi Raffael’inki kadar gelişmişse”, diye yazar diyalektik maddeciliğin kurucuları, “bu sorunun altında, insanların işbölümü ile bundan doğan yetişim koşulları yatar yine.”¹⁹

Demek sanatsal yetinin, yalnızca **psikolojik** değil, ama aynı zamanda **sosyolojik** bir boyutu da olup, estetik kuramının, bu iki yönü, birbirine bağıntılı bir biçimde araştırması gerekir.

Sanatsal yetinin kendine özgü psikolojik içeriği nedir öyleyse? Sanat bilimi tarihinde bu soruya değişik yanıtlar verilmiştir hep. Yeti, Hegel ile Belinski’nin formüllendirdiği biçimde, **özgün bir düşünce tipi** olarak, “imgeler halinde düşünme” olarak tanımlandığı gibi; (Wilhelm Wundt’un kendi kitabına **Sanatın Temeli Olarak Hayalgücü** adını verdiği biçimde), **hayalgücünün yüksek bir basamağı** olarak, yüksek bir tasarlama gücü olarak da ya da özel bir **coşkusallığı** olarak (Benedetto Croce’ye göre, “**iririr sezgi**” olarak) da tanımlanmıştır. Tüm bu tanımlamalar aslında sanatsal yaratıcı yeteneğin kendi içinde barındırdığı psikik mekanizmaları göstermekle birlikte, herbiri tekyanlı bir tanımlama olup, boşluklar taşımaktadır.

Çok açık, sanatsal yatkınlık, **karmaşık, ayrı türden tipik bir kuruluş**’tur. **Sanatsal etkinliğinde böyle bir özellik taşıdığını** düşünecek olursak, çok doğal ve yasaldır bu. Ancak, bu durumda, yetinin yapısı ile o ilgili etkinliğin yapısının uygunluk göstermesi gerekir. Çünkü, yaratıcı etkinlikte bir güç, kendi içinde sanatsal bir nitelik taşımıyorsa eğer, o zaman, tam değerli bir sanatsal ürün nasıl ortaya çıkabilir?

Bunun gibi, nasıl sanatsal etkinlik, **dört temel etkinlik biçiminin ayrıışmamış bir kaynaşmasının** (karşılıklı özdeşleşmesini) ortaya koyuyorsa, sanatsal yaratıcı istidatın da, **temel insan etkinliği türlerini arkalayan bütün psikik mekanizmaların** öylesine ayrıışmamış bir birliğini ya da özdeşliğini oluşturması gerekir. Böylece, kendi başlıca aracını, yani **soyut düşünce**’yi tarihte oluşturmuş olduğu için (ve her bireyde bu hep yeniden olduğu için) etkili olabilmektedir bilgi etkinliği. Hiç

19 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 3, s. 378.

kuşkusuz düşüncenin bu görevi yerine getirebilmesi için, başka psikik mekanizmalar da, yani bellek, tasarım gücü, sezgi, coşkular, dikkat, vs. de onun yanında yer alır. Ama hiç kuşkusuz, gnoseolojik bakımdan yalnızca yardımcı bir işlev görürler. Bilginin doğrudan aracı soyut düşünce olarak kalır hep. Değer-yönlendirilmiş etkinliğin böyle doğrudan bir aracı ise **yaşantı**'dır. Burda şunu belirtelim, değer, öbür psikik özelliklerle birlikte etkinliğin içinde dolayımız olarak oluşur ve dünyagörüşü düzeyinde, ideolojik düzeyde, değer bilincine varılır. Oysa, psişenin coşkusal etkinliğinin özgün olan yanı, **değerlendirme** ediniminde bulunuşundan gelir; L. S. Vygotski'nin tam bir tanımına göre, coşku, "organizmanın kendi çevresindeki dünyayla olan ilişkilerini yine organizmanın kendisi yoluyla değerlendirmesinin bir sonucu"dur.²⁰

Hiç kuşkusuz, insanın dönüştürücü etkinliğini psikik halde iletici mekanizmalar da vardır. **Hayalgücü** denir buna. Burda söz konusu olan şey, psişenin gerçek bağıntı ve ilişkileri **idealde yeniden kurabilme** yeteneğidir, ki bunları pratiğe geçirmeye çalışır insan. Bu "zorunlu geleceğin modelleri" olmaksızın, ürünlerin bu imgesel tasarımları bir ileri eyleme doğru götürülmeksizin, dünyanın insanlarca dönüşüme uğratılabilmesinin bu ideal modelleri olmaksızın, hiçbir pratik etkinlik de söz konusu olamazdı. Dönüştürücü etkinlik, sanatta, biri maddi, öteki pratik-zihinsel olmak üzere, iki düzeyde yer aldığından ve sanatsal yaratımın **kuruluşsal** olduğu kadar, **modellendirici** yönünü de ortaya koyduğundan, yetide de hayalgücünün kendine özgü etkisi doğrultusunda, özgün bir katmanlaşma yer alır. Buysa, **yaşamın imgesel modellerini yaratabilme**'yi getirdiği kadar, **malzemeye de estetik bir ilinti kurulması**'nı sağlar; hem güzel, hem anlatım yüklü, hem estetik önem taşıyan, hem de zihinselleştirilmiş, sözlü, tınısal, resimsel-plastik ve davranışsal-mimiksel kurulmaların ortaya konabilmesine yol açar.

Son olarak da, **iletişim** etkinliğinin, zihinsel alışverişin özgün bir psikolojik temeli vardır. Buysa, bilim adamlarınca çeşitli biçimlerde, "yakınlık duyma" diye, "sevgi" diye, "kişisel eğilim" diye, "ahlak duygusu" diye, hatta, "sintoni"²¹ diye tanımlanmaya çalışılmıştır. Yine de, hiç kuşkusuz, insanın hem cinsleriyle karşılıklı ilişkisi, başkalarıyla alışverişini olanaklı kılan, insanların zihinsel olarak alışverişte bulunmasına önyak olan, etkinliğin öznesi olarak insan ilişkilerini götüren bu gibi bir mekanizma vardır insan psişesinde.

Sanatsal yetide, bütün bu çeşitli etkenlerin, psişenin bütün bu dört yeteneğinin hepsi birden yer alır. Onun çeşitli yönlerini oluşturur. Onun için, bir sanatçı yara-

20 L. S. Vygotski, **Seçilmiş Psikoloji Yazıları**, 1956, s. 110.

21 K. Obuçovski, **İnsan Eğilimleri Psikolojisi**, 1972.

bulunurken, hem düşünür, hem yaşantılaştırır; onun için, sanatçının hayal ve tasarımları vs., **aynı anda içiçe kaynaşır**. Demek, burda da, yeti ile sanatsal etkinliğin bir eşbiçimliliği vardır. Böyle bir şey, tıpkı sanatsal etkinlik gibi, yetinin de dinamik bir sistem oluşturmada kendini belli eder. Tıpkı sanatsal etkinlikte olduğu gibi, yetide de, zaman zaman biri, zaman zaman öbürü ağır basacak biçimde, birbirinden farklı bileşkenler, farklı bir rol oynar. Dolayısıyla düşüncenin, coşkunun ya da hayalgücünün, vs., ağır bastığı yeti tipleri olarak, **çeşitli sanatsal yeti tipleri** ortaya çıkar.

SANATTA USTALIK

Sanatçının yetisi, onun imgesel düşünce yeteneğini, yani dünyayı tam sanatsal olarak özümleyebilme yeteneğini gösteriyorsa; sanatçının yaşam deneyimi ile dünya tablosu, sanat yapıtının içeriğini bildiriyorsa; sanatsal yöntem, hangi somut doğrultuda bu içeriğin imgesel olarak biçimlendirileceğini, sanatçı tarafından yaratılmış imgesel modelin ne gibi özellik taşıdığını söylüyorsa, ustalık da, herhangi bir sanatsal düşüncenin gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğinden ve eğer gerçekleştirilmişse bunun hangi estetiksel düzeyde olduğundan bize söz eder.

Ustalık ile yetinin yapısal olarak birbiriyle uyuşmasını belirleyen şey de budur. Ustalıkta, yetiyle gelen **bilgi edinme çabası** gerçekleşmiş olmalıdır önce; ancak bundan sonra, yaratıcı etkinlikte edinilen deneyimler, yetiyle gelen bilgisel işlerin çözümünü sanatçının çabuk, tam, çoğu zaman da sezgisel olarak yapabilmesini olanaklı kılar. Ustalık, sanatçının canlandıracağı şeyle ilgili **değerlendirme**'lerini, gerçeklikle olan ilintisini, ne denli duyarlı cisimlendirmiş oluşunda da kendini belli eder. Genç, deneyimsiz sanatçıların kendilerine karşı yöneltilen eleştirilere hep şöyle bir açıklayıcı yanıt getirmeye çalıştıklarını görürüz: "Ben kendi romanımda (ya da oyunumda, resmimde, oynadığım rolde) hiç öyle bir şey söylemek istememiştim ki!" Düşünce ile düşünceyi cisimlendirme, sanatçının gerçek konumu ile kendi yapıtından "çıkan" konum arasındaki nesnel fark, genellikle, ustalık yoksunluğundan; düşüncenin altında kalacağı yerde, düşüncenin üstüne çıkan malzemeye egemen olamamaktan gelir.

Ustalığın üçüncü yönü, hayalde yaratılan görüntüleri yerli yerinde cisimlendirebilme yeteneğidir. Çünkü, hayalde "tasarlanan"larla bu düşünsel görüntülerin tasarımsal görüntülerin, yapıtın içinde gerçekleştirilişi arasında dağlar kadar fark vardır. Sanatçının malzemeye ilintili yetisi ile **malzemeye somut ilişki** arasında; yani tınsal, plastik, ya da sahneyle ilintili bir kurulmanın gerçekleştirilişi arasında

da böyle bir fark vardır.

Son olarak da, ustalıkta, yetiyle gelen **iletişimde bulunma çabası** gerçekleşmiş olmalıdır. Bu anlamda ustalık, sanat diline sanatçının rahatlıkla egemen olabilmesidir; yeti ise, yetinin oluşturduğu sanatsal bildirime en uygun düşen sanat diline egemen olabilme yeteneğidir. Bu açıdan, çok büyük, ileri düzeyde bir ustalığa örnek, Picasso'nun yaratımlarıdır. Picasso, kendi düşüncelerini açık açık, rahatlıkla, tam olarak, hem de her tarzda, kendi yapıtlarının içeriğini vurgulayacak biçimde gerçekçi, dışavurumcu, kübik, vs. biçimlerde dile getirmesini bilmiştir.

Böylece, öğeleri arasındaki karşılıklı ilişkilerin aynı zamanda bir değişim de gösterebileceği yolda, **ustalık ile yeti arasındaki yapısal uyum** da açığa çıkmaktadır. Gerek yetide, gerek ustalıkta, kendi yanlarının tam uyumlu bir karşılıklı ilişki içinde oluşuna ender rastlanır. Böyle bir şey Mozart'ın, Goethe'nin ya da Puşkin'in yaratımları için de geçerlidir. Genellikle bu yanlar aynı ölçüde gelişmektedir; bir yerde, bir sanatçının güçlülüğü, çok ustaca psikolojik çözümleme yapışından gelirken, bir başka yerde, çok ayrıntılı olarak kendini coşkusal yoldan dile getirişinden, bir başka yerde ise, yaptığı kurulumların estetiksel yetkinliğinden gelmektedir.

Ustalık, uzun bir zaman alan ve yoğun bir çalışma gerektiren mesleki bir öğrenim, dünya sanat kültüründen elde edilmiş başarıların bir özümlesi, sanatçının kendi yaratıcı deneyimlerini sürekli derleyip yetkin hale getirmesi sürecidir. Çok güçlü, doğal bir istidatı olan Şalyapin bize şunları açıklar: "Sürekli çalışma söz konusu olduğunda, durumu yetinin kurtaracağına kesinlikle inanmıyorum. Yoğun çalışma olmaksızın, yetide, tıpkı çöldeki bir gül gibi kavrulup gider. 'Deha çalışkanlıktır' sözünün nereden geldiğini bilmiyorum. Biraz abartma tabii. Üstelik, Salieri de çalışkandı, hem de müziğin otopsisini yapacak kadar; oysa, Requiem'i o değil, Mozart yazmıştır. Ama, bu kıssada derin bir hakikat payı da var. Salieri'ye 'işsiz güçsüz' diyordu Mozart, ama inanıyorum ki, o aslında, olağanüstü çalışkan biri olduğu kadar, kendi dehasal verisini de elinden geldiğince çalıştırmış biriydi."²²

Sanatsal yaratım sürecinin diyalektik yapısının en önemli yanlarından biri de, **çalışma ile yeti arasındaki çelişkin karşılıklı etkileşim**'dir. Her sanat yapıtında yaratıcı çalışma, gerilimli bir çalışma olduğu kadar, birdenbire aydınlanmadır da. Yaratım süreci, kafada düşünülmüş, hesaplanmış biçimler kurmak olduğu kadar, sanatçının kendi yaşamının da o biçimde yer almasıdır. Şiir sanatında olsun, resimde, müzikte ya da mimarlıkta olsun, tüm sanatsal yaratıcı etkinlik biçimleri için sarsılmaz bir yasadır bu. Yeti, soyut mantıksal düşünce normları açısından imgesel düşünme gücü olarak, bilinçsiz bir enerjidir; çünkü yetinin çalışması,

çözümsel ayrılmaya girmez, anlayış gücünün dili içinde kodu değiştirilemez. Oysa ustalık, akılsal olarak kavranabilecek ve temellendirilebilecek biçimde de kendi kuralları, formüllendirilip biçimselleştirilebilecek algoritmaları olan **bilinç**'in bir aracıdır. Ustalık, bilinçli öğretilir ve öğrenilir; ancak öğrenim süreci içinde, belirli bir eylem otomatizmi oluşturduğu ölçüde, sezgisel olarak iş görür. Burda, bu diyalektiği şaşırtıcı bir yalınlıkta ve tam yerinde dile getiren Şalyapin'in şu sözlerini tanıt olarak gösterebiliriz yine: "Yalnızca ben değil, iki Şalyapin vardır sahnede: biri oynayan, öbürüyse onu denetleyen."²³

Kendinden de anlaşılacağı gibi, yaratıcı etkinliğin bu iki yanı arasındaki somut ilinti, birçok bakımdan, sanatçının bireysel özelliklerine bağlıdır. Puşkin'in **Mozart ile Salieri** adlı oyunundaki baş kahramanlar, çalışma ile yeti, çözümsel düşünce ile hayalin yükseklerde uçuşu arasındaki karşılıklı etkileşimin iki aşırı tipini temsil ederler; oysa bu her iki tip de, bu öğelerin çelişkili iç içe kaynaşmasından gelen, tam sanatsal bir yaratımı oluştururlar. Bu yüzden, sanatsal yaratımla ilgili tüm tekyanlı tasarımlar aynı ölçüde yanlıştır; çünkü bu gibi tekyanlı tasarımlar, ya yetinin rolünü görmezlikten gelerek tüm sanatsal yaratım sürecini çalışmaya indirgerler ("Yeti çalışmadır" sözü), ya da yetinin gücünü mutlaklaştırarak yaratım sürecini, "yükseklerde uçan bir esinlenme"ye, "yaratıcı cinnet"e, bilinçsiz-olan'a, "büyülenmişlik"e indirgerler. Yeti, sanatta gerekli sanatsal bildirimi edinebilmenin biricik en önemli aracıdır; ustalık ise, bu bildirimin taşıyıcısı, estetiksel önemde bir kurulma olarak **yapıtın kuruluşundaki başlıca araç**'tır. Puşkin'in ya da Tolstoy'un ilk elyazmalarından, Aleksander Ivanov'un ya da İlya Repin'in sayısız desen ve taslağından, ya da büyük bir yönetmenin, oyuncunun, orkestra şefinin ya da piyanistin kendisinden görüldüğü gibi, ne yeti, ne deha, ne de en yetkin doğaçtan veri, ustalığın ortaya koyabileceği akılsal-kurucu çalışmanın yerini tutabilir. Ancak bir kez daha belirtelim, yeti olmaksızın, ne kadar büyük olursa olsun, ustalık da olmaz. Sanatsal yaratımın yerine sırf el yapması işler konduğunda, bu işler ne denli usta düzeyde yapılmış olursa olsun, tıpkı sahiçilerine benzeyen yalancı pırlantalar gibi, ya da Mozart'ın yaratımlarına benzeyen Salieri'nin işleri gibi, ortaya sözde gerçek sanat yapıtlarının yerine geçecek birşey koyarlar.

Bununla birlikte şunu da sınırlı olarak söyleyelim, ustalık düzeyi, yalnızca sanatçının kendi kişisel nitelikleriyle, kendi çalışkanlığı ve çalışma aşkıyla, kendi bilgisi ve gücüyle değil, ama aynı zamanda her sanatçının yaratımının gösterdiği **sanatın gelişme aşaması**'nca da belirlenir. Bütün öbür pratik insan etkinliği alanlarında olduğu gibi, sanatta da deneyim, sırf bireysel bir özellik taşımaz; aynı zamanda **ortaklaşa, gerçekten toplumsal** bir başarıdır da. Tüm dünya sanat tarihi

boyunca, sanatsal yaratımdan edinilmiş deneyimler, sanatsal yaratımda görülen yatkınlık, sanatsal yaratım araçları biriktirilip yetkinleştirilirken, sanatsal yaratımların estetiksel verimliliği ile etki gücü de “elekten geçirilip” süzölmektedir. Bu nedenle, ister bilincinde olsun ister olmasın, bir sanatçının ustalığının niteliği, özellikleri ve düzeyi, topluma bağılı olup, onunla yükömlüdüür.

SANATTA YARATICI YÖNTEM

Ne sanatçının yetisi, ne de sanatçının ustalığı, yaratımın **somut doğrultu'**sunu, sanatsal imge örgüsü içinde **gerçekliğin dönüşöme uğratılması ilkeleri'**ni kuşatabilir. Bu doğrultu, sanatçı kişinin bilincinde de yermalaz; çünkü burda söz konusu olan şey, ne sanatçının kendi genel değör-yönlendirmeleri, ne de kendi genel sanatsal yetişimi olup, sanat alanındaki kendi pratik etkinliğidir daha çok. Dolaşısıyla, sanatçı kişinin zihinsel dünyası ile kendi yetisi ve ustalığı arasında belli bir **bağlaç'**ın varlığını gerektirir. Sanatçı kişinin zihinsel çabasıyla koşullanmış olmak üzere, hem yetinin, hem ustalığın işleyişindeki “algoritma”yı aynı anda içine alacak temel bir öğeye gereksinim gösterir. Bu işlevi gören şeyse, yaratıcı yöntemdir. Onun için, yaratıcı yöntemin yapısı ile yaratıcı yöntemle bağılı yeti ile ustalığın yapısı arasında bir uygunluk olması gerekir. Bu yüzden, estetikte genellikle olduğı gibi, sanatsal yöntemin yalnızca dar gnoseolojik yönden, yani sanat yoluyla yaşamın yalnızca bilinmesinin bir biçimi ve tarzı olarak görölmemelidir. **Bilgi-yönü; değör-belirleyici, zihnin-yaratıcı (modellendirici), maddi-yaratıcı (inşa edici) ve “dil-yaratıcı” yönlerin yanı sıra, sanatsal yöntemin beş ana konumundan yalnızca bir tanesidir.** Sanatsal yöntemin bütün bu yanları arasındaki somut ilintiler ne olursa olsun (ki her karmaşık dinamik sistemde olduğı gibi çok devingendir bu), her sanatsal yaratıcı edimde, bütün bu yanlar hep birlikte iş görür. Bu arada, sanatçının, bütün yapısal doluluğıyla, kendi yaratıcı yönteminin bilincinde olması gerekmez. Tıpkı birçok psikolojik mekanizmanın bütönlökle bilinçsiz oluşu gibi, sanatçının da kendi yaratıcı etkinlik mekanizmasına ilişkin karanlık, belirsiz tasarımları vardır çoğı kez.

Sanatsal yöntemin kendi içindeki nesnel birinci yanı, **bilgi-yönlendirici** yanıdır. Her sanatsal etkinliğin temelinde yaşam bilgisi yatmakla birlikte, sanatçının bu yeteneğı sanatta değışik tarzlarda gerçekleşir. Örneğın Balzac'a göre, sanatsal bilgi, toplumsal ilişkiler alanı doğrultusundadır ve Balzac, övüne övüne, kendisinin “Toplum Bilimleri Doktoru” olduğunu söyler. Zola ise, bireyin kendisine, kendi soyundan geçöen biyolojik davranış “programı”nı, bilginin başlıca nesnesi

olarak görüyordu. Proust'ta, bu nesne, belirlenmezlik taşıyan psikolojik süreçti, "bilinç akımı"ydı. Delacroix'nin resminde, insana ilişkin bilgi, kişinin etik özelliklerine doğru yönlendirilmişti. Renoir'ın yaratımında, insanın eylemlerinde izlenen kendi iç dünyasının bilgisi, doğada insanın renksel plastik varlık biçimiyle dengelendirilmişti. Cezanne'ın sanatında ise, bilgi konusunda gösterilen ilgi, vücudun sterometrik kuruluşu ile bunun renk olarak anlatımı yönündeydi. Van Gogh'sa doğaya canlı, psikolojik bir varlık olarak bakmıştır.

Sanatsal bilgi, aynı zamanda, genel-olan ile tikel-olan arasındaki çeşitli ilişki türlerini de verir bize. Puşkin, Molière'de "cimrinin sadece cimri" olduğunu, Shakespeare'de ise, bu genel insansal çizginin, belirgin biçimde bireyselleştirilmiş bir özellik halinde ortaya çıktığını söyler. Mussorski'nin operaları ile Çaykovski'nin operalarının imgesel tonlama yapıları arasında da buna benzer bir fark vardır. Birincisinde, ezginin genel akışı, sahnede kişinin söylediklerinin bireysel özelliklerini bastırır; ikincisinde ise, vurgu ötesinde olup, resitativ, arıyı bastırır. Sergey Ayzenştayn'ın **Ekim** filmi ile Michail Romm'un **Ekim'de Lenin** filmini karşılaştırdığımız zamanda görürüz ki, sanatçının yaptığı bir yönlendirmede, ampirik, hakikate bağlı tikel-olan karşısında, genellendirme açıkça ağır basabileceği gibi, bireysel somut-olanda genelin gizli kalabileceği bir yönlendirme de yapabilmektedir.

Sanatsal yöntemin ikinci yanı, **değer-yönlendirme**'dir. Burda da, sanatçının değer sisteminde yapacağı bir seçim için olduğu kadar, kendi değer-ölçüsünü sanatsal olarak cisimlendirme biçimi ve tarzı konusunda yapacağı bir seçim için de çeşitli olasılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Tolstoy ile Gorki'nin sanatsal yöntemlerinin kendine özgü yanı da, insanın varlığına hangi bakımlardan en yüksek değer verilmesi gerektiğiyle belirlenmiştir. Bu birincisinde, kişinin ahlakça yetkinliği; ikincisinde ise, kişinin pratik, dönüştürücü etkinliğidir bu. Saltikov, Şchedrin'in yönteminde asli olan şey, o güne egemen değer sisteminin reddedilmesi ve yıkıma uğratılmasıydı Dostoyevski'nin yönteminde ise, kendi reddettiği bütün değer-yönlendirmelerin yerine, romanlarında bir yenisinin ve olumlusunun getirilmesi çabasıydı. Sanatsal yöntemin taşıdığı özelliğin bir ölçüsü de, sanatçının değerlerinin nasıl bir konum içinde oluşuydu. Böyle bir şey, açık, gizli kapaksız, tezli olabileceği gibi; yaşamın, okuyucu ya da izleyici gözünde dıştan, nesnel ve acımasızca canlandırılışının ardında da yatabiliyordu (örneğin, Dickens'in, Gogol'ün, Turgenyev'in, Roland'ın yapıtlarındakinden farklı olarak, Flaubert'in, Maupassant'ın, Çehov'un ve Hemingway'in yapıtları için böyledir bu).

Sanatsal yöntemin üçüncü yanı, modellendirici yönlendirme'dir. Buysa, sanatçının kendi bir yaratımı olan yaşamın imgesel modellerine ilişkin ne gibi ilişkileri olduğuna bağlıdır. Böylece Puşkin'de, Fedotov'da ya da Dargomişki'de görüldüğü gibi, sanatsal yöntem, bilgiye ilişkin ve düşünsel-coşkusal içeriğin gerçekliğe bağlı bir biçime bürünüşü olarak, yaşam benzeri imgelere dayanabilir.

Sanatsal yöntem, yaşam gerçekliğine dıştan benzemeyen, gerçekliğe bağlı olmayan, buna karşılık fantastik, grotesk olan imgelere de yönelik olabilir; Gogol'de, Vrubel'de, Rimski-Korsakov'da olduğu gibi. Bir sanatçının yaratıcı yöntemi, bütün öbür yönlendirmeleri kararlı yoldan reddederek, belli bir yönlendirme üstünde doğmatik biçimde de diretebilir (örneğin Kafka, Beckett, Dali ya da Degas, Faulkner, Antonioni'de olduğu gibi); ama öte yandan, belli bir yapıtın kendi özgü içeriğine göre, yaşamın çeşitli biçimlerde modellendirilişini yakalayıp, devingenlik de gösterebilir (böylesine çokyönlü metodolojik yönlendirmelere France'ın, Picasso'nun, Fellini'nin, Stravinski'nin yaratımlarında bir kendine özgü özellik olarak rastlayabiliriz). Bu bakımdan, kimi sanatçıların yaratımları üslupça sıkı sıkıya belirlenmiş olabileceği gibi, kimi sanatçıların yaratımları da, yalnızca çeşitli dönemler içinde değil, ama aynı bir dönem içinde de üslupça farklılıklar gösterebilmektedir.

Yaratıcı yöntemin dördüncü yanı, sanat yapıtının maddi gövdesinin yapımına bağlı olup onu yönlendiren, kuruluşsal yanıdır. Sanatsal yöntemin kuruluşsal ilkeleri, bir yapıtın içeriğinden bağımsız olarak, sanat araçlarıyla sınırlı bir sistem oluşturabilir. Örneğin, bir resimdeki düzenlemenin simetrik ya da dinamik oluşu, boyanın donuk ya da parlak oluşu, rengin sıcak ya da soğuk oluşu; şiir sanatında, ölçünün klasik ya da serbest oluşu; sahne düzeninin belirli bir tipte oluşu; uygulamalı sanatlarda süslemenin olup olmayışı; mimarlıkta da, belirli bir düzenin kullanılıp kullanılmayışı gibi. Sanatçının her yapıtında çözmeye çalıştığı somut sorunlara göre özgürce değişebilir bu. Sanatsal yöntemin yaratıcı yönünün özelliği, malzemenin seçiminde kendini belli eder. Yalnızca belirli bir malzemeye, örneğin yalnızca yağlı boyaya ya da çelik betona yönelik olabileceği gibi, özgür de olabilir bu seçim, hatta her yeni kuruluşsal edimin gereklerine göre, yeni malzeme arayışa da yol açabilir.

Sanatsal yöntemin beşinci yanı da, **semiotik yönlendirme**'dir. Bu yönlendirme, sanatsal kurulmanın bir gösterge sistemine, yani bir yapıtın başka insanlarla "konuşacağı dil"e dönüştürülmesi yolunu ve tarzını belirler. Burda sanatçı, belirli bir konumu seçme zorunluluğuyla karşı karşıyadır; örneğin ya Demyan Bedni gibi, geleneksel folklor dilini seçecektir, ya da Mayakovski gibi, tüm klasik, şiirli konuşma dili sistemlerini kökten yenilemeye giderek, yeni bir şiir dili yoğurmayı yeğleyecektir. Sanatsal-semiotik sorunların çözümünde, sanatsal yöntemlerin somut konumu, çoktan oluşmuş ve denenmiş sanatsal dillerin kullanımında kendini belli eden, salt eskiyi taklitçi gelenekselcilikten, gelenekle hiçbir ortak yanı olmayan, yepyeni bir sanat dilinin var edilmesine kadar uzayan bir yelpaze oluşturur. Bir ucu, örneğin 20. yüzyılın başlarında Rus kültüründe görüldüğü gibi, sözde klasikçilik ya da sözde gezici sanat; bir ucuda yenilikçi kübik-fütürizm ve soyutçuluk olmak üzere, bu iki kutbun arasında, çok sayıda ara yer alabilir. Böyle bir

konum, kendi sanat dilleri içinde, geleneksel olan ile yeni olanı, alışılmış olan ile özgül olanı, kolay olan ile zor olanı, genel olarak bilinen ile ilk kez söylenecek olanı belirli yoldan birbirine bağlamaya çalışan sanatçıların yaratım yöntemleri ne özgü bir şeydir. Demek, sanatsal yöntemin semiotik yönü, bu yöntemin ya popülerliğe doğru, ya “seçkinci” yapıtlara doğru, ya da bu değişik sanat anlayışları düzeyi arasındaki uçurumun aşılmasına doğru yönlendirilmiş olmasıdır.

Sanatsal yöntemin yapısının temel bileşkenleri bunlardır. Hiç kuşkusuz, bu bileşkenler, somut yaratım süreci içinde, kendi başlarına hareket etmezler; sınırsız bir karşılıklı etkileşme ve karşılıklı iletim içindedirler. Bu yönlendirme sisteminde, bu bileşkenlerden herbiri, görecelikle özerkliği olan birer alt sistemdir yalnızca. Bu bakımdan, her sanatçının yaratım yöntemi, kendi içinde kapalı bir bütün olup, ancak kuramsal bir çözümleme sonucu kendi bileşken yanlarına ayrılabilir. Ancak, bu sistem topluluğu içinde, her yönlendirmenin oynadığı özgül rol, öbürleri karşısında kendi bağımsızlığının derecesini belirler. Bir sanatçı, gerçekliğin tipikleşmiş bir yansımaları verirken, bir başka sanatçının gerçekliği idealleştirilmesi olayı, (V. Dneprov’un da çok yerinde saptadığı gibi), sanatsal yöntemdeki bilgi ve değer-yönlendirmelerin, kendi aralarında değişime uğrayabilen bir ilinti içinde bulunduğunu ve bu her ikisinin, bir sanatçının yapıtında, değişik nedenlerle belirlenmiş bir konum içinde yer alabildiğini bize gösterir. Bu bağlamda, Sophokles’in insanları olmaları gerektiği gibi canlandırdığını, Euripides’in ise, insanları oldukları gibi canlandırdığını söyleyen Aristoteles’in bu sözleri oldukça ilginçtir²⁴. Bu demektir ki, Euripides’in sanatsal yönteminde, bilgi-yönlendirmesi ağır basarken; Sophokles’de, insanları idealleştirilmiş bir biçimde canlandırmaya götüren değer-yönlendirmesi ağır basmaktadır.

İlginç olanı da şudur, daha sonra, tüm bir sanat tarihi boyunca, bu gibi karşıt durumlara her zaman için rastlanmıştır. Örneğin, Rousseau’nun *Yeni Heloise*’i ile Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları*’nı karşılaştıran genç Lermontov, çok ince bir görüşle, Rousseau’nunkinden çok, Goethe’nin romanında “insanın daha çok insan” olduğunu, çünkü Rousseau’nun yapıtında, gerçek insanların değil, yazarın “ideal”lerinin cisimlendirilmiş olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak, Lermontov, kendi gerçekçi yönteminin altında yatan konumu da şöyle tanımlar: “İdeal? Nedir bu yani? Aslında idealle ne ilgisi olduğu bile anlaşılmayacak biçimde, parlak formüller haline sokulmuş bir takım soylu, harika, ama geleceği olmayan safsatalar.”²⁵.

24 Aristoteles, *Poetika*; Antik Estetik, haz. Joachim Krueger, Birlin ve Weimar, 1964, s. 305.

25 *Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları*, Bölüm I, Leningrad, 1954, s. 415. Rusça.

Ölü Canlar'da sözü bir yere getirip, şu iki yazar tipi arasında bir karşıtlık kurar Gogol: Birincisi, “acıklı doğrularıyla insana fenalık getiren, sıkıcı, itici karakterlerden...” yola çıkıp, gerçek yaşamın “çok uzağında... yüce karakterler yaratma yoluna gider; ikincisi ise, hergün gözümüzün önünde olup bitenleri, yaşamımıza bulaşmış her türlü, korkunç sarsıcı küçük yanları, günlük yaşamda çevremizde kaynaşan ruhsuz tipleri” açık açık ortaya koyma yoluna gider. Biri, “yaşamın acıklı yanlarını örtecek, sırf güzel insanları gösterecek biçimde, insanların kafasını tütsülemeye, göz boyamaya”; öbürüyse, “insan yaşamındaki korkunç bayağılıkları, renkli ve çarpıcı bir biçimde sözler önüne sermeye” çalışır.²⁶ Rus edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin kurucusu olan kişi, kendi sanatsal yöntemi ile gerçekliğin idealleştirme yöntemi arasındaki farkı böyle tanımlıyor işte.

Hiç kuşkusuz, ne Gogol'un, ne de Lermontov'un gerçekçi yöntemleri, değerlendirme ögesi ile ideal ögesini sanatın dışına atmıştır. Bu sanatçılar, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki ilintiyi, klasikçiliğin, romantikçiliğin ya da simgecilğin temsilcilerinden daha başka ele almışlardır, o kadar. Örneğin, Brüllov, **Pompei'nin Son Günleri** adlı tablosunu yaptığı zaman, çok iyi biliyordu ki, bu yağlıboya resimdeki uyumlu güzel insanlarla, kendi canlandığı tarihsel olayın gerçekten içinde yer alan kişiler arasında hiçbir benzerlik yoktu. Yanardağ lavları altında kavrulmuş insanların, aslında kendi tablosundaki kadar güzel ve plastik açıdan çekici olmadığını çok iyi biliyordu. Ama bütün bunları bilen Brüllov, yaşamsal hakikatten bilinçli bir biçimde de kaçırıyordu. Çünkü, **gerçek insan tiplerini değil, ideal insan tiplerini yaratmak istiyordu**; sanatın, insanları ideal yetkinlikte insanlar düzeyine çıkarması gerektiğine inanıyordu çünkü. Buna karşılık, Repin, **Kursk Eyaletinde Haç Töreni** adlı tablosunu yaptığı zaman, **yaşamı kendi çıplak hakikati içinde vermek istiyordu**; bu resimde ideal, canlandırılan kişilerin değerlendirmelerinin ölçütü olarak canlı bir biçimde yaşıyordu. Repin, kendi ideale ilişkin tasarımını, insanların ve insan yaşamının nasıl olması gerektiği üstüne kurmuştu; yapıtın, “metni” içinde kurmamış, Brüllov gibi, kendi kahramanlarında duysal olarak kavranabilecek yolda cisimlendirmemişti ideali. Repin'de ideal, resmin “alt-metni”nde yer alır; sanatçının izleyicilere göstermek istediği yolda resmin derinlerinden ortaya çıkar. Çehov'un gerçekçi yazarlar için şu söylemiş olduğu şeyler, Repin'in bu resmi için de söylenebilir: Gerçekçi yazarlar, “yaşamı olduğu gibi çizerler; ama , her satırı, hedef bilincini emmiş olduğu için, insan, yaşamı yalnızca olduğu gibi değil, ama olması gerektiği gibi de hisseder...”²⁷.

26 Nikolay Gogol, **Ölü Canlar**, Berlin ve Weimar, 1970, s. 189-190.

27 Anton Çehov, **A.S. Suvorin'e, 25 Kasım 1892**; Anton Çehov, **Mektuplar, 1879-1904**, Berlin, 1968, s. 273.

Demek, bir takım sanatçıların sanatsal yöntemi, gerçek-olanı ideal-olana “kurban eder”ken (ki bu arada herkesin ideali yorumlayışı, gerçekliği ideale “dönüştürüşü” başka başkadır); sanatsal yöntemleri gerçekçi temellere dayanan sanatçılar, bu gibi “kurbanlar” vermekten kaçınarak, gerçekliğin tipikleştirilmiş, ama idealleştirilmemiş bir yansımasını vermeye çalışmaktadırlar. Bu konuya bağlı olarak niçin Engels’in, **tipik** karakterler ile **tipik** durumların canlandırılışını, gerçekçiliğin başlıca belirtisi olarak gördüğü ve niçin toplumcu gerçekçiliğin, herhangi bir idealleştirme biçimine doğru değil de, yaşamın **tipik olarak canlandırılışı**’na doğru yöneldiği de açığa çıkmaktadır.

Kendine ilişkin sistemdeki yönlendirme “düzeni” uyarınca, sanatsal yaratıcı yöntemin alacağı bütün somut durumları burda çözümleyebilmemiz olanaksız. Ancak şunu belirtelim, gerek altsistemlere bağlı bu değişim, gerekse her altsistemin çok çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayabilmesi, sanatsal yöntemde sayısız somut değişken durumların varolabilmesine yol açmaktadır. Her sanatçının sanatsal yöntemi, **yinelenemez biçimde kendine özgü** olup, kendi bireyselliğini dile getirir, kendi yaratımında cisimleşir.

Sanatsal yaratım, bu temel öğelerden bir araya gelmektedir işte. Ancak, bu öğelerin, yaratım sürecinde somut olarak nasıl işlev gördüklerini de incelememiz gerekiyor.

SANATSAL YARATIM

Sanatsal yaratım, ürün halinde, sanat yapıtı halinde “sona eren” bir süreçtir. Sanatsal kültürde biricik gerçeklik, sanatsal değeri kendine somut olarak taşıyan şeydir, yani sanat yapıtıdır. Nitekim, algılama sırasında, bir sanat yapıtı, sanatçının elinden çıkmış olduğu biçimde varolan, belirli bir “nesne” olarak karşımıza çıkar. Bilimsel bir çözümleme için, her sanat yapıtının kendisi bir süreç’tir; çünkü, sanat yapıtı, sanatçının hayalgücünün bağrında doğmuştur. Sanatçı, anakarındaki çocuk gibi, uzun süre kendi yaratıcı hayalgücünde taşımıştır onu; ancak belli bir düşüncenin maddi olarak cisimlenmesi halinde, uzun zaman alan bir evre içinde oluştuktan, olgunluk, yetkinlik ve bitmişlik kazandıktan sonra, kendi yaratıcısından koparak, bağımsızca varolmaya, “günüşiğine bakma”ya başlar. Ancak o zaman, sanatsal alginın bir nesnesi olarak işlev görme durumuna girer.

O halde, bir sanat yapıtını çözümlerken oluşsal, yapısal ve işlevsel olmak üzere, üç noktadan bakmak gerekir. Bir başka deyişle: a) bir sanat yapıtının ortaya çıkışını ve oluşmasını; b) bir sanat yapıtının kendi içyapısını; c) başka insanlarca algılanışını belirleyen bütün yasaların açığa konması gerekir.

SANAT YAPITINDA DÜŞÜNCE

Yaratıcılık süreci, ilerdeki yapıtın ortaya çıkarılması düşüncesi ile başlar. Biri-cik yaratım tipi, sanat yapıtında, bir düşünceden doğmaz hemen; tıpkı Athena’nın Zeus’un baldırından ortaya çıkışı gibi, bir doğaçtanlık taşır. Ama şu da var, kural olarak, sanat minyatürleri öyle ortaya çıkar; örneğin, bir hiciv, küçük bir müzik parçası, bir grafik taslak. Ama derin, ciddi, çokkatmanlı içerik taşıyan, büyük boyutta bir yaratım, yaratıcılık sürecinin yalnız tikel yanlarını doğaçtanlığa bırakır.

Yine de, sözü edilen bu her iki durumda da bir yapıt öyle birdenbire, esine kapılıp yaratılamaz; uzun süren, düşünce dolu bir çalışmayı gerektirir. Bu çalışmayla, olgunlaşmış, kendi biçimini bulmuş bir düşüncenin getirilip ortaya konmasına bağlıdır.

Yapıtın düşünceyle oluşsal bağıntısı sanatsal yaratımın özel bir yasası değildir. Her pratik insan etkinliği biçimi, yaratılacak olan nesneye ilişkin düşüncenin ortaya konmasına bağlıdır. Ama her bir özgül duruma, yaratılan nesnenin yapısına uygunluk göstermesi gereken şey, yine düşüncenin kendi özelliğinin yapısıdır. Onun için, bir sanat yapıtı düşüncesi ile teknik bir ürün ya da bilimsel bir yapıt düşüncesi farklıdır birbirinden. Bu ayrım, “sanatsal-imgesel” kavramı içinde yerli yerince oturtulabilir. Yani şiirsel kapsamın “çekirdeği”ndeki düşünce, aynı zamanda, somut duyusal biçimin de “çekirdeği”ni oluşturur. Düşüncenin bu biçimde iki-katmanlı oluşu, gerçek bir sanat yapıtının ortaya çıkışının da önkoşuludur; çünkü, bir düşüncenin geldiği yer, potansiyel olarak, sanatsal-imgesel bir yapı taşımadıktan sonra, sanat yapıtı içinde öyle bir yapıyı nasıl taşıyabilir? Sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinin de, daha kendi kaynağından başlayarak, imgesel düşüncenin yatağında akması gerekir. Ancak o zaman olağan, verimli akışını bulabilir. Bu konuya bağlı olarak, Tiyutşev’in yaratımlarının olağanüstü ilginç yanıyla ilgili olarak Turgenyev’in söylediklerini buraya almak isteriz: “Yanılmıyorsam, onun şiirleri daha başından, bir düşünceyle başlar, ama bizde derin bir duygu uyandıran ya da bizde güçlü bir etki bırakan bir düşünceyle; dolayısıyla, bu düşüncenin daha başlangıçtaki kendi niteliğinden, Bay Tiyutşev’in düşünceleri okuyucuya hiçbir zaman çıplak ve soyut gelmez, tam tersine, bu düşünceler iç dünyadan ya da doğadan kopmuş görüntüler halinde akarak, okuyucuyla kaynaşıp bütünleşir.”²⁸

Şunu da belirtelim, bu betimleme her gerçek sanatçının yaratımı için geçerli olabilir. Bir sanatçının yetisi, her şeyden önce, bir yapıtı imgesel olarak düşünebilme yeteneğinden, yani bir sanatçının dünyayı soyut olarak değil, duyusal biçimde somut, hayalgücünde görülebilen, işitilebilen, birşey olarak, şiirsel biçimde algılama yeteneğinden gelir.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, sanatçının bilincinde oluşup yaşadığı süreç, bir düşünce salt zihinsel bir kuruluştur. Bir sanat yapıtından farklı olarak, hiçbir somut maddi kılıfı yoktur. Bununla birlikte, çıkış noktası, bir düşüncenin önünde sonunda, ilerde kendi maddiliğine ilişkin tasarımı kendi içinde taşıyor olmasıdır. Onun için, salt düşünce ya da salt yaşantı alanında değil, sanatçının hayalgücünde kendi biçimini alır; sanatçının kendini içinden dinleyebilme yeteneğinin daha da üstünde, somut maddi nesnelere ilişkin tasarımları yaratan, psikolojik bir meka-

nizmadır hayalgücü. Hayalgücünde ortaya çıkan imgeler, dünyayı gerçek haliyle bilincin önüne koyar; dünya, kendi duyuşsal algılanabilir maddiliği içinde, mekan-sal plastik ve akustik varlığı içinde, bilincin önünde belirir.

Bu idealleşmiş tasarım halinde imgenin maddi biçimi, kendi içeriğiyle birlikte tasarımılanmış bir ezgi, ritmik bir süsleme plastik ya da renksel bir ilinti, vs., olarak belirir. Bu olmadıkça, yani düşünce canlı, imgesel bir somutluk kazanmadıkça, yapıt da ölü doğmuş, bozuk biçimli bir şey olarak kalır.

Sanatta, bu türden hastalıklı, görünüşlere de rastlanır; hatta bunlar belli bir ölçüde sınıflandırılabilir de. Gerçekten sanatsal, yaratıcı hiçbir yatkınlık içermeyen, insan elinden çıkma, birçok yapıt vardır. İmgesel düşünce yoksunluğu, bu yapıtları, bir düşüncenin sırf dümdüz biçimde kuruluşuna götürdüğü gibi, bunu izleyen tüm cisim verme süreci de, daha önceden şematik olarak düşünülmüş içeriğe, özel bir biçim, özel bir “kılık” uydurma çabasıyla geçer. Önceden belli bir bilgi ve zeka kadar, herhangi bir sanat türünde kullanılan biçimlendirme araçlarına az ya da çok belli bir egemenlik bu iki işlemin de kolaylıkla yürütülebilmesi için yeterlidir. Sonuçta, bu yolla ortaya konan bir şiir, bir şarkı, bir oyun ya da bir resim, dış biçimi bakımından gerçek bir sanat yapıtından ayırdedilemez hale gelir. Bu gibi işlerin sık sık gazetelerde yayınlanması, sahneye konması ya da segilenmesinin nedeni de budur. Ancak gelişmiş sanat algısı olan bir kişi, bunların sahici pırlanta değil, becerikli sahte inci ya da yapay taş olduğunu farkedebilir.

Burda Belinski’nin bu konudaki yetkisine başvuralım. “Sırf bir düşünceyi akıl edip, onu aynı yoldan akıl edilmiş bir biçimde ortaya koymak yeterli olduktan sonra”, diyor Belinski, “şair olacağım diye uğraşmaya ne gerek var? Herkes şair olabilir o zaman, herkes şairliğe girer, şair geçinir, o aynı ayrıcalığı tadardı. Hayır ama, herkes öyle, ne doğuştan, ne de meslekten şair olabilir!... Yo, şair insan, o tür düşüncelere o biçimde kapılmaz, canlı yaratımın hayat dolu çekirdeğinde o tür fikirler yatmaz!”²⁹ “Bir düşüncenin yaşam dolu bir çekirdek oluşturabilmesi için”, bir başka yazısında böyle açıklıyor ünlü eleştirmen, “onun anlayış gücü üstünde değil, dolayimsız olarak; tek başına değil, biçimle birlikte belirtilmesi gerekir”. Ama eğer düşünce, “yaratıcı kişinin kafasında, biçimden bağımsız olursa”, biçim “düşüncenin dışına atılıp, ona uydurulursa...”, işte o zaman, o yapıt, düşüncenin niteliği ne olursa olsun, daha başından çökmeye mahkumdur.

Size bir örnek. Sovyet balistik roketlerinin başarılı bir sonuca ulaştığı haberi, günümüzün tanınmış şairlerinden birinin aklına bir düşünce getiriyor ve bu düşünce daha imgesel bir özellik kazanmadan şair yayımcıya koşup, bu düşüncenin o ilk haliyle basında yayınlanmasını istiyor ve herhalde, güncel bir temaya “he

29 V. G. Belinski, *Aleksander Puşkin’in Yapıtları*, Beşinci Bölüm; Toplu Eserler, Cilt VII, 1955, s. 311-312.

men bir tepki” olması nedeniyle, **Balistik Kardeşler** adlı şu şiir yayınlanıyor: Evet, siz / Özel görevlerle yüklü olarak / Hızla yükselip, düştünüz okyanusa, / İki dünya arasına. / Bazı askerler sizden görüp anlasınlar / Ne demekmiş tam isabetli atış.

Sanatsal oluşumun yanlış gelişmesinin bir başka örneği de, düşüncenin kapsamlılık taşımadığı, salt biçimsel bir kuruluş olarak kaldığı hallerdir. Yaratıcılık süreci, bomboş bir biçim düşüncesiyle başladığı zaman, yapıt da daha başından ya cılız kalır, ya da hiçbir sanatsal değer taşımaz.

Mayakovski, bir şairin “bir önçalışma için yarım kalmış ek çalışmalar”³⁰ yapması gerektiğini söyleyerek, **Şiir Nasıl Yazılır?** adlı yazısında yerli yerine oturan, ilginç, yepyeni birtakım ölçü, uyak, eğretileme, ses yinelenmesi ve imge kuruluşu gibi şiirsel araçları bulabilmek için günde 10-18 saat çalıştığını söyler. “Kafada daha bitmemiş, yarım yamalak kalmış bu şeyleri deftere geçirmek oldukça zordur.” Ancak, hiçbir zaman, bu “yarım yamalak şeyler” Mayakovski’nin şiirine girmemiştir. “Bütün bu dertop edilmiş şeyleri ilerde nasıl, ne yolda değerlendireceğimi önceden bilemem”³¹ deyişi de bunun bir kanıtıdır. İşte bu “yarım yamalak şeyler”, şu ya da bu biçimde akla gelen bir şiirsel düşüncenin zorlamasıyla, gerekli imgesel bir biçim bulununca, bellekten ya da defterden dışarı boşalır. Hiç kuşkusuz, böyle “yarım yamalak şeyler”, ne denli ilginç olursa olsunlar, kendilerini yaşama sokacak bir itici güç olmadıkça, hiçbir işe yaramazlar.

Gerek sanatçının biçimci bir konum içinde oluşu, gerek elyapımı işler, gerçek sanatsal yaratım yasalarının zedelenmesine yol açar. Çünkü, yaratım sürecinin olağan gelişmesi, ne içerik düşüncesinden biçime doğru, ne de biçim düşüncesinde içeriğe doğru gidebilir. Ancak içerik ile biçimin ta başından imgesel bir birliği o düşüncüyü sanatsal olarak verimli kılabilir.

Hiç kuşkusuz, varılan bu sonuçla sınırlı kalınmaz; yoksa düşüncenin içyapısının kendine özgü yanı bize kapalı kalır. Bu kendine özgü yan, içeriksel ve biçimsel yanların karşılıklı ilişkisindeki özelliklerde aranmalıdır. Çünkü, düşüncede içeriksel olan yan, biçimsel olan yana açıkça “ağır basar”. Nerden anlarız bunu?

Herşeyden önce, bir sanat yapıtı düşüncesinin ortaya çıkışından anlarız. Bunun için iki olasılık vardır. Birincisi, yaşamdan alınan belli bir olay, ilk yaşamsal pırıltı belli bir etkilenim dolayısıyla, düşünce olarak belirir; sanatçının duygu ve düşünceleri üstünde bir etki uyandırarak, yaratıcılık sürecini kendi içinde başlatır. İkincisi, bir düşünce, daha önceki bir etkilenmeyle ta baştaki bağıntısı belirsiz biçimde, bir sanatçının, belli bir zihinsel, ruhsal durumu anlatabilmek için birden-

30 Vladimir Mayakovski, **Şiir Nasıl Yazılır?** Seçilmiş Eserler, Publizistik, Berlin, 1973, s. 175.

31 a.g.e., s. 177.

bire bilincine vardığı bir gereksinimden kendiliğinden de ortaya çıkabilir.

Bu iki durumda da, nesnel-olan ile öznel-olanın, bilgice koşullandırılmış-olan ile değerce koşullandırılmış-olanın kendi içinde kapalı bir birliği vardır, nitekim sanatsal içeriğin varlığını belli eden şey de budur. Bu iki durumda da, yaratıcılık sürecindeki çıkış noktası, böyle bir iç kıpırtıyı dile getirip başkalarına iletmek üzere duyulan psikolojik bir gereksinimdir.

Yani, ortaya çıkacak sanatsal-içeriksel bildirimin cisimlendirilebilmesi için, tüm yaratıcılık sürecinin işin içinde olması gerekir. İçeriğin vurgulanabilmesi, yaratıcılığın amacıdır. Yok eğer, bu içerik, biçimin yardımı olmaksızın varolup da, başkalarına iletmeyecekse, o zaman sanatta biçimi gerek kalmaz. Demek, sanatta, biçim ile içeriğin birliği şarttır. Çünkü, biçimin dışında ya da yanında, düşünce belirsiz, boğulmuş, yaşam gücünden yoksun bir haldedir; sanatçı bile, bu mutlak biçimsizlik karşısında, düşünceyi kavrayamaz. Bitmiş bir yapıtta görüldüğünden çok, o düşüncenin kendisinden anlaşılabacağı üzere, biçim ögesi yardımcı bir rol oynar. Buna karşılık, içerik ögesinin ağır basan bir rolü vardır; içerik biçimin altında değil, ama biçim içeriğin altında yer alır. Düşünce, zihinsel bir oluşumdur çünkü, burdan anlarız bunu. Yani, etsiz kemiksizdir düşünce; sanatçının tasarımında oluşup yaşar. İlerdeki yapıta ilişkin bir tasarımıdır, yaratıcının bilincinde yüzer.

Bu bakımdan, içeriği oluşturan çekirdeğin, sanatçının hayalgücünde “yaşayıp gitmesi”, burda kendine yakın bir zihinsel ortam içinde bulunması, çok doğaldır. Biçimin düşüncede oluşan çekirdeği ise, başka bir durum içindedir. Hayalgücünün zihinsel ortamı, sanatsal-imgesel biçime yabancıdır, cins olarak yakınlık yoktur aralarında; çünkü biçim, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, kendi gereği maddidir. O zihinsel ortamda “soluk alıp vermesi” zordur düşüncenin açığa aktarılması süreci boyunca, kelimenin tam anlamıyla, “ortalıkta ruh gibi dolanır.” Gerçekten ortalıkta çınlayan bir ezgi ile sırf bizim hayalimizde “çınlayan” bir ezginin “ruh gibi ortalıkta dolanması” arasındaki büyük farkı kim duyumsamaz ki! Doğrudan doğruya bir resmin üstünde, gözle görülen bir renk ile kendi belleğimizde ya da hayalimizde yaşattığımız bir renk arasındaki farkı herkes duyumsar herhalde.

Sanatsal-imgesel biçimin düşüncenin içinde böyle rahatsız biçimde varolması, bize sanatsal yaratım sürecinin birçok yasallıklarını açık eder. Sanatçı kendi düşüncesini kendi kafasında taşıdığı, onunla zihnen uğraştığı sürece, düşündüğü yapıtta, neyi söyleyeceğini, nasıl söyleyeceğinden, çok daha açık seçik tasarlar. Puşkin, *Onegin*’e çalışmaya başladığı sırada, “serbestçe kaleme alınmış bu romanın nereye varacağını...” henüz hayalinde “billurlaşmış” biçimde, “açık seçik kestiremediği”ni, Tatyana ile Onegin tiplerinin “ilk kez, belli belirsiz bir düş ale-mi” içinde gözünün önüne geldiğini bize açık yüreklilikle anlatır. Ortaya konacak

yeni bir yapının böyle “bulanık” kafada ilk kez imgesel olarak beliriş; düşünceyi oluşturacak yapıya, yapının somut imgesel “gövde”sine ilişkin bu ilk “belirsiz” tasarımlar, sanatsal bir düşüncenin ortaya çıkıp olgunlaşmasının genel psikolojik bir yasasıdır. Bu sürecin çok uzun zaman alan, karmaşık bir süreç oluşuna şaşmamak gerekir; çünkü sanatçının herşeyden önce, yapıtını kendi kafasında mümkün olduğu kadar açık seçik tasarlaması gerekir. Yoksa, düşünceyi malzemeye dökemez.

Genç Mayakovski bu soruna alaylı biçimde şöyle değinmiştir bir keresinde:

“Bir zamanlar,

kitaplar şöyle yazılır sanırdım:

şair gelir, gevşetir çenesini

ve başlar artık şıkır şıkır

ötmeye, hebennakalar gibi,

bıyrun dinleyin!

Aslında,

insan önce ötmeden,

bir dolanır, izler kaynaşan güruhu,

ve kalbin çarptığı göğüs kafesinden,

salıverir ortaya hayal kuşunu.”³².

Düşüncede içerik ile biçimin eşitsiz gelişmesi, biçimin içerikten “geride kalma”sına yol açtığı gibi, düşüncenin olgunlaşıp gelişmesine de gittikçe engel olmaya başlar. Böylece, daha yaratıcı düşüncenin kendisinde bile, biçim ile içeriğin birliği kendi gelişmesini de birlikte getirir.

Bu çelişme, kaçınılmaz olarak, büyüyüp derinleşir, sonunda düşüncenin biçim-

sel yanının bulanıklığı ve sınırlılığı, içeriğin daha da gelişebilmesi için aşılmaz bir engel haline gelir. Derken, ortadaki çelişme, doruk noktasına varır, “doğum-sancıları” başlar ve düşünce hayalin ana rahminden günışığına çıkar, maddi ortamın özgür havasını tadar; gerçek tınısına, gerçek rengine, gerçek plastik hacmine, gerçek hareketine kavuşur.

Sanatsal düşüncede imgenin biçimsel yanının “geride kalışı”nın bir nedeni daha vardır. Biçimin gösterge işlevinin, burda gerçekleşebilmesi olanağı, kendi maddi-kuruluşsal yönünün gerçekleşebilmesi olanağından daha azdır. Çünkü, yaratıcı ortaya çıkışında, hiç kuşkusuz, kendini dile getirme, kendini canlandırma kaygısı, iletişimde bulunma kaygısından daha etkin bir rol oynar. Yaratıcı düşünce, herşeyden önce, sanatçının kendini dile getirmek üzere, kendisini rahatsız eden duygulardan boşalıp kurtulmak için duyduğu, pek belirlenemeyen, hemen hemen psikolojik bir gereksinimden doğar; başkalarıyla iletişimde bulunma gereksinimi ise, burda ikinci dereceden, türevsel bir özellik taşır. Sanatçının gerçekten kendi adına yaratışı, kitleyle ilinti kurmasının (şu ya da bu nedenden ötürü) olanaksızlığın bilincinde oluşu burdan gelir; ama kendi şiirsel duyumlarıyla düşüncelerini cisimlendirebilmek için duyduğu zorunluluğun önüne geçecek halde de değildir (örneğin Kafka, bu gibi sanatçılar arasında yer alır). Ama, bu arada, kural olarak da olsa, yaratımdan alınan sonuç henüz bitmemiş, taslak halindedir burda, özellikle de ilgi çekici bir şeydir bu; çünkü, ancak yapıtın içindeki kapalı bir bildirimin başka insanlara açık oluşuyla, gösterge sistemi içinde bütün bütüne “kodlanmış” oluşuyla, sanatçının iletişimsel bir yönlendirme yapmış, yaratımını o biçimde ele almış olduğu anlaşılabilir.

İlk kez düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişi aşamasında “devreye girmek”le birlikte, iletişim kaygısı genellikle, daha yaratıcılık sürecinin başında yer alır. Kendini dile getirme, kendini canlandırma kaygısı ile başkalarıyla iletişim kurma kaygısını dengeleyebilme olanağı vardır. Çünkü, yaratıcılık sürecinin bu anında, düşüncenin içinde tohum halinde yatan biçimin gelişebilmesi için olağan koşullar ortaya çıkmış olur. Ancak o zaman, yetişip olgunlaşma süreci dolduğu anda, yani sanatsal düşüncenin içeriği, düşüncüyü geride bırakacak kadar geliştiği anda, sanatçı biçimi çekirdeğinden çıkararak, cisimlendirme gereğini duyar.

Ama sanatçı, herhangi bir nedenle, o anın gelmesini sabırla beklemese ya da “doğum” anını kaçırsa, o zaman sanatsal yaratımın nesnel yasalarına öylesine çarpar ki, doğacak olan yapıt düşer.

DÜŞÜNCENİN CİSİMLENDİRİLİŞİ

Şöyle sanılabilir, düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişine geçişle birlikte, düşüncenin anabağrında yatan içerik ile biçim arasındaki çelişme de hemen ortadan kalkacaktır, çünkü, biçimin maddi bir hale gelişiyle, bizim de içeriğe yetmişmiş, aradaki farkı “kapatarak”, içerikle “aynı düzeye gelmiş”tir. Ancak, yaratım sürecindeki bu yeni aşamanın tam bir çözümü yapıldığında görülecektir ki, biçimin içerikle aynı düzeye gelişi, o denli kolay ve basit değildir. Çünkü sanatçı, gerekli imgesel çözümün ne olduğunu yeterince belirgin biçimde “görmüş”, “duymuş” olduğunu sansa bile, kural olarak, kafasındaki bu somut maddi imge anlayışını bir yana atmak için yapacağı ilk girişimler kendisini aldatır. Renkler, tuval ya da kağıt üstünde, kendi hayalinde “gördüğü” gibi çıkmaz; sözlerin, ritmin, ezginin gerçek tınısı, kendi hayalinde duyduğu “tını”yı çıkarmaz. Onun için, hiç durmaksızın, yeni taslaklar, yeni çalışmalar yapması gerekir. O yüzden, arada küçük farklar da olsa, temelde aynı özelliği taşıyan düşünceyi sanatsal olarak cisimlendirebilmek için sayısız denemelere girişmek önünde sonunda kaçınılmaz bir şeydir.

Mayakovski, çok yerinde olarak şunları söyler:

“Ha şiir yazmışsın,

ha radyum çıkarmışsın.

Al: bir gramı

böl: bir seneye

Binlerce ton

taş toprak atacaksın,

Bir kelime

bulup koyacağım diye.”³³

33 Vladimir Mayakovski, *Vergi Tahsildarı ile Şiir Sanatı Üstüne Söyleşi*; a.g.e., *Şiirler*, Berlin, 1966, s. 224-225.

Bu sözler, sanatsal yaratımın genel bir yasaasının formüllendirilişi olarak görülebilir. Her ne denli hiç zorlanmadan, sanki doğaçtan yazılmış gibi görünse de, aslında, Puşkin'in her şiirinin ne denli uzun ve yorucu bir çalışma aldığını çok iyi biliriz. Lev Tolstoy, o geniş kapsamlı romanlarını, hiç bıkmadan, her bölümün, her öykünün, nerdeyse her satırın düzeni üstünde titizlikle durarak birkaç kez yazmıştır belki de. Gogol, bir yazarın kendi el yazılarının üstünden belki sekiz kez geçmesi gerektiğini söyler. "Belki birinde daha az, öbüründe daha çok, ama sekiz kez yapıyorum bunu. Ancak sekizinci kez, kendi elimle yazdıktan sonra, çalışma, sanatsal olarak bitmiş, yaratıcılık katına ulaşmış demektir"³⁴. Turgenyev'se Aksakov'a yazdığında şöyle der: "Eğer Puşkin ve Gogol gibi kişiler, kendi işlerinin üstünden tam on kez geçmek zahmetine katlanmışlarsa, böyle bir şeyi yapmak, bizler için farz sayılır. İnsanın eğer aklına doğru dürüst bir düşünce gelince onu gerektiği gibi, iyice tartıp biçmezse, sonunda mutlaka bir yerden patlak verir."

Bir sanatçının güçlü bir yetiye ve büyük bir ustalığa sahip oluşu, onun kendi yapıtı üstünde uzun boylu, yorucu bir çalışmaya girişmeyeceği anlamına gelmez; tam tersine, bir sanatçı ne denli büyük bir yatkınlık ve beceri sahibiyse, yaratım sürecinde o denli iddialı ve işine düşkün, o denli "müşkülpesent" olur. Hiç kuşkusuz, korkunç bir çalışmadan geçmemiş, gerçek bir sanat yapıtı düşünülemez; çünkü, içerik ve biçim arasındaki çelişmenin aşılabilmesi, içerik ile biçim arasında tam bir uyum kurularak, sanat yapıtına en yüksek dereceden bir tutarlılık kazandırabilmesi, çalışmaya mümkündür ancak. Eğer Belinski'ninde dediği gibi, çözülmez bir bütün halinde, içiçe kaynaşmış olmaları dolayısıyla, içeriğin nerde bittiği, biçimin nerde başladığı kestirilemiyorsa, bunun nedeni, uzun ve yorucu bir yaratıcılık süreci sonunda, biçimin içerikle olan aradaki farkı "kapatarak" eldeki organizmanın en küçük hücresinde bile kendini tam ve özgür olarak belli edişindendir. Zengin bir şiirsel kapsam ile onu saydam olarak taşıyan biçimin böylesine, birbirine çok iyi kaynaşmış olması, sanatta sanatsal-olanın ölçütü diye görülmelidir. Niçin o zaman düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişi amacına ulaşılabilmesi, sanatçıdan büyük bir çaba göstermeyi gerektirmektedir? Niçin hayalgücünün sınırlarından kurtulur kurtulmaz düşünce kendi cismine kavuşamamaktadır hemen?

Bunun birçok nedenini sayabiliriz burda. Birincisi, sanatsal içerik, düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişiyle gelişerek zenginleşmekte, kendini tam doluluğu ve somutluğuyla ortaya açmaktadır. Bir sanatçının yaratımı hayalgücü ne denli güçlü ve tok olursa olsun, bir romanın, bir resmin, bir oyunun, bir filmin, bir senfoninin içeriğini tüm ayrıntılarıyla ve yönleriyle, tüm sonsuz zengin yönelikleri içinde verecek durumda değildir. Novalis, **Heinrich von Ofterdingen** adlı

34 N. V. Berg, **Gogol'den Anılar**; Edebi Çalışmalar Üstüne Rus Yazarları, Bölüm 1, s. 501.

romanının metni üstünde epeyce çalıştıktan sonra, romandaki durumları ayrıntılarıyla iyice saptadıktan, roman kişilerinin diyaloglarını tek tek yazdıktan, her birinin düşüncelerini kafasında tam belirledikten sonra, romanda cisimleşen içeriği tüm doluluğuyla görebilmiştir ancak. Beethoven ise, Eroica üstünde çalışmasını tam sürdürürken, bu parçadaki şiirsel düşüncenin çok yönlü somutluğunu farkedebilmiştir ancak.

İki tip sanatçı vardır. Birincisinde, düşüncenin olgunlaşması ve ortaya aktırılması süreci uzun bir zaman alır ve düşüncenin cisimlendirilişi sürecinden daha çok zorluklar ortaya çıkarır. Buna karşılık ikincisi, bir düşüncüyü kafasında daha fazla “tutamaz” ve hemen malzemeye çalışmaya geçer. Ancak, iki sanatçı tipi arasındaki bütün bu bireysel farklılıklara rağmen, her ikisinde de, yaratıcı düşüncenin olgunlaşması evresinden, bu düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişi aşamasına geçiş, yaratım sürecinin temelinde yatan genel yasaklıklardan biri olarak daha yapının içeriği “sonuda kadar” düşünülüp taşınılmazdan önce orda yer alır. Sanatçı bu anı “bekletmek” isterse, malzemeye çalışmaya hiçbir zaman geçemez. Yaratım sürecinin ikinci aşamasına geçiş, biçimin yaratıcı düşüncenin yapısından kaçınılmaz olarak geride kalışıyla içeriğin gelişmesine ve kendini açık etmesine engel olmaya başladığı anda zorunlu bir hale gelir.

Düşüncenin olgunlaşmasından düşüncenin cisimlendirilişine geçişte içeriğin durumu büyük bir önem taşır; çünkü bu geçişte, çoğu zaman içerik, düşüncenin hazırladığı doğrultuda değil, bambaşka bir doğrultuda hareket etmeye başlar! Edebiyatta, bir sanatçının elindeki çalışma için tasarladığı tiplerin birdenbire kendisine “itaatsizliği”yle karşılaştığı bir çok durumlar olmuştur. Tatyana Larina, Puşkin’in niyeti yokken, evlenmeye kalkınca, yaratıcısını “şaşkınlığa” düşürür. Yaşamına Tolstoy’un istediği gibi bir biçim vermeyen Anna Karenina da böyle “kendi başına buyruk” bir tipdir.

Estetikçiler ile psikologlar, bu ve buna benzer durumları nasıl açıklayabileceklerini uzun uzadıya düşünmüşlerdir. Genellikle de bunu, sanatsal yaratımdaki bilinçli ve amaçlı karakterlerin bir karşı çıkışı ya da sanatçıyı sınırlayışı olarak yorumlamışlardır. Aslında, burda karşımıza çıkan şey, roman tipinin sanatçının düşüncesine “başkaldırma”sı değil; yaratıcı düşüncedeki içeriğin, bu düşüncenin cisimlendirilişi sürecinde program değişikliğine uğramasıdır.

Puşkin’in, “... Tatyana nasıl da oyun etti bana, gitti evlendi...” deyişi, yalnızca yaratım sürecinde beklenmeyen bir değişim karşısında sanatçının gösterdiği şaşkınlığı değil, ama burdaki esaslı bir alayı da bize göstermektedir. Şair, aslında kendi eliyle o gücü “çocukları”na verdiğini çok iyi bilmektedir. Yoksa, ne Puşkin’in, ne de Tolstoy’un kendi kahramanlarının niyetlerine karşı koyamayıp, onları özgür bıraktıklarını, böylece Tatyana’nın evlendiğini, Anna’nın da intihar ettiğini düşünebilir miyiz hiç!

Sanatsal düşünceyi cisimlendiriliş süreci, içeriğin bütün yönleriyle açığa çıkabilmesi koşullarını yarattığı için, sanatsal düşüncede böylesine değişimler olabilmektedir. Ayrıca bu arada, başlangıçtaki düşüncenin bazı eksik ya da kusurlu yanları da ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, **Stepan Rasin**'de böyle olmuştur bu Surikov için; sanatçı resme çalışırken, yapıttaki destanca kahramanlık düşüncesini ortadan kaldırıp fıkra haline soktuğu için Pers sultanı tipini resimden çıkarmıştır.

İçeriğin bütün yaratıcı süreç boyunca kendi içinde hareket halinde oluşu, içeriğin ortadaki biçimden her an sıyrılıp, belli ölçüde “kaçıp gitmesi”ne yol açar. Bir taslaktan öteki bir taslağa bir dize ya da bir satırdan bir başkasına geçiş; bir elyazması ya da bir beste üstünde, modlajı yapılmış bir heykel ya da bir portre resim üstünde bir kaç kez çalışma, bütün bunların hepsi, içerik ile biçim diyalektiğinin kendi gerçek dramatiğiyle koşullanmıştır. Sanatçı, bir yanda, içerik ile biçim arasında kendi istediği, kendi aradığı bir iletişimi elde ettiği kanısına vardığı zaman, bunu taslak haline, belirli bir çözüm biçimine dökmekte, ama gel gelelim bu yarattığı şeyi çözümleyipte incelediği zaman, aslında orda söylemiş olduğundan daha çok şeyler söylemiş olmak istediğini, aslında kendi dile getirmek istediği içeriğin, orda kendi eliyle cisimleştirmiş olduğu halinden çok daha zengin olduğunu fark etmektedir. Bir başka deyişle, içeriğin, biçimden çok daha hareketli, çok daha etkin bir devirgen olduğu ortaya çıkmaktadır. Biçim, tutucudur, aynen sürer. Hiçbir zaman, bir değişim zenginliği yaşayan içeriği “yakalayamamış”; ne sözde, ne renkte, ne tonda, ne de harekette içeriğin “üstüne binememiş”tir; içerik, her zaman savuşup kaçmış, biçimi yeniden “kızartırmış”tır. Ama, biçiminde bu “çağrı”ya uyması gerekir. İçerikle arasındaki çatışmanın kaynağının, kendi noksanlığından, kendi yavaşlığından geldiğini “kabul etmek” zorundadır.

İçerik ile biçim arasındaki bu çatışmanın bitip bitip başlayışı, içeriğin kendi içinde taşıdığı bütün gelişme olanaklarını yaratım sürecinde tüketinceye kadar sürüp gider. Ancak o zaman biçimin kendisini “yakalayarak”, kendisiyle uyumlu olarak kaynaşmasına izin verir. Böylece, sanatçı da çalışmasına artık bitmiş gözıyla bakar; çünkü, biçim ile içerik arasında kendi elinden gelen en yüksek kaynaşma derecesini elde etmiştir artık.

Düşüncenin maddi olarak cisimlendirilişindeki zorluğun ikinci nedeni, sanatsal biçimin kendi ikili özelliğinden gelir. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, biçim, içeriğin estetik olarak yetkin (bütünsel, düzenli, yüksek derecede örgütlenmiş) bir nesnelleşmesi olduğu kadar, o içeriği başka insanlara aktaracak da dildir aynı zamanda. Estetik açıdan tam değerli olabilmesi için, biçimin somut maddi bir varlık kazanması, yani taş, rene, tona, harekete, söze dökülmesi gerekir. Ama, bir yapıt ne denli büyük, ne denli karmaşık, o yapıtın bütün bileşken öğelerini bütünsellik içinde, bir birlik içinde toplayacak, bu birliğin “üslup” denilen

her düzeyini, sanatsal dokunun her “hücre”ni, bütün öbürleriyle, sanatsal bütünü kendisiyle uyumlu hale getirecek bir biçim verilebilmesi o denli zordur. Burada, taslak halinde yaklaşık, belirsiz, kesin olmayan bütün ayrıntıların üstesinden gelinmiş olması; yapıtın bitmişlik derecesini belirleyecek olan biçimin yüksek dereceden bir örgütlenmişlik düzeyine ulaşmış olması gerekir, buysa sanatçının ustalığına bağlıdır.

Bu arada, sanatçının öncekinden daha az karmaşık olmayan ikinci bir sorunu çözmesi, yani sanatın iletişimsel işlevini kotarmış olması gerekir. Biçimin ortaya çıkıp kurulması sürecinde, sanatçı, bütün bileşken öğelerin birbirleriyle uyumlu bir durumda içiçe geçmiş olup olmadığını, taşıdığı içeriğe uygunluk gösterip göstermediğini düşünmesinin yanısıra, o biçimin kendi içeriksel anlatımını algılamaya açık tutup tutmadığını, biçimin içinde barınan şiirsel bildirimin başkalarının bilincine ulaşip ulaşmayacağını, biçimin bu kendi içindeki bildirimin anlaşılır, kavranır olup olmadığını da düşünmek zorundadır. Düşüncenin olgunlaşıp ortaya aktarılması aşamasında, sanatçının bu anında, daha önce de tartıştığımız gibi, biçim karşısında asli bir önem taşımaz, taşıyamaz da; ama, buna karşılık, düşüncenin cisimlendiriliş aşamasında, biçim, ivedilik ve büyük bir önem kazanır.

Sanatçı, her zaman için, kendi yapıtı karşısında, izleyicinin, okuyucunun, dinleyicinin konumunun ne olacağını; kendisinininkinden, yani sanatçının konumundan ne gibi farklılık göstereceğini hesaplar, çünkü o yapıtta ne söylemek istediğini yine kendi, yani o sanatçı bilmektedir. Bir sanat yapıtı karşısında insan, gördüğü biçimin anlamını “kestirebilme”, “deşifre edebilme” durumundadır. Bu yüzden, kendi yaratımı bakımından sanatçı için apaçık olan bir şey, izleyici kitle için olmayabilir. Dolayısıyla sanatçı, yaratım sürecinde atacağı her adımı, “alıcıya, alıcının yeteneğine doğru bir yönlendirme” de bulunarak atmak, yapıtın anlamca kapsamını “gözden geçirip” düzeltmek durumundadır. Onun için, sanatçılar, yaptıkları çalışmanın çeşitli aşamalarında kendi yaratımlarını yoklarlar; beğenisine ve yargı gücüne inandıkları arkadaşlarına ya da eleştirmenlere yaptıkları taslakları ya da parçaları gösterirler. Ama bu arada, daha ham, olmamış, dolayısıyla da başkaları için kapalı ve anlaşılmaz gözükecek şeylerden, algılayanlarca yargı ve eleştiri getirecek diye de genel olarak korkarlar. Çaresi nedir bunun peki? Bir tek çaresi vardır: kendini okuyucunun, izleyicinin, dinleyicinin yerine koymak. Sanatçının kendi yapıtını bir başka gözle görmesini, kendi yaratımını dıştan görüp değerlendirmesini olanaklı kılacak şey budur.

Düşüncenin maddi olarak cisimlendiriliş süreci boyunca, sanatçının hep “ikinci kişilik kazanma”sı olayı yer alır; o anda hem yaratıcı kişi, hem de kendinin “izleyicisi”dir sanatçı. Bu anlamda, büyük sanat ustaları, kafalarının içinde dolanan ve ellerindeki yaratıma yön veren bir “ideal okuyucu”dan, “ideal izleyici”den, “ideal dinleyici”den söz ederler hep. O anda, kafanın içinde nasıl

bir sanat çevresinin, yani geniş bir izleyici kitlesinin mi, yoksa dar bir çevrenin mi yer aldığı, önemli değildir. Önemli olan, böyle bir görüntünün her yaratıcılıkta, sanatın iletişimsel yeteneğine ilişkin, belli bir ölçütü oluşturmaktır. Ama sanatçı kendisini kendisine zihince yakın bir “ideal okuyucu” yerine koyduğu zaman, o insanın algısı ile kendi yapıtına ilişkin kendi tasarımını birbiriyle özdeşleştirmeden hareket etmek zorundadır. Bu bakımdan, ustalık, bir ölçüde, ikinci bir gövdeyle de karşı karşıyadır: yapıtın estetikçe bildirimsel kapsamını kendinde taşıyıp aktarabilecek bir dil olarak, biçimi belli bir çevrenin anlayacağı bir gösterge sistemi halinde ortaya koymak.

Ancak sanatsal düşüncenin maddileştirilmesi sürecinin uzun ve karmaşık oluşunu bize açıklayacak bir başka neden daha vardır: Biçimin görece bağımsızlığı ile içerik karşısındaki etkinliği.

BİÇİMİN ETKİNLİĞİ

Sanatsal biçimin bu nitelikleri, sanatçının herhangi bir yaratıcı edimde kendisine ne gibi somut bir malzeme seçtiğiyle belli olur. Çünkü, malzeme seçimi olanakları her zaman için çok geniştir. Bir heykeltraş, taş ya da metal, mermer ya da granit; bir ressam, yağlıboya, tempera, guaş, sulu boya ya da mumlu boya kullanabilir; bir besteci, insan sesinden yararlanabileceği gibi, herhangi bir çalgının piyano ya da kemanın, vs. tınısından da yararlanabilir; bir oyun yazarı, sahneye oyuncu ya da kukla çıkarabilir. Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi öz niteliğiyle gösterdiği uygunlukla belirlenir; burda en önemli olan şey, sanatçının bu uygunluk derecesini elden geldiğince tam olarak kestirebilmesidir.

Karl Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirilmesinin Temel İlkeleri*’nde (“Grundrisse”), “Renklerle ve mermerle fiziksel olarak uğraşmanın, resim ile heykelin dışında (bir iş olmadığını)”³⁵ belirtir. Gerçekten de, sanatta kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özellikleri, bir sanat yaratımına, belirli bir biçim oluşturma olanakları getirdiği kadar, bir bakıma sınırlamalar da getirir. Resimde konu

35 Karl Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirilmesinin Temel İlkeleri*, Berlin, 1974, s. 90.

eylemin yalnızca bir anını kapsarken; oyunda, sergilemeyi, düğümü, gelişmeyi ve çözümü kapsar. Buysa o sanatta imgeyi kuracak malzemenin dinamik özellikleriyle açıklanabilir. Müziksel görüntünün biçimi, tını malzemesinin değişik niteliklerine göre, söz gelişi, kemanın tınısına ya da trompetin tınısına göre, ezgisel ya da salt ritmik olabilir. Heykelde, plastik biçimin özelliği, düzenlemedeki çözüm özellikleri, o nesnenin kendi yapılışı, ışığı, kullanılan malzemenin, söz gelişi, tahtanın fiziksel niteliklerine bağlıdır; taşın, metalin, kilin nitelikleri de sanatta biçimin başkaca yapı ilkelerini belirler. Mimarlık tarihi, mimari biçimin bütün iç kuruluşunun nasıl doğrudan doğruya malzemeyle koşullu olduğunu ve onu etkilediğini bize gösterir. Daha son zamanlara kadar, tutucu sanat düşüncesinin, etkinlemeye karşı nasıl acı bir biçimde karşı çıktığını, çelik-beton kurulmayı bile, klasik düzendeki eski tutucu mimari biçimlerinin ardına gizlemek için nasıl direndiğini düşünelim; ama sonra bu gibi düşünceler sanatsal yaratımın aşamaz yasasının, yani biçim ile malzemenin uygunluğu yasasının baskısı altında gerilemek zorunda kalmıştır.

Bu bakımdan, sanat ile bilim arasında özlü bir fark vardır. Bilimsel içerik, kendisini dile getirecek maddi malzemeye karşı ilgisizdir, kayıtsız kalır. Bir bilim adamının düşüncesi, bir düşüncenin sözlü mü yazılı mı, Rusça mı Fransızca mı; matematik, grafik işaretlerle mi, yoksa sözle mi dile getirileceğine göre değişmez. Sanatın şiirsel kapsamında ise durum bambaşkadır. Örneğin, Naumberger Kilisesi'ndeki tahta işlerin demir-döküm olduğunu düşünelim. Bütün sanatsal anlamları bir anda değişir, çehreleri bozulur. Böyle bir şey, örneğin, bir senfoni orkestrası için yazılmış bir yapıtın halk müziği orkestrası tarafından çalınışına, ya da Palek "Gezici Ressam" resimlerinin alınıp, cilalı sandığa geçirilişine benzer.

Yaratım sürecindeki zorluklar, bir içeriği elden geldiğinde tam ve tutarlı dile getirebilmek için biçim üstünde gereken çalışmayı yapmakla bitmez; malzemenin kendi olanaklarının, biçimi dile getirme olanaklarına da elvermesi, "zorluk çıkarmaması" gerekir. Heykeltraş Vera Mukhina, Paris Fuarı'ndaki pavyona konan "İşçi Erkek ve Köylü Kadın" heykeline başladığı zaman, malzeme konusunda o güne kadar karşılaşmadığı bir zorlukla karşılaşmıştı; eldeki teknik verilere ve coşkusal havaya uyacak plastik biçimi verebilmek için, ne bronz (tunç), ne taş, ne de tahta elveriyordu. Mukhina sorunu şöyle çözdü; heykel tarihinde ilk kez, paslanmaz çeliğe el attı. Nitekim, bu malzeme heykelin içeriğine tam uygun düşüyordu. Bu nedenle, iki şeyi gözönünde tutmak gerekir.

Bunu resimden örnek vererek gösterebiliriz. Bir resmin içeriği, yalnızca konuyu vurguluyorsa ve tuvaldeki boya "kütlesi" ile içerik arasında hiç bir ilgi bağı yoksa, o zaman o resim, gerçekten nitelikli bir resim yapıtı olamaz; bir siyah-beyaz yapıt ya da bir şeyi hikaye etme olarak kalır. Öte yandan, bir resim hiçbir zihinsel kapsamı dile getirmeksizin, boyanın güzelliğini, gücünü, havasını yansı-

tan soyut renk ilişkilerini gösteriyorsa, o zaman o yapıt yine nitelikli bir resim olamaz; olsa olsa ressamın süslemeci yönünü gösterir. Aynı şeye günümüzde müzikte de rastlanabilir. Öyle besteciler vardır ki, ezgiyi kendileri yazarlar, ama bu yaratımlarını çalacak yetenekte değildirler, başka bir sanatçıya bırakırlar o işi. Böylelikle de kendilerini yarım sanatsal değerlere mahkum etmiş olurlar; çünkü ortada kurulan müziksel biçim, orkestranın maddi tınısından yoksundur. Buna karşılık, başka besteciler, inceden inceye düşünülmüş partiyonlara göre tınıları kendileri yaratmakta, ama bu arada imgesel müziksel dokunun canlı bütünlüğünü bu kez öbür ucundan bozacak biçimde, herhangi bir içeriği anlatma konusunda kollarını bile kıpırdatmamaktadırlar.

Sanatta biçim, içeriğin zoruyla her kalıba rahatlıkla, hemencecik uyacak bal mumu değildir; bunu, sanatsal biçim yaratmada malzemenin işlevini çözümleyince anlarız. Bir başka açıdan baktığımız zaman da, biçimin esnek olduğunu, içeriğin gereklerine kesinlikle edilgen davranıldığını görürüz. Biçim, içerikle sürekli bir uyum içinde olmalıdır; ama tüm yapısıyla birden, içerikle yalnızca bir uygunluk değil, aynı anda tümüyle bir uygunluk göstermelidir. Biçim ile içerik arasında bu uygunluk olmadığı zaman, biçim, içeriğin açığa çıkması olanaklarını sıkımsı sınırlamış olur. Ama bu uygunluk olduğu zaman, biçim, yalnızca içeriğin hareketini daraltmış olmamakla kalmaz, içeriğin kendi içinde gelişme potansiyelini dışarıya dökebilmesi için, ona yardımda etmiş olur. Dostoyevski'nin **Yoksullar** adlı romanında mektup biçimini seçmiş olması, bu dramatik toplumsal kökenli aşk düetindeki psikolojik kapsamin, tüm doluluğuyla ve genişliğiyle olduğu kadar, bütün duyarlılığıyla da açığa çıkabilmesini olanaklı kılmıştır. Yine, yönetmen Lyubimov'un, Moskova Dram Tiyatrosu'nda genç bir oyuncu topluluğuyla, Brecht'in **Sezuan'ın İyi İnsanı**'nı sahneye koyduğu biçimde, bu yapıtın felsefi kapsamının, somut ve derin bir etki uyandırmasına yol açmıştır. Lyubimov bu oyunu, hiç bir gösterişli dekoru ve özel giysisi olmayan, bir halk tiyatro kumpanyasının verdiği bir temsilmiş gibi oynatmış; bu arada, sahnenin üstüne Brecht'in hüznü ve alaylı portresini koymuştur. Buna karşılık, aynı oyunu Leningrad Puşkin Tiyatrosu'nda yönetmen Susloviç sahneye koyduğu zaman, oyunun içeriğinin sahnede gerçekleştirilişine engel olacak biçimde, eylemin ve kişilerin tüm dış görünüşlerini yerel havaya aynen bağlı kalarak veren bir temsil ortaya çıkmıştır.

Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi, biçimin kendi içindeki gücü, kendi başına, ne iyi, ne de kötüdür. Biçimin yaratım sürecinde göreceği işlev, biçim ile içerik arasındaki somut ilintiyle belirlenir. Bu nedenle, bu sürecin verimliliği, sanatçının gerçek bir şiirsel düşüncüyü “doğurabilme” yetisine olduğu kadar, yaratım sürecinde içerik ile biçim arasındaki karşılıklı etkileşimlerden ortaya çıkabilecek bütün dramatik çalışmaların üstesinden gelecek biçimde o sanatçının

ustalığına da bağlıdır. Çünkü, sanatsal düşüncede biçimin çekirdeğini incelediğimiz zaman gördüğümüz, biçimin kendi “karakter” özellikleri, maddi olarak cisimlendiriliş sırasında çok daha kesin ortaya çıkar. Bunda şaşılacak bir şey yoktur; çünkü burda biçim, somut nesnel bir varlık kazanmakta, dolayısıyla hem çok daha güçlü, hem çok daha yetkili bir hale gelmektedir. Biçim, sanatçının yaptığı taslakta, çalışmada somut canlı hale geldiği zaman, kendi yaratıcısı tarafından tanınıp kabullenmeyi, orda kalmayı, kendisiyle iyi geçinmesini “ister” çünkü varolmuştur artık, bulunup ortaya konmuştur. Ama bir sanatçıya bunu “inandırmak” hiç de kolay değildir. Kim bilir kaç kez yaratım süreci bu yüzden yarıda kalmış, biçim ile içerik arasındaki çelişme çözülüp aşılamamıştır. Ya direnç yoksunluğundan, kendi yaratımında yeterinde iddialı olmadığından, ya da içerikle içten kaynaşabilecek, yeni, değişik bir biçim bulabilme yetisi ve ustalığına sahip olmadığından, sanatçı, belirsiz, yaklaşık bir çözümle yetinmiştir orda. Ayrıca, kim bilir kaç kez biçimin içeriğe “oyun ettiği” de olmuştur ve yıkmıştır onu.

Örneğin, Kübalı bir ressam, kalkıp da devrimdeki kahramanlığı soyut renk ilişkileri diliyle aktarmaya çalışınca, ya da Sovyet mimarları, modern tiyatroları, klüpleri, yönetim binalarını, vb. eski Yunan tapınakları tarzında ya da imparatorluk üslubunda yapınca, biçim ile içerik arasında öylesine haykıran gelişmeler çıkmaktadır ki, artık bu gelişmeleri, ne yüksek yetkili bir kişi, ne büyük bir usta, ne de yoğun bir çalışma kurtarabilir. Bu gibi uzlaşmaz çelişmeleri bir sanatçının aşabilmesinin tek yolu, daha ilk başta kendi bulduğu, kendi yanlış seçtiği biçimden kurtulması, onu kendi istediği içerikten ayırmasıdır; çünkü, biçim içeriğe bütün bütüne yabancı kalmış, bütüncül olarak içerikle birleşmemiştir. Ama, ya kendi körlüğünden ya da beğeni yoksunluğundan, ya da biçimci bir düşünce tarzından ya da o işi veren kişinin zoruyla kendi duygularını içine atması yüzünden, sanatçı o gibi bir biçim üstünde diretirse, o zaman o yapıt, başarısız kalmaya mahkum olur.

Yaratım sürecinde, içerikle biçim arasındaki karşılıklı ilişkiler ne gibi bir yol alırsa alsın, bu ikisi arasında kurulan birliğin derecesi kadar, aşılamamış olan çelişkenliğin derecesi de, yapıta “çöker”, orda “pıhtılaşıp kalır”. Onun için, biz burda, yaratım sürecinin düşünsel olarak çıkarsanabilmesine yarayacak, taslak, öneri, gündelik çizim, ya da mektup gibi şeylerin üstünde değil, yapıtın kendi içinde barınan biçim ile içerik diyalektiğinin baştan aşağı çözümüleştiği üstünde durarak, onu ele alıyoruz. Biçim ile içerik arasında tam bir uyuşmanın olup olmayışıyla bir yapıtın sanatsal bir nitelik taşıyıp taşımayışını saptayabiliriz. Böyle bir uyum, biçim ile içeriğin karşılıklı içiçe geçişinden doğabileceği gibi, Puşkin’in deyişiyle, orda bir parça “acayıklık” oluşundan da gelebilir; böyle bir şey, ya “sözle kapatılması gereken bir duygu ve düşünce yoksunluğundan...” ya da “duy-

gu ve düşünce yükünü dile getirecek bir söz yoksunluğundan...” doğabilir.³⁶

Böylesine “acayıplikler”, hiç kuşkusuz, içerik ile biçimdeki uyumsuzluğun, aşılammış bir çelişkenliğin çok ender bir halidir. Yoksa, bitmiş bir sanat yapısında, şu ya da bu çelişme, belli bir ölçüde vardır hep, orda kalmıştır. Her gerçek sanatçı, kendi yaratımının tam bitmiş olduğunu çok zor kabul eder. Kendi yapıtını daha da yetkinleştirebileceğini, üstünde daha çok çalışabileceğini, daha çok elden geçirebileceğini düşünür hep. Sözkonusu en küçük bir ayrıntı da olsa, ortadaki yapıtının yetkince olmadığı duygusundan kurtaramaz kendini. Yani, içerik ile biçim arasındaki birliğin derecesi ne denli yüksek olursa olsun, biçim ile içerik birbiriyle ne denli içiçe kaynamış olursa olsun, bu birlik görecedir; ama, içerik ile biçim arasındaki çelişmeye mutlak gözüyle bakmak gerekir.

36 A. S. Puşkin, **Toplu Eserler**, Cilt 5, s. 44.

SANAT YAPITI

Bir sanat yapıtı, uzun, karmaşık ve çelişmeli bir yaratıcı sürecin sonucudur. Duyusal algılamaya açık, tüm kendi bileşken yan ve katları ile yönlerinin içsel bir birliğini, bölünmez bir bütünü oluşturur. Ama, kuramsal bir çözümlemede, bu bütünlüğün parçalanarak, yapıtın kendi bileşken yanlarına ayrılması gerekir; yoksa, yapıtın kendi iç kuruluşu başka türlü anlaşılamaz.

Sanat yapıtı üstünde öyle bir çözümleme yaptığımız zaman, karşılaştığımız ilk şey, sanat yapıtının bir içeriksel, bir de biçimsel yanı olduğudur. O halde, bu ayırmadaki temel ilke nedir?

İÇERİK VE BİÇİM

Yaratım sürecinde içerik ile biçim arasında yer alan karşılıklı geçişme, bu ikisi arasında hiçbir sınır, hiçbir “sınır çizgisi” olmayışıyla belli olur. Tam tersine (bir sanat yapıtının kendi nesnel birleşimi içinde, sözden, hareketten, renkten, oylumdan, tondan başka hiçbir şey bulunmadığı için), sanat yapıtında **herşey biçim** olduğu gibi; (bir sanat yapıtının kendi biçimi ile tüm yönler ile bu biçimin her ögesi içinde belli bir şiirsel anlam, dile gelecek belli birşey saklı olduğu için de), sanat yapıtında, **herşey içerik**’tir aynı zamanda. Bu nedenle, bir sanat yapıtında içerik ile biçim, anlam ile gösterge birbirinden nasıl ayrılıyorsa öyle ayrılır; yani bir sanat yapıtında barmın **manevi** kapsam, **manevi** anlam, **manevi** bildirim olarak ve bu bildirimin, bu anlamın, bu kapsamın söz, ton, hareket işaret, renk ve plastik kitle halinde, **mad-di cisimlendiriliş**’i olarak.

Bunu bir örnekle açalım. I. Pedro Anıtı’nın altlığı, Petersburg yakınlarında çıkarılmış, büyük bir granit kitlesinden yapılmadır. Bu taş kitlesi, içerik olarak

da, biçim olarak da, som bir maddi nesnedir. Ama anıtın altlığı haline geldikten sonra, kendi maddiliğini korumakla birlikte, üstündeki atlı süvari heykelinin kendi manevi anlam kapsamına ilişkin, dinamik bir figürleşme ve düzenlemin niteliği de kazanmıştır. Bir doğa harikası olan bir kaya kitlesi, bir sanat harikası haline dönüşmüştür artık. Sanatçı taşa can vermiş, altlığın içeriğinin anlamını alacak biçimde, taşı kendi şiirsel düşüncesinin taşıyıcısı haline getirmiş; altlığın maddi kılıfı ise, bu içeriği cisimleştirecek araç, onu dile getirecek biçim olmuştur artık.

Sanatçı kendi duygu ve düşüncelerini hangi malzemeyle dile getirirse getirsin; durum değişmez. Dolayısıyla, bir sanat yapıtının içeriğini, o sanat yapıtında yansıyan yaşam olarak gören tasarım ve tanımlamalar kadar, sanatçının kendisini dile getirişi olarak gören bütün düşünceler de yanlıştır. Bir sanat yapıtının içeriği, **onun kendi içinde barınır; onun dışında bir yerde, dıştaki dünyada ya da sanatçının bilincinde barınık değildir. Bir yapıtın içeriği, kendi biçiminin anlamıdır, onu oluşturan gösterge sisteminin anlam yüküdür, yapıtın tüm görüntüsel dokusu içinde barınan ve ordan çıkan manevi bildirimdir.**

Bir sanat yapıtında içerik ve biçim, burda incelemek zorunda olduğumuz, belli bir iç yapı gösteren, karmaşık bir kuruluştur.

İÇERİĞİN YAPISI

Sanatsal bildirilişimin ikili özelliği, yani bilgisel ve değerlendirici özelliği o yapıtta **tema ile şiirsel düşüncenin diyalektik birliği** olarak, somut bir yapıtın içeriğinde kendini belli eder.

Bir sanat yapıtındaki içeriğin tematik düzeyini çözümleme geçmeden önce, daha en başından, “tema” kategorisi ile “konu” kategorisi arasındaki temel ayrımı burda vurgulamak istiyoruz. Çünkü konu, romanda, oyunda, resimde ya da filmde canlandırılan **somut olay’dır; Gorki’nin de belirtmiş olduğu gibi, yapıt kişilerinin somut eylemleri ile karşılıklı etkileşimleri’dir.** Buna karşılık, bir yapıtta tema denince, burda anlatılmak istenen şey, o yapıtta tartışılacak etik, siyasal, dinsel, felsefi ve estetik türden, özgül bir yaşamsal **sorun’dur; yapıtta ortaya atılacak ve şu ya da bu yolda yanıtlanacak, yaşamdan alınma bir soru’dur.** Örneğin, **Son Taam**, ya da **Haç Töreni** çoğu kez ressamı tarafından seçilmiş konulardır. Ama bu konular, kendi başına ilginç konular oldukları için değil, sırf bu konularda sanat için gerekli olan çarpıcı, gözalcı büyük temalar barındığı için, sanatçıların ilgisini çekmişlerdir; örneğin bu birincisinde, güven ve ihanet teması; ikincisinde, dinin gerçek özü ile yobaz dış görünüşü arasındaki çelişme teması.

Burda şu sonuca varabiliriz, “tema” kavramı, daha **genel olan**, daha **genel anlamda** bir şeyi; “konu” kavramı ise, daha **tikel olan**, **somut olan** bir şeyi kapsar. Konu, bir hikaye okuduğumuz, bir resme baktığımız, sahne ya da perdede bir oyun izlediğimiz zaman, doğrudan doğruya algıladığımız **dış eylem**’dir; tema ise, görmesek de, işitmesek de, kavramamız gereken doğrultuda, bir eylemin iç anlamı’dır. Son olarak da konu, sanatın kendi araçlarıyla yeniden yaratılacak olan fizik, maddi süreçtir. Buna karşılık tema, toplumsal yaşamın akışından çıkarsanacak manevi sorundur; etik, tinsel felsefi ya da bir başka konumdaki insan ilişkilerinin manen çatışmasıdır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, sanat, bütün maddi görünüşlerle süreçleri tanıyıp yansıtabilmekle birlikte, insan yaşamının manevi kapsamıyla eşleşmiş olması ölçüsünde bunlarla ilgilenir, sırf kendileri olarak kendileri için değil. Bu bakımdan, ne fiziksel, ne matematiksel, ne biyolojik, ne ekonomik, ne de teknolojik sorunlar doğrudan doğruya bir sanat yapıtının teması olabilir. Sanatın bir bilimsel ya da teknik yapıttan farkı burdadır. Bu fark, özellikle önemli ve aydınlatıcı bir farktır. Mühendisliğe giren, teknik bir kurulma teması, bir mühendisin, ustabaşının, işçinin çözmesi gereken, maddi-teknik bir işdir; mimari-sanatsal bir yaratım ya da sanatsal olarak biçimlendirilmiş bir nesnenin teması ise, onun kendi **toplumsal işlevi**’dir, yani o **teknik kurulmanın toplumsal olarak belirlenişi**’dir (örneğin, bir iskan binasının, bir kültür sarayının, bir kilisenin işlevi; bir oturma odasında ya da bir büroda bir mobilya grubunun işlevi; gündelik giysinin ya da bayramlık giysinin işlevi gibi).

Sanatta doğasal görünüşlerin ya da nesnelerin canlandırılması söz konusu olduğu zaman da bir sanat yapıtının tematik özelliği değişmez; resimde bir manzara ya da natürmortun, koşukta pastoral liriğin, ya da müzikte manzara etüdlerinin teması, doğasal görünüşleri ile nesnelerin kendi başlarına varlıklarının canlandırılması sorunu olmayıp, bunlarla toplumsal anlamdaki ilişkilerin canlandırılması sorundur. Lermontov’un **Yelken** ya da **Kızıl Çam**’ını, Tiyutşev ile Fet’in şiirlerini anımsayalım. Burda, canlandırmanın nesnesi (konu, doğadır hep; tema ise, doğanın insan yaşamındaki yeri, insanlar için taşıdığı anlam, kendi **manevi toplumsal değeri**’dir. Bu bir yalnızlık teması, bir başkaldırı teması olabileceği gibi, doğanın insanlar tarafından terkedilmişliği teması ya da insanın doğayla içiçe yoğrulması teması da olabilir; ama hepsinde mutlaka insanın doğa ile ilintisinin bir yönü vardır. Aynı şeye resimde de rastlarız. Matisse’de natürmort teması, kural olarak, renk renk dünyanın parlak güzelliği karşısında insanın büyülenişidir; Guttuso’da natürmort teması, insanın kendi emeğinin ürünleri ve araçlarıyla olan ilişkisidir. Onun için, Fransız ressamlarında konu, limonla, altınbalıkla, süslemeci eşyayla olan karşılıklı ilişkiye dayanırken; İtalyan ressamlarında patatesle, hasır sepetle ve yengeçle olan ilişkiye dayanır.

Burda buna bağılı olarak, şunu da söyleyelim, sanat eleştirmenlerince sık sık kullanılan “tematik resim”, “konulu resim” gibi resimler, hiç kuşkusuz, belirsiz ve yetersizdir. Manzarada, portrede, natürmortta, konunun özelliğı, hiç kuşkusuz güncel resimdekinden ya da tarih resmindekinden farklıdır. Ayrıca, değışik tarzlar içinde konunun, hiç kuşkusuz, farklı farklı rolleri vardır. Bununla birlikte, hiç bir sanat yapıtı yoktur ki belirli bir konusu ve bu konuda açığa çıkan bir teması olmasın.

Demek, toplumsal yaşamın manevi içeriğini yansıtan tematik öğe, sanatta içeriğın bir düzeyi, bir kat’ı da olarak kendini belli ederken; konu, **sanatsal biçimin bir düzeyi, bir kat’ı** olarak kendini belli eder. Konu, **temanın imgesel olarak somutlaştırılışı**’dır. Onun için, bazı serüven tarzında ya da polisiye tarzdaki yapıtlarda, konunun gerilimi ve akışı ile içeriğın zenginliğı ve derinliğı arasında tam ters bir ilinti vardır; oysa konusu çok yalın, bir o kadar da ilginç olmayan bazı yapıtlarda çok zengin bir içerik ortaya çıkabilmektedir.

Burda estetik için ilginç saydığım bir olayı anımsıyorum. 1930’larda, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda, drama sanatı üstüne yapılan bir toplantıda, bir yazar, günümüzde yaşamın bereketli bir dramatik konu yaratmadığından yakınarak, iyi ağdaş yapıtların olamayışının nedenini buna bağılıyordu. “Bana iyi bir konu verin, size iyi bir oyun yazayım”, diye haykırıyordu tiyatro yönetmenine doğru dönerek. “Lütfen!”, diye karşılık verdi bunun üzerine Nemirovi-Danenko ve o anda bir konu gelişmeye başladı: Bir delikanlı genç bir kızı sever, ama delikanlı uzun bir ayrılıktan sonra döndüğünde görür ki genç kız bir başkasını sevmektedir. Delikanlı üzüntü içinde yeniden yolculuğa çıkar. “Güldürmeyin beni” diye ıkışır bizim yazar, “bu konuyu akılı başında bir kişi yazabilir mi hiç?” Nemirovi-Danenko’dan gelen cevap: “Eh, biliyorsunuz, Griboyedov yazmış bile...”

Bir yapıtın sanatsal değeri, kendi konusunun niteliğıyle belirlenmez. Konunun işlevi, içeriğı mümkün olduğunca açık seçik ve yoğun olarak cisimlendirebilmektir. Ama, bir yapıtın değeri, doğrudan doğruya temanın niteliğine bağılıdır. Hiç tartışmasız, insanların bir sanat yapıtına duydukları ilgi, temanın derinliğıyle, toplumsal anlamıyla; bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun, insan lığın en önemli gereksinimlerini ne ölçüde karşıladığıyla belirlenir. Kuşaktan kuşağa kalan temaları sanatsal olarak işlediğı için Shakespeare’in oyunları ölmezleşmiştir. Her kuşak için, “Hamlet teması”, “Lear teması”, “Othello teması”, “Romeo ve Juliet teması”, “Macbeth teması”, kendi açısından etik, siyasal, psikolojik ve felsefi bir önem taşımıştır. şolokhov’un romanları ile şostakoviç’ın senfonilerine, Ayzenştayn’ın filmlerine, bu gibi en önemli, en anlamlı temalara el attıkları için çok yüksek bir değer veriyoruzdur; örneğın, savaş ve barış teması, 20. yüzyılda toplumsal yaşamın ve kişisel yaşamın dönüşüme uğratılması teması.

Ancak, bir sanat yapıtında temanın içeriksel önemi ne denli yüksek olursa olsun, kendi başına alındığında, gerek düşünsel, gerek sanatsal değerini yitirir; çünkü aynı bir tema, çeşitli biçimlerde ele alınabilir. Örneğin, Molière’de, Byron’da ve Puşkin’de “Don Juan teması”, ya da Turgenyev’in, Çernişevski’nin ve Dostoyevski’nin romanlarında “yeni insan” teması, ya da Repin’de, Kasatkin’de, Courbet’de ve Meunier’de, insanı insanlıktan çıkaran, köle gibi çalışma teması, kendi aralarında kıyaslandığı zaman görülecektir ki, bir yapıtın teması, o yapıtın içeriğinin yalnızca bir yanı’dır. Öbür yanı, **temanın düşünsel olarak işlenişi’nden, yorumlanması’ndan, sanatçının temayı düşünsel-şiiirsel olarak sergileyiş biçimiyle tarzından gelir.** Bir sanat yapıtının teması, daha önce de söylediğimiz gibi, sanatçı tarafından ortaya atılmış bir soru, sanatçıyı ilgilendirdiği için yaşamdan türetilmiş bir sorundur. Bu sorunu çözebilmek için sanatçı, kendi yapıtının temasını **şiiirsel düşünce’nin içinde “eritir”**; ancak bu “kaynak” sanatsal içeriği tüm doluluğuyla pekiştirir.

Hiç kuşkusuz, zaman zaman sanatçının kendi ortaya attığı soruyu kendisinin yanıtı bıraktığı ya da okuyucuyu, izleyiciyi, yanıtı kendi başına bulmaya yönelttiği haller de olabilir. Diyebilir ki sanatçı, “ben size yaşamı gösteriyorum, iyiyi kötüyü, olumluyu olumsuzu siz bulun, siz belirleyin.” Bir Flaubert’in ya da Çehov’un, bir Hemingway’in ya da Faulkner’daki gibi, ortada böyle bir “karışmama hali”nin ne denli aldatıcı olduğunu anlamak için keskin görüşlü olmak gerekmez. Bir sanatçı, yaşama katılmayan bir tarihyazıcı olarak kalmaya, hiçbir şey **kanıtlama’dan** onu sırf göstermeye de kalksa, sorun düşündüğü gibi çıkmaz; çünkü “...yaşayan hiçbir insan (toplumsal kesimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi bir kez kavradıktan sonra), belirli bir kesimin yanında, arkasında yer alma’mazlık edemez, o kesimin başarısı karşısında sevinç, başarısızlığı karşısında üzüntü duymamazlık edemez.”³⁷

Bu sözler, sanatçılar için de bütünlükle geçerlidir. Her insan gibi, sanatçı da gözleri önünde olup biten şeyleri nasıl gerçek olarak görüp kavırıyorsa, yaşama karşısında öyle belirli bir tavır olarak, aynı zamanda onu yargılayıp değerlendirir. Sanatçının “tarafsızlığı”nın desteksiz ve gerçekleşemeyecek birşey olmasının ikinci nedeni, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, imgesel bilginin nesnesinde, insanın dünyayla olan ilişkisi “dışarlanmış” değildir (içerilidir). Onun için yazarın, karşısındaki nesneyle kendi ilişkisini, gerçekliğin belgesel ya da bilimsel yoldan yansıtılışında olduğu gibi soyutlayabilmesi, sanatta mümkün değildir.

V. I. Lenin, *Felsefe Defterleri*'nde, düşüncenin yetkin bir tanımını yapar: "Düşünce [insanın] **bilgi**'si ve isteğidir (istemi'dir.)"³⁸. Bu tanımlama, (yalnızca sanatsal değil) her düşünceyi gnoseolojik ve bilgi kuramsal nitelikleri kendinde barındıran bir birlik olarak göstermektedir; çünkü "kavram", "yargı", "sonuçlama" gibi salt bilgi kuramsal kategorilerden farklı olmak üzere, "düşünce" kategorisi, kendi içinde, bilgi edimini karşılayacak bir değer yönlendirme de ("istem", "istem"de) taşımaktadır aynı zamanda. Sanatsal, şiirsel düşüncede (ki tüm öbür ideolojik sonuçlardan onu farklı kılan şey de budur), değer-yönlendirici yan ile bilgi-yönlendirici yan arasındaki bağıntı, daha önce de belirttiğimiz gibi, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişindeki coşkusallıkta öğelerin gördüğü işlev dolayısıyla, özellikle içiçe bir bağlantıdır. Bu yüzden, bir sanat yapıtında düşünce (ders kitaplarında ya da edebiyat kuramında sık sık rastladığımız gibi), kendinde yatan "ana düşünce"ye indirgenemez. Bir sanat yapıtında düşünce, "ana düşünme" ile "ana duygu"nın bir birliğini, ruhsal durumu oluşturur. Hegel'in ve Belinski'nin terimleriyle, o yapıtta **dokunaklılık**'tır düşünce.

Sanatsal bir yaratımın içeriğindeki ikinci düzeyin en genel özellikleri bunlardır. Hiç kuşkusuz, bu içerik bütünseldir, bölünemez; yaşamdan alınmış tema ile şiirsel düşünce bu içerikte birbiriyle kaynaşmıştır, yanyana değildir, bütüncül bir karşılıklı geçişme içinde, içiçe varolurlar (tıpkı kendisine cisim veren maddi biçimle içeriğin çözülmez bir birlik içinde varoluşu gibi). Bununla birlikte, bu bağıntı, bir özdeşlik olmayıp, içeriksel bütünün **farklı yanları**'nı oluşturur. Bu bakımdan, bir sanat yapıtının içeriğinde bunların ne gibi bir karşılıklı bütüncül ilişki içinde olduklarını incelememiz gerekir.

Herşeyden önce şunu belirtelim, yaratıcı düşünce, sanatçının belirli bir temayı **seçiş ilkeleri**'ne bağlıdır. Bu seçim hiçbir zaman rastlantısal değildir, olamaz da; her sanatçı, belirli temalara yakınlık gösterir, belirli temalara karşı ilgisiz kalır ya da tümünden geri çevirir. Örneğin, niye Repin hep halkın acıları ve devrimci savaş temalarını seçmiştir de, Semiradski başka temalara yönelmiştir? Niçin Nekrassov ile Fet'in şiir sanatında tema başka başkadır? Çünkü, sanatçının tematik yönelimi, onun kendi dünya görüşü ile dünya tablosu tarafından belirlendiği gibi; her somut yapıtta tema seçimi, o yapıttaki düşünsel dokunaklılığı açığa çıkarır da ondan. Daha sonra, "düşüncenin gelişmesi", **sanatçının** bulduğu temayı **nasıl** anlamlandırdığından, temadaki soruyu nasıl yanıtladığından belli olur.

Sanatçı şu ya da bu yoldan bir çözüme varmak, başka insanlara birşeyler söylemek için seçer böyle bir temayı. Sanatçının bu "söyleyecek birşeyleri olması", canlandıracağı şeyle arasında varolan böyle bir ilinti, az ya da çok belirlenmiş, az ya da çok üstünde düşünülüp taşınılmış, az ya da çok kesin ve eksiksiz olarak dile getirilmiş olabilir; ama eğer ortada, sanatçıyla herhangi bir nesne arasında böyle hiçbir ilişki yoksa, o zaman onu canlandırmak içinden gelmez. Çernişevski, çok yerinde olarak şunları söylemiştir: "Sanatın asıl anlamı, gerçeklik karşısında insanın ilgi duyduğu şeyi yeniden yaratmasından gelir. Ama, yaşamda kendisini ilgilendiren olaylar karşısında insan, bilerek ya da bilmeyerek bir yargıda bulunur; çünkü, bir şair ya da bir sanatçı insandır önünde sonunda, canlandığı olayları mutlaka yargılar ve bu yargı, sanatçının yapıtında kendi anlatımını bulur..."³⁹. Bir başka yerde de Çernişevski, şunun altını çizerek der ki, sanatçının yaşamdan canlandığı bir olay karşısındaki yargısı, "...isteyerek ya da istemeyerek, açık seçik ya da üstü kapalı, bilinçli ya da bilinçsiz, o sanatçının yapıtında yansır, o sanatçı yeniden yarattığı olay karşısında bir yargı vermiştir..."⁴⁰. Böyle bir "yargı", aslında Flaubert'in, Çehov'un ya da Hemingway'in yapıtlarında da vardır; ancak, özel yoldan kendi anlatımını bulur; **tezli değildir**.

39 N. G. Çernişevski, *Sanatla Gerçeklik Arasındaki İlişkiler*, Berlin, 1954, s. 215.

40 a.g.e., s. 249.

Buna bağılı olarak, tez sorununa, sanatın tezliliğine de girmek zorundayız burda. Bizim kuramsal literatürümüzde, sanat her zaman için tezli olmuştur, çünkü sanatın içeriğinde öznel, değersel bir öge vardır diye bir sava sık sık rastlanır. Bu arada da Friedrich Engels'in sözlerine başvurulur genellikle. Ancak Engels, "tezlilik" kavramını çok dar, somut bir anlamda kullanmıştır. Minna Kautsky'e yazdığında şöyle der Engels: "Ben tezli şiir diye birşeye karşı değilim"; sonra da, sanatta düşünce kapsamını dile getirmenin bir biçimi olarak sanatçının "...açıkça yan tutmak, kendi kanısını dünyaya kanıtlamak"⁴¹ için duyduğu gereksinimi karşılamının bir biçimi olarak gördüğüne ilişkin örnekler verir tezli şiirden.

Sanatçının kendi düşüncelerini ve kanılarını böyle bilinçli, amaçlı, açık seçik, komuoyuna doğrudan doğruya verişinin yanısıra, bir düşüncelyi dile getirmek için sanatta bir başka yöntem daha vardır. Belinski'nin son yazılarından birinde yaptığı gibi, Gonçarov ile Herzen'in yaratımları arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, ya da Flaubert ile Balzac'ın, Baudlaire ile Béranger'nin, Çehov ile Gorki'nin, Vera Panova ile İlya Ehrenburg'un yaratımları karşılaştırılacak olursa açıkça görülecektir ki, tezli şiirin yanısıra bir de tezli olmayan şiir vardır, burda sanatçının ortaya attığı yaşamsal sorunun çözümü okuyucuya bırakılmıştır. Hatta zaman zaman, şaşırtıcı bir sanatsal taktik duygusu sonucu, okuyucunun, yazarın kendi ideolojik konumu doğrultusunda bir çözüme varmasının istenmediği de olur.

Ama her sanat yapıtında sanatçı, kendi canlandırdığı birşeyi ya olumladığı ya da yadsıdığı için, ya herhangi birşeyi düşlediği ya da herhangi bir şeye karşı savaştığı için, **bir sanat yapıtında mutlaka mutlaka düşünsel bir kapsam vardır**; bir sanat yapıtında sanatçının yaşama ilişkin tasarısı, yaşam üstüne yargısı, yaşamı değerlendirişi, mutlaka kendi anlatımını bulur. Sanatta tezliliğin kapsamı, taşıdığı düşünsel kapsamın varolabilmesi olasılığından yalnızca **bir tanesi**'dir. Bir yapıtın tezli bir yapıt olabilmesi için düşüncenin yapıtın "metni" içinde cisimleşmiş olması gerekir; tezli olmayan bir yapıtta ise, düşünce, belli bir ölçüde, "metnin altında" dile gelir. Bu birinci durumda tema, doğrudan doğruya düşünceye "dönüşmüş"tür; ikincisindeyse, temanın bu "dönüşmesi" yapıtın içinde değil, okuyanın bilincinde yer alır, yeter ki yapıtta düşünsel metnin altında verilmiş olsun.

Demek, şu sonuca varabiliriz, bir sanat yapıtındaki içeriğin tematik ve düşünsel düzeylerinin çözülmez bir birlik içinde oluşuna rağmen, bu her ikisi de, birbirinden görecelikle bağımsız olduğu için, aralarındaki karşılıklı ilişkilerdeki çelişmelerde değişik biçimlerde ortaya çıkabilmektedir.

41 Friedrich Engels, Minna Kautsky'ye, 26 Kasım 1885; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 36, s. 394.

Bu gibi çelişme tiplerinde ilki, sanatçının yapıtındaki temayı **yaşamdan almış**, ama **çözümünü kendi yapmış**, okuyucusuna ya da izleyicisine **kendi çözümünü**, **kendi** konumunu, **kendi** açısını, **kendi** dünyagörüşünü getirmiş oluşundan gelir. Bu anlamda, tema ile düşünce arasındaki karşılıklı ilinti de, sanatsal içerikteki nesnel-olanla öznel-olan diyalektiğinin özel bir görünüş biçimini alacaktır. Şu da var, bir yapıtta düşünce, hiçbir zaman tüm yaratılmış doluluğu içinde, tastamam kapsamaz onu. Bir tema en derin, en kapsamlı, en doğru yönde düşünsel olarak yorumlansa bile, böyle bir şey, ancak görece bir derinlik, görece bir kapsamlılık, görece bir doğruluk olur.

Onun için sanata “ebedi temalar” sözkonusu olabilir ancak. Bir sanatçı, bir temayı ne denli dahice ele almış olursa olsun, yine de insanoğlunun sanat hazinesinde kalır o tema, hep yeniden ele alınıp işlenebilir. Örneğin, anne sevgisi teması, bir Leonardo ya da Raffael’in Rönesans Madonnalarından, Bir Petrov-Vodkin’in, Deyneka’nın ya da bir Rivera’nın günümüz Madonnalarına kadar, bütün bir resim tarihi boyunca sürüp gitmiştir; yüzlerce büyük tuval ve duvar resmi de yapılırsa, bu konu tükenmez. Romeo ile Juliet teması, günümüze kadar yaşamış; Çek yazar Otcenasek’in hikayelerine, Amerikan **West Side Story**’ye, Raisman’ın **Aşk Ne Zaman?** adlı filmine kadar girmiş; her keresinde bir yenilik kazanmış, şiirsel yönde ayrı ayrı ele alınabilecek sınırsız olanaklar getirmiştir. Gorki ile Block, Şolohov ile Mayakovski, Matveyev ile Şostakoviç gibi önemli sanatçıların yaratımlarında, toplumsal ilerleme temasının imgesel bir biçimde işlenişinden sonra bu temanın artık “kapanmış” olduğunu, artık sanatsal olarak özümlemenin bir nesnesi olmaktan çıktığını kim düşünebilir ki!

Gerçekliğin bilimsel ya da belgesel olarak canlandırılışı ile sanat arasında bir başka fark da burdan gelir. Çünkü, bilimde ya da belgesel olarak canlandırılmada, öznel öge, (hiç kuşkusuz, insan etkinliğinde olabileceği ölçüde), amaçlı yoldan aşılabileceği için, burda **temanın optimal bir çözümü**’ne ulaşmak mümkündür. İnsanoğlu oturup da Pythagoras’ın önermelerini ya da yerçekimi yasalarını yeni baştan bulgulamak zorunda değildir. Bilimsel bir bulgulama ya da bir olgunun belgesel yoldan canlandırılışı, nesnel bir hakikat anlamı taşıdığı için, ilişkin olduğu temayı tüketmiştir artık. Buna karşılık sanatta, tüketilemez bir tema olamaz. Bir çıplak insan vücudu, bir deniz, bir bulut, ya da masa üstünde duran bir elma çizimi gibi çok basit bir iş bile, bu konuda bugüne değin elde edilmiş önemli sanatsal başarılar ne olursa olsun, **sonsuz** çeşitli çözüm yollarını kendi içinde taşır. Demek, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiği, sanatın nesnel-öznel şiirsel hakikati içinde, gerçekliğin bilimsel bilgisinden ya da belgesel olarak yansıtılışından daha başka biçimde ortaya çıkmaktadır.

Sanatsal içerikteki düşünsel yan ile tematik yan arasındaki ikinci tip çekişme, **şiirsel düşünce**’nin her zaman **şiirsel hakikat** taşımamasından gelir; çünkü, şiirsel düşünce, temayı her zaman tam doğru olarak biçimlendirmez.

Sanatın aynı bir temayı çeşitli biçimlerde çözebileceğinden söz ettiğimiz zaman, 1850-60 yıllarındaki Rus yazarlarının ele almış oldukları “yeni insan” temasına değinmiştik. Bu “yeni insan”, toplumun “nihilist”, başkaldırıcı, devrimci kesimlerinden geliyordu. Kendi gününün başkahramanı olduğu gibi, soylu aydınları da sahnede temsil ediyordu. Şimdi bu sorunu yakından incelediğimiz zaman şunu görürüz, örneğin gerek Turgenyev’in **Babalar ve Oğullar**’ı, Gonçarov’un **Darboğaz**’ı, gerekse Çernişevski’nin **Ne Yapmalı?**’sı ile Dostoyevski’nin **Ecinniler**’i, yalnızca bu temanın farklı yönlerinin sanatsal olarak cisimlendirilişi bakımından değil, ama taşıdıkları düşünce kapsamında, sahici olan ile olmayan şeyleri barındırmaları bakımından da birbirlerinden ayrılırlar. Bilindiği gibi, Turgenyev ile Gonçarov’un liberal yanlıları, “yeni insan”ın özünü, davranışlarını, karakterini, ideal ve özlemlerini doğru olarak kavramalarına engel olmuştur. Onun için, bir Basarov, bir Marx Volohov tipinde, çok karmaşık ve derinden çelişmeli ve hiç kuşkusuz, her keresinde özel bir biçimde olmak üzere, doğru ile yanlış birbirine karışmıştır. Dostoyevski’de ise, Rus toplumunun ilerici güçlerinin karşısına aldığı **Ecinniler**’i yazdığı sıralarda “yeni insan”ın gerçek kavgasına ve ideallerine ilişkin çarpıklaşmış tasarım, bütün roman boyunca, romandaki düşünsel anlayış üstünde etkisini gösterir. Ancak kendisini “yeni insan”ın önderi, esin kaynağı ve eğitmeni olarak yetiştirmiş olması dolayısıyla, “yeni insan”ı öbür çağdaşı Rus yazarlarından çok daha iyi anlayan Çernişevski, bu temayı, **Ne Yapmalı?** adlı romanında, her çağın bizler gibi aydınlarının yargılayabileceği biçimde yorumlamıştır.

Bu örneklerden şu sonuca varabiliriz, bir sanat yapıtındaki içeriğin değerlendirilişi, o içeriğin **şiiirsel** ayrıcalıkları ya da yoksunluklarının saptanmasıyla sınırlı tutulamaz; o içerikteki **siyasal, etik, felsefi** nitelikler üstüne bir yargıyı da içine alır böyle birşey. Sanatta, her zaman, estetik-olan, estetik-olmayanla içiçe kaynaştığından; düzyazısal-olan, koşuksal-olana dönüştüğünden, toplumsal yaşamın bütün yanlarını sanatsal olarak özümlemenin nesnesi haline gelecek, toplumsal varlığın çökyönlü sorunsalını sanatta şu ya da bu biçimde içerir. Bir sanat yapıtının içeriğini değerlendirirken, onun tüm yönleri ile yüzlerini işte bu nedenle gözönünde tutmak gerekir. Örneğin, Lev Tolstoy’un **Ölümden Sonra Diriliş** romanı ya da Fellini’nin **Cabiria Geceleri** filmi, Dostoyevski’nin **Budala** romanı ya da Visconti’nin **Rocco Kardeşler** filmi ne denli büyük **şiiirsel** bir değer taşırsa taşısin, bu yapıtlarda temanın düşünsel olarak canlandırılışında toplumsal-siyasal yönler ile dinsel-etik yönler arasındaki derin çelişmeler bu **şiiirsel** değerce aşılamamıştır. Knut Hamsun’un **Zengin Kapılarında** oyununun ya da Ezra Pound’un **şiiirlerinin** **şiiirsel** değer ölçüsünü nasıl yargılasak yargılayalım, bu yapıtlarda tema ile düşünce arasında derin bir çelişmeye yol açan, düşünce kapsamındaki gerici niteliği görmezlikten gelemeyiz.

Bir sanat yapıtında düşünce, temanın nesnel anlamıyla **uygunluk gösterileceği** gibi, eğer tema tekyanlı, çarpık ve yanlış yönde, gerici bir anlayışla yorumlanmışsa, o zaman temanın nesnel anlamıyla aynı zamanda **çelişme de gösterebilir**. Bu birinci durumda, düşünce ile tema arasındaki çelişme, **uzlaşan** bir özellik taşır ve temanın düşünsel olarak yorumlanışının görece bir derinliği ve görece bir tamlığı oluşunda ortaya çıkar. İkinci durumda ise, gerçekten bir **uzlaşmazlık** ile karşılaşırız; çünkü burda gerici, aldatmaca düşünce, toplumsal yaşamın ve toplumsal gelişmenin taşıdığı nesnel hakikatle doğrudan doğruya bir çatışma içine girmiştir. Sanatın içeriğinde bu gibi uzlaşmazlıklar, yapıtın içeriğini çürütür, iç bütünlüğünü ve tutarlılığını bozar, sanat mantığındaki inandırıcılık gücünü ortadan kaldırır. Böyle bir uzlaşmazlığın, Gogol'ün **Ölü Canlar**'ının ikinci bölümünde ne denli keskinleştiğini anımsayalım. Bu sanatçının güçlü yetisi bile, serfliğe gerçekten sanatsal bir özür bulmaya yetmemiştir; çünkü böyle bir sorun sanatta çözülemez.

Gerici düşünceler (Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov ve Plehanov'un da somut örneklerle göstermiş oldukları gibi), yalnızca içeriğin niteliği üstünde olumsuz bir etki yapmakla kalmaz, ama aynı zamanda, sanatın kendi sanatsal etki gücü üstünde de olumsuz bir etki yapar. Bu yasallık, 20. yüzyıl burjuva sanatının gelişmesinde de çok kereler göstermiştir kendisini. İnsana düşmanca, militarist, faşist düşünceleri sanatsal olarak cisimlendirmeye kalkıp, gerçekten başarı kazanmış, gerçekten nitelikli sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlamış tek bir örneğe rastlayamayız.

Sanatsal içerik, karmaşık, çokyönlü, manevi bir kuruluşu ortaya koyduğundan, somut bir sanat yapıtındaki içeriğin incelenişi de kolay bir iş olmamaktadır. Bu bakımdan, sanatı seven ve sağduyusu olan bir insanın, bizdeki sanat bilimi ile edebiyat bilimindeki çalışmalarda, sanatsal içeriğin basitleştirilmiş biçimdeki yorumlarıyla hala karşılaştığı zaman irkilmesine hiç şaşmamak gerekir. İçerik düşüncenin kendisine, hemen formüllendirilmiş bir temaya ya da "ana düşünce"ye, yapıttaki düşünceye indirgenmektedir! Bir romanı, bir tiyatro oyununu, bir filmi, bir resmi, bir senfoniye, çözümlerkenki ustalık, onu anlamayla, sanatsal içeriğinin **tüm zenginliği ve tüm çelişkin karmaşıklığı**'nı bulup, bu içeriğin nasıl biçimin zenginliği ve çelişkin karmaşıklığı içinde ortaya çıktığını göstermekle olur. İçeriğin diyalektik, onu cisimlendiren sanatsal biçimde diyalektik bir yapıyı gerektirir çünkü.

BİÇİM-İÇERİK İLİŞKİSİ

Bir sanat yapıtının biçimi de, tıpkı içeriği gibi, çok yönlü, karmaşık ve kendi içinde çelişmeli bir kuruluştur. Ancak, biçimin temel bileşkenleri ile bunların bağlantılarını incelemeden önce, kalın çizgileriyle de olsa, sanatta biçim ile biçimin içerikle ilişkisi üstüne bilimsel maddeciliğin ilkelerini formüllendirmemiz, bu ilke ve anlayışı, günümüz burjuva estetiğinde egemen olan biçimci anlayışların karşısına koymamız gerekir.

Bilimsel maddeci estetik, diyalektik maddeci düşüncenin tezlerinden yola çıkarak, bütün öbür olaylarda olduğu gibi, sanatta da biçimin, herşeyden önce içeriğe **bağımlı, onun altında yer alan ve ona hizmet eden** bir öge olduğunu kanıtlar. Biçimci estetiğin temsilcileri ise, bunun tam karşısını kanıtlamaya çalışırlar. Sanatta, derler, öncelik içerikte değil, biçimdedir; sanat yapıtı ise, ideal haliyle, “salt” biçimdir, bir içeriğin estetik olmayan yükünden bütünlükle kurtulmuş, kendi kendine yeterli, “biçim oyunu”dur.

Daha genel felsefi nokta açısından da bu anlayış tutarsızdır. Dünyada “salt” biçim olmadığı gibi, olamaz da. Biçim, kendi başına varolan bir nesne olmayıp, öbür yanı içerik olan **somut bir bütünün bir yanı**’dır. Biçimin içerikten “arındırılması”, ancak soyutlamayla, ancak kuramsal çözümlemede mümkündür. Örneğin, ortada madde olmaksızın maddelerin hareket biçimlerini, iktidar olmaksızın devlet iktidarı biçimlerini, düşünce olmaksızın devlet iktidarı biçimlerini, düşünce olmaksızın da düşünce biçimlerini somut olarak oluşturacak herhangi bir yöntem yoktur. Tüm nesnelerin, olayların ve süreçlerin somut varoluşu içinde, biçim içerikten ayrılmaz; **bu içeriğin biçimleşmiş varlığı**’dır çünkü.

Sanat da yaşamın bu genel yasası dışında kalmaz. Sanatsal içeriği alınmış herhangi bir biçim düşünelim; söz gelişi, ne bir duyguyu, ne bir ruhsal durumu, ne de bir içkırıptıyı anlatan müziksel tonlardan bir birleşim, ya da yine “içi boş” ruhsuz, hiçbir manevilik taşımayan renk, oylum, söz ve davranışlardan bir birleşim düşünün. Çok açık, böyle bir biçim, **sanatsal bir biçim** olamaz; çünkü imge yoksa, sanat da yoktur.

Basit bir gamlamayı alalım, örnek olarak. Sanki tonlar arasındaki bağdan dolayı burda da yalın tek sesli bir ezgi vardır. Niye o halde ezgiden farklı olarak, gamlama, sanat yapıtı diye görülmez?

Çünkü gamlamada tonlar arasındaki bağıntı **hiçbir şey anlatmaz** da ondan. **Tonlama yoktur** burda, **doğrudan doğruya aralıklar vardır**. İşte bu yüzden, hiçbir sanatsal manevi içeriği olmadığından, gamlama da sanatsal bir biçim değildir. Ama, hiç kuşkusuz, gamlamanın hiçbir içeriği, hiçbir biçimi olmadığı anlamına gelmez bu. Gamlamanın içeriği ile biçimi, fiziksel, akustik, motorsal, dinamik alana girer, sanatsal imgesel alana girmez. Hiç kuşkusuz, bir müzikçi için gamlama yapmak, teknik temrin olarak çok yararlıdır, ama sanatsal yaratıcı yeteneklerinin gelişmesi için hiçbir yarar sağlamaz.

Sanatta “salt” estetik değer ortaya koyabilme olanağından söz ettiği zaman Kant, hiçbir içeriği olmaksızın, kendi kendine yeterli bir “biçim oyunu” olarak gördüğü arabeske, ayrıca, 19. yüzyılın önemli müzik bilimcilerinden biri olan Hanslick de, bu kurama dayanarak, müziğin bir tür tonal süsleme olduğunu, onda içerik aranmaması gerektiğini, çünkü kendi içeriğinin, kendi içinde hareket eden tonal biçimlere dayandığını öne sürmüştü. 20. yüzyılın başlarında, bu kuramsal kurulmalar resim, heykel ve şiir alanına da aktarılmış: kübistler, fütüristler, soyutçular, süslemeye ya da müziğin süsleme olarak kavranışına benzer şeyler yapmaya kalkışmışlardır.

Bu anlayışın ne denli yanlış olduğundan daha önce söz etmiştik. Burda yalnız şunu vurgulayalım, Kant’ın yanlış, süslemeyi kendi başına bir sanat türü olarak görüşünden ileri gelmektedir. Aslında, somut sanatsal praksiye, süsleme, **hiçbir zaman başlı başına** bir varlık oluşuna yol açmaz; mimari bir binanın ya da bir uygulamalı sanat nesnesinin yüzeyindeki süslemeli bir düzenlemeden başka birşey değildir, bu nedenle süslemenin içeriği, süslediği ve anlamının dile getirilişine yardım ettiği nesnenin niteliğiyle belirlenir. Kendi araçları, kendi dili, yani kendi, motif çizgileri, renk ilişkileri, istif ilkeleri, ritmi, belirli ruhsal bir durumu ya da havayı dile getirebildiği için süslemenin böyle bir yeteneği vardır. Süslemedeki bir örneğe, “katı” ya da “gevşek”, “yumuşak” ya da “hareketli”, “tekdüze” ya da “sert” deyişimizin nedeni de budur.

Süsleme yapan bir sanatçı, yalnızca belirli elışı kurallarına göre orta-ya bir örnek çıkardığı için değil, **coşkusal-anlatımsal, manevi-içerikli, yani sanatsal anlamlı** biçimler bulduğu için gerçek bir sanatçıdır. Bu nedenle, yaptıkları sanatı her türlü içerikten “arındırmak” isteyen müzikçilerin, şairlerin, ressamların süslemeye yönelmeleri, aldatmacadan başka birşey değildir. Müzikte, şiirde, resimde, sanatsal-imesel yapıyı yıkmadıkça, ne süslemede, ne de bu sanatlarda böyle bir amaca ulaşabilmek mümkündür.

Bu bakımdan, soyut sanatın kurucusu Wassily Kandinsky’den günümüz Amerikan “soyut dışavurumcuları”na kadar, soyutçuluğun birçok temsilcisi ile kuramcısının, bu kendi “sanat yaratımları”nın, içeriksiz renk lekelerinin, geometrik biçimlerin ve oylumların bir oyunu olmayıp, sanatçının zihnindeki gizli derinlik-

lerin, kendi “iç dünyasının bir anlatımı” olduğunu kanıtlamaya çalışmaları oldukça ilgi çekicidir. Bu yüzden “soyut dışavurumculuk”un tanımı şöyle yapılmaktadır: soyut araçlarla anlatım. Böylece biçimciler, biçimin içerikten “arındırılışı”nın sanat için önünde sonunda öldürücü bir darbe olduğunu hissettikleri için, kendilerini de biçimcilikten sıyırmaya çalışmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, “soyut dışavurumculuk” yoluyla biçimcilikten sıyrılamaz; bu çabanın kendisi bile bunu tanıtlar.

Sanatsal yaratımda “salt” biçime ulaşamıyorsa, o zaman içerik karşısında biçimin bir önceliği, egemenliği de mi olamaz? Böyle bir tasarı da, gerek genel felsefi açıdan, gerek estetik açıdan yine bir yana atılması gereken bir tasarıdır.

Diyalitik maddeci felsefe, gerçek dünyadaki nesnelerin, olayların ve süreçlerin içeriği ile biçimi arasındaki ilişkilerin genel yasalarını açıklayarak, biçimin içeriğin varoluşu olduğunu, içeriğin gelişme yöntemi, cisimlenişi ve anlatımı olduğunu kanıtlar. Onun için, biçimin özelliği içeriğin özelliğince belirlenir, ona bağımlıdır, onunla koşullanmıştır. Hiç kuşkusuz, biçimin görece bir bağımsızlığı vardır, içerikle olan ilintisi birçok bakımlardan kendi etkinliğine bağlıdır. Ama sorunun özünü değiştirmez bu. Çünkü, biçim içeriği cisimlendirdiği için, içerik karşısındaki konumu ikincil’dir; öncelik, her zaman için, her durumda, yalnızca içeriğindir.

Bu bakımdan, biçimcilik, yani içeriğin biçimin altına konusu, biçim ile içerik arasındaki doğal ilintilerin zorla bozulması, dünyanın sanatsal olarak özümlesi-nin nesnel yasaların’ın hasara uğratılması demektir. Buysa, sanata düşmanca bir-şey olup, sanatsal imgeyi yerle bir eder. Biçimcilik, ne sanatsal yaratımın gerçek yasalarını anlamazlığa, ne böyle yasaların zaten olmadığı kanısına, yani sanatçıya herşeyin serbest olduğu, ya da yetinin yerini ruhsuz bir eliştiriliğinin aldığı inancına, ne de burjuva toplumda egemenliğini sürdüren ve doğal olmayan beğeni akımlarına sığınmaya dayanır. Sanatta biçimcilik, gerçekçilik gibi, romantikçilik gibi, vs. “normal” bir olay olarak görülemez. İçeriğin biçimin altına konusu demek, bir sanatın batması, **sanatsal biçimlenmenin yerle bir olması** demektir.

Buna bağlı olarak, şunu da belirtmek gerekir, “biçimcilik” kavramı, çoğu kez yanlış kullanılmaktadır. Canlandırılan nesnelerde bir çarpıtma, yaşamsal hakikat-ten kesin bir sapma, vs. görüldüğü gerekçesiyle, dışavurumcu, simgeci ve gerçeküstücü yapıtlara da biçimci denmektedir. Aslında bu akımlar, içeriğin önceliği oluşunun mutlak kabulüne dayanır; gerçekliğin her türlü çarpıtılışına, gerçeklik-ten her türlü sapışa geniş bir yer veriliyor ise, böyle birşey, salt dile getirdikleri manevi içeriğin, hastalıklı, gizemsi ve kötümser; yaşam korkusundan, insanın anlayışgücüne ve mutlu bir insan yaşamı olanağına inançsızlıktan gelen bir içerikten başka bir şeyi canlandırmayışlarındandır.

Biçimcilik ise, kelimenin tam anlamıyla, her sanat akımının kendi canlı gövdesinde yetişen bir asalak gibi, kendi ilkelerinin düzmece yoldan uyarlanışının bir ürünü olarak, her sanat akımına girebilir. İçeriğe aldırmadığı için, yalnızca biçimi

saydığı için, biçimcilik, her sanatsal yöntemi biçimci, güçsüz ve ruhsuz hale getirebilir. Nitekim, 19. yüzyıl Batı Avrupa ve Rus sanatında akademizm, nasıl klasikliğin biçimci bir uydurusu olmuşa, bugün de bir takım Sovyet ressam ve heykeltıraşların natüralizmi de toplumcu gerçekçiliğin öylesine biçimci bir çarpıtılışı olmaktadır. İçi boş bir güncellik arayışı, ustalık özentisi, yöntemle oynama, toplumsal önemde bir tema üstüne edebiyat parçalama, bütün bunlar, biçimciliğin çeşitli görünüş biçimleri olup, bütün öbür insan etkinliklerinde olduğu gibi, sanatta da, içeriğin biçimin altına konuşunun, arabayı ata bağlamaya benzediğini, yani bu etkinliğin tüm anlamını kendi içinden yitirdiğini gösterir.

Dolayısıyla, içerik karşısında biçimin **yardımcı bir rolü** olduğunu görmekle sanatsal biçimin işlevlerinin ne olduğu anlaşılabilir ancak. Bu işlevler, daha önce de üstünde durduğumuz gibi, **ikili** bir özellik taşır; bir yapıtın biçimi, bir yandan, o yapıtın içeriğini cisimlendirirken, nesnelleştirirken; öte yandan sanat yapıtının başkalarına iletmek durumunda olduğu estetik bir bildirimi de kendisinde taşır. Bir başka deyişle, biçim, sanatçının dünyayı şiirsel olarak algılayışında barınan soyut anlamı taşıdığı kadar, insanlığa da sanatçının söylemek istediği bildirimi iletmelidir.

Onun için, sanatsal biçim, **içeriğin maddileştirilmesi**'dir; çünkü, ancak maddi olarak bir cisimlendiriş, yaratıcı düşünceye dıştan, nesnel somut bir varlık kazandırabilir, sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini öbür insanların bilincine sokmasına izin verebilir. İşte burdan, yani biçimin hem içeriğe, hem de malzemeye ikili yönden bağlı oluşundan kendi iç yapısı ortaya çıkar. Tüm iç bütünlüğüne ve iç kapalılığına rağmen, bir sanat yapıtının biçimi **iki-yanlı**'dır. Bu iki kesimi, en doğru, Hegel'in terimlerini kullanarak, "iç biçim" ve "dış biçim" olarak tanımlayabiliriz.

İÇ BİÇİM VE DİŞ BİÇİM

Her sanat yapıtının biçimi, birçok bileşkenden bir bütün oluşturur. Konu, bileşim, ritm, plastiklik, renk, ezgi, uyum, uyak ve daha bir çok bileşken burda yer alır. Sanatsal biçimin bu öğeleri çözümlendiği zaman, bunların çeşitli yönlerden **içerikle ve malzemeyle** bağlı olduğu görülecektir.

Bu düşüncelerimizi açmak için Rembrandt'ın **Kayıp Çocuğun Dönüşü** adlı tablosuna bakalım. Burda içerik, herşeyden önce, konu'nun dramatikliğinde ve **kişiler**'in psikolojik derinliğinde açığa çıkmaktadır. Bu öğeler olmaksızın, bu yapıt da düşünülemezdi; çünkü, içeriğin **dolaylımsız yoldan imgesel olarak somutlaştırılması** bunlarla oluşmaktadır. Bu arada, resmin içeriğinin belirli anları, resmin renk yapısında, "açıklı koyulu değerleri"nde de belli olmaktadır. İzleyici, daha ilk bakışta, olayın dramatik gerilimi ile bu gerilimin uzlaşarak bitişini, bunlardan anlamaktadır. Bununla birlikte, şunu da açıkça söylemek gerekir, resimde konu ile kişilerin karakterlerinden çok, renk ve ışık özümünün **içerikle daha ince ve daha yumuşak** bir ilişki içinde olduğunu söylemeliyiz. Bu bakımdan, bu resmin bir siyah-beyaz çoğaltımı, resmi gerçekten daha güçsüz kılacaksa da, temelinde yatan sanatsal anlamın daha iyi kavranabilmesi olanağını getirecektir.

Resimde renk ile malzemenin özellikleri, yani yağlıboya arasında **doğrudan doğruya** bir bağıntı vardır. Tuvalin renkli boya yapısı, yağlı boyanın gücüne ve yoğunluğuna, boya kitlesinin sürülüşüne, tuvalin geniş yüzeyleriyle en ince dokularını kapatışına olduğu kadar, üste çekilen saydam bir kat boyanın içinden alta çekilmiş bir kat boyanın parlamasına (boya saydamlığına) da bağlıdır. "Kayıp Çocuk" tablosu eğer fresk ya da mozaik tekniğiyle yapılmış olsaydı, ya da tempera ya da suluboya kullanılmış olsaydı, resmin konusu ile özelliği aslında değişmeden kalsa bile, resmin rengi bambaşka olurdu; çünkü, sanatsal biçimin bu öğeleri, malzemenin özelliklerine inceden bağlıdır. Ama sırf böyle bir bağıntı olduğunda, çok açıktır ki, yağlıboyanın yukarda andığımız özellikleri dolayısıyla, insanların inceden inceye, karmaşık biçimde, psikolojik olarak kişileştirilmeleriyle resimdeki olayın ayrıntılı ve duyarlı biçimde verilebilmesi mümkün olmuştur, nitekim **Kayıp Çocuk**'ta gereken de budur. Ancak yağlıboyaya egemen olunduktan sonra, resimde, insan ile doğaya böyle bir kerelik ve bir anlık özgü olanın (psikolojik portrenin, izlenimci resmin) yapılabilmiş olması, rastlantı değildir. Yine de hiç kuşkusuz, konu ve kişilerin

resimdeki malzemeyle olan bağıntısı, resmin içeriğiyle olan bağlantısı kadar doğrudan, açık seçik değildir.

Bir başka örnek. Nasıl oluyor da bir şiir, bir dilden başka dile çevrilebiliyor? Şiirin içeriği, şiirsel biçimin **bütün** öğelerine işlemiştir çünkü; çeviri sırasında, şiirin kaba görüntüsü, müziksel düzeni, ritmi (özgün şiir dilinin sessel yapısı ile çevrildiği dilin sessel yapısı ayrıysa eğer), oldukça fark eder. Böyle bir şeyi gözönüne almadığımızı sayalım, en iyi bir çeviri bile, o özgün şiirin upuygun bir çevirisi olamaz; buna rağmen, o özgün şiirin içindeki başlıca şiirsel anlam iletilebilmektedir. Şöyle açıklayabiliriz bunu, şiir sanatında da, biçimin bir takım öğeleri ile içerik arasında, **özellikle sınıksız ve dolayimsız** bir bağıntı olduğu kadar, bir takım öğeleriyle de malzeme arasında bir bağıntı vardır; bu yüzden, şiirde yüksek sesli malzeme, değişik ölçülerde bir değişime uğrayabilmektedir.

Bu yasallık, müziksel biçimin yapısında da kendini gösterir. Ezgi ve ritm gibi öğelerde, içerik kendisini uyum ya da orkestrasyonda olduğundan daha açık belli eder; çünkü, uyum ile orkestrasyonun, tını malzemesinin titreşim nitelikleriyle bağlantısı ezgiyle ritmin bağlantısından daha doğrudan, daha içten içedir. Bir müziksel tema, diyelim, Ravel'in **Bolero**'su ya da Şaşakoviç'in **7. Senfonisi**'nin 1. bölümü üstüne hangi orkestra topluluğunca, hangi bireşimler içinde, birtakım değişiklikler yapılsa yapılsın, tonlama ölçüsü uyarınca ritmik akış korunduğu sürece, tema da **aynen öyle** kalır, temel şiirsel niteliğini taşımakta devam eder.

Sanatta manevi içeriğin malzemeyle düğümlenişi, demek, biçimin değişik düzeylerinde ve aşamalarında olmaktadır. “Üst” düzeyde malzemenin etkisi, içeriğin etkisinden daha belirli, daha güçlü belli ederken kendini, “alt”, yani, daha derin düzeyde biçim, malzemenin niteliğine daha az bağımlı kalmakta, doğrudan doğruya içerikle bir bağlantı kurmaktadır. “Alt” düzeyde bulunan biçim öğeleri, sanatta **iç biçim**'i oluşturmakta, “üst” düzeydekiler ise, buna karşılık, **dış biçim**'i oluşturmaktadır. **Konu** ile **kişiler**, bu birincisine girer; sanatsal içeriğin imgesel yapısını, sanatsal içeriğin **gelişme**'sinin imgesel tarzını oluşturan şey, bu ikisinin karşılıklı ilişkileridir. İkincisine ise, sanatta **bütün imgesel anlatımda bulunan** araçlar girer; her cins sanatta özellik taşımaları ve çok sayıda olmaları dolayısıyla sayılamayacak kadardır bunlar. İşte bu dış biçimin tümü, sanatsal içeriğin **doğrudan doğruya duygusal gerçekliği**'ni, ya da sanatsal içeriğin maddi olarak cisimlendirilişinin somut duygusal biçimini ve tarzını oluşturur.

Burda şunu da ekleyelim, genel olarak edebiyat, tiyatro, sinema ya da resim sanatı yapıtlarındaki kişileştirme için kullanılan “kişiler” ile “konu”yu burda dar anlamda değil, geniş, genel estetiksel anlamda almak gerekir; çünkü iç biçim, bütün sanat tarzlarında aynı öğelerden oluşmakta, ancak başka başka biçimlerde ortaya konmaktadır. Edebiyatta, kahramanları “kişi” ya da “tip” olarak karşılayan şey,

müzikte “ezgi”, süslemede “motif”dir; konuyu karşılayan şeyse, daha önce de saptadığımız gibi, bütün sanatların zorunlu bir bileşken parçası olup, eylemdir, kişilerin gelişmesi ve karşılıklı etkileşmesidir, ezgi ve motiftir. Sanatta konu, bileşim gibi, yapıtın imgesel yapısının en genel bir ögesidir; bileşimden tek farkı, tiplerin karşılıklı etkileşmesinin birbirine bağlanmasıdır. Bu bağlanmanın taşıdığı iç önemin ölçüsünü oluşturmaktadır; buna karşılık, bileşim, mekan ve zaman içinde maddi karşılıklı ilişkileri oluşturur. Onun için, **iç biçim ile dış biçim arasında özgür bir halka** olarak, görünüş halindeki bir biçimden öbürüne geçiş olarak yer alır bileşim ile ritm. Bir sanat yapıtında bileşim ile ritmin kuruluşu, aynı zamanda, iç coşkusals-psikolojik eylemde görünür kılarak, dış biçimin bütün öğelerini, dize ile dörtlükleri, hareket ile yerleşmeleri, boya ile oylumu, bütün bunları, tek bir bütün halinde birbirine bağlar, düğümler, düzenler. Bileşim ile ritm, bir sanat yapıtında bütün sanatsal-imesel dokunun çatısını, temel harcını, kuruluşal temelini oluşturur.

İç ve dış biçimlerdeki bu aykırılışma bize şunu göstermektedir, bu birincisi, yaşamın sanatsal-imesel olarak modellendirilişi süreci içinde yaratılırken (ki burda kişi bir insan modelini, konu ise bir eylem ve insan arasındaki karşılıklı etkileşme modelini oluşturur); ikincisi, imgesel modelin **maddi olarak kurulma’sı** süreci içinde yaratılmakta ve bu modelde barınan içeriksel bildirimin, **görüntüsel gösterge sisteminin kuruluşu’nı** bize göstermektedir.

Sanatsal biçimin karmaşık, aşamalı kuruluşu budur işte. Sanatsal içeriğin biçimce maddileştirilmesi süreci, derinden yüzeye doğru hareketle karşılaştırılabilir. İçerik, biçimin her “basamağı”na bütün gücüyle ağırlığını koymuş, her “hücre”sinin içine işlemiştir. Sanat yapıtının algılanışı ise, tam ters yönde işler. Doğrudan doğruya gözle görünüp kulakla işittiğimiz için önce dış biçimi kavrarız, duygusal olarak algılayabileceğimiz imgesel anlamı, tonlar, sözler, renk lekeleri ve hacimler arasındaki bağlantılardan anlarız; sonra, yapıtın derinliklerine bütün gücümüzle girip iç biçimin anlamını kavramaya çalışırız. Sonuçta, yaşantı ve anlayışımız, sanatsal içeriğin tüm doluluğuyla örtüşür.

Bir sanat yapıtını bilimsel olarak çözümleme yöntemi de buna benzer. ancak, bu çözümlemede, sanat yapıtının doğrudan doğruya estetik algılanışı, soyut mantıksal alanda kavranır. Sanat bilimcisi, bir sanat yapıtının bütün dış ve iç biçimini doğru dürüst tanımayla, içeriğin yasalara uygun hareketini, yapıtın gizli derinliklerinden ta dış “kılıf”ına kadar açık izlemeye çalışır.

Bir sanat yapıtının algılanışının özelliklerini belirleyen şey de budur.

SANAT ALGISI

GENEL GÖRÜŞLER

Bir sanat yapıtının algısı, yapıtın yaratılmasıyla başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimi iletme işlevini görünüşe kadar uzanan bir iletimsel bir sürecin üçüncü temel ögesini oluşturur. Bir sanat yapıtı temelinde **algılanmak için**, yalnızca ve yalnızca algılanmak için belirlendiğinden, insan eliyle yaratılmış öbür nesnelerden farklılık gösterir (hiç kuşkusuz bir sanat yapıtı eğer çiftişlevli bir sanata giriyorsa, o zaman, hem algılanmak için, hem de pratik kullanım için belirlenmiştir). **Algılamanın nesnesi** olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir.

Burda ele almış olduğumuz biçimde, sanatın işlevsel olarak yapısal çözümlemişinin sonuçlarından yola çıkarak, **sanatsal yaratım süreciyle eş biçimli, kendi içinde kapalı ve aynı zamanda çokkatlı bir psişik süreç** olarak gördüğümüz sanat algısının kendi özgül yapısını açıklamaya çalışmak istiyoruz. Bu demektir ki, mutlaka sanat algısının yapısında da gnoseolojik, aksiyolojik, modellendirici, kuruluşsal ve semiotik öğeler arasında bir sistem bağlantısı kendi yansımasını bulmaktadır; bu sistem bağlantısı, sanatsal yaratıma içkin olup, sanata sinerek, onun toplumsal etkinliğinin temel doğrultularını belirler. Bu arada, sanat algısı süreci içinde, bu süreci oluşturan bütün altsistemlerin bu sistemdeki özellikleri göstermesi gerekir; çünkü, sanatsal değerlerin **zihinsel pratik bir edim** içinde ortaya konusundan farklı olarak, sanat algısı, salt bir zihinsel edimdir. Bundan başka, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat algısı ile sanatsal yaratım, bir bakıma, tam karşılıklı bir simetri oluşturur. Bu bakımdan da, tam tersten, yani alıcının yapacağı yönlendirmeler sisteminden, somut kişilik olarak kendi niteliklerinin tüm doluluğu içinde yapacağı bilinçli algılamaya doğru bir çözümlemenin yapılması gerekmektedir.

YÖNLENDİRME SORUNU

Sovyet psikolog D. Usnadse ile öğrencilerinin ortaya attıkları ve kanıtlamaya çalıştıkları bir yönlendirme kuramına göre, insan psişesi, çeşitli etkenlerin etkisi altında, belli bir biçimde, hep “hazır ol” durumunda, belirli eylemlere karşı belli duyarlılık ve eğitim içinde bulunmakta; bu psişik yönlendirme, insanın davranış ve eylemleri üstünde bir etkinlik göstermektedir. Şimdi burda da ele aldığımız gibi, sanat yapıtının algılanışı sürecinin hazırlayıcısı dolayısıyla sanat algısına bağlı olduğu halde, sanat algısında yönlendirmenin özel işlevi, ne yazık ki bugüne kadar, bilim adamlarınca araştırılmamıştır.

Biz burda, bu süreçte yönlendirmenin işleyişi üstüne gerekli deneysel psikolojik araştırmalara bir ön giriş yapıp, sorunu salt kuramsal yoldan ortaya atacağız. Bu arada, sanat algısı ile sanatsal yaratımın simetrik yapı özelliklerine ilişkin daha önce söylediklerimize olduğu kadar, çok sayıda ampirik gözleme de dayanarak yapacağız bunu.

Bir sanat yapıtının algılanışı üstüne özgün bir yönlendirme, daha bir tiyatroya, bir konsere, bir müzeye ya da bir sergiye gidildiğinde başlar; orda hazır bulacağımız etki sanatsal etki olup bir başkası değildir çünkü. Bu “hazır ol”ma hali, kural olarak, bilinçsiz olarak başlar; alıcının içine yerleşmiş bilinçli hal burda belirli bir rol oynasa da böyledir bu. Kişiler, sanat yapıtıyla aynılık gösteren belirli vericilerin etkisi altında yönlendirmede bulunurlar. Bu gibi vericiler, daha başında, “tragedya”, “komedya”, “güldürü oyun”, “parodi”, “kahramanlık şiiri”, vs. gibi sanat tarzlarının açıklanışı olabileceği gibi; fılaroni ya da varyete, tiyatro ya da sirk, opera ya da operet tiyatrosu gibi o algılamanın geçtiği yerin kendisi de öyle bir vericilik işlevi görebilir. Son olarak da, ilanlardan ya da gazete eleştirilerinden aldığımız haberler, dostların ve tanıdıkların tavsiyeleri, böylesine vericiler olabilir. Bir yapıta ilişkin hiçbir vericinin olmadığı, o yapıtın ne gibi bir tarz taşıdığının, algılanabilmesi için ne gibi yönlendirmelerin yapılması gerektiğini daha önceden hiç bilmediğimiz yepyeni bir filmi izlediğimiz ya da yepyeni bir romanı okuma durumunda kaldığımızda olur. Bu durumda, algılama süreci, yönlendirmeyi, yani o yapıtın özünü bize açacak anahtar bir başımıza aramakla başlar.

Bu arada, şunu da gözetmek gerekir, sanatı algılarken, burda söz konusu olan şey, herhangi bir yönlendirme olmayıp, yaratıcı yönlendirmenin damgasını taşıyan, ayrıca böyle bir tüm sanatsal etkinlik sistemiyle eşbiçimli olan tüm bir pratik yönlendirmeler sistemidir.

Alıcı, ilk önce, bir sanat yapıtıyla karşılaşmaktan dolayı belirli bir estetik

keyif alacağı düşüncesiyle, haza ilişkin bir yönlendirme içine girer. İkinci olarak, öbür dinleyici ya da izleyicilerle birlikte, yapıtın yaratıcısı (ya da yaratıcıları) ile doğrudan doğruya bir alışveriş, dolayimsız bir ilinti kurmaya hazır olma halinde kendini belli eden, belli bir iletişimsel yönlendirmeye girer. Üçüncüsü, alıcıda, az ya da çok gelişmiş, bilgisel bir yönlendirme, yani (kendisinin hiç bilmediği bir ülke, kendisine uzak bir tarihsel dönem, ender rastlanan bir iş, ünlü bir kişinin biyografisi, ya da aşk, dostluk, kahramanlık, yaratıcılık vs. gibi şeyler üstüne) bir takım yeni bilgilerin kaynağı olarak yapıta bir ön ilgi başlar. Dördüncüsü, alıcı, karşısındaki yapıtta kendi değer-yönlendirmelerine yakın düşün, kendi ortak yaşantısını harekete geçirebilen kişilerle karşılaştırmaktan dolayı, farklı vurguda bir değer-yönlendirmesi içine girer. Beşincisi de, kendi eylemselliğini yoğunlaştırabileceğine, kendi tasarım gücünün yaratıcı edim içine katılabileceğine ilişkin şu ya da bu yolda bir umut belirir kendisinde, buna “ortak yaratım” ya da “sonradan yaratım” denilmektedir.

Bütün bu beş yönlendirme alanı, çeşitli nesnel ve öznel etkenlere, yapıtın kendisine, yapıtın alımlanışına, alımlayıcının kendisini hazırlayışına, kendi kişiliğine, ilgisine ve estetik yetişiimine, vs. bağlı olarak, her bir ögesinin bir ötekine ağır basacağı ya da onu en azına indirgeyebileceği, sınıksız bir bağlantı içinde girer. Gelişmiş bir sanatsal beğeni, bir tiyatro ya da sirke gidildiğinde, bir filarmoni ya da bir çocuk orkestrası konseri dinlendiğinde, anıtsal bir yapıt ya da bir tablo karşısında, sinemada, psikolojik bir dram ya da müzikli bir komedyay izlendiğinde, her somut durumda tüm bir yönlendirme sisteminin varlığını orda önceden görür ve algıyı değişik yerlere çevirebilme konusunda o yapıttan ne bekleyip ne beklemeyeceğini bilir. Dar, dogmatik bir beğeni ise o kişinin, kendi algısının değişebilmesine karşı koyuşunda; yalnızca ciddi ya da yalnızca neşeli sanata, yalnızca derin bir ortak yaşantıya ya da yalnızca hoşbeşe yönelik, tek bir algı gücüyle sınırlanmış oluşunda kendini belli eder (Bu arada kişinin bu kendi algı gücünü tüm bir toplumdaki kişiler için değil, yalnızca kendisi için gördüğü de olur.)

Sanat algısını yönlendirmenin temelinde yatan tekyanlılık (hele böyle bir tekyanlılığa dayanarak, bir yapıtın sanatbilimsel olarak çözülmesi), kaçınılmaz olarak, tüm normal algının bozulmasına, patolojik bir çarpıklığa uğrama sına yol açar. **İlkel, gelişmemiş bir beğeniyi** gösteren böyle bir çarpıklık (ki ne çare, bazen profesyonel eleştirmenlerde de görülen bir durumdur bu), dış biçimin içine girmeden bir yapıtın içeriğini kavramaya çalışmaktan; boyama tekniğine, vb. bakmadan bir resmin konusunu “sökme”ye; tını dokusu üstünde derinleşmeden bir senfoninin tinsel devinimini kavramaya; ritmik yapısını, uyak türünü ve dış kuruluşunu estetik olarak değerlendirmeden bir şiirin anlam kapsamını anlamaya çalışmaktan ileri gelmektedir. Estetik olarak çarpıtılmış, üstü cilalı bir beğeniyi gösteren bir başka ve aynı derecede

yanlış bir yönlendirme de, bütün dikkatin dış biçim üstüne, boya, oylum ve tını ilişkileri üstüne yoğunlaştırılmasında; iç biçime, konunun gelişimine ve karakterlerinin içine girmeyi küçümseyerek bundan kaçınılmasında kendini belli etmektedir. Hiç kuşkusuz, böyle bir durumda, o yapıtın içeriği yine bölük pörçük kavranabilecektir.

Sanatta böyle bir görüş, biçimciliğin kuramcısı Clive Bell tarafından temellendirilmiştir. Sanat adlı incelemesinde, “her zaman şunu fark ederiz ki”, diye yazar Bell, “salt estetik duygudan yoksun kimseler, resmin içeriğini ağızlarına dolarlar hep; böyle bir duygusu olan kimse, çoğunlukla içerik üstüne birşey bilmek istemez. Hiçbir zaman dikkate almaz içeriği; resim üstüne konuştuğu zaman, yalnızca biçimden, renk değerlerinden ve renk ilişkilerinden söz eder... Onu ilgilendiren şey, yalnızca çizgiler ile renklerdir, onların ilişkileridir, gücü ve değerleridir. Hem, olguların ve düşüncelerin anlatılışından çok daha derin, çok daha ince duygular uyandırır bu o insanda”⁴². Onun için, diyor Bell, bir sanat yapıtını değerlendirirken, “biçim, renk ve üçboyutlu mekan duygusundan başka bir şeye gerek yoktur.”⁴³. Böyle bir estetik açıklama sonunda, ideal sanatın, soyutçuluk oluşu, şaşırtmamalıdır bizi.

Toplumumuzda insanların estetik olarak eğitilmesindeki en önemli hedeflerinden biri de, hiç kuşkusuz, sanat algısı ve sanat araştırmasında, ilkelik kadar, estetizm’in de üstesinden gelinebilmesidir. Doğru yönlendirilmiş bir estetik eğitimi, insanlara, sanatsal biçimi, tam etraflıca “sökebilme”yi, böylelikle de sanatsal biçimde yatan anlam kapsamını kavrayabilmeyi öğretir.

Ancak, sanat “dili”ni sökebilme ve içinde yatan sanatsal bildirimi alıp özümseyebilme yeteneği, yönlendirmenin etki alanından çıkararak, bizi sanat algısının bir başka yönüne yani sanatçının yetki ve ustalığıyla simetri gösteren, sanat algısına yakınlık ile algılayanın özgül yakınlığı olarak sanat beğesi nisnin etkinlik alanına doğru götürmektedir.

42 Clive Bell, **Sanat**, Dresden, 1922, s. 29.

43 a.g.e., s. 28.

BEĞENİNİN ROLÜ

Stanislavski'nin "istidatlı izleyici" sözünü ele almıştık. Nitekim daha 18. yüzyıl estetik düşüncesinde, sanat algısı için özel bir zihinsel yeteneğin, yani beğenin gerekli olduğu kabul edilmiş bulunuyordu.

Hiç kuşkusuz, beğenin de temelinde, tıpkı öbür yaratıcı yatkınlıklar için olduğu gibi, bireyin kendi doğuştan bir yeteneği yatar. Bu yetenek, yetiştirilip geliştirilebileceği gibi, körleştirilebilir de; şu ya da bu doğrultuda gelişebilir, ama, psikolojik temeli hep insanın özgül yapısında barınan bir şey olarak kalır.

Bu önerme bize tartışılmaz gibi gelmektedir. Ancak, sanatsal yetenin yapısı sorusu kadar, sanat beğenisinin iç psikolojik yapısı sorusu da bugün için aynı biçimde "karanlık"tır henüz. Daha önceden bildiğimiz ve denediğimiz metodolojik öngörüşlerden çıkarak bu soruna yaklaşırsak, sanıyoruz bu "karanlık" durumu bir parça aydınlatıp, beğeni ile yetiye eşbiçimli gözüyle bakabiliriz; çünkü yetenin kilitlediği her sanatsal bildirimi, beğenin açması gerekir.

SANAT DİLİ

Söz gelişi, bir ressam gerçekliğe bağlı kalarak, bir manzara, bir insan yüzü ya da masanın üstünde duran meyveler resmi yapmışsa, o zaman bu resmin algısı, canlandırılmış olan bu nesnelerin yalın bilgisiyle sınırlıdır. Hatta, bu psişik sürece, bilgi özelliği taşıyan özel bir hoşlanma duygusu da eşlik eder; Aristoteles buna, "bakarken tanımaktan dolayı sevinme" der. Bu süreçte, canlandırılmış nesnelerin güzelliğine bakmaktan haz da alınabilir, ya da o şeylerin canlandırılışındaki ustalık karşısında bir sevinç duyulabilir. Ama, sanat algısının somut özelliklerine ilişkin bütün bu alımlama biçimleri, ressamın kendi yapıtında ortaya koyduğu ve o nedenle yaratmış olduğu **yaşam üstüne bir düşünceyi, bir şiirsel düşünceyi, bir sanatsal bildirimi** o resme bakan kişinin nasıl kavradığını anlamamıza yardım etmez. Eğer bir resim, kendi için de belirli bir şiirsel düşünce taşıyorsa ve yapıtın imgesel biçimi, bu düşünceleri bakan kişiye iletecek bir dil işlevi görüyorsa, o zaman bakan kişinin de birleşik herşeyden önce, ressamın kendisiyle konuştuğu **dili anlaması** gerekir. Yani, resimde canlandırılmış olan nesneler üstüne bir bildiride bulunma yerine,

o ressamın bu nesneleri nasıl değerlendirdiği, tasarladığı, nesnel dünyayı nasıl yorumlayıp değerlendirdiği üstüne bir bildirimde bulunmak zorundadır.

Örneğin, Surikov'un **Mençikov Beriyoşova'da** adlı resminin içeriğini "okumak" demek, şu iki çözümü aynı anda yapmak demektir: o resimde **neyin canlandırıldığı ve iki, resim diliyle neyin anlatıldığını** anlama. Surikov'un burda bakandan istediği şey, karşısında, küçük bir köy evinin huzurlu havası içinde ailesiyle birlikte masa başına oturmuş, kendini İncil'in avutucu sözlerine kaptırmış giden bir adamı değil, zincire vurulmuş bir arslanı görmesi. Onun için, bakan kimsenin, resmin bileşimsel kuruluşunun ne gibi bir anlam taşıdığını; resmin basık çerçevesi içinde, Mençikov figürünün gelip çerçevenin ta üstüne dayandığını, buna karşılık başındaki şapkasının dar ve küçük olduğunu kavraması gerekmektedir. Bu sanatsal bileşimin araçlık ettiği görüntüsel-sanatsal anlam, aslında, ressamın canlandığı kahramanın kocaman, güçlü gövdesi ile bu basık köylü kulübesi arasındaki ilintisizliğin altının çizilmesinde yatmaktadır. Aynı zamanda, burdaki sanat aracı, büyük bir anlatım gücü de taşımaktadır; yani Mençikov'un hapsedilmişliğini, bu ufak odanın içine kısıtlanmış halini, resimdeki kahramana bir hayranlık ve acıma duyulması için sanatçının vermek istediği şiirsel düşüncüyü de burda resme bakan kişiye iletmektedir. Böyle bir duyu, resimdeki sanatsal biçimin bütün öbür bileşkenleriyle; yani, sanki taştan yontulmuş etkisi bırakan, anıtsal Mençikov figürü ile resimde sanki kırılacakmış gibi incecik duran çocukları arasındaki plastik karşıtlık yoluyla olduğu kadar; bir yanda, olayın çevresini, mekanın aydınlatılması ile dekorunu, alışılmadık bir incelik ve güzellikte görsel bir resim halinde veren, ama öte yandan, soğuk tonların yoğun değerleri ile resme bakanı etkileyip, onu coşkusal olarak tragedyanın algısı içine sokan renkler yoluyla da, daha da gelişip pekiştirmektedir.

Böylece, bu ünlü ressam, kendi sanatı içine giren bütün araçlarla, bize tahından edilmiş, sürgündeki bir kişinin yaşamından bir öyküyü anlatmakta ve o anda, Mençikov tipinde, büyük bir insanı, yani Rusya'nın büyük reformcusu I. Pedro'nun silah arkadaşını görmemize yol açmaktadır. Hatta, daha da ileri giderek, I. Pedro'nun yaşamboyu çabasına ve davasına ihanet eden, böylelikle de Mençikov'un trajik yazgısından sorumlu olan Pedro'nun güçsüz, hiçbir işe yaramaz hallerine ilişkin ressamın kendi görüşünü bile dolaylı yoldan bize iletmektedir.

Aynı bir nesneyi canlandırmış olmalarına rağmen, örneğin 16. yüzyılın Flaman ve İspanyol ressamlarının yaptıkları natürmortlar ile Cézannes ile Matisse'in, Konçelovski ile Maşkov'un natürmortları arasında, düşünce kapsamı bakımından ne gibi bir fark olduğunu "sökebilme"si için, insanın resim "dili"nden anlaması gerekir. Böyle bir şey, bütür öbür cins sanat yapıtlarının algılanışı için de aynı ölçüde geçerlidir. Algının temel ilkesi, her zaman için, belli bir sanatın, görüntüsel göstergelerle konuştuğu sistemi anlatmaktan geçer.

Sanat dilinin anlaşılması, o dilde anlatılmış sanatsal bildirimi anlayabilmenin kapısını açar. Sanatsal yaratımda, bilgiye ilişkin ve değere yönelik mekanizmaların birlikte işleyişinden doğmuş olan bu bildirim algılayan kişide bu bildirim karşılık veren zihinsel güçlerin, yani **bilgiye ilişkin ve değere yönelik güçler**'in işleyişiyle özümmlenebilir ancak. Böyle bir şey, bütüncül bir karşılıklı bağıntı içinde olduğu kadar, görece bir bağımsızlık taşır. Buysa, bu güçlerden her birinin tek tek özelliklerini gösterebilmemize olanak sağlar.

Sanat algısının bilgiye ilişkin katı iki aşamalı bir iç yapı gösterir. İlk aşama, sanat yapıtının kendi biçiminde cisimlenmiş olan **içerik**'e ilişkin bilgidir; ikinci aşama ise, sanat yapıtının içeriğinde yansıyan **gerçek yaşamın yasallıkları**'na ilişkin bilgidir.

Şunu bir kez daha vurgulayalım, burda söz konusu olan şey, kuramsal, kuramsal-mantıksal bilgi olmayıp, tıpkı gündelik insan yaşamının akışındaki gündelik bilincin bilgi etkinliğine benzer, sezgisel, pratik bir bilgidir. İnsanlar arasındaki alışveriş ile insanın pratikteki (gündelik yaşamdaki, çalışma yaşamındaki, siyasal alandaki, savaştaki) eylemleri, kişinin kendi somut eylem koşullarını, yani o eylem içine katılanlarla o eylemin karşısında yer alanlarda görülecek psikolojik tepiler ile ideolojik güdüler olduğu kadar, bu eylemleri istenen ve istenmeyen sonuçlarını da kişinin sezgisel olarak kestirebilmesini gerektirir. Bilimin temelinde yatan kuramsal bilgiden farklı olarak, bütünüyle sanat yapıtılarının algısında ortaya çıkan pratik bilgidir bu. Hiç kuşkusuz, sanat yapıtları, bilimsel-kuramsal bilginin de nesnesi olabilirler; ama o zaman, artık sanatın okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından algılanması alanından çıkıp, bir başka alana, yani sanat bilimsel-eleştirel çözümleme alanına girmiş oluruz.

Sanat algısı, bilgi anını, bütüncül olarak kendi içinde taşır; nedenine gelince, görsel ve işitsel duyum, sanat yapıtının **yalnızca dış biçimi**'nde verilir. Bir resme yalınkat baktığımızda ya da bir senfoniye yalınkat dinlediğimizde, bunların dış biçimini dıştan da özümlemiyoruzdur. Evet, biçim içeriğin taşı yıcısıdır ve biçim ile içeriğin birliğe sanatta en çoğundan yüksekliğe ulaşmıştır, ama burdaki görüntüsel göstergeyi kavrayabilmemiz için, zihinsel güç olarak belirli bir özen gösterip, bilincimizi amaçlı olarak yönlendirmemiz gerekir. Bir senfonik konserde, bir müzik yapıtını algılamayla bir lokantada bir akşam yemeği sırasında bir müziği algılama arasında bir karşılaştırma yapacak olursak, rahatlıkla algılayabiliriz aradaki bu farkı. Bu ikinci durumda, çalınan yapıtı **işitiyoruz**'dur, ama yemek ve söyleşi arasında, dinlemiyoruzdur onu, yani bilincimizi bütün enerjimizle o müzik üstüne yoğunlaştırmıyoruzdur, kulağımıza çarpan tınısının manevi anlam kapsamını kavrayabilmek için, bilincimizi bütün enerjimizle o müzik üstünde yoğunlaştırmıyoruzdur. Bir yapıtın anlam kapsamının gerçekten özümleşi, düşünsel ve coşkusal mekanizmalarda aynı anda ve aynı ölçüde harekete geçen bir **sezgisel bilgi** işlemidir. Bu mekanizmalardan biri

ötekini bastırıp tek başına hareket etmeye kalktığı zaman, sanat algısı da bozulur, ya o yapıtın yapısının salt akılcı, müzik bilimsel bir çözümlemesi haline gelir, ya da işitme sinirlerine hoş ya da nahış gelen bir takım akordlar ve ritimler halinde, salt duygulanımsal bir psiko-fizyolojik tepki haline dönüşür.

Edebiyat, tiyatro ve sinema sanatı yapıtlarının algılanışının da bilgiye ilişkin bir özelliği olduğunu sık sık tanıklık ederiz. Eylemdeki kişilerin sözleri ile davranışlarının ardında neler yattığını; gözle görülemeyen kulakla işitilemeyen, **gizli özelemleri ile güdülerinin** ne gibi bir dünyayı sakladığını, o kişilerin manevi yaşamlarının ne gibi sırlar taşıdığını, ancak algının bilgiye ilişkin yanıyla anlayabiliriz. Metin ile altmetin arasında, bir oyuncunun fiziksel eylemleri ile manevi devinimleri arasında, her zaman için şu ya da bu biçimde bir “boş mekan” vardır. O yüzden tıpkı gündelik yaşamda insanların hemcinsleriyle arasındaki pratik alışverişte olduğu gibi, oyun kişilerinin karakterleri ile eylemlerini kestirebilmek, söz ve davranışlarındaki “kulislerin arkasına” girebilmek için, o yapıtın dış eylemini izlerken, bir izleyici ya da bir okuyucu belli bir çaba gösterir. Çok doğaldır bu; çünkü sanat, bilindiği gibi, bu pratik yaşam deneyimlerini, sanatsal-imgesel modeller halinde yeniden yaratır.

Yaşam algısından farklı olarak, sanat algısında, bir başka bilgisel yönlendirme biçimi daha vardır: eylem kişilerinin karakterlerinde ve canlandırılan eylemde sanatçının dile getirdiği düşüncelerin, **sanatçının değere ilişkin konumunun bilgisi**. Sanatı algılamakta olduğu sırada insan açıkça biliyordur ki, karşısında yer alan olay bir yazar, bir ressam, bir tiyatro ya da sinema yönetmenin belli bir biçimde sahnelenmiş olup, kendisi bu sahnelemedeki **anlamı, düşünsel olarak ne anlama geldiğini** “bulup çözmek” zorundadır.

Ancak, bir sanat yapıtındaki anlamın, derin anlam kapsamının bilgisi, sanat algısının son amacı değildir. “Sanat sanat içindir” havarileri, algıyı yapıyla sınırlı tutmak için ellerinden geleni yapmışlarsa da, deneyler bunun hiç de öyle olamayacağını göstermiştir. Sanat algısı, bilinçli olsun olmasın, her zaman için **sanat yapıtını yaşamın gerçekliği içine oturtmak** durumundadır. Ama bu, ilkel anlamda, yani gelişmemiş bir beğeni sonucu, canlandırılan şeyle onun canlandırılışı arasında dıştan bir benzerlik var mı, yok mu diye bakma anlamında değil; derin anlamda, yani algılayan kişinin bir sanat yapıtında **insani varlığın gerçek sorunlarını** arayışı anlamındadır. Biçimci anlayışlarla bozulmamış, normal bir estetik bilinci, sanatta yaşamın imgesel bir modelini arar ve kendi öntipi **üstüne burdan** bilgi edinir. Okuyucu ya da izleyici, sanatsal hayalgücünün, insan yaşamındaki ampirik verilerden bir sapma göstererek, asli-olanın belli başlı yanlarıyla, açık seçik ve yoğun biçimde ortaya çıkmasına yardımcı olduğu hallerde; masallarda, grotesk hikayelerde, ya da fantastik resimlerde, canlandırılan şeyin, aslında öyle olmadığını ve olamayacağını düşünerek hemen doyuma ulaşır. Sanat, ancak onun yardımıyla, dünyada olup bitenleri görüp kavramamıza yardımcı olacak bir tür

“dünyaya açılan bir pencere”, sihirli bir küredir insanlar için.

Bu bakımdan, her gerçek sanat yapıtı algısı, bir bulgulamadır, insanda ve yaşamda henüz bilinmeyenin bulgulanışıdır. Gerçek büyük sanat yapıtlarında, örneğin Shakespeare’in bir oyununda, Rembrandt’ın bir resminde, Bach’ın bir ayininde, Dostoyevski’nin bir romanında, Block’un bir şiirinde, içeriğin bilgice zenginliği, bu yapıtların her zaman için algılanabilmesini olanaklı kılmıştır; bu yapıtlarla her karşılaşma, yeni bir bulgulamaya yol açar, algının bilgiye ilişkin etkinliğinden “geçen” yeni bir yaşam yoluna çıkar. Onun için, büyük sanat, algıyla tüketilemeyen bir şeydir.

Sanat yoluyla yaşam bilgisinin edinilişi, sanat algısı sırasında, “yaşantı” sözcüğüyle belirleyebileceğimiz, psikolojik bir mekanizma aracılığıyla yürür. Bu mekanizmanın işleyişinin en belirgin biçimlerinden biri, M. Markov’un çalışmalarında çok yerinde belirtilen ve kendisince “yer değiştirme” olarak tanımlanan etkidir. Burda söz konusu olan şey, bir roman okuduğumuz, bir film izlediğimiz, bir resme baktığımız ya da bir opera dinlediğimiz zaman, birlikte yaşamaya başlayacağımız, eylem içinde yer alacağımız, olaylarla çağrışım yapacağımız ve zihnen kurulmuş bir yaşamdaki kurgusal insanların “yerini alacağımız” yoldan sanatçının yaratmış olduğu dünyayla algımızın “yer değiştirme”sidir. “Dıştan” algılama diyebileceğimiz belgesel bir canlandırmadan farklı olarak sanatsal canlandırma, “içten” algılanır; burda okuyucu, izleyici ya da dinleyici, o canlandırmanın “görüntü alanı” içine girer.

Burda şaşırtıcı olan şey, algılayan kişinin bir an için olsun bilincini yitirmeyişi, yani karşısındaki görüntü dünyasının yanılsal, kurgusal olduğunu her an bilmesidir. Onun için, sahneye koşup, talihsiz Desdemona’yı kurtarmaya, İağı’nun maskesini indirmeye, izleyicinin bildiği ama kendisinin bilmediği şeyleri Othello’ya anlatmaya kalkışmaz. Dahası, izleyici yalnızca bütün oyun boyunca, karşısındakinin bilincinde olmakla kalmaz; oyunun yazılışından, sahneye konuşundan ve oynanışından da haz alır. Ancak, **haz alırken, hayranlık ve acıma duyarken; acı, öfke, korku ve tedirginlik de duyar.** Karşısında yer alan olaylara somut olarak katılmamakla birlikte, kurgusal yabancı bir yaşam artık aynı zamanda onun kendi yaşamı, o izleyicinin yaşamı haline geldiği için, olayları **manen paylaşır.** Sahnedeki oyunu sırf ilgiden ötürü izlemez; sanki oyun değilmiş de gerçek yaşammış, kendisi de sanki içinde yer alıyormuş gibi, sahnedeki oyunu sahici sayar.

Yaşamın imgesel modeliyle izleyicinin bu yoldan psikolojik olarak “yer değiştirme”si sonucu edinilen yaşantı, sanat algısını, **gerçek yaşamın coşkusal bilgisi** haline getirir. Demek, sanat algısı, insan etkinliğindeki somut deneyimlerden ortaya çıkan ve onu kullanarak sanatın bu deneyimi, insanın yaşamından edinilmiş, ek bir deneyimle geliştirip zenginleştirmesine olanak veren, her türlü pratik bilgi mekanizmasını kendinde taşır.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatsal imge dünyasındaki coşkusal yaşam ile insanın gerçek dünya içindeki coşkusal yaşamı arasında birçok bakımdan farklılık gösterir.

Birincisi, sanatsal yaşantının, gerçek yaşantıdaki **yoğunluk**'ta olmayışıdır. Örneğin, Tizian'ın resminde Ermiş Sebastian'ın idamını ya da Gogol'ün öyküsünde Taras Bulba'nın idamını, ya da Fadeyev'in romanındaki partizanların idamını, bir film ya da operadaki idamı, ne denli yaşarsak yaşayalım, gözümüzün önünde yer alacak bir idam kadar bir sarsıntı yaratamaz bizde. Sanatsal yaşantının daha zayıf oluşu, insanın manevi yaşamının, hiçbir zaman sanat yapıtlarının coşkusal etkinliğiyle tam olarak doyurulamayacağından gelir. O denli gerçek yaşantıyı psişemiz kaldırmaz.

İkincisi, sanat algısında yaşantı, zorunlu olarak, estetik **haz**'a bağlıdır. Burda da sanatın çatışkılı olarak işleyişini görürüz; yani, sanatta nasıl bir yaratıcı güç ve ustalikle canlandırılmış olursa olsun, bir idam sahnesine baktığımız zaman, hem bir **acıma** duyarız, hem de ondan bir **haz** alırız. Onun için, sanatta en acıklı, en iç sızlatıcı bir yaşantı bile bizi dehşete düşürmez; oysa pratik yaşamda, ancak olumlu coşkular ararız, olumsuz coşkulardan kaçırız. Yine de, bütün bu farklılıklara rağmen, gerek sanatsal yaşantının, gerek gerçek yaşantının, insan ve insan yaşamı üstüne pratik bilgide işlevi aynıdır. Her iki halde de, algılayan bilincin, bilgi etkinliği ile değer yönlendirici etkinliği birbiri içinde eriyip kaynaşmıştır.

Nasıl dünyanın sanatçı tarafından bilinişi, sanatçının bildiği o şeyi değerlendirişinden koparılıp ayrılamazsa, sanatta yansıyan yaşam bilgisi de okuyucu, dinleyici ya da izleyici tarafından öylesine bir **değerlendirilişi mutlaka bekler**. Dar anlamda alırsak, algılayan kişinin yapacağı değerlendirme, kendi duyumsadığı coşkularda içkindir; yani yapıtın kahramanlarına duyulan acıma ya da nefret ya da öfke, hayranlık ya da aşağılama, **değerlendirmenin biçimleri**'dir burda. "Olumlu kahraman" ya da "yergisel tip" gibi sanat yargısına ilişkin geleneksel kavramlar, değerlendirme anının sanat algısında ne denli derin kökleşmiş olduğunu bize gösterir. Sanatta, Melekhov tipini anımsarsak eğer, çoğu zaman, tam "olumlu" ya da "olumsuz" olarak değerlendirilemeyecek, kendi içinden çelişmeli kişi ve eylemlere rastlarız; ama bu, yapılacak olan değerlendirmenin daha karmaşık olduğu anlamına gelir. Yoksa, değerlendirme olmaksızın, ne sanatsal yaratım, ne de sanat algısı düşünülebilir. Yaratıcılıktaki amaç, insanlara yalnızca yaşama ilişkin bilgilerin bir toplamını vermek değil; ama aynı zamanda, insanların yaşam içinde belirli bir konumlamasını, sanatçının yaşam üstüne görüşünün ne olduğunu algılamasını, insanlara yaşamla kuracağı belirli ilintiler üstüne öneriler getirilmesini, ortadaki gerçek varlıksal değerler karşısında insanların gözünün açılmasını sağlamaya da çalışmaktadır. Sanat bu amaca ulaşmaya çalıştığı ölçüde, insanların toplumsal doğrultuda yetişebilmelerinin bir aracı haline gelebilir ancak.

Bu değersel konum, algılayan kişide, herşeyden önce coşkusal yoldan oluşur ve **yaşantı gücü**'nün bu doğrultuda olması ölçüsünde, inandırıcılık ve kalıcılık kazanır. Ancak, sanatta insan yaşamı, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi yalıtılmış, düşünsel etkinlikten bütünüyle sıyrılmış, coşkusal bir etkinlik değildir. Yaşantının sonradan düşünmeye yol açışıyla, duygular düşünceye dökülür; bu coşkusal deneyimlerin, açıklanmasını, temellendirilmesini, yorumlanmasını gerektirir. Öte yandan, bu her iki halde de, kişinin coşkusal değer yönlendirme biçimi, kendi dünyagörüşünün, kendi ideolojik kanılarının denetimi altında oluşmakta ve düşünce yoluyla iletilmektedir. Demek, sanat algısının aksiyolojik katı, coşkusal değerlendirmelere indirgenmemekte, anlayış gücüyle genellendirilmiş yargıları az ya da çok, kendi içine almaktadır.

Sanat algısı, nasıl sanatın gnoseolojik, aksiyolojik, semiotik yönünü yansıtabiliyorsa, modellendirici ve kuruluşal görünüş biçimleri içinde, sanatsal etkinliğin **yaratıcı** yanını da yine öyle kendine göre yansıtır. Buysa, alışlagelmiş biçimde **ortak yaratım** diye tanımlanan ve sanat algısında, algının sonucunu, yani okuyucunun, dinleyicinin ya da izleyicinin aldığı **estetik hoşlanma** duygusunu gösteren ilginç bir anı oluşturur.

Sanatın içeriğinde, daha önce de açıkladığımız gibi, o içeriğin bilgice ve değerce belirlenmiş olan yönü, sanat algısıyla yeniden yaratılır. Ama sanat algısı, içeriğin sanatsal hayalgücüyle yaratılmış iç kesimlerine olduğu kadar; sanatsal biçimin dış kesimlerine, biçimin gösterge özelliği ile kuruluşal niteliklerine de bir tepki göstermek zorundadır. Sanat algısına ilişkin bu son yönlendirme, bir sanat yapıtının, biçimin iç düzenindeki örgütlenmişliğin, onun nasıl yapılmış, nasıl kurulmuş, nasıl bileştirilmiş oluşunun bilincine varılışında ortaya çıkan **estetik haz**'za yol açar. Bu bilinçlilik önce kendi **bütünselliği** içinde biçime, biçimin tüm bileşkenlerinin karşılıklı bağıntılarına doğrudan doğruya bakışa, sonra da biçimin iç örgütlenmişliği ilkelerini kendi içinde barındıran yapıtın içeriğini kavrayışa dayanır.

Demek, sanat algısı, hiç kuşkusuz, sezgisel ve anlık olarak, **biçimden içeriğe, ordan da biçime doğru** gidip gelir. **Ortak yaratım** böyle gerçekleşir işte; çünkü biçimden içeriğe doğru hareket, algılanan yapıtın iç kurulmasındaki gizleri "açarken", içerikten biçime geriye doğru hareket de, yaratma edimini, algılayanın hayalinde kısaca yineler. Sanat algısı, ne yalnızca sanat dilini anlamak, ne yalnızca yaşamın imgesel modelini yaşamak, ne de onu yalnızca bireysel olarak yorumlamak olup, aynı zamanda **bu görünüş ve biçimlendirmeleri algılayanın hayalinde yeniden yaratmaktır** da. Bu yeniden yaratma sırasında okuyucu, izleyici ya da dinleyici kendi bilincide yaratım edimini yinelemek, **algılanan yapıtın kendince yönetmeni, oyuncusu, resimlendiricisi ya da onarımcısı** olma durumundadır.

Sanat algısının bu işleri görme durumunda oluşuna ilişkin her sanatsever kişinin yakından bildiği bir kanıtı başvuralım: bir oyuncu, okuyucu, ya da kitap resimleyicisi tarafından yeniden yaratılmış olan tipler ile o romanı, o oyunu ya da o şiiri okuduktan sonra bilincimizde yaşattığımız tipler arasında yapılacak bir kıyaslama. Burda, şu gibi değerlendirmeler ortaya çıkacaktır: “aynen benziyor”, “hiç benzemiyor”, “ben bambaşka tasarlamıştım”, vs. Bu gibi yargılar, şu yüzden mümkün olabilmektedir: roman okurken, ordaki bir kişi, bir eylem ya da bir olay, o anda okuyucunun da bir tür ortak yaratım’da bulunuşu demektir. Okuyucunun hayalinin bu biçimde çalışmasına ortak yaratım deyişimiz boşuna değildir; çünkü kural olarak, yazarda, okuyucunun hayalinin yaratıcı bir biçimde kendisine yardımcı olacağını hesaba katar ve etkin bir hayalgücü ekinliği için boş alan bırakır. Onun için yazar, kendi kahramanlarını dıştan çizerken, birkaç çizgi çekip bırakır; biliyordur ki, geri kalanını okuyucu kendi kafasında tamamlayacaktır. Bir yönetmen de, eylemin geçtiği yeri birkaç aksesuarla belirler, hatta hiç dekorsuz, boş sahnede bile oyun oynattığı olur; çünkü burda da izleyicinin ortak yaratımdaki payı hesaba katılmıştır. Bu aynı nedenle, güzel sanatlarda da, örneğin desen çizimlerinde, bütünün ayrıntılarla bütünleştirilmeden bırakılışı yaygındır çok; çünkü, sanatçının yaratıcı çalışması bakanın, izleyenin, okuyanın ya da dinleyenin hayalgücüyü bitirilecektir sonunda.

Hayalgücünün bu ilginç ortak yaratım yeteneği, insanlarda daha çocukken oluşur ve insanın tüm yaşamı boyunca sanat yoluyla uyarılır. Çocukların oyunculuk mesleğini bile ele aldıkları, kendi kafalarında ellerindeki oyuncağı belli bir nesneye dönüştürebildikleri boş bir mekan bıraktıkları, bir bebekle, otomobille, renkli bez parçalarıyla oynarken onları bir takım tasarımsal nesneler haline koyabilmeleri çoktan saptanmış bulunmaktadır. Ayrıca, çocukların hayalgücünün, cansız nesnelere rahatlıkla canlı varlık özelliklerini yükleyebildiğini, çocukların yaşamdan aldıkları etkileri tek tek bileştirerek, gerçekliğe yakından bağlı, somut masal tipleri yaratabildiklerini de biliyoruz. Bu yeteneklerin gelişmesi sonunda, özellikle de yatkın kişiler hayalden ortak yaratımı bırakarak, gerçek sanatsal yaratıma geçmektedirler. Ama çoğu insan, şu ya da bu nedenle böyle bir düzeye erişemediği gibi, algılama sırasında sanatsal değerleri ortaklaşa yaratabilecek, genel insansal bir yeteneği işletebilmekten de yoksun bulunmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, böyle bir yetenek, her insanda aynı ölçüde gelişmemiştir. Onun için Stanislavski, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda, istidatlı izleyiciler de (okuyucular ile dinleyiciler de) vardır demiştir.

İnsanların sanat yapıtlarından aldıkları estetik haz, gerçek yaşamdaki nesnelerle görüşlere ilişkin böyle bir duyumsamadan farklılıklar gösterir. Birincisi, sanat algısında haz, karmaşık ve çokkatlı bir psikolojik sürecin yalnızca bir katı’nı oluşturur; ikincisi, sanatın bize verdiği sevinç duygusu da iki katlı bir yapı taşır kendi içinde. Burda, sanatçının büyük ustalığına duyduğumuz hayranlık ile

onun yaratımındaki bilmeceyi **kendi yeteneğimiz**'le çözmüş olmaktan, onun başlatmış olduğu şeyi sürdürerek, yaratımını kendi hayalgücümüzde yeniden kurmaktan dolayı duyduğumuz doyunluk, bu sevinç duygusu içinde, birbiriyile kaynaşmıştır.

Sanat algısının başlıca aracı olarak beğenin işleyişine ilişkin bir kısır dön-
güye düşülmemesi için, şunu vurgulamak gerekir, her çözümlemede olduğu gibi
burda da, algının psikolojik varlık bütünlüğünü tek tek kendi katmanlarına ayı-
rarak incelememiz gerekmektedir. Bu katmanlar, **görece** bir bağımlılık içinde;
karmaşık bir psişik eylemler sisteminin altsistemleri olup, bir eşleşme ve ters eş-
leşme ağı içinde de birbirleriyle bağıntılıdır. Örneğin insan, dilini bilmediği bir
yanıttan haz alamaz. (Burda, Lenin'in biçimci yapıtlarla olan ilintisini nasıl ke-
sin bir dille belirttiğini anımsayalım: "Anlamıyorum onları. Hoşlanmıyorum."⁴⁴)
Bir sanat yapıtının estetik değerlendirilişinin bir başka vazgeçilmez önkoşulu da,
o yapıtın içeriğinin kavranmasıdır; bu olmaksızın, yapıtın biçiminin iç örgütle-
niş yasası algılanamaz. İçeriğe giden yol, hem bir gösterge sistemi olarak, hem
de uyumlu bir kurulma olarak, doğrudan doğruya biçimin algılanışından geçer.
İçeriğin özümleşi, bilgice ve değerce belirlenmiş yorumsal bir bakış açısından
geçerek, bilincin bu kendi içinde kapalı bir süreç halinde, sanat yapıtının içine
işleyişiyle mümkündür ancak.

Yine de, sanat algısı sisteminin her katmanı, belli sınırlar içinde, bağımsızdır;
bütünün yapısı içinde her altsistemin kendi özgül ağırlığının bütünle olan ilin-
tisinin değişimlere uğraması bize bunu gösterir. Sanat algısı dinamik bir sistem
olduğu için, çeşitli etkenlerin etkisi altında değişime uğrayabildiği için, böylesine
değişimler mümkün olabilmektedir.

Somut bir sanat algısı, herşeyden önce, algılanan yapıtın **hangi tarza, hangi
cinse, hangi sanatsal yöntem'e** ilişkin olduğuna bağlıdır; nedenine gelince, sa-
nat yapıtının hangi yanlarının geri planda kalacağını, dolayısıyla sanat algısının
yapısının ne türden olacağını belirleyen parametreler bunlardır. Alginın bilgisel
etkinliği, Balzac'tan bir toplumsal psikolojik roman okurken ya da Cooper'dan
bir serüven hikayesi okurken, Aleksandır İvanov'un bir resmine ya da mitolo-
jik temalı bir resme ya da bir manzara çalışmasına bakarken, farklı roller oynar.
Lermontov'dan **Zamanımızın Bir Kahramanı**'nı ya da lirik bir şiirini okurken,
Bach'tan klasik bir fûg ya da Liszt'ten romantik bir sonat dinlerken, beğenin
düşünsel ve coşkusal enerjisindeki ağırlık farklıdır. Shakespeare'in bir tragedya
ya da komedyasını algılarken, Raffael'in **Sikstine'li Madonna**'sını ya da arabesk
mûslemeleri algılarken, alınan estetik haz ile duyulan iç yaşantı arasında büyük
bir fark vardır.

⁴⁴ Clara Zetkin, **Lenin Üstüne Anılar**; V. I. Lenin, **Sanat ve Kültür Üstüne**, Berlin, 1960, s.
619.

Sanatsal beğeni, her zaman, **sanat yapıtının somut yapısına uygun düşmeli**; sanat yapıtındaki tarz, cins ve yöntem yasalarının gerekliliklerini gözönüne almalıdır; yoksa, sanatçı ile izleyici kitle arasında bir bağın kurulması olanaksızdır, çünkü o zaman, bu ilişki sistemi içinde yollayan da, alan da ayrı tellerden **çalıyor** demektir. Böyle bir şeyin olmaması için, sanat algısının ilk aşama da, **yapıtla “aynı dalgada olması”**, yani zorunlu yere **bağlanması** gerekir.

Tıpkı yeti gibi, beğeni de nasıl bireyin doğuştan psişik, doğal, kendine vergi bir yeteneğinin gelişmesi ise, sanat algısına yatkınlık da tıpkı sanatçının ustalığı gibi, kişinin kendi yetişi ile deneyimini öylesine çalıştırıp geliştirmesinin bir ürünü olarak görülmelidir. Nasıl ustalık, bilek gücü araya girmeden, yeti yalnızca bir yetenek, potansiyel bir güç olarak kalırsa, beğenin de olanakları ancak alıcının çalıştırılıp geliştirilmiş yatkınlığının yardımıyla öyle gerçekleştirilebilir. Aslında her insan sanat dilini daha çocukluğunda, ister istemez, farkında olmadan, ne olduğunu anlamadan, sanki böyle bir yetenek ona, görme işitme yeteneği gibi doğuştan, doğaçtan verilmiş gibi alıp öğrenir. Bununla birlikte, modern psikoloji (örneğin A. Bodalev ile daha başka bilimadamlarının yapmış oldukları araştırmalar), gündelik yaşamda bir insanın başka bir insanı algılayışının, sırf öbür insanın, dıştan algılanabilecek tüm belirtilerini öylesine görüp kapsamı olmadığını, algılayan kişinin yaşam deneyimine ve daha birçok etkene bağlı olarak, algılanan kişinin çok belirli çizgilerinin bir seçimi olduğunu saptamış bulunmaktadır. Bir algı, ne denli çok nedenlere bağlı bir karmaşıklık gösteriyorsa, kendi tüm özgül genellendirme sistemi ve çiftkatlı, nesnel-öznel içeriği içinde, gerçekliğin sanatsal olarak o denli bir yansımaları oluşturur.

Sanat algısının, insanı sanat dilinden anlayabileceği, gelişmiş bir yeteneğine bağlı oluşu, yetişkinlerin sanat algısı ile çocukların sanat algısı arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar. Çocuklar, bir peri masalındaki fantastik buluşları yaşamın kendisi saymakla, ilk kez tiyatroya gittiği zaman, sahnede oynanan oyunu gerçekmiş sanıp, sahneye laf atmakla, oyuna doğrudan doğruya karışmakla işe başlar. Ancak aile içinde çocuk bahçesinde, daha sonra da okulda, “sanat eğitimi”nin ilk temel öğelerini özümledikten sonra, sanatsal modeller ile gerçek olaylar, etmenler ve nesneler arasındaki farkı görüp öğrenir; yani sanat dilini “sökme”ye, sanat dilinin göstergelerinde barınan sanatsal anlam kapsamını kavramaya başlar. Günlük düz konuşmadan temel farklar gösteren şiir biçiminin koşullarına, dans, şarkı ve tiyatro biçimlerinin koşullarına alışır gittikçe. Çok ilginçtir, geri kalmış gelişme düzeyinde bir Afrika halkının bir takım üyelerine ilk kez Avrupa resmi ve sineması gösterildiği zaman, gerçekliğe yakından bağlı kalmış yapıtların bile sanatsal anlamı anlaşılamamıştır. Yağlı boya resimlerdeki yanılsalılık onlarda şaşkınlık yarattığı gibi, eylemin, zaman ve mekan içinde ordan oraya

değişen filmin kurgusal yapısı da, bütün bu olup bitenlerden hiçbir şey anlamamalarına yol açmıştır. Ama, bu halkların danslarında, şarkılarında, heykel ve takıllarındaki sanatsal anlam da Avrupa'lılar için bir bilmece olarak kalmıştır. Bu harika sanatın kendine özgü “kod”unu, koşulların getirdiği sistemi kavrayamamışlardır.

Sanatın bizim onu anlamamız gereken bir dilden konuştuğunu, gündelik bilincimizde ancak arada bir farkedebiliriz. Örneğin, senfonik müzikte durum böyledir; bu müziğe “zor” sanat denir, çünkü çok açıktır ki, senfonik müziğin algılanması özel bir yetiştirme ister. Uzak çağlardan kalma bir sanat yapıtı, bir antik Yunan tiyatrosu ya da arkaik Meksika heykeli karşısında; ya da kendi ulusal kültürümüzden temelden farklı sanatsal kültür yapıtları olan bir Çin tiyatrosu ya da Hint müziği karşısında, ya da bir takım karmaşık modern sanat olaylarından olan Joyce'un bir romanı, Ingmar Bergman'ın bir filmi, Picasso'nun bir resmi, Brecht'in bir oyunu karşısında da durum böyledir. Ama, bu gibi ve buna benzer durumlar arasında ilke olarak hiçbir fark yoktur. Farklı olan tek şey, **belli bir gösterge sistemini özemmeye derecesi**'dir. Çin'de halk tiyatrosunun dili, okuyucu ya da izleyici kitlesi için anlaması ne denli kolay bir şeyse, Avrupa tiyatrosunun dili de Ruslar, Almanlar ya da Fransızlar için anlaması o denli kolay bir şeydir. Öte yandan, örneğin müzelerde verilen dersler ya da gezerken yapılan açıklamalar da o güne kadar ortaçağ sanatından ya da geç-izlenimci resimden hiçbir şey anlamayan insanlara, bu kendine özgü yaratımların dilini “sökmeye”lerine yardım ederek, sanatsal olarak yetiştirmelerine en azından bir katkıda bulunurlar.

Demek, nesnel olarak “zor”, ya da “kolay” sanat yoktur. Her tarzda ve her üslupta sanat, kişinin, toplumsal bir grubun ya da geniş bir kitlenin **sanatsal deneyimi içinde yerine bağlı olarak** az ya da çok, algıya açıktır; tıpkı sözcüklerle konuşmanın anlaşılabilirliğinin, o kimsenin sözcüklerle konuşmaya egemen olmasının derecesine bağlı oluşu gibi.

Onun Marx demiştir ki, “Sanattan haz alabilmesi için bir insanın sanatsal kültüre sahip biri olması gerekir.”⁴⁵ Sanatsal eğitimsellik bilginlik değildir; her şeyden önce, sanat dilini rahatça, kolaylıkla anlamayı, böylelikle bu yolla dile gıtiriliş şiirsel bildirimin içine girmeyi sağlayacak, sanatsal-imgesel göstergelere ilişkin, çok çeşitli tarz ve üslup sistemlerini bilmedir. Burda, “rahatçı ve kolaylıkla” demek, o içeriği salt akılsal yoldan “açmak”, herhangi bir “sanatsal bilmece”yi çözmek demek değil; tıpkı insanın çocukluğundan beri konuş tuğu dili ya da iyice egemen olduğu bir yabancı dili algılayışı gibi, sanattaki görüntüsel göstergelerin anlamını, bilinçsiz olarak, **doğallıkla, hiç zorlanmadan** kavrayacak derecede sanat diline egemen olmak demektir.

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

Bu açıdan baktığımızda, niye sanat “sözlüğü”nde, sanat “dilbilgisi”nde ve sanat “sözdizimi”nde yer alan değişikliklerin, insanlar üzerinde hep bir anlaşmazlığa, psikolojik olarak bir yabancılığa, hatta kızgınlığa yol açtığı da anlaşılabilecektir. İzleyici kitle yeni sanat dilinin “norm”larını kapmaya başladıkça bu yeni temele oturan yaratımlar da gittikçe sevimli olmaya başlar. Sanat yapıtlarının algılama düzeyinin, hep belli bir biçimde, çağdaş sanattaki yeni bulguların gerisinde kaldığına sanat tarihinde çok kereler tanıklık etmişizdir; kendi çağdaşlarının Rembrandt’a, Beethoven’e, Stendhal’e, Van Gogh’a, Mayakovski’ye, Ayzenshtayn’a, Meyerhold’a, Brecht’e, Le Corbusier’ye nasıl bir tavır takınmış olduklarını anımsayalım burda. Sanatsal kültürün diyalektik gelişmesi içinde kaçınılmaz bir durumdur bu. Bu yasallık uyarınca hep yeni bir kipin ortaya çıkıp bir başka kipin yerini almasına rastlarız. Buna bağlı olarak Marx’ın şu sözlerini anımsayalım: “Üretim yalnızca özne için bir nesne yaratmakla kalmaz; ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır”; onun için, bir sanat nesnesi, “sanat duygusu olan ve güzellikten haz alabilen bir kitle” doğurur⁴⁶.

Bununla birlikte burda şunu da görmemiz gerekir, karşımızda salt psikolojik bir olay değil; ama **hem psikolojik, hem de toplumsal nitelikte** bir olay vardır; çünkü, sanat algısı ile sanatsal yaratımın gelişmesi arasındaki kopukluğun çabuk mu, yoksa yavaş mı, dramatik gerilimle mi, yoksa sürtüşmesiz mi, dar toplumsal boyutlar içinde mi, yoksa geniş toplumsal boyutlar içinde mi aşılabacağı, toplumsal tarihsel düzende etkenlerin varlığına bağlıdır. Sanatın sosyolojik olarak çözümlemesi şunu göstermiştir, her yeniliği nefretle karşılayan, düşünce tembelliğini sanat beğenisinin mutlak silahı haline getiren, atıl ve edilgen bir sanat algısı, **ancak belirli toplumsal koşullar altında** bir norm oluşturup, egemen bir görünüş haline gelir. “Estetik olarak” böylesine militan bir “mızraklı burjuva” tutumun aşılabilmesi, toplumun bütün üyelerinin sanat eğitimi ve öz eğitimi yoluyla, kitlelerin sanat algısı yeteneğinin sürekli olarak yetkinleştirilmesi yoluyla öyle bir durumun yok edilmesi ancak ileri düzenlerde mümkündür ve zorunludur.

Ama, sanat algısına yatkınlığı, yalnızca sanat dilini anlamakla sınırlı tutmak da yanlıştır. Nasıl ustalığın yapısı yetinin yapısını kendinde yeniliyorsa, sanat algısına yatkınlığın yapısının da sanat beğenisinin yapısını öylesine yinlemesi gerekir. Sanatsal eğitimlilik, insanlara şunları öğretir: a) çeşitli sanat dillerinden anlamayı, b) sanatsal bir görüntünün, bir sanat yapıtının “dokusu”nun ne yollarla kurulduğunu, c) imgesel modellerin kuruluş tarzı ve biçiminin doğru olarak değerlendirmeyi, d) sanat yapıtlarının bilgice kapsamını kolaylıkla özümlemeyi, son olarak da, e) yapıtın içinde barınan sanatsal bildirimi bütüncül biçimde özümlemeyi. Algının bütün bu saydığımız anları, derin ve yoğun bir sanatsal ortak-yaşantı ve sonradan-yaşantı’nın kapılarını ardına kadar açar. Bu sonradan

46 Karl Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Giriş*; a.g.e., Cilt 13, s. 624.

yaşantı, izleyicinin, okuyucunun, dinleyicinin, bakanın kişiliğinin tüm manevi dünyasının içine girer ve sanatın kişiler üstündeki etkinliği sürecinin son noktası olduğunu bizlere gösterir.

ALGILAYICI KİŞİLİK

Sanatı algılayan insanın kişiliği, sanatsal bildirişim sürecinin son noktasıdır. Bu nedenle, sanatsal bildirişim, kişiden kişiye uzanan, sanatçı kişi ile onun yapıtına yönelik sayısız kişi, sayısız insan arasındaki özel bir ilişki biçimi ve tarzıdır. Sanatın amacı kişi olarak insanlara işlemek, kişi olarak insanlara bildirimde bulunmak, kişileri biçime sokup dönüştürmeye çalışmaktır. Bu nedenle sanat algısı, yalnızca yönlendirme sistemlerine, algılayan kişinin beğenisine, yatkınlığına değil, ama aynı zamanda, kişi olarak manevi dünyasının tüm zenginliğine de bağlıdır. En açık biçimde sanat algısı sürecinde barınan yorumlama anında kendini belli eder bu. Bu an, bilimsel, teknik ya da daha başka algılarda bulunmaz; çünkü, kişi olarak insana yönelik değildir bunlar. Oysa, böyle bir an, sanat algısında zorunlu ve kaçınılmaz olup, doğrudan doğruya kişiye yönelik özelliğinden kaynaklanır. Bir sanat yapıtının algılanışı, o yapıtın içindeki değerlendirme sistemlerinin basit bir özümleşi olamaz. Sırf bu nedenle, yani sanat yapıtında yansımış olan yaşam, o yapıtı algılayan kişinin sırf kendi yaşantısı dolayısıyla anlaşılacağından, yapıttaki yaşam deneyimlerini o kişi kendine alırken, kendi içinde bulunduğu değersel konumu da kendi başına gözden geçirir. Hiç değilse, kişinin edineceği böyle bir deneyim sanatçı tarafından düzene sokulmuştur; sanatçı, üstü açık ya da kapalı bir biçimde, hep kendi değerlendirmelerini, gerçeklikle olan kendi ilintisini algılayan kişiye önermeye çalışır hep. Ancak, bu çaba, daha başından çok ciddi bir engelle karşılaşır: okuyucu, izleyici, dinleyici ya da bakan kişinin yaşamla olan **kendi** ilintisi, **kendi** dünyagörüşü, **kendi** dünya tablosu, ideali ve değerlendirme sistemi. Çok büyük bir önem taşır bu; çünkü, sanattaki yaşam deneyimleri, **sanat algısı ister istemez o kişinin gerçek yaşamdan edinmiş olduğu kendi deneyimleriyle düğümlenir**, onunla ölçülüp biçilir.

Dar anlamda alırsak, yazarın kendi kahramanlarını nasıl değerlendirdiği, okuyucu ya da izleyiciyi hiç ilgilendirmez; çünkü, görüntüleriyle ve tipleriyle önüne konmuş dünyanın içine girdiği zaman, karşısına çıkan kişilerin davranışları, karakterleri ve özlemleriyle ilgili olarak ahlaksal, siyasal ve estetik değerleri okuyucunun **kendisi** belirler. Yazarın kendi kahramanlarını övüşü ya da yerişi biçimde araya karışması, algılayan kişiye kendi değerlendirmelerini zorlayışı, okuyucunun vereceği yargıların kesinliğine güvenmeyişi, kural olarak, okuyucuda kızgınlık yaratır ancak. Çünkü, okuyucu ya da izleyici, sanat algısının kendi bir

gereği olarak, sanatçının kurmuş olduğu tiplerle görüntüler dünyasının içine **kendi başına** girmek ister; yazarın değerlendirmelerini hazırlamak istemez. Buna bağlı olarak, Engels'in şu sözünü anımsayalım: "Tez, parmakla gösterilmeksizin, durumun, eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır, benim görüşüme göre."⁴⁷ Hatta, Engels, bir yazarın, kendi canlandırdığı bir toplumsal çatışmaya ilişkin olarak her zaman için yantutması gerekmediği görüşünü bile öne sürmüştür.

Bu konuya bağlı olarak şu da anlaşıyor, aynı bir sanat yapıtını algılayan herkes onu kendine göre yorumlayacaktır. Dahası, aynı bir insan, yaşamının değişik evrelerinde, aynı bir yapıtı değişik biçimlerde algılayabilir; çünkü, her keresinde o yapıtı **yeni deneyimlerle, yeni bir yaşam bilgeliğiyle, varlığın değerine ilişkin yeni tasarımlarla, yani değişmemiş, daha zenginleşmiş çağrışımlarla** ele almaktadır. Ama, tıpkı gerçek olayları algılamak gibi, sanat algısı sırasında da çağrışımlar, hiç istemeden, insanın iradesi dışında ortaya çıkar hep. Aradaki fark şurdadır, kendiliğinden oluşan yaşam deneyimi, kişinin bilincindeki çağrışımsal ilişkilerin önceden kestirilip planlanmasına dayanmaz; oysa sanatta, yaşam deneyimi, sanatçı tarafından **amaçlı yoldan örgütlendirilip, belli çağrışımlar uyandırması için önceden hesaplanır**. Örneğin, Lermontov'un **Yelken'i** ile Levitan'ın **Vladimirka'sı** gibi yapıtlar, yapıtın anlam içeriğinin büyük bir bölümüne zarar vermeden okuyucuda ya da izleyicide, doğrudan doğruya siyasal çağrışımlar uyandırmaya çalışır. Şostakoviç'in **11. Senfonisi** de, programlı başlık aralarıyla ("1905 yılı", "9 Ocak", vs.), müziğin dokusu içindeki eski devrimci havalarla, vb. algılamadaki çağrışımsal enerjiyi **kesin belirli bir doğrultuya sokmaya** çalışır.

Ama bu arada gözetilmesi gereken bir başka şey de, her okuyucu, dinleyici ya da izleyicinin "bu çağrışımçı çağrılar"a tam bir tepki gösterecek durumda olmayabileceğidir. Bir kimse, sonsuz bir sokak olan Vladimirka'nın, geçmiş tarih içindeki önemini bilmeyebilir, Rus havalarını daha önce hiç dinlememiş olabilir, "1905 Yılı" ya da "9 Ocak" gibi kavramlar kendisinde gerekli çağrışım zincirini tamamlayabilir.

Bütün bu ayrımları gözönüne almakla birlikte, rahatlıkla şu sonuca varabiliriz, her sanat algısı edimi, kendi gereğince, bir **yorumlama ve çağrışım süreci'dir**. Sanat yapıtını algılayan bir kişinin hayalinde biçimlenen bir görüntü, o yapıtı algılayan kişinin sanat ve yaşam deneyimiyle, kendi karakteri ve dünya görüşüyle, çıkarlar ve idealleriyle, o yapıt arasındaki **karşılıklı etkileşmenin bir sonucu'dur**.

Her oyuncunun Hamlet tipini **kendine göre yorumlayışı**, her resimleyicinin Anna Karenina'yı **kendince çizışı** gibi, herkes kendi içinde **kendi Hamlet'ini**, kendi Anna Karenina'sını taşır. R. C. Rappoport'un çok yerinde, "sanat algısında çok çeşitli değişkenlik" dediği olay ortaya çıkar böylece.

Tıpkı sanatsal yaratım gibi, sanat algısı da, sanatçının kişiliğini topluca kuşattığından, her iki durumda da bu süreç, kişiliğin yapısına göre işler. Bu şu demektir, alıcının yorumsal etkinliği, uyanacak çağrışımların özelliği, ortak yaşantı ve sonradan yaşantı yeteneği, sanat dilinden anlayabilme, bütün bunlar okuyucunun, izleyicinin ya da dinleyicinin kişiliğinin içeriğine ve şu beş potansiyelinin birden gelişmesine bağlıdır: 1) yaşamdan ne anladığına, doğayı, toplumu, insanı, kendini ve yaşamı bildiğine; 2) yaşamı nasıl ve yaşamda neyi değerlendirdiğine; 3) kendi yaratıcı etkinliğini hangi doğrultuda ve nasıl gösterdiğine; 4) kendi iletişimsel potansiyeline; son olarak da, 5) kendi sanatsal gereksinimlerini, ilgisini beğenisini, sanatsal kültür düzeyini nasıl edindiğine. Alımlayıcı kişinin bütün bu yanları, sanat yapıtlarının algılanışının özelliğini doğrudan doğruya etkilerken, o sanat yapıtları tarafından da etkilenir; insanın sanattaki yarılsal yaşamından edinilen deneyimler dolayısıyla bu yapıtlar, algılayanda kendi izlerini bırakırlar, algılamanın içeriğini şu ya da bu yolda değişime uğrattırlar.

Böylece, sanat algısının özümle nişi, nesnel varolan bir sistem olarak sanatın işlevlerinin oynadığı toplumsal rolü kavramamıza olanak verir.

SANATIN İŞLEVSELLİĞİ: ÇOKİŞLEVLİ SİSTEM OLARAK SANAT

Sanatın kökenlerini araştırırken vardığımız sonuçlar şunu saptamamıza olanak tanımaktaydı: insanoğlu, sanatı kendi somut yaşamsal etkinliğinin bir yanısı, kazandığı belli bir “ikinci” yaşamsal etkinlik olarak ortaya koymuştu; buy- sa, insanın pratik yaşamdan edindiği, kendiliğinden oluşan deneyimlerinin daha da ileriye doğru götürülmesi ve buna karşılık etkili bir biçimde örgütlendirilen “sanattaki yaşam” deneyimleriyle bütünleştirilmesi olmaktaydı. İnsanoğlunun bu benzersiz bulgusu, hızla açıklık ve geniş bir yaygınlık kazanan toplumsal iş bölümü sürecine bakılmaksızın, tüm kültürel gelişme yolları içinde toplumsal ölçülerde bir yararlılık da taşımaktaydı.

Bilindiği gibi, bu sürecin anlamı, çeşitli maddi ve manevi etkinlik biçimlerinde uzmanlaşma yoluyla, insanın doğayla savaşında olduğu kadar kendi toplumsal yaşamını örgütlendirme savaşında da en çoğundan bir randımana ulaşma çabasında kendini belli etmekteydi. Bu iş bölümü süreci içinde, etkinlik biçimlerinin birbirinden ayrılarak bağımsızlaşması sonunda, işlevler de gelişerek ayrışma uğramıştı: dünyayı pratikte dönüştürme işlevi (emek); dünyanın nesnel yasalarının bilgisi (bilim); bütün yaşamsal etkinlik alanlarında insanların birbirleriyle alışveriş ve anlaşması (dil); çeşitli yönleriyle, insanların toplumsal örgütleyici etkinliği (ahlak, din, hukuk, siyaset); bu toplumsal örgütleyici etkinlik için gerekli değer-yönlendirme sisteminin oluşması (etik, dinsel, siyasal, hukuksal ideoloji biçimleri); yeni yetişen kuşakların eğitimi (pedagoji); insanların vücutça gelişmesi (spor) gibi işlevler, vs. Ancak sanat, gittikçe derinleşen toplumsal iş bölümü dolayısıyla, bütün bunların etki alanları dışında kalmakta, **dar bir uzmanlaşma** içine girmemekteydi. Daha çok, öbür etkinlik biçimlerinin “ikinci” bir kendine özgü halini kazanmasına yardım ediyordu. Örneğin, bilime benzer biçimde ve bilimin yanısıra, yaşamın

bilinebilmesi amacına hizmet ediyordu; ideolojiye benzer biçimde ve ideolojinin bütün görünüş biçimleri içinde, bir değer-yönlendirmeler sisteminin oluşmasına ve bütün bu oluşmuş değerlerin sürekli dönüşüme uğramasına yol açıyordu; dile benzer biçimde ve dille birlikte, insanlar arasındaki karşılıklı alışverişe ve insanların birbirleriyle anlaşabilmesine araçlık ediyor, bunun için de, tüm özgül sanat dillerini, örneğin müzik, şiir, koreografi dillerini, vs. kendinde taşıyordu; emekle birlikte ve emeğin yanı sıra, doğal verileri dönüşüme uğratarak, “ikinci bir doğa”nın yaratılmasına yol açıyordu; pedagojiyle birlikte insanları değişime sokuyor, toplumsal eğitim süreci içinde etkililik yaratıyordu; oyunla birlikte ve oyunun yanı sıra, boş zamana bir anlam kazandırıyor, insan yaşamını sevinç dolu bir özetkinlik olarak bütünlüyordu.

Kısacası, toplumsal işbölümü sisteminde, kendi özgül belirlenişi içinde sanat, özelleşmiş her insansal yaşam etkinliği alanında ortaya çıkmakta olan ne varsa, hepsini kendine göre yineleyebilmekteydi. Onun için kuramcılar hep sanat ile bilim ya da ideoloji ya da emek ya da dil ya da oyun ya da din ya da pedagoji arasında bir ilişki ve yakınlık kurmaya çalışmışlardır. Sanat, kendi içinde ayrımlaşmış toplumsal işlevlerin hem hepsiydi, hem de özel olarak hiçbiriydi. Hayretler verici bir çokyanlılık gösterdiği kadar, amaçlı yoldan örgütlenmiş toplumsal yaşam içinde ayrı bir yer aldığı da görülmüyordu. Bu nedenle, bir takım kuramcılarının, sanatın bu evrenselliği karşısında, dayanamayıp, sanatı bütün öbür özelleşmiş etkinlik biçimlerinin üstüne koymaya çalışarak, uyumlu insanı yetiştirmenin biricik aracı olarak sanatı görmelerine; buna karşılık, başka kuramcılarının da sanatı yararlı ve pratik bir açıdan yargılayarak, sanatın ölmeye mahkum olduğunu, akılcı bir yapıda, toplumsal bir organizma içinde hiçbir geleceği olmadığını kanıtlamaya kalkışmalarına hiç şaşmamak gerekir.

İnsanoğlunun binlerce yıllık bütün kültür tarihi boyunca, sanat, **evrensel bir işlevselliğin** dışında olduğu kadar, özelleşmiş maddi ve manevi üretim biçimlerinin **tekçizgili işlevsellik**’lerinin yanı sıra da kendini korumuş olduğuna göre, ayrıca, çağımızda sanatın ölümüne ilişkin hiçbir somut belirtiye de rastlanmadığına göre, şu sonuca varabiliriz, sanatın çokişlevselliği, aslında “gayretkeşlik”ten dolayı kendisine yüklenen “yabancı” işlevlerin basit bir toplamı olmayıp, daha kendi kökeninden içinde barındırdığı ve bütün öbür tekişlevli etkinlik biçimlerinin ortaya çıkıp gelişmesinden hiçbir eksiklik göstermeyen derin bir anlamı içermektedir. Çünkü sanatın anlamı, toplumsal insanın somut yaşam deneyimini sürdürmek, genişletmek ve derinleştirmek üzere, kendi kapalı bütünlüğü içinde yaşamı yeniden yaratmayı içerir. İnsanların, sanatsal imge ve biçimlerden imgesel bir dünya halinde, “bütünleştirici bir yaşam” ortaya çıkarabilmelerine olanak sağlamış olan şey budur işte. Buna bağlı olarak şu da çok önemlidir, sanat, hayvanların yaşam etkinliğinde hiçbir örneğine rastlanmayan, biricik insan etkinliği ürünüdür. Gerçi Darwin’den Souriot’ya kadar,

bir takım doğa bilimcileri ile estetikçiler, hayvanlarda görülen bazı davranış biçimlerini, örneğin kuşların şakımasını, çiftleşme dansını “hayvanların sanatı” olarak tanımlamışlardır. Ancak, bu gibi bir formüllendirme ve sınıflandırma, tutarsız ve yanlıştır; çünkü, hayvanlarda görülen etkinlik biçimleri, cinsel ilişkilerin, iletişim yollarının, oyun ya da “inşaat faaliyeti”nin belirli biçimde ayarlanmasıdır yalnızca, bunlar da biyolojik eylemlerin ötesine geçmeyen şeylerdir. Biyolojik yaşam etkinliğinde, kelimenin tam anlamıyla sanatın zerresine bile rastlanmaz; çünkü bireyin davranışları, kendisine doğuştan verili bir programla öylesine eksiksiz belirlenmiştir ki, kendi cinsinin deneyimlerini bir başka yoldan yeniden elde edip sürdürmek için hiçbir zorunluluk ve gereksinim duymaz. Buna karşılık, insanda, kalıtımla geçen davranış programının önemi, en azına indirilmiştir; insanda toplumsal bir kültürel mirasın oluşması ve insanın toplumsal olarak bir değer taşıyan ve zorunluluk gösteren deneyimlerini kendine özgü mekanizmalarla başkalarına iletebilme gücüne sahip oluşu, insanoğlunun en anlamlı, en önemli bulgularından biri olan sanatsal etkinliğe bir gereksinim duymasına yol açmıştır. Sanat, **insanın yaşamsal etkinliğinin imgesel modeli olarak işlerlik kazanmıştır**. Kökence dinin altında yer alışından kurtulması ve dinin insan bilinci üstündeki egemenliğinin ortadan kalkması ölçüsünde, sanatın da kendi değeri açığa çıkmış, insanın yetkinleştirilmesinin en etkili, benzersiz bir aracı olarak görülmüştür. Dinsel-sanatsal mythosa değil, sanatın kendisiyle insan gittikçe gerçek bir ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Çünkü, sonlu, zaman ve mekan olarak sınırlı yaşam deneyiminin, tasarımsal, imgesel bir yaşamdan, örneğin bir Dürer’in, Lesing’in, Wagner’in, Feuchtwanger’in, Brecht’in, Chaplin’in, vb. “dünyaları”ndaki bir yaşamdan edinilecek, ilke olarak sınırsız deneyimlerle bütünleşmesi, tikel kişinin ampirik varoluş sınırlarını ölçülemeyecek derecede açmıştır. Sanat, kişiyi geçmişe ve geleceğe “götürmüş”, başka ülkelere “taşımış”, insanın başka bir insan “kılıfına girmesi”ne yol açarak, onu Spartakus ile Sezar’ın, Wilhelm Tell ile Werther’in çağında yaşatmış, kendisini İsa ya da şeytanın yerine koymasına yol açmıştır. Yetişkin bir insanı çocuklaştırmış ya da kocatmış; bir insanı kendi gerçek yaşamında daha önce hiç görüp tanımayacağı birisi gibi duyabilip, kendini öyle görebilmesine olanak vermiştir. Ama, böylesine bir sanatsal-imesel modelin duyumsanabilmesi için, gerçek yaşamla arasındaki bütün farklılığa rağmen, o modelin kendi aslıyla yapısal bir benzerlik göstermesi, canlı gerçeklikle eşbiçimli olması gerekir.

Kuramsal olarak şunu saptayabiliriz, insanın toplumsal özü içinde, yaşamsal etkinliğinin özgül yapısı şu dört temel öğeden oluşmaktadır: **pratik dönüştürücü etkinlik** (emek ve dönüştürücü praksis); **bilgi etkinliği değer-yönlendirme etkinliği ve karşılıklı alışveriş, karşılıklı anlaşma etkinliği**. Bu açıdan, sanatın işlevsel yapısı da açıklığa kavuşmaktadır. İnsan yaşamının gerçek modeli olabilmesi için sanatın farklı işlevsel belirlenmeleri kendinde bağdaştırması; yani nesnel

dünyada hem bir **karşılıklı anlaşma aracı**, hem nesnel dünya üstüne belirli bir **değer yönlendirme aracı**, hem nesnel dünyaya ilişkin bir **bilgi edinme aracı**, hem de nesnel dünyayı **pratikte manen dönüştürme aracı** rolünü oynaması gerekmektedir. Sanatın işlevlerinin böyle birbiriyle kenetlenişi, tıpkı insanın gerçek yaşam etkinliğinin temel doğrultuları arasındaki ilişkiler gibi, devingen ve esnek olma durumundadır.

O halde, sanatın kendine özgü durumu ve görece bağımsızlığı içindeki bu her bir işlevinin baştan sona çözümlenişine geçebiliriz artık.

SANATIN İLETİŞİMSEL İŞLEVİ

Sanat ile dil arasındaki işlevsel yakınlık, estetikte daha 18. yüzyılda farkedilmiş (Vico, Lessing, Harder), 19. ve 20. yüzyıllarda ise, farklı tarzlarda olmakla birlikte, özellikle etkin bir biçimde tartışılmıştır (Lev Tolstoy, Potebniya, Croce). Günümüzde ise, sanat ile dil arasında bu yakınlığın, **semiotik**'in gelişmesiyle, sağlam kanıtlara dayandığını görmekteyiz. Bu bilim, sanat gibi, dilin de, bildirişimin çeşitli biçimlerde saptanmasına korunmasına, iletilmesine hizmet eden bir gösterge sistemi tarzı içinde yer aldığını açık seçik ortaya koymuş bulunmaktadır. Hiç kuşkusuz, sanat, dilden ve bütün öbür sanatsal gösterge sistemlerinde (“kodlar”ından) birçok asli bakımlardan ayrılır. Bir çok kereler de vurgulamış olduğumuz gibi, sanat yalnızca bir gösterge sistemi olarak görülemez hiçbir zaman; çünkü, sanatın semiotik nitelikleri, daha başka niteliklerle (Morris’e göre) aksiyolojik ya da (Lotman’a göre) modellendirici niteliklerle içiçe geçmiştir. Ne olursa olsun, sanatın iletişimsel işlevi, kendi bir toplumsal etkinliği ile etkinliğinin görünüş biçimleri içinde birincil olanı ve en çok göze çarpanıdır.

Alman İdeolojisi’nde, Marx ve Engels, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmasının temelinde yatan şey olarak dilin özneliliğinin tam bir tanımını yaparlar: “... dil, aynı zamanda başka insanlar için varolan, pratik ... gerçek bilinç olup, tıpkı bilinç gibi, insanların birbirleriyle alışverişte bulunma gereksinimi ve zorunluluğundan doğmuştur.”⁴⁸

Bu formülendirmeyi sanat için de kullanabiliriz. Sanatçılar, bunun bilincinde olsun olmasın, ister kendi bulundukları etkinliği, öbür insanlara belirli bir bildirimi iletme olarak, ister iletişimi belirlemeyen, salt bir kendini anlatım olarak alsınlar, iletişimsel türden bir etkinlik olarak sanat, **nesnel** olarak doğup varolur.

48 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; a.g.e., Cilt 3, s. 30.

Tıpkı dil gibi, kendini imgesel olarak dile getirmenin biçimi ve tarzı da, "... aynı zamanda başka insanlar için varolduğu kadar, kendimiz için de ilk kez varolan, pratik gerçek bilinç olup", tıpkı dil gibi sanat da "öbür insanlarla karşılıklı bir alışverişte bulunma gereksinimi ve zorunluluğundan doğmuştur."

Demek, toplumsal bir olay olarak sanatın varlığının anlamı, tikel bir insanın kendinde biriktirmiş olduğu manevi deneyimleri **toplumsal** manevi iyilik haline getirışinden, yani bu deneyimlerin insandan insana, kuşaktan kuşağa geçişinden de gelmektedir. Sanat, insanlar arasındaki karşılıklı alışverişin en yetkin biçimde örgütlendirilmesi isteğinden doğmakta, bu birincil amacına ulaşır ulaşmaz da, tüm bir insanlık tarihi boyunca insanoğlu için vazgeçilmez bir zorunluluk haline gelmektedir. Demek, sanat, insanların birbirleriyle karşılıklı bir düşünce, duygu ve özlem alışverişinde bulunabilmelerinin özgöl bir "bağlayıcı kanal"ı olarak, bireysel manevi yaşamın toplumsallaştırılması işlevini görmektedir.

Sanatın iletişimsel işlevi, böylelikle, bütün öbür işlevlerinin gerçekleştirebilmesinin **koşulu** olmaktadır. Sanatsal yaratım üstüne ne düşünürsek düşünelim, yani sanatın, bize yeni bilgiler, yeni yaşantılar, yeni değerlendirmeler, yeni istemsel tepiler getirme olanağına sahip olduğunu düşünelim, sanattan bizim bütün bunları alabilmemiz, sanat yapıtlarının içinde kendine özgü görüntüsel göstergeler halinde barınan ve anlamını kavrayıp, "kodunu çözerek" özümleyebileceğimiz bir sanatsal bildirimin varlığına bağlıdır ancak. Böylelikle, bireyin yaşamı içinde olduğu kadar, toplumsal yaşam için de sanatın rolü açıkça ortaya çıkmaktadır. Tek tek her insan için bir değer taşır sanat; çünkü her insanı, başka bir insanın manevi etkinliğinin içine sürükler, nitekim o insan da dünyayı özel sağduyusuyla, kesinlikle ve şiirsel bir derinliğe inerek verebilme yeteneğine sahiptir. Bir başka deyişle, sanat her birimizin bir Shakespeare, bir Rembrandt, bir Beethoven gibi bir dahinin erişmiş olduğu yere erişebilmemizi ve bunun yardımıyla daha zeki, daha ince görüşlü, manen daha zengin olabilmemize yol açar. Bu yüzden, sanat, korkunç bir toplumsal değer taşır; çünkü, toplumsal kılma, yani tek bir bireyin deneyimlerinin genel manevi iyilik haline dönüşmesi, **tüm toplumun** ileriye doğru hızla gelişebilmesindeki çıkarlara karşılık verir.

Burda, bir iletişim aracı olarak sanatın özelliklerini bir kez daha toplu halde göstermek istiyoruz:

Birincisi: Sanat, dilin iletişimsel olanaklarındaki sınırlılığını aşar. Dil, insan toplumunun ancak kendi içinde o dili anlayan bir kesimine, örneğin belli bir aşiretin, belli bir halkın, belli bir ulusun kendi içinde alan bir bildirimde bulunabilir ancak. Bu sınırların aşılabilmesi, bir dilin bir başka dile çevrilmesindeki teknik zorluklara bağlıdır. Buna karşılık, sanat, her zaman için kendine özgü ulusallığı taşımakla birlikte, bütün insanlığa açık bir "dil" ortaya koyar. (Edebiyat bunun dışında kalır, çünkü edebiyatın malzemesi ulusal dildir).

İkincisi: Dil, kendine yüklenen bildirimi insanlara iletir, kendisini belirleyen asli yan budur; oysa sanatın amacı, kendi içinde barındırdığı manevi kapsam yoluyla, insanları harekete geçirmektir. Sanatsal bir imgenin coşkusal kapsamı, kendi biçiminden dışarıya dağılarak, sanatı algılayan insanın ruhuna işler. Onun için, bir karşılıklı anlaşma aracı olarak sanatın etkisi, dilin etkisinden kıyaslanamayacak kadar yüksektir.

Üçüncüsü: Bir sanat yapıtının içeriğini upuygun verebilmek olanaksız olduğu için, bu içeriğin, başka hiçbir gösterge sisteminde yer almayan, bunların dışında kalan belli bir sanatsal-imgesel sistem içinde, yani müzik ya da resim ya da dans ya da bir başka sistem içinde yer alan nitelikler göstermesi gerekir. Bu niteliklerin ne türden olduğunu daha sonra açıklayacağız; ancak burda şunu söyleyebiliriz. Karşılıklı bir anlaşma aracı olarak sanatın işlevi, geniş manevi iyilik haline gelebilecek manevi süreçler ile manevi ürünleri cisimlendirebilme yeteneğiyle belirlenir. Bir başka deyişle, sanat ne dille, ne de herhangi bir başka kodsall iletişim yoluyla erişilemeyecek, başka hiçbir iletişim kanalıyla ulaşılamayacak manevi bir düzeyde insanların birbirine yakınlaşıp bir araya gelmelerini sağlar.

Demek, sanatın toplumsal değeri, yalnızca bir karşılıklı anlaşma aracı olmasına değil, ama aynı zamanda, ilettiği özgül bildirimin değerine de bağlıdır. Böylece, sanatın iletişimsel işlevi ile aydınlatıcı, eğitsel işlevi arasında bir bağıntı doğmaktadır.

SANATIN AYDINLATICI-YAPICI İŞLEVİ

Sanatın aydınlatıcı-eğitsel işlevi, herşeyden önce, sanatın **yaşam üstüne** belirli tür bir **bilgiyi** kendi içinde taşımasından, böylelikle de, insanların **aydınlatılması ile eğitimi**'nin önemli bir biçimi olarak işlev görmesinden gelir.

Sanatın bu işlevinin anlamını, herkes daha önce zihninden bir kere olsun geçirip çözümlemiştir. Düşünelim, eğer Sica ile Santis'in filmlerini izlememiş, Pratiolini ile Moravia'nın roman ve hikayelerini okumamış, Eduardo de Filippo'nun sahne uygulamalarını görmemiş, Renato Guttuso'nun resimlerine bakmamış olsaydık, bugünkü İtalyan halkının yaşamı üstüne ne bilebilirdik ki? Gazete haberleri, sanatın bize verebileceğinden çok az bilgiler verebilir ancak. Hele tarih ufkumuz, okuldaki tarih derslerinden edindiğimiz bilgilere dayanacak olursa, kimbilir ne denli sınırlı kalır. Örneğin, Babel'in, Fumanov'un, Şolokov'un, Serafimoviç'in romanlarını okumamış, Vişnevski'nin, Vsevolod İvanov'un, Lavranyev'in, Bulgakov'un oyunlarını izlememiş, Deyneka ile Grekov'un resimlerini, Moor'un, Deni'nin ve Mayakovski'nin afişlerini görmemiş, kahramanlık dönemlerinin marş ve türkülerini dinlememiş olsaydı, bir insanın Burjuva Savaşı üstüne bilgisi kimbilir ne denli soyut ve cılız kalırdı!

Burda şu sonuca varabiliriz, sanatın gerçeklik üstüne edindiği geniş bilgi, gerek tek tek her bireyin manen yetişmesi açısından, gerek tüm toplumun ileriye doğru gelişmesi açısından, son derece değer taşır. Bu bakımdan, sanatın aydınlatıcı etkisini en yükseğine çıkarmaya çalışan ilerici toplumsal güçler ile egemenliklerini halk kitlelerinin bilgisizliği ve eğitimsizliği üstüne kuran tutucu, gerici güçler arasında bir ayrım oluşuna şaşmamak gerek. 19. ve 20. yüzyıllarda, Rusya'da "sanat sanat içindir" havarilerinin, sanatçıyı yaşamı aydınlatan bir kişi, bir "hayat öğretmeni" olarak görmeye yanaşmamış olmalarının nedeni budur. Bu kimseler, sanatın görevini, sanatın haz verme işlevine indirgerken; devrimci demokratik estetik, özellikle de Çernişevski ile Dobrolyubov'un yazıları, sanatın aydınlatıcı yapıcı işlevine büyük değer vermiştir. Çernişevski, edebiyatı olmayan bir halkın cahil bir halk olduğunu ve edebiyat ne denli verimli geliyorsa, halkın da o denli bilgili, yetişmiş bir halk olacağını söylemiştir. Bu sözler ile Çernişevski, bu estetik sorunun **toplumsal-siyasal önemini** derinden göstermekteydi, nitekim bu güne kadar hiç değişmemiştir bu. Bu soruda da bilimsel maddeci estetik ile burjuva estetiği arasında

derin ve aşılmaz bir uçurum vardır.

İnsanların eğitiminde ve yetişmesinde sanatın rolünü gösterebilmemiz için, sanatın bu işlevi ile bilimin aydınlatıcı-yapıcı işlevi arasındaki özlü ayrımı da her zaman için gözönünde bulundurmak zorundayız. Sanatın bu işlevini yerine getiriş biçimini ve tarzını çözümleyecek olursak, böyle bir ayrımı da anlamlı bir yolda ortaya koymuş oluruz. Antik Yunan filozofları, sanatın haz vererek öğrettiğini söyleyerek, bu soruna bir çözüm bulmaya çalışmışlardır. Safça özelliği bir yana, bu tanımlama, estetikte 18. yüzyıla kadar geçerliğini korumuştur. Sanatın bu özelliğini Çernişevski de gözönüne alarak, sanatın bir yaşam dersi olduğunu, herkesin bu “ders”ten hoşlanması gerektiğini, yoksa ders alamayacağını söyler. Gerçekten de, sanatın görüntü dili özelliği ve coşkusal etki yaratma gücü, sanat yapıtlarından bilgi edinme sürecini herkes için daha kolaylaştırdığı gibi; bu bilginin, insanın kendi “hayal belleği”nde, “gönül belleği”nde kalıp yerleşmesine de yol açmaktadır. Ayrıca insan, sanat yapıtıyla başbaşa kalıp, o sanat yapıtının hazzına varırken, **hiç farkında olmadan, hiç zorlanmaksızın** dünyayla ilgili yeni bilgiler de edinir. Onun için, insanın sanat yardımıyla birşeyler öğrenmesi ve kendini yetiştirmesi hep hoş, özlem duyulan bir şeyken; bilimsel yapıtlardan bir şeyler öğrenebilmesi için insanın “kafa patlatması” gerekmektedir.

Ama aradaki en önemli fark bu değildir. Daha az farkedilen asıl fark, sanatın insanlara ilettiği **bilgisel bildirimin kendi türü**’dür. Hiç kuşkusuz, sanat yapıtlarından aldığımız bilgiler, çoğu zaman, sanata özgü bilgiler olmayıp, bunları bilimsel yapıtlardan, gazete haberlerinden, anılardan, belgesel filmlerden de edinebiliriz. Friedrich Engels, Fransız toplumunun tarihini “ta ekonomik ayrıntılarına kadar”, “o zamanın meslekten tarihçilerinden iktisatçılarından, istatistikçilerinden” çok, Balzac’ın romanlarında okuyup öğrenmiş olduğunu söylemiştir.⁴⁹ Ama, içinde insan psişesinde, bireyin manevi dünyasında yer alan enkarmaşık süreçlerin açığa çıktığı bildirileri sanatın alıp yaygın hale getirmesi kıyaslanmayacak kadar daha önemlidir. Kişinin psişesinin, duygu, düşünce ve istemlerinin karşılıklı etkileşmesinin, Çernişevski’nin deyimiyle, insandaki karmaşık “ruhun diyalektiği”ni derinden, inceden inceye anlamayı, insanoğlu sanata, herşeyden önce sanata borçludur. Hiç kuşkusuz, insan psişesi üstüne bilim de bize bilgi verir; ama, insanın psişik etkinliğinin genel yasallıklarını anlatır yalnızca. Onun için, sanatın bilgi etkinliğinin başladığı yerde o biter. Çünkü, sanatsal çözümleme, her insanda bireysel olarak kendine özgü tarzda oluşup işleyen ve insanların gerçekten somut olarak kavranabilmesi için, yani insanın somut varoluşunu belirleyen **genelin, özelin ve tikelin diyalektiği**’nin kavranabilmesi için bilinmesi gerekli olan, psişenin en ince ve en ayrıntılı mekanizmalarının içine girilebilmesini sağlar.

49 Friedrich Engels, **Margaret Harkness’a, Nisanbaşı, 1888**; a.g.e., Cilt 37, s. 44.

Böylece sanat, herkes için yalnız öbür insanların bilgisini edinmenin bir aracı olmakla kalmamakta, kişinin **kendinin-bilgisi**'ni edinmesinin de bir aracı olmaktadır. Sanat, söz gelişi, bir Pierre Besukhov'un ya da bir Emma Bovary'nin bilincinde yer alan en gizli süreçleri bize açarak, kendi ruhsal devinimlerimizi tanımamıza, bu süreçleri görüp öğrenmemize olanak verir; nitekim sanatın "röntgen ışınları"nın yardımı olmaksızın, bunları hiçbir zaman farkedip bilincine varamayız. Sanat, aynı zamanda, büyülmüş bir aynadır; bu aynaya baktığında insan yalnızca **hayali bir başka** insanı görmez, o insanda, **somut olarak kendini de görür**; kendisiyle ilgili, kendi özüne ilişkin son derece önemli şeyler de öğrenir.

Daha ilerde sanatın bu özelliğinin nerden geldiği üstünde özel olarak duracağız. Burda yalnızca şunu belirtmek ve eklemek istiyoruz, sanatsal bilginin bir başka özelliği de, doğa bilimlerinin boş bıraktığı bir yeri doldurmasından, insandan çıkarak doğayı içine almasından gelir. Fizik ile kimya, botanik ile jeoloji, insana maddi dünyanın nesnel varoluşu ile nesnel gelişme yasalarını iletirken; Tiyyutşev ile Yesenin'in, Bunin ile Prişvin'in, Levitan ile Rerich'in, Saryan ile Niski'nin yapıtları, doğanın insan için taşıdığı önemi üstüne bilgi verir, doğa ile insan arasındaki karşılıklı ilişkileri doğru anlamamızı sağlar. Burda, yalnızca ilginç olmakla kalmayıp sanatın aydınlatıcı-yapıcı işlevinin nasıl sanatın **eğitsel işlevi** haline geldiğini anlamamıza yardımcı olacak biçimde, sanatın özgül toplumsal değerinin bir başka yönü daha yer almaktadır.

SANATIN EĞİTSEL İŞLEVİ

Sanatın bu işlevi çoğu zaman ya tekyanlı olarak ya da basitleştirilerek yorumlanmaktadır. Sanatın eğitsel etkinliği, didaktik olarak, yani öğreti, vaaz, talimat olarak ortaya konduğu zaman, basitleştirilmekte; estetik eğitime, ya da insanın yeteneğini “temrinler”le geliştirmenin, yaratıcı hayalgücünün, duygu kültürünün bir “temrinini yapma” biçiminde bir bulgulama sürecine indirgendiği zaman, tekyanlı alınmaktadır.

Hiç kuşkusuz, **fabl**’da, meselde, konuşma sanatında, sanat, didaktik olana eğilim gösterir; ancak sanat için bu ne başlıca, ne de biricik yoldur. E. İlyenko’nun yazılarında, sanatın insan psişesi üstündeki etkisi, estetik yorumlamacı açıdan çok inandırıcı bir biçimde çözümlenmiştir. Sanat, aslında, bilincin bütün mekanizmalarının “açılıp çalışması”nın en etkin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama, şunu da eklemek gerekir, sanatın, insan psişesini biçimlendirebilmesi yeteneği, olduğundan çok daha kapsamlı, çok daha somut ve çok daha toplumsal etkiye sahiptir.

Sanat, bize doğrudan doğruya olgular ile nesnel yasallıkların bilgisini ilettiği ölçüde değil, varlığın taşıdığı **anlam**’ın, varlığın **bilinişi**’nin ve **değer**’inin bilgisini, dünya ile insan arasındaki **gerçek ilişkiler**’in bilinişini bize ilettiği ölçüde, bizim dünyaya belirli bir bakış açısından bakmayı isteyip istemeyişimize bir yön verir, yani bizim **dünyayla olan** estetik, etik, siyasal **değer ilintimizi** yönlendirir. Okuyucu, izleyici, dinleyici, konsere giden ya da bir resme bakan, bir sergiyi gezen bir kimse, dünyaya sanatçı gözüyle bakmaya, sanatçının yaşama olan tavrı neyse o tavrı takınmaya başlar.

Bilim ile sanatın insan üstündeki etkisi arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman, insan değer-yönlendirici ilişkilerinin oluşması mekanizması da ortaya çıkacaktır, sanatın eğitsel etkisine özgü bir olaydır bu. Bir bilim adamının düşüncesi-nin bilgiye ilişkin etkinliğinin sonuçlarını ortaya koyan bilimsel çalışma, alınan bu sonuçlar içinde, o bilimadamının düşüncesine yöneliktir. Buna karşılık, bir sanat yapıtı, hem **düşünce**’ye, hem de **duygu**’ya yönelir; yalnız kendi anlayış gücümüzle değil, kendi psişik güçlerimizin tüm canlı birliği içinde, bütün zihnimizle, gerçek yaşamı nasıl algılıyorsak öyle, hem bir **anlayış gücü**, hem de bir **yaşantı** bekler bizden. İnsanın gerçeklikle ilintisi, kendi dünya görüşü ve dünya tablosu, böylece sanatın işlerlik alanı için eğirerek, etkili ve amaçlı bir doğrultuda biçimlenmiş olur.

Sanatın eğitsel işlevi, doğrudan doğruya, insanlara **yaşantı** veriş i üstüne kuruludur; yani sanatın eğitsel gücü, kişinin kendi yaşamı ile bir olay, bir oluntu, bir etkilenim arasında bir ilişki kurulmasına dayanır; sonunda, psikologların dediği gibi, bir **biyografik olgu** haline gelir bu. İnsanın pratik yaşam etkinliği içinde yer alan herhangi bir gözlemin, olayın etki gücü, bu oluntulardan her birinin içimizde uyandırdığı yaşantının ölçüsüyle, yani psişemizin coşkus al kesimini ne denli uyardığıyla ölçülür. Eğer ortada yaşantı yoksa, o zaman, gördüğümüz ya da işittiğimiz herhangi bir şey, şu ya da bu nedenden, ancak görülüp işitilmiş bir şey olarak, ancak anlaşılmış, bilincine varılmış, akıldan özüm lenmiş bir şey olarak kalır ve ne ruhumuzda, ne kişiliğimizde, ne de dünya tablomuzda herhangi bir iz bırakır. Oysa, herhangi bir uyartı, bir oluntu, bir etki, gerçekten yaşan ırsa, o zaman bilincin derinliklerine işler, yaşamla coşkus al, derinden kişisel bir ilişki oluşturur, bilincin etkinliğinde uzun zaman kendini koruyan bir uyarma haline gelir.

Demek, sanat, insan bilincini kendi bütünselliği içinde biçimlendirilip dönüşüme uğratabilmektedir. Buysa, gözleme ile psikolojinin, dünyagörüşü ile dünyayı çizimin, kanılar ile kişiliğin birliği içinde olmaktadır. Böylece, sanat, yalnızca anlam anın bir yolu ve yetişmenin bir aracı olarak değil, aynı zamanda, toplumda öngörölmüş çıkarlar doğrultusunda insanın **yaşam deneyimlerini ilerletmesi ve zenginleştirmesi**’nin de bir biçimi ve tarzı olarak işlemektedir. Sanat, kişinin biyografisi çerçevesi içinde uzandığı sürece, yabancı bir deneyimi “o kişinin kendinin” deneyimi haline getirmekte, o deneyimi “benim kendimin” edinmesine yol açmaktadır. Ernest Hemingway, bunu o kendine özgü yalınlığı ve şaşmazlığı içinde şöyle dile getirir: “... san ır s ınız, bütün bunların hepsi sizin baş ınızdan geçmiş, sizin içinizde hep öyle kalacak.”

Demek, insanları eğitmenin en etkin araçlarından biri olarak sanattan söz edildiği zaman, burda söz konusu olan şey, ahlak ya da siyaset cümleleri kurulması; iyi şudur, kötü budur, şu gerekir, bu gerekmez diye bir tartışma yapılması değildir. Sanatın eğitsel işlevi, mantıksal kanıtlar, bakılacak örnekler getirme yoluyla değil, daha çok **insanların somut yaşam deneyimlerinin amaçlı bir doğrultuda ilerletilmesi** yoluyla gerçekleşir; çünkü sanat, insanın somut yaşamı içinde duyup yaşayamayacağı şeyleri duyup yaşamasını sağlar.

Hiç kuşkusuz, kişinin toplumsal eğitimi içinde, **somut yaşam deneyimleri** baş rolü oynar, sanat onun yerini alamaz. Ama, insanın pratik yaşam etkinliği içinde edindiği deneyimler çok geniş ve bir yere sığmayacak “miktarda”dır. Kişisel deneyimler ise sonludur, zaman ve mekanla sınırlıdır. İşte sanat burda bizim yardımımıza koşar. Yaşamı kendinde imgesel olarak modellendirdiği için, bizim kendi deneyimlerimizin sınırlılığını aşmamızı sağlayacak, aslında yaşayamamış olduğumuz şeyleri, bizim kadar bütün çağdaşlarımız ile bizden sonrakilerin de yaşayabilmesine olanak verir. Sanat aracılığıyla Spartakus’la, Garibaldi’yle, Çapayev’le omuz omuza savaşı ır ız; Kolomb ve Nansen’le yeni anakaralar bul-

ruz; Roerich gibi, Himalayaların eşsiz güzelliğini tadarız; Natlaya Rostova ile Aksinya'yı severek acırız; Taras Bulba ve Soya Kosmodemyanskaya'yla birlikte kahramanca ölürüz.

Bir başka bakımdan da “sanattaki yaşam” deneyimi, somut yaşam deneyiminin yardımına koşar. İnsan yaşamı kişinin biyografisindeki birçok durumların salt rastlantısal olarak birbirine geçişine bağlıdır. Oysa sanat, garip rastlantıları ortadan kaldırarak, sanatçının öngördüğü, amaçlı olarak tasarladığı deneyimleri getirir doğrudan doğruya. Tolstoy, bizi Anna Karenina ve Katyoşka Maslova ile birlikte aynı yaşam yolundan yol aldırır; artık bu yoldan ne çıkabiliriz, ne de sapaabiliriz. Fellini, **Tatlı Hayat** filminde, filmi izleyenlerin bu “tatlı hayat”a, filmdeki kahramanların adı “eğlenceleri”ne katılmalarına, böylece onbin kişilik bir yüksek azınlığın yaşadığı bu “tatlı hayat”ın getirdiği sırf fiziksel, öldürücü can sıkıntısını kendilerinde duymalarına yol açar. D. Sica da **Bisiklet Hırsızları** filminde bizi bir İtalyan işsiz kederli yaşamını paylaşmaya, onunla birlikte hırsızlık yapmaya ve filmin sonundaki o aldatıcı çözümü, kişisel olduğu kadar, toplumsal olarak da trajik olan çatışmayı birlikte duymaya götürür.

Genç Lenin Çehov'un **Altıncı Koğuş** hikayesini okuduktan sonra, yaşantısını şu sözlerle dile getirir: “Sanki altıncı koğuşa tıkmış gibi oldum.”⁵⁰

Zaten Çehov da bizde bu etkiyi uyandırmaya, yani okuyucunun kendisini **Altıncı Koğuş**'a katılmış gibi duymasına ve bu deneyimden belirli sonuçlar çıkarmasına çalışmıştır. Çehov, sanat yaratımının şu en genel yasalarından birini çok iyi anlamıştır; şöyle der: “bizim ölümsüz, ya da iyi dediğimiz, bizi şaşırtan yazarların hepsinin ortak ve çok önemli bir özelliği vardır. Öyle bir yerlerden bize seslenirler ki, tıpkı görünmeyen, ama hayalen insanı rahatsız eden Hamlet'in Babası gibi, belirli bir amaçla seslendiklerini, yalnızca anlayış gücümüzle değil, tüm benliğimizle duyarız.”⁵¹

Bu amacın ne tür bir amaç olduğunu ve sanatçının bize nerden seslendiğini, sanatçının kendi bilincini oluşturan, kendi yaşamına ilişkin tasarılarını ona veren **toplum** belirler. Sanatçı, toplumsal düşüncelerin bir taşıyıcısı olduğunu, toplumsal çıkarların bir temsilcisi olduğunu bilsin bilmesin, ister istemez, insanları oraya, o kendi yardımıyla toplumun onları götüreceği yere doğru götürür. Bu bakımdan, sanat, insanların **toplumsal eğitim**'inin de bir aracı olmaktadır; çünkü sanatın, insan ruhu, bilinci ve istemi üstündeki etkisi, her zaman için **somut tarihsel, sınıfsal** bir doğrultu gösterir. Ünlü psikolog L. S. Vigotski, çok yerinde

50 A. I. Ulyanova-Yelisarova, **Lenin Üstüne Anılar**; Lenin: Kültür ve Sanat Üstüne, s. 607.

51 A. Çehov, A. S. Suvorin'e, **25 Kasım 1892**; Toplu Eserler, Mektuplar, Berlin, 1968, s. 272-273.

dile getirir bunu: “Sanat”, der Vigotski, “toplumun kullandığı bir silahtır; sanatın yardımıyla toplum, bizim en gizli kalmış, en kişisel yanlarımızla toplumsal yaşam alanı arasında bir ilişki kurmuş olur. Sanat, bizim geleceğe karşı tavrımızın, ileriye ilişkin amaçlarımızın örgütlenişidir.”⁵²

Bu sorunlar, mimarlık ve uygulamalı sanatlar gibi kendine özgü sanatsal yaratım biçimleri içinde de kendine göre bir çözüme ulaşır. Bu sanatların amacı da, insanların pratik gereksinimlerini karşılamak, insanın yaşamını güzelleştirmek değildir yalnızca; aynı zamanda, yaşamı **düşünsel-coşkusal** olarak da örgütlen-dirmektir. Kendilerinde insanlara yayılacak şiirsel bir kapsam taşıdıkları zaman da bu başarıya ulaşmış olurlar. Bu sanatlara ilişkin nesneler, belirli bir “şiirsel anlam” taşıyacak biçimde yaratılmışlarsa eğer, o zaman, bu nesneleri kullanan insanlarda da buna karşılık veren bir ruhsallık durumu uyandırırılar, o kimsele-rin psişeleriyle kendilerine göre bir uygunluk içine girerler. Çünkü, insanın her yaşamsal etkinlik “tarzı”, bu etkinliğe katılan kişiden o etkinlikle ruhsal bir uy-gunluk içinde olmasını ister. İnsan evde, iş yerinde, tiyatrodaki, dükkanda, kültü-revinde ya da konser salonunda, **farklı duyar** kendisini. Onun için, bir binanın mimarisinden, mobilyası, ışıklandırması, ev eşyası, alet edevatı, süs takımlarıyla bütün iç dekorasyonundan orda iş gören insanların giyim kuşamına kadar bütün nesnel ortam, hep insanın kendisini **bütüncül olarak duyumsamasına**, o ortam-da **doğal davranmasına** yardım edecek, böyle bir duygu ve düşünce yapısını onda uyandıracak yolda belirlenir.

Richard Hamann’ın çok yerinde bir deyişine göre, “süslemeli sanat ... insa-nın kendi görevlerini unutmaksızın, yaşamda rahatça vakit geçirmesine yarar.”⁵³ Bu kendine özgü sanat grubunun, insanların eğitimine; kişiliğinin dünya görüşü-nün ve dünya tablosunun oluşmasına katkısı şöyle olur. Mimarlık ile uygulamalı sanatlar, insanların tanrıya inancını pekiştirmek üzere, kiliseye katkıda bulun-u-yorsa; silahların, bayrak ve üniformaların gözalıcı, sanatsal tasarımı, askerlerin savaşı güzel ve yüce bir şey olarak görmelerine yol açıyorsa; feodal beylerin yaşadıkları yaşama alımlı çalımı, sanatsal bir düzen verilisi, “yüksek kişi olarak doğmuş kişiler”le “aşağı kişi olarak doğmuş kişiler” arasındaki toplumsal eşit-sizliği vurguladığı kadar, estetik olarak da bize açıklıyorsa; siyasal kurumların sanatsal olarak tasarımı, devletin gücünü ve büyüklüğünü kutsallık katına çıkarıp ulaştırıyorsa, o zaman burda, **yalnızca coşkusal değil, ama aynı za-manda ideolojik de** bir etkinlik ve eğitsellik varolduğu gibi, böyle bir eğitsel etkinlik de her zaman belli bir **toplumsal sav** taşır kendi içinde.

52 L. G. Vygotski, *Sanat Psikolojisi*, 1968, s. 317, 322.

53 Richard Hamann, *Estetik*, Leipzig, 1911, s. 55.

Onun için her toplum sanata büyük bir ilgi gösterir. Her sınıf, her devlet, her din sanattan yardım bekler. O yüzden, tüm bir insanlık tarihi boyunca, sanatın insanları hangi doğrultuda, yani ilerici mi, gerici mi; insancıl mı, insana düşmanca mı bir doğrultuda eğiteceği, ne gibi nitel özellikler göstereceği, yaşama ilişkin ne gibi tasarımlar getireceği, ne gibi kanılar taşıyacağı, hangi bakımdan insanları yozlaştırıp baskı altında tutacağı üstüne sürekli bir savaş yer almıştır.

HAZ VERME İŞLEVİ

Demin yukarda değindığımız “gündelik yaşamı daha güzel kılma” sözü, özellikle gözönünde tutulması bir sözdür. Hiç kuşkusuz böyle bir şey yalnızca mimarlık ve uygulamalı sanatlar için söylenmiş bir söz olmayıp, tüm sanatları içine alır; çünkü tüm sanatsal yaratımlar, insanlara güzellik getirir, insanın yaşamını güzelleştirir, zengin estetiksel bir sevincin kaynağı olur.

Sanatın aydınlatıcı-yapıcı işlevini çözümlediğimiz zaman, bu sorunsaldan da söz etmiştik; sanatın bu işlevi, onun **haz verici** dediğimiz **işlevi**’nden, yani sanatın aydınlattığı ve eğittiği kişilerde aynı zamanda estetik bir haz duygusu da uyandırışından ayrılmaz, sınıksı bağlıdır ona. Sanatın bu gücü, insanları sanata doğru çeken bir “mıknatıs”tır; ideolojik ve bilgince belirlenmiş nitelikleri ne olursa olsun, o olmaksızın sanat da insanlara boşmuş gibi gözükür. Ama, sanatın haz verici işlevinin anlamı, salt bu “hizmet özelliği”yle bitmez.

Daha önce insanların “güzelliğin yasalarına göre”etkinliği üstüne söylediklerimizden ve estetik etkinlik ile sanatsal yaratım arasındaki bağıntıdan yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: **Sanat bize haz verir, çünkü bir sanat yapıtının biçimi, bu biçimde anlatımını bulmuş içeriğin özelliklerini karşılayan, yüksek dereceden bir iç düzen, yetkin bir iç örgütlülük gösterir.** Dolayısıyla, sanatta güzellik, gerçekten varolan şeylerle, hem benzerlik, hem de benzemezlik gösteren, bir takım yeni “şeyler”i gerekliliğin malzemesi içinden ortaya çıkaran “üretici”, “emeksel” enerjinin yani sanatsal etkinlikteki yaratıcı enerjinin doğrudan doğruya bir sonucudur. Bu sanatsal yaratımlar, daha önce de belirttiğimiz gibi, hem bir iletişimsel, hem bir eğitsel, hem de bir bilgisel işlev görmekle birlikte, bunların yaratılış biçimi ve tarzı, bu yaratımlara estetik bir değer kazandırarak, buna ilişkin bir başka işlev görmesine, yani insanın **estetik duygular**’ının “jeneratör”ü işlevini görmesine de yol açar.

Somut yaşamda, insanların emeksel etkinliğinin temelinde yatan şey, hiç kuşkusuz, estetik olarak değil, yararsal olarak ölçülür; manevi hoşlanma duygusu yaratma derecesine göre değil, pratik yararlılık derecesine göre ölçülür.

Ancak, yaşamın sanatsal olarak modellendirilişi, bu yararsal amaçlardan özgür olup, somut değil, imgesel nesneler ortaya koyduğu için, estetik bir duygunun uyandırılışı, insanın yaratıcılık gücü ile manevi olarak karşı karşıya gelmekten alınan bir sevinç duygusu, sanatsal yaratıcı etkinliğin doğrudan doğruya bir işlevi olmaktadır.

Sanatın haz verici işlevi, sanatın yalnızca **özgül bir sanatsal bildirişim** değil, ama aynı zamanda, bu yüksek dereceden örgütlenmiş biçimi yaratmış olan, kendinde taşıyan ve başkalarına ileten, yaratıcı istidata ve ustalığa ilişkin, **özgül bir estetik bildirişim** oluşundan da gelir. Lenin, bu durumu çok iyi dile getirmiştir; Beethoven'ın *Appassionata*'sını dinlerken kendi duyumsadığı şeyler üstüne şöyle demiştir: "Harika, insanüstü bir müzik! Belki saf bir gururlanma, ama hep içinden böyle gururlanarak derim ki, görün işte, ne harika eserler yaratabiliyor insanlar!"⁵⁴

Gerçekten de, her gerçek sanat yapıtı bir "harika"dır, yaşamın yaratıcı yoldan yeniden yaratılması harikasıdır. Onun için, böylesine yapıtlarla karşılaşmaktan duyulan sevinç, aynı anda izleyicinin, okuyucunun ya da dinleyicinin o yaratıcılığın, kendine özgü, coşkusal yoldan bilincine varışına, yaratıcılığın o büyük gizindeki fantazinin yanına yaklaşabilmesine yol açar.

Burda da, sanatın haz verici işlevinin görece bağımsızlığıyla olduğu kadar, yüksek dereceden toplumsal değeriyle de karşılaşmaktayız. Sanat, insanlara bir hoşnutluk ve bir haz verişiyse, insanları kendinde barındırdığı bilgi ve düşünce kapsamına doğru çekmekle kalmaz, insanların yaratıcı yeteneklerini de biçimlendirerek, yaratıcı potansiyellerini yükseltir, böylelikle de insanları yetkinleşmeye doğru götürür.

Onun için her büyük sanat, her zaman için, ölümsüzlüğe hak kazanır. Homeros'un şiirleriyle, Novgorod'un kiliseleriyle, Raffael'in resimleriyle aramızda ne denli tarihsel ve ideolojik bir uzaklık olursa olsun, bu yapıtların güçlü yaratıcı etkisi, bugün için de bizlere çarpmakta, herkesi imgesel düşünceye ve bu dahi sanatçıların ustalığına daha da yaklaştırmakta, herkesin kendi yaratıcılık gücünü daha da geliştirmektedir.

Kapitalist toplumlarda, ayrıcalıklı kesimler, yaşamdan alınacak haz kadar, sanattan alınacak estetiksel hazzı da kendi bir ayrıcalıkları haline getirmeye çalışırlar. Buysa, kuramsal olarak, sanattan haz almanın yalnızca seçkinlerin, aristokrasinin ya da yüksek bir aydın azınlığın harcı olduğunu söyleyen öğretilerde dile gelmektedir. Buna karşılık, maddeci estetik, herkesin böyle bir yeteneğe sahip olduğunu kanıtlar; yeter ki, kurulu bir düzende, sanat anlayışı ile sanat sevgisi herkese verilmiş, herkeste gelişmiş olsun, o insanın sanat sevgisi ile sanat anlayışını köstekleyip boğmasın.

Onun için, sanatın, hem insan yaşamını estetik bir hazla zenginleştirişine, hem de aynı zamanda geniş bir toplumsal değer taşıyışına büyük bir önem vermemiz gerekir. Kısacası, “milyonlarca insan için bir sevinç ve hayranlık kaynağı olmalıdır sanat.”

KÜLTÜREL İŞLEV

Sanatın, kişinin beşinci, yani sanatsal potansiyelini etkilediğini özel bir kanıtla göstermeye gerek yoktur herhalde. Bu, sanatın beşinci işlevi olup, insanın sanatsal olarak eğitilmesinin en önemli araçlarından biridir.

Sanatsal eğitimin, eğitsel etkinliğin en önemli ve özgül doğrultularından biri olduğunu söylemiştik daha önce. Burda, yalnızca, insanın sanatsal olarak eğitilmesinde sanatın rolünden söz edeceğiz. Burda da, emek, sanat çalışması karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir emek, geniş bir toplumsal önem taşıdığından, sanatın toplumsal temel işlevi sayılabilir rahatlıkla.

Hemen şunu da belirtelim, ister izleyici olarak, ister sanatçı olarak, kişinin sanatsal potansiyeli çeşitli yollardan biçimlenip gelişebilir. Çeşitli sanatların sanatların tarihi ve kuramı alanına ilişkin bilgi yoluyla, kişinin kendini sanatsal olarak yetiştirmesi ve sanatsal olarak yetişme, böyle bir amaca hizmet eder. Somut sanat yapıtlarını, sanatçıların yaratımlarını, çeşitli üslup, akım ve yaratım yöntemlerini kişinin değerlendirmesine yardım ederek, sanat eleştirisi de böyle bir amacı üstlenebilir. Son olarak da, sanatın kendisi böyle bir amaca hizmet eder. Kendi çevresi içinde insan, ancak doğrudan doğruya bir deneyim sonucu, sanatın “madde”si ile karşı karşıya geliştire, böylesine bir bilgiyi özümleyebilme ve böylesine bir değer eleştirisinde bulunabilme olanağını elde eder.

Sanıyoruz, kişinin sanatsal potansiyelinin biçimlenebilmesinin başlıca yolu da budur. Bütün öbürleri, ya yardımcı yollardır ya da ek yollar. Ayrıca, doğrudan doğruya deneyimin, sanat algısının kendisi dışında, hiçbir bilimsel kitap, yazı, ders ya da vaaz, ne insanda sanata bir gereksinim uyandırabilir, ne de insanda sanatsal bir beğeni oluşturabilir. Marx'ın şu çok yerinde söylenmiş sözlerini anımsayalım, "... önce müzik insanda müzik duyusunu uyandırır..."⁵⁵. Daha önce bir başka yere bağlı olarak değindiğimiz Marx'ın şu sözlerini de burda bir kez daha yineleyelim: "Sanatın nesnesi, bütün öbür ürünler gibi, sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitlesi doğurur. Dolayısıyla, üretim, yalnızca özne için bir nesne değil, ama aynı zamanda, nesne için de bir özne yaratır."⁵⁶

Bu şu demektir, sanatsal olarak yetiştirmenin ve insanın kendisini yetiştirmesinin en iyi biricik yolu, insanın içinde bulunduğu kendi sanatsal çevresidir; müzelere, sergilere, konserlere, tiyatro gösterilerine, kitap konuşmalarına düzenli gitmesidir, vb.

Kişinin sanatsal potansiyelinin oluşması ve gelişmesi, yalnızca kendisi için değil, ama tüm bir toplum için de büyük bir önem taşır. Son olarak da, ancak sanat, yaşamın içinde merkezi bir yer alınca, insanlar kendi sanatsal deneyimlerini hep sürekli geliştirmek ve derinleştirmek üzere, bütüncül bir gereksinim gösterdikleri zaman, toplumda insanların etik, siyasal ve dinsel (ya da ateist) olarak yetişmesinde sanattan etkin bir biçimde yararlanılabilir. Ama, toplumda insanların böyle bir gereksinim duymalarına, bu gereksinimi karşılamalarına yine ancak sanat cevap verir. Onun için, kişinin sanatsal potansiyelinin gelişmesinde sanatın işlevi, sanatın başlıca toplumsal işlevi haline gelmektedir.

55 Karl Marx, 1844 *Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları*; Marx/Engels, *Toplu Eserler*, Ek Cilt, Birinci Bölüm, s. 541.

56 Karl Marx, *Ekonomi Politikinin Eleştirilmesine Giriş*; a.g.e., Cilt 13, s. 624.

SİSTEM OLARAK ÇOKİŞLEVSELLİK

Gördük ki, sanatın somut işlevlerinin çözümlenişi, genel kuramsal biçimde saptamış olduğumuz şu yasallığı olumlamaktadır bütünlükle: **Sanatın işlevsel yapısı ile insanların yaşam etkinliğinin işlevsel yapısının birbirine uygunluğu.** Şunu da belirtelim, bu her iki halde de yapıdan söz etmeye hakkımız vardır; çünkü, insan yaşamında olduğu gibi, sanat yaşamında da çeşitli işlevsel çabalar, bütüncül yoldan birbiriyle bağıntılı olup, bütünsel, bölünmez bir sistem oluştururlar. Nasıl insanın somut yaşamı, şu ya da bu ölçüde, emek, bilgi, değer-yönlendirmesi ve iletişim doğrultusunda kendini belli ediyorsa, her sanat yapısı da, her sanatsal biçimlenme, az ya da çok belirlenmişliği içinde, haz verici, aydınlatıcı-yapıcı, eğitsel ve iletişimsel bir işlev görür. Böylelikle sanat, insanlara, “ikinci bir yaşam” kazandırma, tıpkı aslı gibi bütünsel ve çokyönlü olan, yanılsal bir yaşam kazandırma olanağını verir. Dolayısıyla, sanatın çokişlevselliği, çeşitli toplumsal işlevlerin karmakarışık, kendinden rastlantısal biçimde bir yığılması olmayıp, tüm kendi karmaşık yapısı içinde, bütüncül bir sistemi oluşturur.

Bu açıdan bakıldığında, sanatın toplumsal belirlenmesini tekyanlı yorumlayan anlayışların metafizik kısıtlılığı da ortaya çıkmaktadır. Bir takım estetikçiler, sanatta, bilgiyi genişletmenin, eğitimin ya da anlayış gücünün biricik yolu ve aracı olduğunu düşündükleri zaman, kaçınılmaz olarak, yararsalcılığı gözetken bir kabalığa düşmekte; sanatı, bilimin, etiğin, siyasetin ve dinin hizmetine koşmakta, bu arada sanatın estetik bir haz verebilme, “çekici” olabilme yeteneğini de unutmamaktadırlar. Buna karşılık, başka kuramcılar da, sanatın aydınlatıcı, eğitsel ve iletişimsel işlevini görmezlikten gelerek, sanatın biricik amacının estetiksel hoşlanma duygusu yaratma olduğunu söylemekte, böylelikle sanatı korkunç yoksullaştırarak, salt estetizme gömülmesine yol açmaktadırlar.

Bu konuda da, 20. yüzyıl burjuva sanat görüşündeki gelişmeler bize ilginç sonuçlar getirmektedir. 1909’da yayınlanmış olan **Estetikle İlgili Değirmeler** adlı kitabında, Roger Fry, sanatın coşkusal etkinliğinin taşıdığı estetik değeri bütün bütüne yadsınamamakla birlikte sanatta coşkuların “sonuçtaki etkisine göre” değil, “kendinde ve kendisi için” değerlendirilebileceğini kanıtlamaya çalışmaktaydı. Burdan çıkarak da şu sonuca varıyordu, sanat yapıtları, “yaşam üzerindeki etkileri açısından” değerlendirilemezdi. Tolstoy’la giriştiği bir

tartışmada da, sanatın yaşantıyı dile getirmesi ve yaşatı vermesi gerektiğini, ama bu yaşantının insan etkinliği üstünde bir etkisi olmamasını, insanların yalnızca “yaşantıyı tasarlamış olmaları”ndan⁵⁷ bir haz alabilmelerini sağlaması gerektiğini öne sürüyordu Fry.

Daha sonra da, Clive Bell, **Sanat** adlı yazısında, şöyle diyordu: “... Bir sanat yapıtını duyumsayabilmek için, yaşamdan herhangi bir şey almamız, yaşam düşüncesi ve yaşam olgusu üstüne herhangi bir bilgi edinmemiz, yaşamın uyandırdığı herhangi bir şeyle yakınlık kurmamız gerekmez. Sanat bizi yorucu bir uğraş içindeki dünyadan bir vecd dünyasına götürür.”⁵⁸ Sonra da şunları ekliyordu sözlerine Bell: “... belli biçimde biraraya getirilmiş, çizgi ve renkler ile belli biçim ve biçim bağıntıları bizde estetik bir duygu” uyandırabilir ancak. Birkaç yıl sonra da, **İnsanın Sanattan Kovuluşu** adlı, acıklı anlamda ünlenmiş çalışmasında Ortega y Gasset, Beethoven ile Wagner’in, Chateaubriand ile Zola’nın yaratımları kadar, geçmişin tüm klasik sanatının da aslında, “ancak yer yer sanat yapıtları, birer sanat eşyası” olduklarını öne sürüyordu. Bunlardan haz alabilmek için “insanın acıları ile sevinçleri karşısında duyarlı ve iyi niyetli olmak yeterli”ydi... Hans ile Gretel’in ya da Tristan ile Isolde’nin gözyaşı dolu kaderi ne olacak diye manevi bir duyarlık göstermek sanat yapıtının işi değildir. Ortega’nın niye 20. yüzyıl modernist sanatına sanatsal olarak değerli ve nitelikli gözüyle baktığına hiç şaşmamak gerekir; çünkü Ortega, “... sanat yapıtında, insanı içeriğin hemen hemen ortadan silineceği bir noktaya ulaştırmaya” çalışıyordu. Ortega y Gasset, böyle-sine insansızlaştırılmış bir sanatın insanoğlu gözünde hiçbir işe yaramayacağını çok iyi biliyordu, onun için de, açık açık bir kynisizmle şunları söylüyordu: “Bu sanat, ‘sanatçılar’ için bir sanat olacaktır, kitleler için değil; bir kast sanatı, halk sanatı değil.”⁵⁹

İşte burjuva estetik, bu yolla, insanoğlunun sanatsal-yaratıcı deneyimleriyle zenginleşmiş tüm sanatsal mirasını bir kalemde geçmekte, sanatı salt biçimden haz almaya indirgemektedir. Çok açıktır bunun nedeni: sanatın, deneyim gücü yoluyla insanın somut yaşam deneyimlerini ilerletip zenginleştirmesi, böylelikle de insanın pratik etkinliğindeki amacını etkilemesi korkusu. Bu eğilim, mantıksal sonucunu soyutçulukta bulmuştur.

Maddeci estetik kuramı, bütün bu biçimci, kaba, estetizmcı, yararsalcı anlayışların karşısına, sanatın diyalektik ve sisteme yönelik çokişlevselliği yorumunu koyar. Bu yorum, aynı zamanda, bu sistemin **dinamik özelliği**’ni de ortaya koymalıdır. Sanatın çeşitli işlevleri arasındaki karşılıklı ilinti, hiçbir zaman aynı

57 Roger Fry, **Estetikle İlgili Değinemeler**.

58 Clive Bell, **Sanat**, s. 27.

59 José Ortega y Gasset, **İnsanın Sanattan Kovuluşu**: Toplu Eserler, Cilt II, Stuttgart, 1956, s. 235-236.

kalmaz. Tam tersine, morfolojik olarak değişim gösterdiği kadar, tarihçe de değişime uğrar. Böylece, bir takım sanat tarzlarında ve sanat cinslerinde, sanatın haz verici işlevi önplana çıkarken, öbürlerinde aydınlatıcı-yapıcı işlevi önplana çıkmaktadır, vb. Buna göre, bir sanat yapıtıyla ilişiklik, zaman zaman bizde en önce bir hoşlanma ve haz alma duygusu uyandırırken, zaman zaman da en önce ruhsal bir sarsıntı yaratmaktadır. Çoğu zaman, söz gelişi Gustav Mahler'in bir senfonisini dinlemek üzere bir konsere, ya da yeni bir varyete programını izlemeye, ya da sirke ya da tiyatroya gittiğimiz zaman, sanattan ne beklediğimizi önceden biliriz. Çünkü, deneyimler bize şunu söyler, Shakespeare'in tragedyaları ile komedya-larında ana amaç aynı değildir, Raffael'in **Sikstineli Madonna'sı** ile süslemeli boyama locaları insanda ayrı ayrı etkiler uyandırır.

Öte yandan, sanatın işlevleri sistemi, oldukça esnek olup, çeşitli sanat akımlarının güttükleri programlı amaç uyarınca, kendi konumunda değişikliğe de uğrar. Klasikçiliğin eğitsel yönlendirimi, rokoonun apaçık haz verici yönlendirimiyle böyle bir çözüntüye uğramıştır. Romantik sanatın kendine özgü bilgice özlemleriyle eleştirel gerçekçiliğin bilgice özlemleri arasında da böylesine bir fark vardır. Usta şarkıcılardan Gryphius'a, Hoffmannswaldau'dan Schiller'e, Goethe'den Heine'ye, Rilke'den Becher'e kadar tüm şiirsel yaratımlarda, işlevsel olarak ağır basan yan hep böyle değişime uğramıştır.

Ama, sanatsal kültürün tam verimli gelişmesi için, tüm işlevlerini özgürce ve kısıtsızca görebilmesi; yani sanatın **işlevlerinin birbiriyle çatışması değil, birlikte uyum içinde iş görmesi** gerekmektedir. Gerçek sanatsal kültürün kurulmasının yolu bu olmalıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL
GELİŞME
DİYALEKTİĞİ

TOPLUMDA SANATSAL GELİŞME

Dünyayı sarıp sarmalayan sanat tarihi süreci, bize neyi göstermektedir? Nesnel yasallıklarla mı belirlenmektedir bu süreç, yoksa rastlantının oyununa mı terk edilmiştir? Kim harekete geçirmektedir bu süreci, ender sayıda dehalar mı, yoksa sanatın günbegün hareketine damgasını vuran büyük ustalar mı? Bu hareket içinde değişime uğrayan şey ne, sanatsal etkinliğin kendi kendi özü mü, yoksa yalnızca dış belirtileri mi? Nasıl olmaktadır bu değişim, üslup dediğimiz durumun döngüsel bir değişimi halinde mi, yoksa hiçbir zaman “kendi merkezi”ne dönmeksizin, geçmişle hiçbir benzerlik göstermeksizin, hep bir yenileşme halinde mi? Bu değişimlerin kendi taşıdığı değer nedir, yani sanat tarihi, daha aşağı biçimlerden, daha yukarı biçimlere doğru bir ilerleme halinde mi hareket etmektedir, yoksa acılı bir iniş, karşı koyulmaz büyük bir düşüş mü göstermektedir? Belki de hiçbir hareket yoktur sanat tarihinde, kendi bulunduğu basamakta olduğu gibi kalmaktadır hep, kendi döneminin sanatı olmaktadır yalnızca?

İşte bütün bu ve buna benzer sorular sanatın tarihsel olarak hareket halinde bulunuşunun ve değişime uğrayışının 18. yüzyılda ortaya çıkmasından bu yana, estetiği de harekete geçirmiş ve yoğun tartışma konusu olmuştur. Bu yüzden, bu soruların **kuramsal** olarak çözümlenişi, hep bu soruların **tarihsel olarak geleceğine** ilişkin düşüncelerle birlikte ele alınmıştır. Bu gibi düşüncelerden de yeni bir estetik bilimi dalı, yani **sanat tarihi felsefesi** doğmuş ve ilk kez Hegel estetiği çerçevesi içinde karşımıza çıkmıştır.

Diyalektik maddeci düşüncenin klasiklerinin, Hegel’in estetik kuramına ne denli yüksek değer biçtiklerini biliyoruz; ancak, Hegel’in bu girişimlerini daha da ileriye götürerek, kendi içinde kapalı ve ayrıntılı bir sanat tarihi süreci anlayışını ortaya koyma olanağını bulamamışlardır. Aslında, sanatın tarihsel

gelişmesine **insanoğlunun sanatsal gelişmesi** olarak bakmak, kitabımızın bu bölümünün hemen başında ortaya koyduğumuz bu soruların büyük bir bölümüne belli bir yanıt vermek olacaktır.

SANATSAL KÜLTÜR

Kendi somut varlığı, kendi işlevselliği ve kendi gelişmesi içinde sanat, “toplumun sanatsal kültürü” olarak tanımayabileceğimiz bir sistemin ana ögesini oluşturur. Bu bakımdan, sanatın gelişme yasaları, ancak bu sistemin bütün öbür bileşkenlerle bir bağıntı içinde olan ve onlarla birlikte değişime uğrayan bir bileşkeni olarak kavrandığı zaman anlaşılabilir. Toplumun sanatsal kültürü nedir o halde?

İlk bakışta, sanat yapıtlarının yaratılması, korunması, yaygınlaştırılması, algılanması, incelenmesi ve değerlendirilmesi süreçleri içinde olmak üzere, toplumdaki tüm sanatsal yaşamı kuşatan kültür alanı olarak tanımlanabilir bu. Ancak, bu tanımlama, ne sanatsal kültürün temel bileşkenlerini, ne de kendi iç yapısını açığa kavuşturur. Tam bir tasarımda bulunabilmemiz için, insan etkinliğinin yapısına ilişkin, daha önce genelde formüllendirmiş ve ele almış olduğumuz şu beş temel etkinlik biçimi anlayışından yola çıkmamız gerekir: dönüştürücü etkinlik, bilgi etkinliği, değer-yönlendirme etkinliği, iletişimsel etkinlik ve sanatsal etkinlik. Buna göre, sanatsal kültürde bu her etkinliğin görünüş biçimini bulabiliriz.

Dönüştürücü etkinlik, sanatsal kültürde, sanatsal bir üretim olarak, yani sanatsal değerlerin yaratıldığı alan olarak girer. İnsanların iletişimsel etkinliği (karşılıklı manevi alışverişi), sanatsal kültürde, izleyici kitle ile sanatçı arasındaki alışverişi gerçekleştiren sanatsal tüketim olarak yer alır. Bilgi etkinliği, sanatsal kültüre, tüm kendine bağıntılı süreçlerle birlikte sanatın bilimsel olarak araştırılışı biçimini alır. Değer-yönlendirici etkinlik, sanatsal kültürde, sanat eleştirisi olarak yer alır. Son olarak da, sanatsal etkinlik, sanatsal kültürün bütün öbür ögelerini kendi içinde barındıran, kendi nesnel biçimi, yani sanat yapıtı olarak girer sanatsal kültüre¹.

1 M. S. Kagan, **Sanatsal Faaliyet ve Sanatsal Kültür**; Weimar Yazıları, 1972, sayı 11, s. 10-31.

Hiç kuşkusuz, toplumun somut sanatsal yaşamında, sanatsal kültürün bütün bu öğeleri, içiçe geçmiş, farklı bir birleşim içindedir. Böylece estetik, sanatta bilimsel yaklaşım ile eleştirel-ideolojik yaklaşımın bağıntısını kurup, yazar dernekleri ile yazarları, eleştirmenleri, edebiyat bilimcilerini biraraya getirirken, müzelerde de sanatın kendisinin algılanışı ile incelenişini biraraya getirir. Ama, bütün bu bileşimlerin temelinde, insanın sanatı yönelik dört etkinlik biçimi yer aldığı gibi, toplumun sanatsal kültürünün varolması için gerekli olan bu etkinlik biçimleri de, işlevleri ve gelişmeleri açısından kendi içlerinde kapalı bir bütünlük oluştururlar. Ancak bu sistem içinde, bu sistemin ana ögesi olan sanatın somut varlığı ve tarihi doğru olarak kavranabilir.

SANATSAL GELİŞMEDE GEÇİCİ-OLAN İLE KALICI-OLAN

Toplumda sanatsal gelişmeden söz edildiği zaman, burda söylenmek istenen şey, herşeyden önce, sanatın ve bir sistemin tüm bileşkenlerinin dinamik özelliği'dir.

Yüzyıllar boyunca sanat tarihi sürecinin araştırılıp çözülmesi bize şunu göstermektedir, gerek kendi öğelerindeki değişimler yoluyla, gerek kendi ilişki ve bağıntılarının yapısındaki değişimler yoluyla, bu sistem sürekli bir değişim içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla, sanatın içeriği ile biçimi, sanatsal üretim ile tüketim niteliği, yaratım yöntemleri ile beğeni, sanatçı ile izleyici kitle arasındaki ilişkiler, sanat ile öbür kültür alanları arasındaki ilişkiler, çeşitli sanat türleri, cinsleri ve tarzları arasındaki bağıntılar, bütün bunlar, hep sürekli bir değişim içindedir. Gerek ilkel toplumun, gerek antikçağın ya da ortaçağın sanatsal kültüründeki birçok temel özellikler, 20. yüzyıl insanına biraz garip, tuhaf görünmekte; bu tarihsel veriler ile koşullar, bugünkü sanatsal kültürün görünümünden bir farklılık göstermektedir. Hele geride bıraktığımız yüzyılların sanatsal kültürüne ilişkin öylesine ilginç ve çeşitli değişimler yer almaktadır ki, 19. yüzyılın klasik sanatına duyduğumuz büyük hayranlığa ve yakınlığa rağmen, bu sanatın ilkeleri, birçok bakımlardan, bugün, ne bizim zihince ilgimizi çekmekte, ne de beğenilerimize karşılık vermektedir. Bu arada şunu da belirtelim, sanatsal kültür tarihinde, eskiyi yaşatmak üzere birçok girişimlerde de bulunulmuştur; örneğin, klasikçiliğin antik mirasla olan ilintisi. Ancak, bütün bu gibi girişimler hep fiyaskoyla sonuçlanmıştır; çünkü sanatsal

kültürün hiçbir aşaması yinelenemez. Antik Yunan sanatının kendine özgü çekiciliği, diyor Karl Marx, “ayrılmaz bir biçimde”, kendi ortaya çıktığı toplumsal koşullara “bağlıdır” ve bu sanatın “ortaya çıktığı ve ancak o zaman ortaya çıkabileceği, henüz olgunlaşmamış toplumsal koşullara bir daha geri dönülemeyeceği...”² için, o çağda ortaya konmuş sanatsal kültür sistemi de hiçbir zaman geriye gelmez.

Bu bakımdan, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile bilimsel ve teknik gelişmesi temelde birbirinden ayrıdır. İnsanın bilimsel ve teknik etkinlik alanında, zorunluluk anında, geçmiş bir gelişme aşamasını yeniden yaratmak üzere, tarihsel anlamda daha yüksek yeni bir aşamaya geçilir. Günümüz insanı, hiç zorlanmadan, geçmiş zamanlara ilişkin bir bilimsel buluşu yeniden yapabileceği gibi, herhangi bir çağda bulunmuş bir aygıtı ya da bir makineyi de yeniden yaratabilir, ama, ne Pindaros gibi şiir yazabilir, ne de Phidias gibi heykel yapabilir. O yaratım sırları kaybolup gittiği için değil; sanatta o bilinç değiştiği için. Bu yüzden, günümüz insanı, istese de, dünyayı geçmişte olduğu gibi algılayamaz, duyamaz, düşünemez. Geçmiş sanatları ancak teknik deneyimlerle yeniden yaşatabilmeye çalışır; anıtları kopya edebilir, onarabilir, ya da taklit edebilir, vs. Ama böylesine deneyimler, sanatsal yaratıcı etkinliğin sınırları dışında kalır. Bir sanatçı, geçmişin yaratıcı etkinliğin sınırları dışında kalır. Bir sanatçı, geçmişin sanatına öykünmeye, geçmiş sanatı kendice “üsluplaştırma”ya kalkıştığı zaman, sanat değil zanaat yapmış, sanatı elişine dökmüş, teknik bir oyun haline getirmiş olur.

Hiç kuşkusuz, sanat tarihi sürecinde yer alan değişimler, derinlilik ve kapsamlılık açısından temelde farklı olabilir. Örneğin, ortaçağ ile Rönesans arasında böyle bir değişim, 16. yüzyıldan, 17. yüzyıla geçiştekinden çok daha keskin ve temel bir değişim olmuştur. 20. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında yer alan değişimde, 19. yüzyıl ile Aydınlanma Çağı arasındakinden çok daha keskindir. Ama, bu farklar bir yana, **sanatsal kültürün tüm alanlarının sürekli hareketi içinde sanat tarihinin genel, kaçınılmaz ve nesnel bir yasası yer alır. Sanat tarihini, insanoğlunun sanatsal gelişmesi olarak görmemize olanak veren ilk çıkış noktası da budur.**

Bununla birlikte, tam bu noktada, Karl Marx’ın dile getirmiş olduğu şu soru karşımıza çıkar: “Zorluk, Yunan sanatının ve eposun belli bir toplumsal gelişme biçimine bağlı oluşunun anlaşılmasında değil. Zorluk, bunların bize hala bir sanatsal haz verişinden, bir bakıma bir norm ve erişilmez bir örnek olmasından geliyor.”³

2 Karl Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Giriş*; Karl Marx/Friedrich Engels, *Toplu Eserler*, Cilt 13, s. 642.

3 a.g.e., s. 27.

Gerçekten de, eğer sanatsal kültür sürekli bir değişim içindeyse, o zaman, sanat yapıtlarının kendilerinden sonraki çağlara kalışını, bambaşka dünya görüşü ve beğenisi olan ilerki kuşaktan insanlarca anlaşılıp beğenilişini nasıl açıklaya-cağız?

Bu sorunun yanıtı şudur; (sanatsal, toplumsal ve her türlü) gelişme, geçmişle hiçbir ortak bağ yokmuşcasına, bir durumun batıp bir başka durumun ortaya çıkışı biçiminde kavramaz. Eskinin bütünlükle göçüp gidişi, yerine yeninin gelişi olarak görülemez. Gelişme, **kalıcı olan ile kendini yenileyenin, zamanla geçen ile değişime uğrayanın çelişik birliği**'ni sürekli olarak kendi içinde taşır. Toplumcu düzen insanı, tüm kendi maddi ve manevi yaşam yapısı içinde, köleci toplum insanından, feodal toplum insanından ve burjuva toplum insanından ayrılır. Ama, bir takım asli bakımdan, kendi geçmişleriyle bir benzerlik gösterir. Öte yandan, toplumsal varlık ve toplumsal varlığın kendine özgü toplum tarihsel yapısı, mutlak olmayıp, görecedir. Örneğin, dince kendini feda etme ideolojisi ve psikolojisi bize yabancıdır; ama, ortaçağ Hristiyan sanatından örnekler, bizim için hem anlaşılır, hem de anlaşılmaz örneklerdir. Aslında, şovalyelikteki onur hakları, bugün bizler için korkunç, barbarca birşeydir; ama biliriz ki, burda onur, yüreklilik ve kahramanlık, vatanın onurunu kurtarmak için yapılmıştır, onun için Prens İgor'un tragedyasını kendimizde duyar, bir Roland tipine hayranlık gösteririz. Eğer, bir sanat yapısı ölmezliğe erişmişse, bunun nedeni, o yapıtta cisimleşmiş olan duygu ve düşüncelerin, **kendi değişimleri içinde kalıcı** olduğundan, hep yeniden aşılarak, daha sonraki kuşakların bilincinde yaşamaya devam edişinden gelir.

Sanatın tematik dağarcığında, her çağda ortaya çıkıp, sonra yitip giden temaların yanısıra, edebi dediğimiz temaların oluşunun nedeni de budur. İlkel toplum sanatında bulgulanmış olan insanda doğanın birliği teması, bütün bir sanatsal kültür tarihi boyunca sürmüş olduğu gibi, hiç kuşkusuz, kendi yüksek manevi sanatsal kapsamını ilerde de koruyacaktır. Çeşitli çağlarda bu tema çeşitli tarzlarda ele alınmış olup, hiçbir zaman aynı kalmamış, sanat yaratımlarında "yaşamış"tır hep; çünkü, insanın doğayla olan ilintilerinin uğradığı tüm toplumsal değişimlere rağmen, hem toplumsal, hem de kişisel olarak **insan varoluşunun çok önemli, somut bir sorunu** olarak kalmıştır. Aynı nedenden, aşk teması da sanat sahnesinde her zaman için boy göstermiştir; iki aşık insanın birbiriyle ilişkisi, insan yaşamının en karmaşık varoluş sorunlarından biri olarak kalmıştır hep. Bu temanın somut çözümü sonsuz çeşitli biçimler almıştır; Philemon ile Baucis, Leyla ile Mecnun, Tristan ile İsolde, Romeo ile Juliet, Othello ile Desdemona, Onegin ile Tatyana, Grigori ile Aksinya gibi unutulmaz adları anımsayalım, yeter. Her çağda sanat, toplumsal verileri içinde değişen insan duygularını verebilme gücü göstermiştir. Çok çeşitli çıkarlar, özlemler ve gereksinimler uyarınca aşk psikolojinin de nasıl hep değişime uğradığını, ama

buna rağmen, **geçici-olan ile kalıcı-olanın çelişkin bağlantısını, kendi toplumsal varlığı içinde insanda geçici-olan ile kalıcı-olanın diyalektiğini yansıtan “ebedi bir tema”** olduğunu bizlere göstermiştir sanat. G. Gaçev, bu diyalektiği sanat tarihi sürecinde belirli bir değişmezlik gösterdiği kadar, değişen yaşamın içeriği ile toplumsal bilinçte belirli bir ölçüde hep yeniden yaratılan, cins ve tarz gibi, sanatsal yapılar içinde irdeleyerek ele alınmıştır.

Geçici-olan ile kalıcı-olanın canlı, somut diyalektiğini kendi manevi içeriği içinde tam olarak kavrayabilmek ve yoğun bir biçimde cisimlendirebilmek için, geçerliğin imgesel olarak özümleşi yöntemleriyle kendi içeriğinin maddileştiği sanatsal biçimleri sürekli değişime uğratmak zorunda kalmıştır sanat. Yine de, yaratım biçimleri ile yöntemleri alanındaki değişimler mutlak değildir. Her çağda, daha önce ele alınmış olan sanatsal dil bir yana atılıp, yerine bütünlükle yeni bir dil konulmuş olsaydı, geçmiş çağların sanatı, ilerki kuşaklar için bilmeceli, anlaşılmaz bir şey haline gelirdi. Yine, her çağda, eğer daha önceden üstünde çalışılmış; dünyayı sanatsal olarak özümleme yöntemleri bütün bütüne yadsınıp, yerine yepyeni yöntemler uygulanmış olsaydı, sanatsal deneyimlerdeki başarılar, ustalık ile kültür, yitip giderdi. Dolayısıyla, burda, **geçici-olan ile kalıcı-olanın çelişkin birliği**’nden söz etmek gerekir, nitekim sanatsal içeriğin evrimini bize gösteren şey de budur.

YASAL-OLAN İLE RASTLANTISAL-OLAN

Sanatsal kültürün bütün bileşkenlerinin sürekli bir değişim içinde olduğu söylendiği zaman, böylesine değişimlerin yasalara uygun değişimler mi olduğu, yoksa hiçbir iç zorunluğa bağlı olmadan, surf rastlantılar sonucu mu olduğu üstüne herhangi bir şey söylenmemiştir daha. Ama ancak böyle bir iç zorunluluk verili olduktan sonradır ki, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin temellendirilişinden söz edilebilir; çünkü her gelişme, kendinden önceki değişimlerin zorunlu bir sonucu olup, kaçınılmaz biçimde, yasalara bağlı bir süreçtir, rastlantısallık karmaşasından nesnelde ayrılır.

Burjuva sanat bilimine egemen olan metafizik metodoloji, yasal-olan ile rastlantısal-olan’ın karşılıklı ilişkisindeki kutuplardan kah birini, kah ötekini mutlaklaştırır. Bu aşırı uçlardan biri, ampirik-pozitivist konumdaki sanat tarihçilerinin yazılarından savunulur. Bu tarihçiler, birbirinden kopuk, olsa olsa dıştan bir bağlantısı olan sonsuz çeşitli olgu ve olayın tam anlamıyla, yalnızca bir betimlenişini yapmaktadırlar (örneğin, bir sanatçının bir başka sanatçı üzerindeki etkisinin ya da bir sanatçının bir başka sanatçıyla giriştiği tartışmanın anlatılışı gibi). Sanat tarihinde olay ve süreçlerin açıklanışı, burda son kertede, hep sanatçının istemi ya da sezgisi, kendi bireysel psikik özü, kendi varlığının özellikleri,

yani toplumla kültürün genel gelişme yasaları karşısına konan bir takım etkenler olmaktadır. Öbür aşırı uç ise, sanat tarihi süreçlerinin, maddi ya da manevi, psikolojik, teknolojik ya da ekonomik nitelikteki belirli soyut güçlerin bir etki alanı olarak verilmesine dayanır. Burda ki soyut güçler, sanatçının kişiliğine, yazgısal olarak önceden belirlenmiş üslup değişimlerinin ve üslupların kendi iç evriminin, edilgin bir uygulayıcısı durumuna düşürür. Sanat tarihinin yasalara uygun hareketine ilişkin olarak bu sözünü ettiğimiz ilkeyle yakınlık gösteren, bir çok başka yorumlar daha vardır; örneğin, Taine'nin, Semper'in, Worringer'in, Riegl'in, Cohn Wiener'in, Hausestein'in ve daha başkalarının sanat tarihi anlayışları.

Maddeci diyalektik yöntem, sanat tarihi süreçlerinin metafizik yoldan yorumlanışını bu noktada aşar. Marx ve Engels'in genel tarihsel-felsefi anlayışları ile toplumsal gelişmenin yasalara uygun niteliği anlayışının bütüncül bir yönde şu sav içinde birbirine nasıl bağlandığını anımsayalım: "... ancak gerçek somut insandan ve onun gerçek yaşam sürecinden çıkarılarak, bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankıları ortaya konabilir." Diyalektik maddecilik, "...gerçek canlı bireyden" yola çıkar ve "onun bilincini bilinçten sayar." Bir birey, ancak toplumsal olarak somut ve somut toplumsal-tarihsel koşullar altında pratikte hareket eden insan olarak anlaşılabilmesi için "...tarih, gerçek soyut ampirikçilerin düşündüğü biçimde, ölü olguların bir toplamı olmaktan çıktığı gibi, idealistlerin düşündüğü biçimde de, yüksek kişilerin yüksek eylemleri olmaktan çıkar."

Bu temel düşünceler, diyalektik maddeci sanat felsefesi içinde aynı ölçüde geçerlidir. Diyalektik maddeci sanat felsefesi de, sanatsal etkinliğin tüm kişisel kendine özgü yapısı ve tüm kendi benzersizliği içinde, "gerçek canlı birey"i, "gerçek somut insan"ı yaratımı olduğu anlayışından yola çıkar. daha önce de ortaya konduğu gibi, sanat algısının özellikleri, kendi kişiliğinin yapısına göre, her somut insanın kendisinden yola çıkarak tanır. Ancak, bütün bunlarla birlikte, diyalektik maddeci estetik bireyin benzersiz yaratım ve algı ediminin sonsuz çeşitliliğinde kendini ortaya koyan sanat tarihi süreçlerinin nesnel yasallıklarını kendi içinde barındırır.

Kendin de anlaşılacağı gibi, dahi bir sanatçının ortaya çıkışı, tarihte bir rastlantı olup; bilincinin ve kişiliğinin bireysel yapısı, iniş çıkışlarla dolu yaratıcı yaşamı, bir çok bakımlardan rastlantısaldır. Bununla birlikte, ki hesaba alınması gereken ilk noktadır bu, dahi bir sanatçı, her öbür insan gibi, kendi çağının üyesi olup, bilincinin tüm içeriği ve yapısıyla birlikte kendi çağına sınıksız bağlıdır.

Örneğin, Kafka'nın kişiliği, yaşamın akışı, yapıtlarının yazgısı, hayretler verici bir rastlantı zinciri halinde görünür bize. Yine de, Kafka'nın yapıtlarında,

4 Karl Marx/Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*; a.g.e., Cilt 3, s.26

5 a.g.e., s. 27.

20. yüzyıl insanının toplumsal yaşama koşullarının fantasmagorik bir biçimde yapıtlarında yansıdığını anlamaları için, insanın “mutlaka estetik duygusu”na sahip olması gerekmez. Kafka’nın estetiği, E. T. A. Hoffmann’ın estetiğine, belki de en çok Gogol’un **Burun** ya da **Nevski Manzaraları** adlı öykülerine benzer. Ama, Kafka’nın yaratımlarının bunlardan başlıca farkı, herşeyden önce, kendi sanatsal düşüncelerinin bireysel özelliklerinden değil, kendi yaşamış ve yansıtılmış olduğu **toplumsal gelişme evresi**’nin kendisinden gelir. İnsanın kaskatı anlamsız varlığının, toplumsal koşullar ile kişi arasında amasızca, düşmanca bir durumun böyle acımasızca çizilişi, kapitalist toplumdaki toplumsal organizmanın kendi bir özelliği olmak üzere, insanlar arasındaki ilişkilerde işleyen güçlerin bütün bütüne değerini yitirdiği bir çağda mümkün olabilirdi ancak. Bunun için, Kafka’nın yazılarına bir parçacık olsun, gülmece girmemiştir hiç; oysa, Gogol’de Hoffmann’da böyle bir gülmece okuyucunun, orda gözlemlenen varlığın anlamsızlığı üstüne çıkmasına ve özlenmeye değer yaşam biçimleri üstüne düş kurmasına olanak vermiştir. Ama Kafka, mutlak, trajik bir ciddiyet içindedir. Franz Kafka olarak kendisi ile kendi roman kahramanı Josef K. arasında hiçbir fark yoktur. Onun için **Dava** romanı, özyaşamsal bir roman olarak görülmelidir. Gelgelelim, Gogol ile Albay Kovalev’i özdeşleştirmek kimin aklına gelir ki!

Aslında, toplum, dahi sanatçıların ortaya çıkışını ayarlamaz, üretim etkinliği koşullarının elverişli olup olmamasıyla, onları etkiler. Doğuştan ne denli güçlü, çarpıcı ve belirgin bir imgesel düşünce yeteneği olursa olsun, kişinin yaratıcılığı, en sonunda, toplumun kendi tarihi içinde yaratılmış **toplumsal durum**’a bağlıdır. Sanatçının imgesel düşüncesi, Toplumsal varlığın özüne ne denli derinden inerse, haksızlıkların sürdüğü bir yaşamın çekişmelerini o denli keskin bir biçimde görür, yaşamın genel insansal, demokratik içeriğini o denli kapsamlı ortaya koyar; buysa ayrıcalıklı kesimler için o denli benimsenebilir bir şey olmaz böyle bir içeriğin bu kesimlerinin bencil çıkarları ve idealleriyle uzlaşması zorlaşır. Bu yüzden, birçok sanatçının yaşamı genellikle trajik geçer; tıpkı anlaşılmamış bir Beethoven’ın, sürülmüş bir Rembrandt’ın, kovulmuş bir Chaplin’in, ya da neredyse toplum tarafından katledilmiş bir Puşkin’in yaşamı gibi.

Bir sanatçının yapıtının değerinin o yapıtta sanatçının kendi yaratıcı kişiliğini yaratmış oluşuna bağlı olduğu hallerde, unutulmaması gereken şey şudur, sanatçının o yapıtında **kendisini dile getirmesi**’nin ölçüsü, tüm zamanlar için geçerli, hiç değişmeyen, soyut bir büyüklük değildir. Bu büyüklük, sanat tarihi boyunca sürekli değişmiştir. Kültür gelişmesinin ilk aşamalarında ve folklorlarda, sanatsal yaratımın ortaklaşa, **kişisel-olmayan** bir niteliği vardı. Köleci toplumda ve feodal düzende ise, egemen üslup, bir takım ayrıklıklar dışında, sanatçının kendi estetik özgüllüğünü, **kişisellik-üstü** normların altına koyuyordu. Ancak 19. yüzyılda, **özgün kişilik** olarak kendisini anlatabilme hakkını kazanmış, böyle bir ödevi üstlenebilmiştir. Çağımızda ise, **kişisel-olan ile genel-olanın**

(halka yakınlık, sınıfsallık, ulusallık, genel insansal-olanın) **ilintisi**, burjuva kültür ile toplumcu kültürde bütünlükle birbirinden farklıdır. Kendinden de kolayca anlaşılacağı gibi, sanatçı kişinin kendini dile getirişinin, yaratım özgürlüğünün, buna bağlı olarak da sanatın gelişmesindeki rolünün taşıdığı estetik değerin sürekli değişkenliği, kişinin toplumsal yaşam içindeki yerinin tarihsel dinamiğini yansıttığı kadar, birey ile ortak toplum arasındaki ilişkilerin, insanın dünyadaki özgürlüğünün gelişmesini de yansıtır.

Büyük bir sanatçının, insanoğlunun sanatsal gelişmesini kendinden sonra da sürekli olarak etkileyebilmesi hali, soyut bir gözle, bir olasılık olarak görülebilir ancak. Böyle bir şey gerçekleşse bile, örneğin, bir Caravaggio'nun, bir Stendhal'in ya da Wagner'in yaratımlarının, sanatın doğrultusunu hangi yönde ve ne yolda etkileyeceği, sanatçının kendisine değil, sanatçının önüne, kendisine tam uygun ya da tam karşıt düşen ideolojik-estetik tezler çıkaran **toplumsal koşullar'a** bağlıdır. Nitekim, birçok önemli sanatsal buluş vardır ki, hiçbirinin sanat tarihi süreci üstünde etkisi olmamıştır. Örneğin 17. yüzyılda, Hollanda'da toplumsal yaşam koşulları, "Küçük Hollandalı" denilen bir resim akımı için elverişli koşulları oluştururken, bu ülkenin resim sanatı üstünde Rembrant'ın bir etki bırakmasını önlemiştir. Shakespeare ile Stendhal'in de, Batı Avrupa edebiyatı üstünde ancak öldükten çok yıllar sonra etkileri olmuştur.

Bütün bu düşünceler bizi şu sonuca götürmektedir, sanatçı kişinin sanat tarihindeki rolüne ne denli yüksek bir değer biçersek biçelim, hiçbir zaman için, sanat tarihini, bir takım rastlantıdan sanatsal istemlerin karmakarışık biçimde, üstüste yığıldığı bir kendi başına buyruklu dünya olarak göremeyiz. Bir Raffael'in, Leonardo'nun, Tizian'ın, Mikelanj'ın, Boccaccio'nun, Petrarck'ın kişilikleri ne denli yinelenemez biçimde kendine özgüyse, yani belli bir ölçüde, tarihsel olarak, aynı zamanda rastlantısal ise de, **hepsi de Rönesans'a ilişkin**'dir, yani, insanoğlunun sanatsal gelişmesi içindeki o evreyi kendinden öncekiler ile sonrakilerden ayıran o döneme ilişkin manevi içerik ile sanatçı ustalık düzeyinin kendi **bireysel çeşitlemeleri**'ni temsil ederler.

Dahası, sanat tarihinde, ortaçağdan Rönesans'a, oradan da 17. yüzyıl sanatına geçiş, çeşitli durumların basit bir değişimi değil, **bir durumun öbürüne dönüşmesi, evrilmesi** sürecidir. Burda yer alan değişimler, sanatsal kültürün daha önceki durumunun olumsuzlanarak ileriye doğru çevrilmesidir. Rönesans sanatına karşı klasikçiliğin, Barok ve manyerizmin, Gotik sanata karşı da Rönesans'ın yenilikçiliği, aynı zamanda bir süreklilik, birikmiş deneyimlerin birbirine sürekli bağlanması ve "aşılması", aynı geleneklerin yeni bir doğrultuda ileriye doğru gelişmesi olmuştur. Klasikçiliğe karşı militan bir tavır almış olan Rus romantizmi de, aynı zamanda bu klasikçiliğin doğrudan ileriye doğru götürülüşü de olmuştur. Dekabrist şairlerin yaratımlarında, Brüllov'un resimlerinde, Nadeşdin'in estetik anlayışında görülebilir bu. Öte yandan, romantikçiliğe karşıtlık oluşturan eleştirel

gerçekçilik, doğrudan doğruya romantizmden ortaya çıkmıştır. Puşkin'in, Gogol'un, Lermontov'un, Belinski'nin yaratımlarını belirleyen, ona damgasını basan şey budur.

Demek, insanoğlunun sanatsal gelişmesinden rahatlıkla söz edebiliriz. Bu gelişmenin temelinde yatan yasallıklar, **her yeni aşamanın bir öncekine diyalektik yoldan bağlanması**'nda kendini belli eder. Sanatın tarihsel olarak hareket mantığını estetik düşüncesi tarihinde ilk kez Hegel bulgulamıştır. Sanat tarihsel süreçlerin temel aşamaları ile bu aşamaları belirleyen ve birbirine bağlayan yasallıklara ilişkin bugünkü modern tasarımlarımız, Hegel'in ide'lerinden asli bakımdan ne denli ayrılrsa da, bizim estetiğimiz, tarihsel bir durumun bir ötekinden çatışma halinde çıkarak gelişmesi olarak bu süreç anlayışını bütünlükle benimsediği gibi, bu uzlaşmaz üslupların döngüsel bir değişimi olduğunu ileri süren burjuva sanat tarihi anlayışlarındaki şematizm ile boş ampirizmin de karşısına koyar. Maddeci sanat tarihi felsefesi anlayışı, sanat-tarihsel süreçlerin **toplumsal olarak koşullanmışlığı ile göreceli bağımsızlığı** arasındaki diyalektik bağıntıyı benimseyip olumlayışıyla da, tüm idealist ve pozitivist kuramların tam karşısında yer alır.

SANATIN GELİŞMESİNDE TOPLUMSAL BELİRLENME

20. yüzyıl burjuva edebiyat ve sanat biliminde elde edilmiş sonuçlar ve deneyimler bizlere açıkça şunu göstermektedir, sosyolojik bir kanıtlamaya gitmek-sizin, sanat tarihi süreçlerindeki itici güçleri toplumsal alan dışında arayarak, bu süreçlerin aydınlatılmaya kalkışılması, sonuçsuz kalmaktadır. Bu bakımdan, son on yıllarda, Schücking ile Hausenstein'den Hauser'e, Read'e, Goldmanile Francastel'e kadar, burjuva bilimcilerin sosyolojik yöntemlere (hatta, bu arada diyalektik maddeci yönetime de!) sık sık başvurmalarının nedeni, temel sanat tarihi süreçlerinin başka türlü açıklanamayacağını kavramış olmalarından gelir.

Gerçekten de, tüm toplumsal bilincin bütün gelişmesi ve manevi üretimin bütün alanlarında görülen gelişmeler ikincil olup, bunlar insanın toplumsal yaşamının kendi gelişmesinden türemişlerdir. Karl Marx ile Friedrich Engels, bu sorunsalı derinlemesine ele alıp, şöyle dile getirmişlerdir: toplumdamanevi etkinliğin "... kendi bir tarihi, kendi bir gelişmesi (yoktur); toplumdaki maddi üretim ve maddi ilişkilerle gelişen insanın kendisi kadar, kendi düşüncesi ile düşüncesinin ürünleri de bu maddi üretim ve maddi ilişkilerle birlikte değişime uğrar.”⁶

Diyalektik maddeci felsefenin bu çok önemli tezi, dünya sanat kültürü tarihinin araştırılışı için de bütünlükle geçerlidir. Bu tarihte atılan hiçbir adım, toplumsal yaşamın hareketinden ayrı tutulamayacağı gibi, son kertede de **ancak bu hareketle** açıklanabilir. Ayrıca, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişinin kendine özgü yanı da, **sanatın kendi yapısıyla, sanatsal yaratımın ve sanat algı özellikleriyle** belirlenir; çünkü:

a) Sanat, varlığın değer bilgisinin bir bilinci olduğundan, **sanatsal bilginin nesnesi'nin**, toplumsal praksişte oluşan değer sisteminin, toplumun gerçek tarihi içindeki değişimine bağlıdır.

b) Sanat, belli değer-yönlendirmelerinin olumlanması ve yerine yenilene- nin gelmesinin bir biçimi ve tarzı olduğundan, doğrudan doğruya **toplumsal bilinç**'teki değişmelere, toplumun her gelişme aşaması içinde sanatçının ne tip bir dünya tablosunun bilincinde oluşuna bağlıdır.

c) Sanat, kendi sanatsal içeriğini, yaşamın imgesel modelleri halinde, maddi olarak cisimlendirmek zorunda olduğundan doğrudan doğruya **üretici güçlerin, tekniğin ve insanın pratik olanakları**'nın gelişmesinin, kendisine ne gibi üreti- cilik gücü kazandırdığına bağlıdır.

d) Sanatta biçim, özgül bir gösterge sistemi işlevi gördüğünden, kendi içinde barınan "kodlaştırılmış" bir sanatsal bildirimi topluma iletmek zorunda olduğun- dan, insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alışveriş koşullarının sürekli değişmesine, her gelişme evresi içinde toplumdaki **iletişim** araçlarının durumuna bağlıdır.

e) Sanatın kendi çerçevesinin dışına çıkıp, sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımızda görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tüketiminin somut özelliği, doğrudan doğruya, **ekonomik, toplumsal, siyasal ve dinsel** ilişkilerdeki değişimlerde, **toplumdaki manevi kül- türün, ahlakın ve gereksinimlerin** evrimiyle belirlenmektedir.

Toplum tarihi, insanoğlunun sanatsal gelişmesini işte böyle, yüksek derece- den **karmaşık, çokyanlı ve çokboyutlu** bir biçimde etkilemektedir. Bu çokbo- yutluluk iki türlü ele alınabilir: toplumsal yaşamdaki çeşitli alanların, ekonomi, teknik, siyaset ve dinin, vb., sanat üstündeki etkileri sistemi olarak; sanatsal kül- türün değişik öğeleri yoluyla, sanatın eşitlik yanları yoluyla, bu etkilerin yansı- ması olarak. Her iki durumda da, birbirinin işlevini gören bir "güç paralelogramı" ile karşılaşmaktayız.

Bu arada şunu da gözönünde tutmalıyız, sanatın gelişmesini koşullandı- ran toplumsal etkilerin bütünselliği içinde, bileşkenler arasındaki karşılık- lı ilintiler, her dinamik sistemde olduğu gibi, hareketli ve esnektir. Örneğin, bir dönemde, teknik ilerleme ya da ideolojik ilerleme çok etkili olabilir; bir başka dönemde ise, etkisi hiç farkedilmeyebilir. Bu nedenle, sanat tarihi süre- cine bağlı etkenler arasındaki karşılıklı somut ilintiler, **sürekli değişim** içinde- dir. Bu ilintiler, 17. yüzyılda, ortaçağdakinden başkadır; çağımızda da, Aydın- lanma Çağı'ndakinden nitel olarak farklıdır. Dolayısıyla, her etkenin işlevi ve öteki etkenlerle karşılıklı ilişkisi değişiktir; örneğin, sanatsal kültürün belir- li bir alanının, edebiyat ya da mimarlığın, resim ya da müziğin, sinema ya da uygulamalı sanatların belirlenişinde durum budur. Buna göre de, estetik kura- mının, toplum toplumsal etkenlerin her sanatta nasıl bir araya geldiğini gözö- nünde tutması; söz gelişi, edebiyatın ya da mimarlığın toplumsal olarak belir- lenişini gösteren özellikleri, bütün bir sanatsal kültüre aktarmaması gerekir.

Sanatsal kültür üstüne, son yüzyılda çok değerli şeyler ortaya koymuş olan bilimsel araştırmalar sanat tarihinin akışını, toplumdaki yalnızca dinsel ya da fiziksel ya da teknik ya da hatta yalnızca siyasal evrimle açıklamaya çalışan bütün girişimlerin ne denli yetersiz kaldığını bizlere göstermiştir. Böylesine girişimler, olsa olsa, sanat tarihi süreçlerinin ancak bir takım yasallıklarını açığa çıkarabilirler. Öbür toplumsal etkenlerin etkisiyle ortaya çıkmış birçok olgu ve olay ise, burda hiç anlaşılmadan kalacağı gibi, önerilen şemanın da dışında kalırlar. Öte yandan, sanat tarihinin kaba sosyolojik yorumlarından edinilen deneyimler de, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenmesini, sırf ekonominin etkinliğine indirgemenin ne denli tekyanlı bir tehlike olduğunu bize yeterince kanıtlamış bulunmaktadır.

Burjuva bilimadamları, böylesine bir ekonomik belirlenimciliği, diyalektik maddeci metodoloji yerine koyarlar. Federal Alman bilim adamı Hans Sedlmayr, **Sanat ve Hakikat. Sanat Tarihi Kuramı ve Yöntemi Üstüne** adlı yazısında (1958) “diyalektik maddeci görüşteki sanat tarihi kategorilerinin... üretim ilişkileri, malzeme ve teknik...”⁷ olduğunu öne sürer. Sorbonne profesörü Raymond Bayer de, **Estetik Tarihi** kitabına koyduğu özel bir bölümde, yani, “20. Yüzyılda SSCB’de Estetik” adlı bölümde şöyle der: “diyalektik maddeci estetikte, insanın duyguları, yaşam koşullarıyla belirlenir; duygular, ekonomik varoluşumuzun bir yansımasından başka bir şey değildir.”⁸ Ayrıca, bu Parisli profesörün ne denli alim bir kişi olduğu, toplumcu gerçekçilik kuramını, Jdanov’un 1. Yazarlar Kongresi’ndeki konuşmasına indirgeyişinde⁹ ve 19. yüzyıl Rus slavcı estetiğinin başlıca temsilcisi olarak Çernişevski ile Venevidinov diye birini(!) gösterişinde kendini belli etmektedir¹⁰.

Amerikan modern estetiğinin babası, Thomas Munro ise, Sedlmayr ile Bayer’den daha çok güvenmektedir diyalektik maddeci literatüre. Bunu da **Sanatların Evrimi** adlı kitabından öğreniyoruz. Munro burda şöyle diyor: Engels, toplumdaki manevi gelişme üstünde ekonominin etkilerine ilişkin kaba ve tekyanlı yolları bir yana atarak, çeşitli üstyapı öğelerinin birbirleri üstündeki karşılıklı etkisinin araştırılması gerektiğini kabul etmiştir. Ancak, bundan sonra şunu öne sürüyor Munro: “Dar anlamda, “diyalektik maddeci” tanımı, ekonomik

7 Hans Sedlmayr, **Sanat ve Hakikat. Sanat Tarihi Kuramı ve Yöntemi Üstüne**; Hamburg, 1958, s. 78.

8 Raymond Bayer, **Historie de l'esthétique**, (Estetik Tarihi), Paris, 1961, s. 377.

9 a.g.e., s. 377-378.

10 a.g.e., s. 318

belirlenimciliğin en aşırı noktasına yaklaşmış olmayı gösterir”¹¹ Munro’ya göre, diyalektik maddecilik, sanatta, insanın kendi doğasından ve kendi genel insani eylemlerinden ve çıkarlarından gelen yanları olumsuzlamakta¹²; sanatçı kişinin rolünü, üslupların gelişmesindeki iç anları, sanatsal geleneklerin bir sonraki gelecekler üstündeki doğrudan etkisini boşlamaktadır. “Batılı bilim adamlarına göre diyalektik maddeci eleştirmenler, tarihi iyice basitleştirmekte, toplumsal mücadelenin sanatın gelişmesi üstündeki etkisini abartmaktadırlar.”¹³

Böylesine önermeler, diyalektik maddeci metodolojinin gerçekten de **kaba sosyolojik bir çarpıtılışı** olup, ne sanat tarihi sürecinde kişinin rolünü, ne üslupların gelişmesindeki iç mantığı, ne de geleneğin kendi etkileri içinde, sanatsal gelişmenin görece bir bağımsızlığı olduğunu yadsıyan gerçek bilimsel maddeci estetikle bir ilgisi vardır. Hele bilimsel maddeci estetik metodolojisi ile bir Munro ya da Taine’nin metafizik plüralizmi arasında temel bir ayrım vardır. Munro, Taine’nin anlayışını, maddeci eleştiriye karşı savunarak, kendi metodolojik görüşlerini şöyle dile getirmektedir: “Taine’nin plüralizmi, nedenselliğin açıklanışında, tarihsel belirlenimciliğin dogmatik, tekyanlı biçimlerinden kaçtıkça zamana ayak uydurmakta, burda çok çeşitli değişken etkenleri, bu arada, fiziksel, biyolojik, psikolojik, toplumsal ve kültürel etkenleri açıklamaktadır bize... Diyalektik maddeci kuramcılar ise, plüralizm gerekçesiyle, Taine’yi eklektik ve yüzeysel sayarlar. Onların savına göre, Taine, toplumsal-ekonomik etkeni yeterince vurgulamaktadır.”¹⁴

“Olgulara kapsamlı bir biçimde bakılması”, hiç kuşkusuz, her türlü darkafalı tekyanlılığın ötesindedir; ama, sanatın gelişmesini rayına oturtan güçlerin çok çeşitli oluşu, bizi mutlaka plüralizme götürmez. Bu yüzden plüralizm metodolojisi hatalı ve yanlışır, eklektiktir çünkü. Gerek Taine’nin, sanatsal gelişmenin başlıca belirlenimleri olarak gösterdiği “çevre, iklim, ırk” üçlüsü, gerek Fransız estetikçi Marc Ickowicz’in, tarihsel-sanatsal süreçlerin hareketine ilişkin diyalektik maddeci görüşlerle Freud’un görüşlerini birleştirmeye çalıştığı tutum, biri “toplumun sesi”, öbürüyse ondan bütünlükle bağımsız, salt bireysel “iç ses” olmak üzere, sanatçının “iki sesi” olduğu görüşüne dayanmaktadır. Herbert Read ile Arnold Hauser gibi bilimcilerin görüşleri ile Munro’nun demin anlattığımız tezlerinde de biyolojik ve psikolojik güçler, toplumsal etkilerle salt mekanik yoldan bütünlenecek bir takım toplumsallık dışı etkenler olarak aynı pozitivist tarzda yorumlanmaktadır. Bütün bu görüşlerde,

11 Thomas Munro, *Sanatların Evrimi*, New York, s. 93.

12 a.g.e., s. 104.

13 a.g.e., s. 103.

14 a.g.e., s. 106.

üslupların kendi içinde gelişmesi, kendi kendine yeterli birşey olarak; biçimsel ve toplumsal bir belirlenmezlik taşıyan bir hareket olarak ortaya konmaktadır.

Diyaletik maddeci estetik, bütün bu etkenlerin birbirleri üstündeki karşılıklı etkinliği **diyaletik** biçimde kavrar. İlkın, sanatın gelişmesi üstündeki biyolojik ve psikolojik etkileri, ebedi, değişmez, toplumsallık dışı tepiler olarak değil, **toplumsal-biyolojik ve toplumsal-psikolojik** etkiler olarak görür. Sanatçının kişiliğinde, **bireysel-olan ile toplumsal-olan**'ın, benzersiz-olan ile toplumsallığı temsil eden şeyin, rastlantısal-olan ile toplumsal yasal-olanın kendi diyaletik birliğini görür; toplumsal etkilere kapalı bir bilinçaltı ile toplumca bitimlendirilmiş bilincin mekanik bir bağı olarak görmez bunu. İkincisi, diyaletik maddeci estetik, sanat tarihli süreçlerini belirleyen güçler bütünü, **içten çelişmeli ama kapalı** bir etkiler sistemi olarak, yasalar uyarınca örgütlenmiş, yasalar uyarınca yapıca değişime uğrayan ve son kertede, tüm toplumsal yaşamın, maddi üretimin temel niteliği ve gelişmesiyle koşullanmış bir etkiler sistemi olarak kavrar. Üçüncüsü, diyaletik maddeci estetik, iç bütünlükten ve birlikten yoksun toplumsal organizmanın tüm kültür tarihi boyunca, sanatın çelişmeli tepiler gösterdiğini, çelişmeli gereksinimleri üstlendiğini böylelikle de çeşitli doğrultularda gelişmiş olduğunu saptar. Bu diyaletik gözönüne alınmadıkça; yani biri, tarihsel kordinatın kendisi, öbürüyse tarihsel evrimin her evresinde, kültürdeki ulusal ve sınıfsal ayrılaşmaları gösteren kordinatların kendisi olmak üzere, toplumsal gelişmenin sanatsal gelişme üstündeki bu **iki boyutlu** etkisi, birlikte içiçe ele alınmadıkça, sanat tarihi süreçlerinin toplumsal olarak belirlenişinin araştırılabilmesi de olanaksızdır. Dördüncüsü, diyaletik maddecilik, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığının kendi anlarını tanıırken, bunların mutlak değil, ama görece olduğunu kanıtlar. Bu anlar ile sanatın toplumsal olarak belirlenişinin arasındaki bağıntı, mekanik biçimde biraraya gelme olarak değil, ama **diyaletik bir kenetleşme ve karşılıklı etkileşme** olarak anlaşılmalıdır.

Ancak sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığı sorunu, estetik kuramımızda hemen hemen hiç araştırılmamıştır. En çoğu, ideolojinin gelişmesinin görece bağımsızlığı üstüne. Friedrich Engels'in ünlü sözlerine¹ anıştırma yapılarak bu etkenin varlığından söz edilmiştir. Bu sorun, estetik kuramı içinde somut bir biçimde ortaya konarak ele alınmayı gerektirdiği kadar; bütün öbür ideolojik öğelerin gelişmesinden farklı olarak **sanatsal gelişmenin özgüllüğü** üstüne de yapılacak bir temellendirmeyi gerektirmektedir. Dolayısıyla, bu sorunun doğru olarak yanıtlanması, sanatsal yaratıcı etkinliğin özgül yapısını bizim nasıl tasarladığımıza bağlıdır.

15 Friedrich Engels, Joseph Bloch'a, 21 Eylül 1890; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 463.

Bu yapı üstüne bu kitabımızda ele aldığımız ve temellendirmeye çalıştığımız görüşlerden yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: sanat tarihi süreçlerinin görece bağımsızlığı, tıpkı bu süreçlerin toplumsal olarak belirlenişinde olduğu gibi, bir **etkenler sistemi**'ni oluşturur. Yaşam bilgisinin bir biçimi olarak sanat, **her bilgi etkinliğinin kendi ölçüsü içinde bir özerklik taşır**. Bir değer-yönlendirme biçimi olarak sanat, bütün öbür ideoloji ürünleriyle birlikte, **gelişme içinde özgün bir bağımsızlık taşır**. Öte yandan, yaratıcı bir etkinlik olarak sanat, **tıpkı teknik yaratım gibi, kendi sanatsal “teknik” ve “teknoloji”sini yetkinleştirebilme, kendi içinde hareket edebilme gücüne sahiptir**. Kendine özgü gösterge sistemi olarak da sanatın, **tıpkı dil gibi, kendi bir iç gelişme mantığı vardır**; kendi içinde değişime uğrayan toplumsal durumların itkisinden görece bir bağımsızlık taşır. Bir sanat yapının sanatçı ile izleyici kitle arasında bir bağlaç işlevini gördüğü tüm iletişim sisteminin çözümlenişine baktığımız zaman da şu sonuca varırız: bu sistem, belli sınırlar içinde, kendi başına işleyen bir sistemdir (örneğin, sanatsal yetişim ve sanat eleştirisi mekanizmasında olduğu gibi). Demek, **görece olarak bağımsız bir sistemdir** bu.

Tüm bu etkenleri, önümüzdeki bölümlerde tek tek temelinden ele almamız gerekecektir. Yalnız burda şunu belirtelim, ancak sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenışı ile görece bağımsızlığı arasındaki özgün karşılıklı etkileşimin doğru anlaşılmasıyla, bu gelişmedeki ilerleme ve gerilemenin yasallıklarının kendine özgü yansımaları kavranıp açıklanabilir.

SANATSAL GELİŞMEDE İLERLEME VE GERİLEME

Sanat tarihi süreci bir gelişme sürecidir. Dolayısıyla, “ilerleme” ve “gerileme” kavramlarını da bu süreç için uygulayabilir, her gelişmenin kendi doğrultusu ile etkililiğini belirleyebiliriz.

Çağımızda, burjuva felsefesi, sosyoloji, tarih yazarlığı ve estetiği, insanoğlu toplumunda, kültür ve sanatın gelişmesindeki her türlü ilerlemeyi yadsı yısında kendini belli eder. 18. ve 19. yüzyıl felsefi-estetik düşüncesinin klasikleri tarafından temelleri atılmış ilerleme düşüncesine karşı yürütülen savaş bugün farklı biçimler almış bulunmaktadır. Buysa, insanoğlu tarihinde her türlü yasallığın yadsınışı; tarihi, “yerinde sayan”, döngüler halinde kendini yineleyen birşey olarak açıklama çabasında, hatta, toplumsal ve sanatsal gelişme yasasının ilerleme değil, gerileme olduğunun bildirilişinde anlatımını bulmaktadır.

Maddeci estetik bilimi, burjuva ideolojisinin çıkış noktalarını ve vardığı sonuçları temelinden reddeder; sanatsal kültür tarihini, bilimsel maddeci toplumsal ilerleme kuramı açısından, insanoğlu toplumunun bu en önemli gelişme yasasının açısından çözümleyip tanımaya çalışır. Lev Tolstoy'un yapıtları dolayısıyla insanoğlunun tüm sanatsal gelişmesinin ileriye doğru bir adım atmış olduğundan söz ettiği zaman Lenin, sanat tarihine de sanatsal ilerleme açısından bakmış oluyordu. Ne yazık ki, bu alanda bilim adamlarımızca hiçbir özlü araştırma yapılmamış bulunmaktadır; ama şunu olumlu bir nokta olarak rahatlıkla söyleyebiliriz, bugün için, bilimsel ve teknik ilerlemeye ilişkin yasallıkların sanat tarihine mekanik yoldan aktarılması işi aşılmıştır artık.

Hiç kuşkusuz, bu süreçler arasında belirli bir ortak yan vardır. Sanat eğer, dünyayı bilmenin bir biçimi ve tarzı ise, o zaman, bilimsel bilgi gibi, sanatın da, Lenin'in söylediği yolda birinci derece hakikatlerden ikinci, üçüncü vs. derecede olanlara doğru ilerlemesi ve tanımakta olduğu nesnenin çekirdeğine, özünün içine hep daha derinden inmesi gerekir. Dünya sanat tarihine bu açıdan bakıldığında şunu görürüz, sanatsal bilgi gerçekten kendisini böylesine derinleştirmektedir. Örneğin, antik sanatta, ne eposta ya da tragedyada, ne lirikte, ne de heykelde, **kişinin manevi yaşamının karmaşıklığı ve iç çelişkenliği hesaba katılmıştır**; oysa çağımızın sanatı çoktan bilmektedir bunu. Engels, insan ruhunun bilinişinin yeni bir evresinin Shakespeare adına bağlı olduğunu söyleyerek Lassalle'ın dikkatini çeker bu konuda: "Antik tarzda kişileştirmeler artık yetmiyor bugün için; sanıyorum, drama sanatının gelişmesinde Shakespeare'in önemini biraz daha hesaba katmakta yarar var."¹⁶

Aynı türden bir yasallığa öbür cins sanatların tarihinde de rastlanabilir. Ortaçağ resim sanatında, insanın ruhsal durumu, daha önce hiç görülmedik yoğunlukta canlandırılmıştır; ama gerek bir Leonardo da Vinci'nin Jakond'unun o akıl sız ermez gülüşünde, gerek bir Rembrandt'ın ya da Velazquez'in dramatik derinlikteki portrelerinde görülen psikolojik özellikte bir inceliğe ve karmaşıklığa rastlamak olanak dışıdır burda. Bu tür bir özellik kazandırma, kişinin sanatsal bilgisi üstüne edinilmiş, çok büyük, **ileriye doğru bir başarı** demektir. 19. ve 20. yüzyıllarda, çeşitli sanat türleri, insan psişesinin daha önce bilinmedik yanlarına inmekte daha da yol almıştı. Bu çağlarda, sanat, yalnızca bilinç süreçlerini değil, bilinçaltı süreçlerini değil, bilinçaltı süreçlerini de modellendirmeye başlamıştır. Lev Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Hemingway ile Proust'un romanlarında, Çehov'un oyunlarında, Antonioni'nin filmlerinde, Mahler ile Şostakoviç'in senfonilerindeki derin psikolojik çözümlemeleri anımsarsak, sanatsal bilginin, insanın manevi dünyasının ne denli derinliklerine girmiş olduğunu görürüz.

16 Friedrich Engels, **Ferdinand Lassalle'a, 18 Mayıs 1959**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 29, s. 602.

Bilinçleşme süreçleri'nin, insanların kişilik ve davranışlarının kavranışı bakımından da sanat tarihinde ilerlemeler az değildir. Eleştirel gerçekçiliğin büyük bir buluşu, kişi ile toplumsal çevre arasındaki doğrudan ve tersine ilişkilerin modellendirilişi olmuştur. Stendhal'ın **Kırmızı ve Siyah**'ında, Balzac'ın **Kaybolan Hayaller**'inde, Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza**'sında, Gorki'nin **Artamonov'un İşleri**'nde, Rolland'ın **Büyülenmiş Ruhlar**'ında, Steinbeck'in **Gazap Üzümleri**'nde rastladığımız türden bu gibi bir bağlantıya ilişkin bir bilgi düzeyine, ne antik sanatta, ne Rönesans'ta, ne Aydınlanma Çağı'nda, ne de 19. yüzyılın başlarındaki romantik sanatta rastlarız. Toplumcu gerçekçi sanat, toplumsal bilgi olanaklarının daha da uzayıp, derinleşmesini getirmiştir. **Toplumsal varlığın yeni yönleri**'ni, yani kitlelerin devrimci mücadelesini, yaratıcı emeğini ve toplumsal-örgütsel etkinliğini açığa koymuş; bu arada, toplumculuk çağında kişi ile toplum arasında oluşan **yeni ilişkiler** de sanatsal olarak ele alınmıştır.

İnsan ile doğa arasındaki karşılıklı ilişkilerin kavranışında da, sanatsal bilginin ileriye doğru gelişmesi yasaı yer alır. Özellikle de resim sanatı tarihinde görülür bu. Kendi ilk gelişme evresinde, yani ilkel toplum kültürünün resim sanatında, manzara canlandırılışı yoktu. Manzara, daha sonra bir olayın geçtiği en yakın yeri belirtmek üzere (örneğin, Eski Doğu ve ortaçağ duvar resminde) arkaplan olarak, ya da (örneğin, Pompei fresklerinde) mimari süsleme öğesi olarak girmiştir resim sanatına. Rönesans resminde bile, başlı başına bir tarz olarak manzara resmi bağımsız olarak varolmamıştır; daha çok, mitolojik temalı resimlerde ve portrelerde, doğanın canlandırılışı, vazgeçilmez bir öğe haline gelmiştir. Bu arada, Rönesans sanatı, daha önceki sanatlarda bilinmeyen bir biçimde, doğanın görsel varlığındaki **somutluğu**, güzelliği, büyüklüğü, insanlığı açığa çıkarmıştır. 17. yüzyılda, bu doğrultuda bir adım daha atılmıştır. Resim sanatında doğaya duyulan ilgi öylesine yoğunlaşmıştır ki, sonunda, güzel sanatlarda özel bir tarz olarak manzara resmi ortaya çıkmış ve "manzara sorunu", sanatsal bilginin en önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu gelişmenin doruk noktası, daha önceki sanat tarihinde ilk kez doğayı duyuşsal algı yönünden kavrayan izlenimci sanat olmuştur. Ama, toplumcu sanat, burda, daha da ileriye doğru bir adım atmıştır; örneğin, Saryan'ın ve Niski'nin yapıtlarında büyük ölçüde görüldüğü gibi, sanatsal bilginin daha önce hiç el atılmadık bir alanına, yani **insan emeğiyle dönüştürme uğratılan doğa alanına** girmiştir.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuca varabiliriz, sanatın bir bilgi aracı haline gelişi **ölçüsünde**, ilerleme de, bilimsel gelişmenin olduğu kadar, sanatın tarihsel gelişmesinin de bir ölçütü olmuştur. Bu bakımdan sanatsal ilerlemenin kendine özgü yanı, ancak sanatsal bilginin nesnesinin özellikleriyle belirlenishinden gelir. Bunda kendini derinleştiren bilgi, kendinde varlığın nesnel yasalarının bilgisi olmayıp, dünya ile insan, **nesne ile özne arasındaki toplumsal-tarihsel ilişkilerin kendi yasaı**'nın bilgisidir. Sanat tarihindeki ilerlemeler ile bilim ta

rihindeki ilerlemelerin, her zaman birbirine koşut olarak gitmiş olmasının nedeni de budur.

Örneğin, insanoğlunun bilimsel gelişmesi içinde feodal ortaçağda, önce ilerici değil, gerici bir evre yer almıştır. Her şeye gücü yeten din, dinsel inancın, gizemci safsatanın uzlaşmaz düşmanı olan bilimsel bilginin boy atıp serpilmesini önlemiştir. Buna karşılık sanat, Hıristiyanlığın bir karşıtıkken, yandaşı ve desteği haline gelmiştir. Kilise ile teolojinin sanata ilişkin tasarımları, bütünlükle biçim değiştirmişti. Hiç kuşkusuz, sanattan hiçbir zaman gerçek dünyanın bilgisini istememiştir din; tanrının ve insanların tanrı özleminin imgesel olarak cisimlendirilmesini istemiştir. Ama, bu görevin yerine getirilebilmesi için de, sanatın, daha önce bilinmeyen insan psişesinin derinliklerine, iyi ya da kötü, inmesi gerekiyordu. Buysa, insanların sanatsal olarak kendinin bilgisinin tarihsel olarak gelişmesinde Gotik resim ile heykelin ilerici bir önem kazanmasına yol açmıştı.

Öte yandan, çağımızda burjuva dünyasında şaşırtıcı bilimsel ilerlemeler yer alırken, sanatsal bilgide, ondan aşağı kalmayacak derecede şaşırtıcı gerilemeler görülmektedir. Sanatsal bilgi, 20. yüzyıl burjuva ideolojisi eliyle gittikçe gerçeklikten koparılmış, gittikçe kararlı bir biçimde, toplumsal anlamda genel-olanın dışında sınırlandırılmış, gittikçe genel-olandan kopuk biçimde, bireysel-olanın üstüne gidilmiştir. Sanatçılar, kendilerini dile getirmeyi otomatik olarak, kendi yaratımlarının anlamı ve amacı olan görmeye başlayıp, **yasal-olan ile rastlantısal-olanı, genel-olan ile bireysel-olanı, asli-olan ile de asli-olmayanı** birbirinden ayırarak, vurgulamaya çalıştıkları ruhsal kapsamın içinde ele alınca, yaratımları da, gerek dünyanın bilgisi olmaktan, gerek kendi kendilerinin bilgisi olmaktan çıkmıştır. Böylesine bir “kendi kendini canlandırma” biçiminin sanat yaratımı alanına girip girmeyeceği kuşku götürür.

Sanat tarihinde ilerleme sorunu, bir başka açıdan da bakmayı gerektirmektedir. Sanat yaratımları, yalnızca gerçeklik bilgisinin bir biçimi ve tarzı değil, ama aynı zamanda, özgün bir pratik etkinlik biçimi de olduğu için sanatsal gelişme, ilerlemenin ölçütü olarak, **sanatın teknik olanakları açısı**ndan olduğu kadar; sanatın kendi dile getirilişi araçlarının çok çeşitliliği, hareketliliği, esnekliği ve zenginliği açısından da, sanatta ustalık düzeyine göre ölçülebilir. Böyle bir şey, özellikle, bilimsel-teknik ilerlemelerin her zaman yeni yaratım yolları ve yeni ufuklar açtığı, mimarlık ile uygulamalı sanatlarda açıkça görülebilir. Ahşap bina kuruluşunun yerini tarihte taş bina, sonra tuğla, daha sonra da çelik beton kuruluşun alışı, yakın bir gelecekte ise yapay malzemenin alacağı, tıpkı uygulamalı sanat dünyasında, elle üretimden endüstriyel üretime, doğal malzemeden yapay malzemeye geçiş gibi, sanatsal yaratım biçimlerinin itici gücü’nü bize gösterir. Bu açıdan bakıldığında, konstrüktivist mimari ya da modern tasarım hiç kuşkusuz, **insanoğlunun teknik gelişmesinde olduğu kadar sanatsal gelişmesinde de ileriye doğru bir adım olmuştur.**

Sanatın biçimsel-teknik yanındaki ileriye doğru ilerlemeler, öbür sanat yaratımı alanında da gözlemlenebilir. Her tür sanatta, yaşamın imgesel olarak modellendirilmesi, belirli malzemenin, belirli bir “teknoloji”nin yardımıyla gereksindirdiğinden, ne gibi bir içeriği cisimlendirdiğine bakılmaksızın, “teknoloji”deki yetkinleşmeler, ilerici bir süreci gösterir. Çoğu Hollywood filminin içeriği, hiç kuşkusuz, sıradan ve geridir; ama böyle bir şey, kural olarak, bu filmlerin biçimsel-teknik ustalığını iyice değerlendirmemize; son yıllarda, burjuva sinema sanatındaki anlatım araçlarının ileriye doğru gelişmesini görüp tanımamızı engellemez. Buna benzer çalışmalar, 20. yüzyıl burjuva kültürünün, edebiyat, tiyatro, resim, müzik ya da dans alanındaki gelişmelerinde de görebilmekteyiz. Demek, sanatsal biçimin ve tarihsel gelişmesinin görece bağımsızlık içinde oluşu, sanatsal oluntuların biçimsel-teknik değeri ile ideolojik-içeriksel değerinin **özdeşlik içinde olmayabileceğini** de ortaya koymaktadır.

Sanat tarihinde ilerleme, bir başka çalışma daha taşır kendi içinde. Sanatta, gnoseolojik an ile aksiyolojik an, dünyanın yeniden yaratılışı ile insanların dünyayla olan ilişkilerinin dile gelişi, birbiriyle kaynaşmıştır. İnsanlığın bilimsel ve teknik gelişmesinde olduğu gibi, sanatın tek çizgili bir ilerleme mantığı izlememesinin nedenlerinden biri de budur.

Marx, **Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Giriş**'te, bilimsel ve teknik açıdan, 19. yüzyıldaki gelişme düzeyinin, antik köleci düzendeki gelişme düzeyini fersah fersah geçtiğini; oysa, antik sanat yapıtlarının, 19. yüzyılda hala, “bir bakıma bir norm ve erişilmez bir örnek oluşturduğu”nu¹⁷ yazar.

Peki o zaman, Karl Marx'ın bu sözleriyle, antik yaratımlara karşıt, kişinin manevi dünyasına kıyaslanmayacak derinlikte inen Shakespeare'in daha önce değindiğimiz görüşleri arasında bir çalışma yok mudur burda? Yani, Marx'ın bu sözleri, önünde sonunda, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilerici değil, gerici bir süreç olduğunu bize göstermiyor mu burda?

Hiç kuşkusuz, böyle bir anlam taşımaz Marx'ın sözleri. Marx'a göre, sanat alanında ilerleme, **mutlak değil, görece**'dir; “... ilerleme kavramını, alışlageldik bir soyutlama içinde ele almamak” gerekmektedir. Aslında, sanatın tüm kendi gelişme süreci içinde, olanakları yalnızca genişlememiş, daralmıştır da. Sanat, hep bir şeyler bulup ortaya koymuş, bir şeyler kazanmış, ama kaçınılmaz olarak bir şeyler de yitirmiştir. İşte bu kaçınılmaz, üstesinden gelinmez çalışma nedeniyedir ki, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile bilimsel ve teknik gelişmesi birbirinden temelde ayrılır.

Antik Yunan bilim ve teknik düşüncesinin bugün bizler için “bir norm ve erişilmez bir örnek” olarak önemini koruduğuna ilişkin bir söz herhalde anlamsız kaçmaz. Ortaçağ, Rönesans, 17., 18. ve 19. yüzyılların bilimi bakımından da böyle bir

17 Karl Marx, **Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Giriş**; a.g.e., Cilt 13, s. 641.

sav yine bir anlamsızlık taşır. Ama, antik sanat bakımından Karl Marx'ın söylemiş olduğu sözler derin bir hakikat payı taşıyan sözlerdir; bunları bir anlamda ortaçağ sanatı, Rönesans sanatı, hatta **gentil** toplum sanatı için de söyleyebiliriz. Çünkü, bütün çok çeşitli ideolojik-sanatsal başarı ve kazançlarına rağmen, sanatın ileriye doğru gelişmesine baktığımız zaman şunu görürüz, artık ne Homeros şiirlerinin epik yüceliği, ne ortaçağ Kilise resminin anıtsal etkisi, ne ortaçağ karnavallarının dünyasal neşe ve sevinci; ne bir Leonardo'nun, Raffael'in, Giorgione'nin, ya da Tizian'ın yapıtlarında olduğu gibi, gerçek-olan ile ideal-olanın uyumlu yoldan bir araya gelişi; ne halk masallarında görüldüğü gibi, fantastik-olanın varlığına safça bir inanç; ne de ilkel toplum sanatının çok belirgin bir yanı olarak, ortak topluluğun pratik yaşam etkinliğinin kendi bütün görünüş biçimleri ile sanatsal yaratım arasında içiçe bir kaynaşma vardır; artık ortadan kalkmıştır bütün bunlar.

Sanatsal gelişmedeki çatışkı, daha doğrusu, gerçek diyalektik, sanatta "hiçbir şeyin karşılıksız" kalmamış oluşundan gelir. Nitekim, Bernini'nin, Houdon'un, Şubin'in, Rodin'in yapıtlarındaki psikolojik derinlik, heykel tarihinde ileriye doğru elde edilmiş korkunç başarılar demektir; ama, Doğu Adaları sanatının kendine özgü plastik işlerini ya da Eski Meksika sanatının minyatür biçimli, yüce anıtsal heykelini düşünecek olursak, heykel sanatının kendi ilk gelişme evrelerinde yer alan, plastik genellendirmedeki yücelikten çok şeyler yitirilmesi pahasına bu başarılarla ulaşılmış olduğunu görürüz. Eski Mısır heykelleriyle kıyaslayacak olursak, Klasik Yunan heykeli, yalnızca çok şeyler kazanmamış, ama çok şeyler de yitirmiştir. Klasik Yunan heykeli, canlı, soluk alan, kendi içinde hareket eden insan vücudunun güzelliğini bulgulamış, ama Doğu sanatında düşüncenin hareketsizliğinin ve mutlaklığının cisimlendirilişine hizmet eden plastik genellendirme ölçüsüne hiçbir zaman ulaşamamıştır. İzlenimcilik, doğanın kendi yaşamında akıllı, ansal ve canlı olanın güzelliği algısını zenginleştirmiş, ama karşılığında çok şeyler ödemiş, dünyanın imgesel görünüşündeki epik genişliği yitirmiştir; Gauguin'in, Derain'in, Roerich'in, Saryan'ın hep izlenimcilikten kaçmaya çalışarak, resim sanatına yeniden sanatsal bir genellendirme kazandırma yollarını aramış olmalarının nedeni budur. Çehov'un oyunlarında izlediğimiz, kişinin manevi yaşamına ilişkin korkunç ince, kuyumcu gibi işlenmiş, psikolojik çözümlemeler; aynı zamanda, büyük, güçlü, kapalı karakterlerin, kahramansı anların, romantik dokunaklılığın yitirilmiş oluşuna diyalektik olarak bağlıdır.

Demek, sanat tarihi, yalnızca **başarı ve kazançlar**'ın bir tarihi değil, ama aynı zamanda, **kayıplar**'ın da bir tarihidir. Bu yasanın işleyişini aşmak ve sanatın daha önceki yeteneklerini korumak üzere yapılmış bütün girişimler sonuçsuz kalmıştır. Marx, yeni çağlarda, antik eposu yeniden yaşamak üzere üstlenilmiş bütün girişimlerin verimsiz kalmaya mahkum olduğunu açıkça söylemiştir. Dünyayı sanatsal olarak bir takım özümleme biçimlerinin, "ancak sanatın gelişmesinin henüz geri

kalmış bir aşamasında mümkün olabileceği”ni¹⁸ belirtmiştir; çünkü, antik Yunan fantazisinin, dolayısıyla, antik Yunan sanatının temelinde yatan mitolojik dünya-görüşü, bilimsel bilginin boy atıp serpilmesiyle ve teknik olarak yüksek düzeyde gelişmiş bir üretime geçişle, ortadan silinecektir. Onun için, “barut ve kurşun” çağında bir Akhilleus olanaksızdır; matbaanın ortaya çıkışıyla birlikte, “şarkı ve söz de kesilmiş, Musalar susmuş ... zorunlu olarak, epik şiir için gerekli koşullar ... kalkmıştır ortadan.”¹⁹

Bu türden yıkımlara sık sık rastlanmıştır sanat tarihinde. Ne ortaçağ resimindeki yüksek dinsel dokunaklılığa kapitalizm çağında yeniden dönülebilir, ne de Nasıralılar ile Aleksandır İvanov, sanatta böylesine bir dokunaklılığı yeniden yaratabilir artık. Bir zamanlar feodal toplum kültüründe yaşamış halk sanatlarını yeniden yaşatmak ya da o zamanki kahramanlık türküleri biçimini çağımızın halk sanatlarında korumak için girişilmiş böylesine safyürekli çabalar boşa çıkmıştır hep.

Burda, sanat yaratımı alanında filojetik süreçler ile ontojenetik süreçler arasındaki benzeşimle karşılaşmaktayız bir kez daha. Marx’ın, antik çağı “insanoğlunun tarihteki çocukluğu” olarak tanımlayıp, tıpkı bireyin yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de **çocukluğun yinelenmeyeceği**’ni vurguladığı zaman²⁰, böyle bir karşılaştırmaya başvurmuş olması nedensiz değildir. Bu benzeştirme şurda daha da doğrulamaktadır kendisini; yetişkinlerin yaratıcılık olanakları, çocuklarınkilere açıkça üstün olmakla birlikte, bir çocuğun sanatsal yaratımlarının, kimi ustaların yapıtlarından üstün olabildiği durumlar da ortaya çıkabilmektedir. Onun için, nesneleri, tıpkı çocuk gibi, o aynı tazelik ve kesinlikle görüp duyan bir sanatçının çalışmaları bir hayranlık uyandırır bizde, her zaman övgüye hak kazanır. Çocuğun dünyayı keşfederken ve bakarken algısında yaşattığı saflık ve tazeliğin, çocuksu duyumlardaki şiirselliğin, doğayı manevileştirme ve insanlaştırmadaki saflığın korunabilmesinin ölçüsü, yetişkinlerde daha az olduğu gibi, çok doğal olarak, daha da değişik ölçülerdedir. Bir çocuk yazarının sanatsal düşüncesi hiçbir zaman çocuğun düşüncesi ile özdeş değildir. Ancak çok ender hallerde, aklımıza Niko Pirosmeni geliyor burda, buna benzer birşeye rastlanabilirse de, yine de olağanüstü bir durumdur bu; çünkü Pirosmeni, hiçbir sanatsal eğitim görmemişti, kendi kendine öğrenmişti. Resimlerinin çekiciliği, o kadar mutlak bütüncül deyim yerindeyse, “folklorvari” dünya görüşünden geliyordu. Oysa bugün için, bir takım sanatçılar, dünyayı çocuk gibi duymak ve düşünmek gibi yapay bir girişimde bulundukları zaman, yaptıkları sırf bir üsluplaştırma olmanın ötesine geçememektedir.

18 a.g.e.

19 a.g.e., s. 641.

20 a.g.e., s. 642.

Çocuksu yaratımlar, tıpkı retrospektiv, taklit halk sanatı gibi, tıpkı taklit antik epos, taklit romantik şiir ya da taklit Peredvişniki resmi gibi, gerçek sanatın çok uzağındadır. Yüksek gelişmiş bir kültürde geçmiş imgesel düşünce yaratım tiplerinin **yinelenmezliği**, her zaman için kabul edilen birşeydir; ne denli güzel olursa olsun, geçmişin arkeolojik yoldan yeniden onarımına kalkışmak olanaksız sonuçlar getirir.

Sanat tarihinin her aşamasının yinelenemez ve daha üstesine çıkılamaz oluşu bize şunu da gösterir, insanoğlunun sanatsal gelişmesi, **daha aşağı biçimlerden daha yüksek biçimlere doğru bir yükselme olmadığı gibi, bir zamanki yükseklikten bugünkü yoksunluğa doğru geriye bir iniş de değildir.** Sanat tarihinin her aşaması, bir öncekinden bir bakıma üstesinde olduğu gibi, bir bakıma da gerisindedir. Her bir aşama, kendi etkisini ileriye taşıdığı kadar, kendi zayıf olan noktasını, kendi sınırlılığını da ileriye taşır. Ortadaki bu güçlü durum kadar, bu güçsüz durumda, sanatsal yaratımın üstünde yükseldiği somut tarihsel toplumsal zemine dayanır. Burda Marx'ın sözlerini bir kez daha anımsayalım: antik sanatın çekiciliği, antik sanatın kendi tarihsel sınırlılığından gelen bir şey olup, "içinde boy atıp serpildiği o gelişmemiş toplum aşamasıyla kendisi arasında bir **çelişme** yaratmaz; onun kendi bir sonucudur daha çok."²¹ Demek, bu bakış açısından, yani ilerleme ve gerileme açısından, insanoğlunun sanatsal gelişmesi, bütün o kendi görece bağımsızlığına rağmen, son kertede, toplumsal gelişmenin yasalarıyla bağımlıdır.

Son olarak bu sorunla ilgili bir başka noktaya değinelim burda. Toplumda sanatsal yaşam, sanatsal değer üretimi ile sanatsal değer tüketimi arasında karşılıklı bir bağıntı oluşturur. Bu bakımdan, insanoğlunun sanatsal gelişme düzeyleri yalnızca o çağda yapılmış sanatın nitelikleriyle değil, ama aynı zamanda, **sanat tarihinde yoğalmış sanatsal değer hazinesinin o toplumda ne denli yoğun ve kapsamlı biçimde özümlemiş oluşu**'yla da belirlenir. Bu yönüyle de, kültür tarihi, yine diyalektik olarak çelişmeli bir süreç gösterir.

Şunu kabul edelim, kültür tarihinin en erken gelişme aşamasında, sanatsal yaratım ürünleri herkesin manevi sahipliği altındaydı. Toplumsal eşitsizliğin gelişmesiyle birlikte, profesyonel sanat üretimi alanında yaratılmış yapıtların büyük bir bölümü bütün bir halkın tüketimi dışında kalmıştır.

Ama öte yandan şunu da kabul edelim, sanat yaratımlarının tüketimi alanındaki ilerleme, **salt nicel bir boyut** taşımaz. İzleyici kitlenin **genişliği**, ilerlemenin bir çapıdır yalnızca: bir başka nitel bir çapla, yani okuyucunun, dinleyicinin, izleyicinin, sanat yapıtlarının kapsamına **nüfuz edebilmesindeki derinlik**'le çelişmeli bir ilişki içindedir. Bir başka deyişle, burda söz konusu olan şey, yalnızca her

çağda sanatın alımlanışına katılanların yalnızca sayıca değil, ama aynı zamanda, içinde bulundukları estetik gelişme **düzeyi**'dir de.

Soruna bu açıdan bakıldığında, bugün kapitalizmin "kitle kültürü" aracılığıyla yoluna koyduğu, sanatın yaygınlaştırılması sürecindeki sözde ilerleme de kolayca görülür. Çünkü, sanatın "kitle sanatı" ve "seçkinler sanatı" olarak ikiye bölünüşü, bize halkın, genel beğeni düzeyini yükseltecek, geliştirecek ve yetkinleştirecek yerde, kitlelerin estetik geri kalmışlığını sürdürmeye yarayacak, sanat yerine konmuş düşük nitelikteki işlerle beslendiğini göstermektedir.

Kapitalizmden ileriye doğru geçiş çağında, sanatsal kültürün demokratikleştirilmesiyle, sanatsal değerleri tüketecek genel yüksek düzeyde bir kitlenin estetik varlığının **hemen** kurulamayacağı arasında bir çelişme vardır; böyle bir şeye gözleri kapalı kalamayacağımız gibi, amaçlardan biri de bu çelişmeyi ortadan kaldırmaktır. Kafa ve kol işçiliği arasında kopukluk sürdürükçe, toplumun bütün üyeleri aydın düzeyine ulaşmadıkça, sanat yapıtı tüketiminin nitel ve nicel yanları arasındaki ayrılıklar da kaçınılmazdır. Ama geçici niteliktedir bunlar. İlerde bu tür ayrılıklar da ortadan silinecektir. İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi, herkesin, bütün sanat hazinelerine özgürce el atabileceği, herkesin estetik kültürünün **en yükseğinden** gelişeceği bir aşamaya ulaşacaktır. O zaman, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilerici özelliği, bütün sonuçlarıyla ve doluluğuyla insanoğluna kucak açmış olacaktır.

Böylece, bütün iç çelişme ve çatışmalarıyla birlikte, **toplumda sanatsal gelişme süreci** olarak sanatsal kültür tarihinin genel özelliklerini kapamış bulunuyoruz. Şimdi toplumlarda sanatsal kültürün varlığı ile gelişmesini belirleyen sanat tarihsel süreçlerin temel mekanizmasının incelenişine geçebiliriz artık..

SANATSAL GELİŞMENİN TOPLUMSAL BELİRTENLERİ

Sanatsal kültür tarihinin toplumsal olarak belirlenişi, **çokyanlı, sisteme bağlı, dinamik** bir koşullanma olarak kavranmalıdır. Estetik kuramı, sanatsal kültürün toplumsal olarak koşullanmış gelişmesi içindeki tüm akışını izleyemez; izlerse eğer, o zaman bir başka bilim haline, yani dünya sanat kültür tarihinin bilimi haline gelir. Böyle bir bilim henüz yoksa da, hiç kuşkusuz, birgün ortaya çıkacak ve sanat bilimi dalları arasında önemli bir yer alacaktır²². Estetik kuramına burda düşen görevler şunlardır: a) sanatsal kültürün gelişmesi üstünde **toplumsal etkide bulunan bütün kaynaklar**'ın açığa çıkarılması; b) bunların **işlerlik alanları**'nın belirlenmesi, sanat tarihi süreçlerine girme olanakları arasında bağlar kurulup yönlendirilmesi; c) çeşitli sanat türleri ve cinsleri açısından olduğu kadar, sanatsal kültür tarihinin değişik aşamaları açısından da bu etkiler sisteminin açığa çıkarılıp açıklanması.

Bu işlere başlamak gerekiyorsa, o zaman, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin ilk, ana kaynağı olan **maddi üretim**'den başlamamız gerekir.

MADDİ ÜRETİM VE SANATSAL ÜRETİM

Bu bağımlılığın çözümlenişi, diyalektik maddeci sanat tarihi felsefesi anlayışının çıkış noktasıdır; çünkü, çok iyi bildiğimiz gibi, bu düşünce, maddi üretim tarzının, ekonomik altyapının, toplumsal işbölümü sisteminin ve ürünlerin dağılımı sisteminin, tüm toplumsal manevi yaşamdan, üstyapıdan ve kültürden **önceliği**'ni kanıtlamış bulunmaktadır. Estetiğe düşen şey, tüm sa-

22 Bu konudaki çalışmalar: I. Yofe, **Sanatın Bireşimsel Tarihi**, 1933; A. Hauser, **Sanat ve Edebiyatın Toplumsal Tarihi**, 1950.

natsal kültürün üretici temelini oluşturan özgül manevi üretim alanı karşısında bu önceliğin nasıl işlediği sorusunu yanıtlamaktadır.

Marx ve Engels, “manevi üretim” ve “sanatsal üretim” terimlerini, yalnızca bir iktisatçı olarak düşündükleri için değil, ama aynı zamanda, bütün özgüllüğüne rağmen, manevi değer yaratımının, **insanın üretici etkinliğinin bir biçimi** olduğunu, dolayısıyla, maddi üretimle olan ilişkisinin incelenmesi gerektiğini ortaya koymak için kullanmışlardır. **Artı-Değer Üstüne Kuramlar**’da şöyle yazar Marx: “Belirli bir maddi üretim biçiminden, belirli bir toplumsal ayrışma doğar, bu bir; ikincisi, insanlar ile doğa arasında bir ilişki kurulur; insanların gerek varlıkları, gerek manevi görüşleri, dolayısıyla kendi manevi üretim biçimlerini de, bu ilişkiyle belirlenir.”²³ “Manevi üretim ile maddi üretim arasındaki bağıntıyı görebilmek için, her şeyden önce, bu ikincisini, bir genel kategori olarak değil, **belirli bir tarihsel biçim** olarak almak gerekir. Yani, örneğin kapitalist üretim tarzı, ortaçağdaki üretim tarzından başka bir manevi üretim biçimine karşılık verir.”²⁴

Bu söylenenlerin doğrudan doğruya sanatsal yaratımla da ilişkisi vardır; çünkü sanatsal yaratım, manevi üretimin bir dalıdır. Aslında ekonomi politığe bağlı olan emeğin estetik sorunuyla Marx’ın sistematik bir biçimde niçin uğraşmış olduğu da burda açıklığa kavuşmaktadır; nitekim; maddeci estetik için çok önemlidir bu tema.

Sanatsal üretimin maddi üretimle bağımlılığını somut olarak nerde görebiliriz o halde? Bunu ilk önce, sanatsal yaratımın egemen ekonomik sistemle belirlenişinde, **toplumsal işbölümünün ve dağılımının kendi niteliğinin** belirlenişinde; ikinci olarak da, sanatsal yaratımın, **teknğin gelişme durumu**’na bağımlı oluğunda görebiliriz. Sorunu bu iki yönüyle birlikte inceleyelim.

Dünya sanatsal kültür tarihi birçok önemli farklar gösteren, bir takım tiplere ayrımlanabilir. Ancak, bütün bu farklılıklar, yine o **sanatsal kültür tipi**’nin üstünde yükseldiği ekonomik altyapının özelliklerine dayanır.

Bu tiplerden **ilki**, ilkel toplum kültürüdür. Bu sanatın ana çizgilerini folklor korumuştur. İlkel toplum sanatında, profesyonel olarak yürütülen, hemen hemen hiçbir sanatsal etkinlik olmamıştır; böyle bir şey kültürün kendiliğinden bir özelliği olup, üretim sürecine katılan **herkes** içine alıyordu. Av ve savaş dansı, iş türküleri ve dansları, herkesçe yapılıyordu. Mythos, efsane ve menkıbeler kadar, elişlerinin de söylenip yapılmasına herkes katılıyor, onu devam ettiriyordu; sanatın, **toplumsal yaşam etkinliğinin en önemli biçimlerinden**

23 Karl Marx, **Artı-Değer Üstüne Kuramlar**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 26, s. 257.

24 a.g.e., s. 256-257.

biri haline gelmesini sağlayacak biçimde toplumun bütün üyelerinin yaratıcılık yeteneği bu yoldan gelişmiş bulunuyordu. Sanat, **geneli ilgilendiren ve toplumsal önemde** bir içerikle doluydu.

Sanat, pratik etkinlikte karşıtlık oluşturan özel bir “sanat dünyası”, güzellik alemi, bir iyileşme, eğlenme, düş dünyası olarak görülmüyordu; çalışma, dinsel tören, savaş, töresel-eğitsel etkinlik gibi birçok başka yanları da gerektirecek biçimde, **somut yaşam sürecinin bir yanı**’ydı. İş görmeye (ava ya da toplayıcılığa) hazırlık; (taş, kil, kemik, tahta, ağ, metal ya da benzer şeylerden yapıma) iş aletleri ile öbür gerekli şeylerin hazırlığı; savaş işi şeyler, dinsel törenler, gündelik törenler ve kutlama törenleri, bütün bunların hepsi, o çağda insanların toplumsal eylemlerinin **randımanını** artıracak, sanatsal-imgesel bir biçim taşıyordu. Tüm insanlık tarihi boyunca, sanatın toplumsal yaşam içinde bu denli önemli yer aldığı bir dönem olmamıştır bir daha.

Sanatsal ögenin işlevi ilkel toplum insanınca ne denli gizemsel yoldan çarpıklaştırılarak yorumlanmış da olsa, kendi deneyimleri dolayısıyla ona şunu göstermekteydi ki, böyle bir şey, kendisi için verimli olduğu kadar, doğayla tarihsel olarak karşı karşıya kalışında ve toplumsal ilişkilerinin pekiştirilmesinde de kendisi için zorunluydu. İkel toplumda sanatsal yaratımın kendine özgü özelliği burdan gelir işte. Bu sanat, “uygulamalı” sanattı; yani, çeşitli pratik etkinliklere bağlıydı, onların altında yer alıyordu, onlarla yürüyordu. Buysa, toplumdaki tüm pratik yaşamsal etkinliğin, sanatsal özümlemenin nesnesi haline gelmesine yol açmıştı.

Bu çok şaşırtıcı ve hayretler verici sanatsal kültür tipinin kendine özgü çizgileri ile ona bağlı bir sanat tipi nerden kaynaklanıyordu o halde? Böyle bir şeyin kaynağı, **toplumsal işbölümünde ve ona karşılık veren ürünlerin dağılımı sistemindeki gelişmemişlik**’ti. Manevi üretim, ki bunun bileşken bir yanını sanatsal etkinlik oluşturunuyordu, Marx ve Engels’in belirttikleri gibi, maddi praksisle içiçe geçmişti, bu yüzden burda “sanat üretimi diye birşey”den söz edilemezdi.²⁵

Toplumsal işbölümünün ortaya çıkışıyla birlikte, toplumdaki sanatsal gelişme de altüst olmuştu. **İkinci tip sanatsal kültür** başlamıştı. Sanatsal yaratımın, toplumsal işbölümü çerçevesi içinde yer alışı; mesleki, özel bir insan etkinliği alanına dönüşmüş olması; bu arada, toplum üyelerinin büyük bir bölümünün, sanatsal değer tüketicileri durumuna düşmüş, “müstehlik haline gelmiş olması, bu sanatsal kültürün özelliklerindendi. Bu arada, Marx ve Engels’in belirttikleri gibi, “sanatsal yetinin tek tek kişilerde yoğunluğu ve bununla birlikte, geniş kitlelerin ezilmesi”²⁶ olayı da ortaya çıkmıştı; bu kişiler, yaşamca gerekli malların üretimiyle uğraşmakta, gördükleri bu işle, profesyonel sanatçıla

25 Karl Marx, **Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Giriş**; a.g.e., Cilt 13, s. 640.

26 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; a.g.e., Cilt 3, s. 378.

rın varoluşunu güvence altına almaktaydılar.

Maddi ve sanatsal üretimin kökenindeki birliğin böyle tarih içinde bozularak parçalanması, ki sanat tarihinin gelişmesindeki diyalektik mantığın bir başka yönüdür bu, sanatın gelişmesi üstünde **yalnızca olumsuz değil, ama aynı zamanda olumlu** bir etki de yapmıştır. Nitekim, sanatsal yaratımın mesleki yoldan yürütülüşü, sanatın ileriye doğru gelişmesinin itici bir gücü olmuştur. Doğal yatkınlığa sahip kişilerin, sanatsal etkinlikle başbaşa kalarak, maddi üretime katılmaktan kurtulmaları, sanatsal yaratımın gittikçe yetkinleşmesi için gerekli koşulları da birlikte getirmişti. Böylesine bir sanatsal yaratım, gittikçe meslekten usta sanatçı olmaya başlayan, tüm etkinliğini buna ayırabilen yetili insanların gücünü ve enerjisini soğurmuştur; kitlelere kapalı kalan uygarlığın başarılarını tanıyıp öğrenme olanağına sahip sanatçıların yüksek düzeyde kültürel ve düşüncesele bir gelişme göstermelerini sağlamıştı. Böylece, mesleki sanat, bir iki bin yıl içinde önemli bir yol almış; bu arada, dünyanın sanatsal olarak özümlelenişine ilişkin amatör sanatçı ve folklor yaratımlarınca bilinmedik yollar ve yöntemler ortaya konmuş, bu yöntem ve yollarla da yüksek manevi değerler yaratılmış; Goethe ile Brecht'in, Puşkin ile Mayakovski'nin, Bach ile Mussorgski'nin, Rembrandt ile Surikov'un, Stanislavski ile Ulanova'nın, Ayzenştayn ile de Fellini'nin yapıtları gibi, ancak "bilgece sanat"ın el atabileceği yöntem ve yollar olmuştur bunlar.

Sanatsal yaratımda profesyonellik, hiç değilse, üç yönden olumsuzluk taşımıştır. Birincisi, kitleler, sanatsal yaratımın dışında kendi çevreleri içinde kısıtlı kalmış; sanatsal değerlerin sırf "tüketimi"yle yetinmek zorunda bırakılmışlardır. Buysa, kitleler ile özel bir toplumsal meslekten sanatçı grubu arasında bir uzaklığın, birbirini karşılıklı olarak anlamamanın doğmasına yol açmıştır. İkincisi, bu özel toplumsal grubun kitlelerden ayrışması, bu grup ile kitleler arasında, yalnızca yaratılmış olan sanat yapıtlarının, ister istemez "tüketim"i açısından bir ilişkinin yürütmesine yol açmakla kalmamış, ama sanatçıların, **toplumsal kitleyle ortak topluluk**'la onun yaşamıyla, çıkar ve idealleriyle olan ilişkileri içinde hiçbir yönden yer almamalarını, ortak topluluğa içinden değil, dışından, kendi bulundukları yerden bakmalarını da getirmiştir. Böylelikle, sanatın içeriği ile toplumdaki somut yaşamsal etkinlik arasında, sanat için trajik bir uçurum açılmaya, sanatsal içerik ile toplum sorunsalı arasında derinleşen bir uzaklık yer almaya başlamıştı. Sanatsal etkinliğin sınırlanışı, sanatın kendi içinde profesyonel, "salt estetik" çıkarlar çemberi içinde kalışı, sanat için öldürücü bir estetik sav hazırlamıştır. Üçüncüsü, böyle bir durum, sanatçının aydınların, doğrudan doğruya, ayrıcalıklı kesimlere **bağlı kalma**'larını getirmiştir; çünkü, kendi dolaylımsız varoluşu için gerekli maddi malları üretmeyen sanatçı, böyle bir şeyi, kendi yaratmış olduğu sanatsal değerleri mübadele yoluyla sağlamak zorunda kalmıştır.

Meta üretiminin düşük olduğu ilk uzlaşmaz sınıflı toplum aşamasında, sa-

natsal üretim de kendi alanında çok düşük olmuştur. Çoğunlukla, sanat yapıtları satın alınmamış, kişilerce ya da kurumlarca **el konuşmuş**’tur; çünkü, bu kişi ve kurumlar, sanatçının geçimini üstlenebilecek durumda olanlardı; fıravunlar, çarlar, prensler, asilzadeler, malikane sahipleri, kiliseler. Hiç kuşkusuz, bu ilintiler içinde, **yaratım özgürlüğü** hiçbir zaman söz konusu olamazdı; köleler, serfler, papazlar gibi kapıkuluydu sanatçılar; **kendi** manevi-estetik beğeni ve isteklerini **değil**, efendilerinin beğeni ve isteklerini yerine getirmek durumundaydılar. Ancak, ender hallerde, sanatçılar kendilerine verilen görevi düşünsel olarak kendilerince dönüştürebiliyorlardı, tıpkı saray palyaçoları gibi, ya da Valezquez’in Papa X. Ennosans resminde, ya da Şubin’in, I. Pedro resminde yapmış olduğu gibi. **Özetlersek, sanatsal üretimin toplumsal işbölümü ve mübadele sistemi içindeki yeri, sanatı, ayrıcalıklı kesimlerin siyasal, dinsel, etik ve estetik taleplerine bağlı kılıyordu.**

Sanatın kapitalizm çağında nasıl geliştiğini anlayabilmek için, yine sanatın toplumsal üretim ve mübadele sistemi içindeki yerine bakmak gerekir. Kapitalizm, meta üretimini, toplumdaki ekonomik yaşamın **evrensel ve herşeyi içine alan** biçimi haline sokmuştur. Marx’ın da kanıtlamış olduğu gibi, meta üretimi ile meta dağılımı, kapitalist üretimden daha eski olmakla birlikte birbirinden farklıdır, çünkü kapitalist üretimde, “bütün ürünler ya da ürünlerin çoğu, meta haline gelirler...”²⁷ Manevi, özellikle de sanatsal üretim, **acımasızca, meta üretimi alanına girmiştir** artık. Böylece, sanatçı tarafından yaratılmış olan ürün, satışa çıkmış bir meta, sanatçı da meta üreticisi olmuştur; burda, sanatçının çalışması, tüm öbür işlerde olduğu gibi, aynı ölçülerle, yani **artı-değer üretme** yeteneğiyle ölçülüdür.

Dolayısıyla, sanatçının emeğinin verimliliği, kendi taşıdığı düşünsel-sanatsal niteliklere, etik-estetik değer göre değil, pazar konjüktürüne bağlı **mübadele değeri**’ne göre ölçülmektedir artık. Kapitalizmde emek, “**doğrudan doğruya kapital ile mübadele edildiği**”²⁸ sürece üreticidir; “**üretici emek**, emeğin ortaya koyduğu kendi **belirli içeriği**’yle, özel yararıyla ya da kendine özgü kullanım değerleriyle hemen hemen hiçbir ilişkisi olmayacak biçimde emeğin bir belirlenişidir.”²⁹ Sanatsal yaratımın tüm çatışkısı ve derin trajik sonuçları şöyle gösterilebilir: “mesela **Yitik Cennet**’i **5 l’ye** yapan Milton, **üretici-olmayan bir emekçi**’ydi... Milton **Yitik Cennet**’i, ipek böceğinden ipek üretir gibi üretmiştir. **Onun kendi bir gereği**ydi bu. Daha sonra, ürününü **5 l’ye** satmıştır. Ama, basımevinin yönetimi altında kitap imal eden Leipzigli bir işçi, **üretici bir**

27 Karl Marx, **Kapital**, Birinci Cilt, a.g.e., Cilt 23, s. 183-184.

28 Karl Marx, **Artı-Değer Üstüne Kuramlar**; a.g.e., Cilt 26, s. 127.

29 Karl Marx, a.g.e., s. 376.

emekçi'dir; çünkü onun ürünü, daha baştan kapitalizme, onun kullanım alanı içine girmiştir."³⁰

Dolayısıyla, kapitalist toplumda, "bir yazar, düşünce ürettiği sürece değil, yazılarını basıp yayınlayan kitapçıyı zengin ettiği sürece, ya da bir kapitalistin ücretli emekçisi olduğu sürece, üretici bir emekçidir." Marx'ın kanıtladığı gibi, bu yasa, sanatsal yaratımın öbür alanlarında da, örneğin, oyuncunun soytarının ya da şarkıcının emeğinin geçtiği sahne sanatında da acımasızca işler. Nitekim, "kendi hesabına şarkı söyleyen bir şarkıcı, **üretici olmayan bir emekçi'**dir. Ama, para kazanmak için ona şarkı söyleten bir menajer tarafından tutulmuş olan aynı şarkıcı **üretici bir emekçi'**dir artık; çünkü, kapital üretmektedir."³¹

Daha 18. yüzyılın sonlarında, ince görüşlü düşünürler, burjuva düzeninin sanatsal yaratıma karşı düşmanca olduğunu açıkça duymaya başlamışlardı. Schiller ile Hegel, Proudhon ile Ruskin, Herzen ile Tolstoy, Kramskoy ile Stasov bu konuda birşeyler yazıyorlardı. Ama, burjuva yaşamının kendi temelinde, yani kapitalist **üretim tarzı'**nda yatan bu önlenmez çatışmanın nedenlerini bulup gösteren Marx olmuştur: "Kapitalist üretim, belli manevi üretim dallarına, mesela sanata ve şiire düşmancadır."³²

Modern kapitalist dünyada sanatsal üretimin durumu, sanatın kapitalist meta üretimi yasalarına daha da sıkı, daha içli dışlı ve daha dallanmış budaklanmış olarak bağlı oluşunda kendini belli eder. Ressamlar, sanat tüccarları tarafından sömürülürler; onlar olmaksızın, sanat sergilerinin düzenlenmesi, sanat yapıtlarının satışı, reklamı ve toplumda kabul görmesi olanaksızdır. Film yapımı, kapitalist üretimde genel geçer yasaların işlediği güçlü bir endüstri dalıdır. Televizyon ve yayıncılık endüstrileri kadar, kitle sanatına giren eğlence müziği ve dans gibi eğlence endüstrisi de, kapitalist çıkarlar uğruna, yalnızca estetik değil, her türlü etik ölçütleri de zedelemekte, sanatsal kültürü, insan ruhunu erdemsizleştirmenin bir aracı haline getirmektedir. Hiç kuşkusuz, aşırı ahlakdışı şeylerin, suç işlemenin, sınırsız zorbalığın, bayağı açığa çıkma eğilimine varan kaba erotiğin propaganda edilişi, burjuvazinin siyasal çıkarlarına olduğu kadar, ideolojisine de uygun düşmekteyse de, aslında burjuva sanatın bu yönde gidişinin temelinde yatan derin neden, kazançtan başka, artı-değer peşinden koşmaktan başka amaç tanımayan, sermaye arttırımı için hiçbir engel ve yasak tanımayan kapitalist üretimdeki **ekonomik yasalara sanatın bağlı kılınışı'**dır. Bu yüzden kapitalizmin sanata karşı düşmanca oluşu, **herşeyden önce**, ekonomik ilişkiler alanında ve ancak ondan sonra siyasal, ideolojik ve psikolojik alanlarda kendini belli etmektedir.

30 a.g.e., s. 128.

31 a.g.e., s. 377.

32 a.g.e., s. 257.

Amerikalı sanat bilimcisi Lewis Mumford çok yerinde dile getirmiştir bu durumu: “Burjuva anlamda, beğeni, paralı şöhret demektir sadece.”³³

Kapitalist toplumda sanatçı, kilisenin iktidarına ya da kilisedışı iktidara doğrudan doğruya bağımlı olmadığı için, feodal toplumda olduğundan daha özgür görünmesine rağmen, kapitalizm, sanatsal yaratım özgürlüğünü, köleci toplumda ya da feodalizmde olduğundan çok daha sert ve çok daha korkunç bir biçimde felce uğratar. “Burjuva yazarın, sanatçının, oyuncunun özgürlüğü, maskelenmiş (ya da ikiyüzlüce gizlenmiş) bir bağımlılıktan başka bir şey değildir.”³⁴

Lenin’e göre, sanatın gelişmesinde toplumsal devrimin oynayacağı en büyük rol, hiç kuşkusuz, sanatsal yaratımın, meta üretiminden kurtuluşuydu. Clara Zetkin ile konuşmasında şöyle diyordu Lenin: “Özel mülkiyete dayalı bir toplumda sanatçı, piyasa için meta üretir; alıcı arar. Bizim devrimimiz, bu adi durumun baskısını sanatçının üstünden kaldırmıştır. Onun koruyucusu ve işvereni Sovyet devletidir artık. Her sanatçı ve kendini sanatçı gören herkes, bir şeye yarasın yaramasın, kendi idealine göre özgürce yaratma hakkını kendine kazanmıştır.”³⁵

Toplumsal üretim sisteminin toplumcu düzende uğradığı değişim, sanatsal üretimin tarihsel yazgısı üstünde geniş bir etkide bulunmuştur. Böylece, yeni, **üçüncü bir sanatsal kültür tipi** oluşmaya başlamıştır. Bunu ana çizgileriyle şöylece gösterebiliriz.

Birincisi, toplumcu üretimde başlıca amaç, artı-değerin elde edilmesi değil, toplumun bütün üyelerinin maddi ve manevi gereksinimlerinin karşılanması olduğu için, sanatsal üretim, nesnelde aynı başlıca amacı, yani **tüm toplumun düşünsel-estetik gereksinimlerinin karşılanması** amacını üstlenir. İkincisi, toplumcu düzende sanatçı, piyasadan bağımsız olup, sanatçının emeği kar getirme ölçüsüne göre değil, **yaratılan ürünün düşünsel sanatsal nitelikleri**’ne, göre ölçülür. Üçüncüsü, emeğin yeni toplumsal örgütlenişinden doğan ideoloji, sanatçı aydınları, uzun yıllardır yitip gitmiş olan, **toplumla birlik** bilincini yeniden edinmeye; sanatta, **toplumun somut olarak neyi harekete geçirdiğinden**, neyin acısını çektiğinden ve ne gibi özelemler içinde olduğundan söz etmeye götürür. Dördüncüsü, halk sanatlarında ve amatörce yaratımlardaki atılımlar, meslekten sanat ile halk kitlesi arasında salt tüketim çıkarlarına dayanan ilişki düzeyini, **ortak yaratıcı sanat algısı ve alımı ile kendinden etkin yaratım** arasında yer alan bir ilişki düzeyine çıkaracak biçimde, **meslekten sanat ile halk kitlesi arasında büyük bir yakınlaşmanın doğması**’na yol açar. Böylece, yüksek azınlık için, yüksekte anlayanlar için yapılan “yüksek”, ince bir sanat ile beylik, sıradan “kitle kültürü” arasında burjuva toplumuna özgü düalizm etkili bir yoldan aşılır.

33 Lewis Mumford, *Teknik ve Uygarlık*, New York, 1957, s. 353.

34 V. I. Lenin, *Parti Organizasyonu ve Parti Edebiyatı*; Toplu Eserler, Cilt 10, s. 33.

35 Clara Zetkin, *Lenin Üstüne Anılar*; V. I. Lenin: *Kültür ve Sanat Üstüne*, s. 135-162.

Sanatın halkçı özelliği toplumsal üretimin kendi bir gelişme yasallığını yansıtacak biçimde, toplumcu sanatsal kültürün temel özelliklerinde biri haline gelir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatsal kültürün her somut alanında, sanatın gelişmesinin, maddi üretime bağımlı olup, onunla koşullanmış oluşu, çeşitli kendine özgü biçimlerde belli eder kendini. Böyle bir bağımlılığın, yararsal denilen sanatlar alanında özel olarak ele alınıp gösterilmesi, verimli sonuçlar getirecektir bizlere.

Kültür tarihinin erken aşamalarının bir özelliği olmak üzere, sanatsal biçimlenmiş aletlerinde devam ettirilişi, uzlaşmaz sınıflı toplumlarda kesilmiştir; çünkü bu toplumlarda mekanik olarak yürütülen, yiyip bitirici çalışma, insanları köleleştirmişti. Kırsal çalışma araçları, bir dereceye kadar sanatsal olarak biçimlendirilmekle birlikte, yani artık köylünün kendine kalmış biçimde, üretilen ürünün izlerini yer yer kendi üstünde taşıyacak yolda imal edilirken (ki bu da köyde tarımın ölçüsüne bağlıdır); endüstriyel çalışma aletleri kadar, üretim takımları ile iş giysileri de, sanatsal olarak biçimlendirme alanının bütünlükle dışında, **sırf yararsallık ve teknik ereklilik** taşıyan birşey haline gelmiştir. “Sanat alemi”nin sınırları gittikçe daralmış; (özel yaşam alanının biçimlendirilişi halinde) gündelik yaşam alanı içinde, (dinsel törenlerin biçimlendirilişi halinde) tapınsal alan içinde, (devlet kurumlarının biçimlendirilişi halinde) siyasal eylemlilik alanı içinde gittikçe sığışıp kalmaya başlamıştır. Ama sanat, bu alanda bile, teknikle olan ilintisinde “utanmış”, bunu gizlemeye, üstünü örtmeye, kuruluşsal olarak anlamsız, “elle yapma” dekorlar içinde saklamaya çalışmıştır. 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında, hiçbir güzellik taşımayan bir çalışma alanı ve çalışma ortamı ile öbür maddi-sanatsal üretim alanlarında görülen süsleyicilik ile gösterişlilik arasındaki çatışma doruk noktasına varmıştı; hapishaneyeye benzer, tuğla duvarlarla örülmüş, kirli fabrika yapıları ile yeni üslupta (**Jugendstil, art nouveau**) döşenmiş evlerle, içi dışı süsleyici plastik biçimlere, ayak ve sütunlara, fresk süsleme ve madalyonlara, mozaik biçimlere, vitraylara batmış burjuva binalarını gözümüzün önüne getirelim.

Mimari ile uygulamalı sanatların abartılmış, zevksiz dekorlar içinde, yanlış bir yolda gidişi kadar, çalışma çevresi ile çalışma araçlarının estetik olarak biçimlendirilişine bağlı öbür sanatsal yaratım dallarının yıkıma uğrayışı, kapitalizm çağında çarpıklaşmış toplumsal varlığın kendi yapısından ileri gelen bir şeydi. 20. yüzyılların ortasında, endüstri tasarımı, kapitalizmde yeniden yangın bir halde gelişmeye başlamışsa da, örneğin makineler ile iş araçlarının, aletlerin, vs. estetik biçimlendirilişi, gittikçe bir gelişme göstermişse, bunun nedeni, burjuva üretimin gelişmesine bağlıdır yine; yani bir yandan, işçilerin üreticiliğini arttırmak üzere hep yeni yeni araçların bulunması yoluna gidilirken, öte yandan makineler de içinde olmak üzere, her türlü metaya alıcıyı çekecek, rekabeti kızıştıracak bir dış görünüş verilmesine çalışılmaktadır.

Toplumcu düzende maddi üretimin bütün yapısı, **çalışma ile sanatsal yaratım arasında bulunan kopuk bağın yeniden kurulmasını ve üretici çalışmaya sanatsal bir öğenin katılmasını** gerekli kılar.

Şimdi de, sanatsal üretimin maddi üretime bir başka çizgideki bağımlılığına geçerek, sanat tarihinin, toplumsal üretici güçlerle, toplumsal emeğin **teknik donanımı**'ndaki değişimlerle ne gibi bir bağlantı içinde olduğunu açıklayalım.

TEKNİK VE SANAT

Şiirsel düşüncenin maddileştirilişinde, sanatsal yaratım, nesnel olarak, sanatın üretici güçlerinin gelişme düzeyinin kendisine sunduğu maddi teknik olanaklarla bağımlıdır. Belli bir cins sanatta bu bağımlılık vir başka sanatta olduğundan daha az ya da çok olmakla birlikte, tüm sanatsal gelişme içinde asli bir rol oynar.

Gerek mimarinin, gerekse uygulamalı sanatların, teknik gelişmelere ne denli bağlı olduğundan daha önce de sık sık söz etmiştik. Maddi üretimin teknik olanakları, sanatsal biçimin biçimlendirilmesi'ni bile koşullandırır. Bu açıdan, elle üretimden fabrika ölçüsünde üretime geçişin sanat için ne gibi bir önem taşıdığını rahatlıkla görebiliriz. Bu bağıntı içinde önemli olan şey, yüksek bir üretkenliğe ve seri üretime yol açan makine emeğinin, el emeğinin yerini alarak onu çözüntüye uğratışı değil; daha çok, toplumun sanatsal kültürünün o güne kadar görülmedik biçimde temelinden **altüst** olmasıydı.

Makine tekniği, herşeyden önce, el tekniğinin sınırlı biçim verme olanaklarını sonsuz genişletmişti. Nasıl çalgısal müzik titreşim, tempo, ritm ve iniş çıkışlar bakımından insan sesinin sınırlı olanaklarını asli bakımdan aşıyorsa makine de öyle, insan eliyle mümkün olmayacak şeylerin biçimlendirilebilmesine izin veriyordu. Makineyle dokunmuş kumaş ile elörmesi ürünler, endüstriyel yöntemlerle yapılmış binalar ile el imalatı olanlar, endüstriyel düzeyde yapılmış ulaşım araçları ile el imalatı vagonlar, kızaklar ya da kayıklar arasında birkarşılaştırma yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar bu fark. Makine tekniği, el imalatı için hiçbir zaman mümkün olamayacak biçimde, milyonlarca insanın kendi çevresini saran şeyleri, sanatsal olarak biçimlendirebilmesi gereksinimine karşılık veriyordu. Tekniğin, mimari ve uygulamalı sanatlar alanında yol açtığı en önemli sonuç ise, **sanatsal yaratım sürecinin kendi özelliğinin kökten bir değişime uğraması kadar, nesnelerin sanatsal yapısında dönüşüme uğraması olmuştur.**

El imalatçısının yaratımları, tıpkı bir ressamınki gibi bireysel bir edimdi; bir farkla, el imalatçısı, kendi sanatsal önerisini, sanatsal kurulmayı, nesnelerin sanatsal yapımını hep kendisi yürütüyordu. Yapım süreci sanatsal bir önem taşıyordu artık; tıpkı bir yazarın yazılarını elindeki malzemeyle saptayan dizgicinin

etkinliği gibi, sanatsal düşünceenin mekanik yoldan yürütölmesi oluyordu bu. Sanatsal yaratım, bir binanın ya da uygulamalı bir sanatsal kurulmanın kağıt üstünde, taslak halinde kalmasıyla sınırlanmıştı. Yani, alanda değil, **düşünce** alanında, gerçek yaratım alanında değil, düşünsel alanda kalmıştı. Böyle bir sanat yapıtı, kendi gerçekliğini, kendi gerçek varlığını mekanik, hatta, otomatik üretim sürecine borçluydu artık.

Böylece, nesnenin bir biricikliği, canlı yaratım sürecinin dıştan izlenebilen çizgileri, yani sanatsal değerin, değişmez kaçınılmaz belirtileri, taşıdığı anlam, bütün bunlar ortadan kalkmış, nesnelerin estetik niteliklerinin bir göstergesi olmaktan çıkmıştı. Onun yerini, daha başka, estetik parametrenin tam karşısı olan, makine üretiminin getirdiği nitelikler almış; yani yüzlerce ve binlerce aynı örnek, **ideal dakiklikle ürünler** çıkmıştı ortaya. İnsanoğlu, nesnelerin dış yüzünde artık **biricik, yinelenemez-olan**'ı, sanatçının **özgür** elini değil, makineler ile makine aksamının getirdiği **eldeğmemiş dakikliği, matematiksel şaşmazlığı** benimsemeye başlamıştı. Eski bir Rus kilisesinde, dış yüzeyi pürüzlü bir kil testi ya da bir tahta sıra, dizi dizi süslemelerin kendi içinde yaşayan bir takım eğrilikler, bizde estetik bir çekicilik uyandırırken, modern mimaride ya da endüstriyel sanat ürünlerinde böylesine özellikler, kusur olarak, dikkatsizlik ya da yetersizlik olarak görülüyordu artık.

Dolayısıyla, sanat yaratımı alanına makineli üretimin girişı, aynı sanatsal biçimler üstündeki yöntemlerde varolan yatkınlıklarında değişmesini de getirmiştir ve kolay olmamıştır bu. Hiç kuşkusuz, insan etkinliğinin her alanında olduğu gibi, burda da yeni olan bir şey, kendi özgün olanaklarını hemencecik ortaya koyamamış; uzun bir süre, eski olan şey karşısında "utandırılmış", taklit etmek zorunda bırakılmıştır. Böyle bir şey, zamanımızda, el işçiliği ürünü olan şeylerin makine işçiliğiyle taklitlerinin yapılması biçiminde; makineli üretimden çıkma sanatsal ürünlere elden çıkma biçimlerin verilmeye çalışılmasında görölmektedir. Bu gibi "yaratıcılık" ilkelerinin, estetik tutarsızlığı ve görüş yoksunluğu, açıkça ortada olduğu gibi; bu ilkeler modern sanat tasarımı alanından da hızla silinip gitmektedir.

Mimaride ve uygulamalı sanatlarda, **sanatsal yaratım süreci**'ndeki teknik ilerlemeler de bütünlükle değişmiştir; bu alanlardaki yaratımlar, artık bir ressamın ya da dekoratörünkü gibi bir yaratım biçimi olmaktan uzaklaşmaz, bir yazarın yaratım biçimine yaklaşmıştır. Dizgi ve baskının gelişmesiyle, kitap da, el yazmasının taşıdığı özgöl sanatsal özellikleri yitirmiştir. Ama baskı kitap **yeni**, tipografik teknik olanaklara dayanan, el yazmasında görölmedik estetik ayrıcalıklar kazanmıştır. Şimdi sanatçı, kendi kitabının estetik yapımını, kapak tasarımını, önsayfa düzenini, resimlenmesini kendi tasarımcısının örneksel bir baskı içinde teknik olarak çözümünü önerebilmektedir. Burdaki estetik değeri, el yazması sayfaların **benzersizliği**'nden değil, sanatçının imgesel düşüncesinin **eksiksiz teknik olarak saptanışı**'ndan gelmektedir. **Tekniğin estetikleştirilmesi** vardır burda;

çünkü burda teknik, yazarın ve kitap tasarımcısının sanatsal düşüncesinin bir taşıyıcısı haline gelmektedir.

Buna bağlı olarak, bir kitabın çok sayıda örneklerinin çoğaltılışı, **kültürün demokratikleştirilmesine** katkıda bulunan, önemli bir etken olmaktadır. Azınlık için belirlenen yapıt, herkese açık bir değer haline gelebilmektedir. Dahası, kitabın bu baskılı biçimi, ağızdan söz sanatıyla anlatılamayacak içeriksel ayrıcalıkları da kendinde barındırabilmektedir. Sözlü yaratımın koşuksal bir özellik taşıyışı, oysa yazılı edebiyatın, düzyazı tarzına geniş olanaklar açışı rastlantı değildir; çünkü söz, yazı halinde saptanmaya başlayınca, müzikle olan eski bağıntısından kopmuş, şarkıya karşıt, sanatsal bir hikaye aracı haline gelmiştir. Roman eğer Avrupa edebiyatında bu denli dirençli bir gelişme göstermişse, bunun nedeni, matbaanın ona gerekli zemini hazırlamış olmasıdır.

Tekniğin gelişmesi, yalnızca mimarlık ile uygulamalı sanatlar üstünde değil, tüm öbür sanatsal yaratım biçimleri üstünde de büyük bir etki göstermiştir. Yağlı boya resim ve fresk, emaye mozaik, her türlü baskı grafiği, seramik, tunç heykel, bütün bunlar, teknik gelişmenin sonuçlarıdır.

Burda söz konusu olan şey, yalnızca **yeni sanatsal anlatım araçları**'nın ortaya çıkması değil, ama aynı zamanda, sanatın kendine **yeni içeriksel alanlar** bulmasıdır da, nitekim bu araçların ortaya çıkması dolayısıyla bu yeni alanlara girilebilmiştir. Örneğin, Callot'nun, Rembrandt'ın ya da Goya'nın gravürde elde ettikleri, dünyanın anlamına ilişkin bir anlatım, tahta oyma tekniğiyle elde edilemezdi. Tahta oymanın anlatım olanakları, Jacques Callot'un yaptığı gibi, telkari biçimlendirmeler için elverişli değildi, çok daha sert ve kaba kalıyordu. Rembrandt'ın uğraştığı gibi, ince ayrıntıların aktarılmasına da gelmiyordu. Modern muşabba baskı tekniği ise, ne gravürde ve akvatintte, ne de tahta oyma ya da taşbaskıda mümkün olabilecek bir soyutlamaya, lakonik bir anlatıma ve sert açıklı koyulu karşıtlıklara olanak vermektedir.

Müzik tarihinde bu yasallık çok daha belirgin olarak kendi anlatımını bulmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, en eski çalgılar, doğrudan doğruya iş görme aletlerinden ortaya çıkmıştı. Daha sonra, teknik ilerlemeler, çalgıların gittikçe yetkinleşip zenginleşmesine yol açmıştır. Nitekim, bir keman ya da bir piyanonun yapımı, yüksek bir teknik düzeyi gerektirir. Bu anlamda şöyle diyebiliriz, tüm klasik müzik, kendi varoluşunu teknik ilerlemelere borçludur; elektronik çalgıların yetkinleşmesi de, bugünden sanatsal değerini düşünemeyeceğimiz, yeni anlatım olanakları yaratacaktır ilerde. Teknik ilerlemeler sonucu film ortaya çıktığı zaman, bu buluşun sanat tarihinde ne gibi bir rol oynayacağını kimse kestiremezdi. Oysa, kısa bir zaman sonra, bu teknik temellere dayanan, çağımızın en güçlü sanat dallarından biri ortaya çıkmıştır. Bu arada, şurası da özellikle ilginçtir, bu elli yıl içindeki teknik ilerlemeler boyunca, sinema sanatı da adım adım ilerlemiş,

yeni anlatım araçları kullanmaya başlamış; sesli, renkli, panoramik, streoskopik ve stereofonik filmler sırasıyla ortaya çıkmıştır. Her teknik zenginleşme, sinema sanatının sanatsal anlatım olanaklarını biraz daha genişletmiştir. Radyo ve televizyon gibi teknik başarılar da, modern sanatsal kültürün gelişmesi üstünde önemli bir etkide bulunmuştur. Sanatın içeriksel yönünün gelişmesi ile tekniğin gelişmesi arasında nasıl bir bağıntı varsa, örneğin, tekniğin sanat biçimleri üstündeki etkisi gibi; sanatın içeriğinin bilgi-yönlendirici tematik, ideolojik değer yönleri ile de **toplumsal bilincin gelişmesi** arasında öyle bir bağıntı vardır. Bu etkenler, sanat tarihini belirlediği ölçüde, sanat algısını, sanat gereksinimini, sanat beğenisi ile sanat yargısını da tarihte yine aynı ölçüler içinde belirlemiştir.

TOPLUMSAL VARLIK VE SANATSAL KÜLTÜR

“Toplumsal varlık” kavramının içeriği bakımından farklı görüş noktaları hala sürmekle birlikte şurası kesindir, bu kavram, maddi üretimden çok daha geniş bir yaşam görünüşleri çemberini kuşatmaktadır. Toplumsal varlık, siyasal ve hukuksal etkinlik alanında, çalışma alanında, günlük yaşam alanında, vs. **tüm çokkatmanlı ve dallanmış görünüş biçimleri içinde, insanın topluca pratik yaşam etkinliği**’ni kapsar. (Bu maddi pratik niteliği, maddi varlık alanını, toplumsal bilincin manevi alanından ayırır.) Toplumsal pratiğin tarihsel dinamiği, sanatın **canlı kapsam**’ının, **tematik**’inin, yaşamdan aldığı **sorunlar**’ın sürekli değişime uğramasına yol açmıştır. Burjuva praksisinin oluşması, örneğin, daha önce feodalizmde sanatın tanımadığı soruları sanatın önüne koymuştur. **İlahi Komedy**a’nın yerine, **İnsanlık Komedyası**’nın; **Nibelungen Menkıbeleri**’nin yerine, **Forsyte Menkıbesi**’nin; kutsal efsanelerin yerine de **Klim Samgin**’in gelişi böyle olmuştur. Kapitalizmin gerçek insan yaşamının en önemli sorunlarından biri haline getirdiği; insan ile para arasındaki ilişkiler teması sanata böyle girmiştir.

17. yüzyılda, Fransız gerçekçi yazar ve gerçekçi sanat kuramcısı Charles Sorel, paranın kişinin alınyazısı üstündeki rolünü yazarların o güne kadar gözönüne almamış olmalarına şaşıyordu. Bu tema ilk kez Shakespeare’in ve Molière’in oyunları ile Sorel’in ve Furetière’in romanlarında sanatsal olarak biçimlendirilmiştir. Ancak 19. ve 20. yüzyıllarda, hiçbir gerçekçi yazar, bu tematiğe bir daha dönmemiştir. Emegın özgürleştiği ve insanın kendini olumlayışının başlıca aracı haline geldiği bir çağda, yeni bir toplumsal varlık tipinin oluşması, hiç kuşkusuz, aynı bir yasallık olarak, sanatsal kültür üstünde kökten bir etki gösterecekti. Yaşamın sanatsal olarak bilinişinin bir parçası olarak özgürce, kahramanca çalışma teması, ki o güne kadar dünya sanat tarihinde hiç bilinmeyen bir şeydi bu, sığ yaratım çemberini kırarak, sanatın Herakles ya da Mikula Selyaninoviç gibi masalcı-fantastik tiplerden kurtulmasını sağlamıştı. Öte yandan, paranın gücünün canlandırılışı, önplana alınan, trajik bir tema olmaktan çıkıp, komik bir tema haline dönmüştür (örneğin, Ilf’in ve Petrov’un yergisel diyalogları). Çünkü, **toplumsal varlık** değişmiş, böylelikle sanatın içeriği de değişmişti.

Bu da bize sanat tarihinin, nacak toplumsal varlık tarihinin yansması olarak kavranabileceğini göstermektedir; **imgenin yaşıamı, insanın yaşıam tarzı**'na bağılıdır çünkü. “İmgenin yaşıamı” sözünden, burda, yalnızca imgenin yaratılması ve biçimlendirilmesini değil, ama aynı zamanda, imgenin gördüğü işlevi, yani sanatı algılayan kişilerin bilincinde yer edişini, yaratıcının kendi deneyim ve çıkarlarını olduğı kadar, sanatı algılayan kişilerinde deneyim ve çıkarlarını oluşturarak, onları değıştirişini anlıyoruz. Bu bakımdan görölüyor ki, toplumsal varlık, yer yer doğrudan, yer yer de **toplumsal bilinç**'in ara mekanizmaları aracılığıyla, sanatsal-iletişim sisteminin tüm öğelerini aynı ölçüde biçimlendirmektedir.

TOPLUMSAL BİLİNÇ VE SANATSAL YARATIM

Maddeci düşünce bize, toplumsal bilincin özniteliğini toplumsal varlığın belirlediğini öğretir. İnsanların yaşıam tarzlarında yer alan değışmeler insanların düşünce tarzında da değışmelere yol açmaktadır. Sanatsal **yaratımda** bulunanlar kadar, sanatsal **alımda** bulunanlar için de geçerlidir bu.

Sanatçının kendi yaratımında yansıtmış olduğı kendi anlayışının ve değeryönlendirme sisteminin, toplumsal bilincin bireysel kendine özgü bir anlatımı olduğunu saptamıştık daha önce. Sanatçı kendi yaratımında, yalnızca kendisini değil, ama aynı zamanda içinde yaşıadığı, duygu ve düşüncelerini canlandırdığı toplumu da temsil eder (bunun farkında olsun olmasın). Böylece, toplumsal bilinçte yer alan büyük ya da küçük, kalıcı ya da geçici, devrimsel ya da evrimsel, bütün değışimler sanat yapıtında yansır. Nasıl toplumsal varlık, sanatın **gerçeklik kapsamı**'nı sürekli bir değışime uğratiyorsa, toplumsal bilincin evrimi de sanatın **düşünsel-coşkusal içeriğı**'ne öylesine dinamik bir özellik kazandırır. Daha önceki çağlarda yaşıamış insanların dünya görüşleri ile dünya duyumları, çıkar ve ideallerini, düşünce ve duygularını, o insanların kendi sanatlarıyla yargılayabilmemizin nedeni budur. Geriye tezkere, anı ya da siyasal yazı gibi hiçbir belgenin kalmadığı durumlarda, erken çağların manevi yaşıamını anıtlardan öğreniriz; bizler için bir çeşit tarihsel belge, bitmek tükenmez bir kaynak oluşturur bu sanat anıtları. Yine de, bu gibi tanıtılar o çağın sanatsal yaratımlarının içerdığı bildirimin yerini alamazlar. Örneğin, eski Rusya'daki toplumsal yaşıam, hiç kuşkusuz, “İgor türköleri”nde ya da kahramanlık türkölerinde olduğundan çok daha kesin biçimde tarih tezkerelerinde

saptanmış bulunmaktadır; ancak bu çağın tüm toplumsal bilinç yapısını, söz sanatının sanatsal anıtlarında, mimaride ve uygulamalı sanatlarda, asli bakımdan çok daha somut, eksiksiz olarak görmek mümkündür.

Sanatın kendi çağıyla olan ilişkisi, ne genellikle sanıldığı gibi, yalnızca o günkü yaşamın canlandırılmış biçimiyle, ne de biçimsel yargılar yürüten sanat bilimcilerinin sandıkları gibi, o zamanlar kullanılan sanatsal araçların özgünlüğüyle belirlenir. İlerisi için çok uzak kalan bir tarihsel geçmişi yansıtan Tolstoy'un I. Petro'su ile Stanislav Lem'in fantastik öyküleri, toplumcu anlamda yorumlar getirmeyen, arkaik mızraklı burjuvaca yorumlar olmakla birlikte; 1930'lar ile 1950'lerdeki Sovyet halkının yaşamını anlatan birçok romandan, çok daha çağdaş yapıtlardır. Çağdaş motiflerin başlıcalıkla geçmişteki temalar'la canlandırıldığı tarihsel dönemler olmuştur; örneğin, 18. yüzyıl sonu Alman klasikçiliği, Walter Scott'un ya da Vasilikov'un yaratımları. Öte yandan, çağdaş olan şeyin, büyük bir özenle canlandırıldığı belirli toplumsal-tarihsel durumlar da vardır; örneğin, 17. yüzyıl Hollanda resmi, 19. yüzyıl Fransız, İngiliz ve Rus gerçekçi romanı, 1930-40'ların yeni-gerçekçi İtalyan sinema sanatı.

Bu örnekler de bize şunu göstermektedir, sorun herşeyden önce, sanattaki **düşünsel dokunaklılık**'ın kendi çağıyla ne ölçüde bağıntılı olduğudur. Sanatçının çağdaş yaşamı sürekli imgelendirışı anlamında değil, daha çok o çağdaki toplumsal bilinci ve insanların toplumsal psikolojisini sanatçının cisimlendirilişi anlamında toplumsal yaşamın bir aynasıdır sanat. Lenin, "Rus devriminin aynası" demiştir Tolstoy için. Onu böyle takdir edişinin nedeni, devrimin getirdiklerini canlandığı için değildir; böylesine görüntülere Tolstoy'un yaratımlarında rastlanmaz zaten; ama, "Rusya'da burjuva devriminin çıktığı sıralarda, milyonlarca Rus köylüsü arasında yer alan düşünceleri ve Rus köylülüğünün ruhsal durumunu dile getirdiği" için onu böylesine takdir ettiğini belirtmiştir. İşte bunun gibi, toplumun manevi yaşamındaki kaçınılmaz değişimler, sanatsal yaratımın manevi coşkusal içeriğini de dinamik bir hale getirmekte, sürekli bir değişim içine sokmaktadır. Böyle bir şeyi anlamak için, sanat tarihini özel olarak incelemek gerekmez; büyük bir müzeye, örneğin Ermitage'a, Louvre'a ya da Dresdner Galeri'ye gidip, asılan resimlerin kronolojik akışına bakmak yeterlidir. Herakleitos'un ünlü özdeyişi, "herşey akar, herşey değişir; insan aynı ırmağa iki kez giremez" sözü, bu alanda da geçerlidir. Çünkü, sanat tarihi "ırmağı" da kendi manevi yatağını sürekli değiştirmekte, gözler önüne akıp gitmektedir, burda da insan aynı "ırmağa" iki kez giremez; müzelerin açılan her yeni bölümünde, dünyaya ilişkin yeni düşünceler, yeni duygular, yeni idealler keşfedilir hep.

Toplumsal bilincin gelişmesiyle sanatın manevi içeriğinin değişime uğraması, sanat tarihi süreçlerindeki yasaların işleyişinin genel bir anlatımıdır. Bunu daha derinden, daha somut biçimde kavrayabilmemiz için, toplumsal bilinci, yalnızca düşünsel kapsamıyla değil, ama aynı zamanda **yapı**'sıyla birlikte ele almamız

gerekir. Çok iyi biliriz, kendi yapısı gereği, toplumsal bilinç, çokbiçimlidir; siyasal ve hukuksal görüşleri olduğu kadar, etik, estetik, dinsel ve felsefi görüşleri de kapsar (ki genellikle, toplumsal bilinç biçimleri diye adlandırılır bunlar). Bu yüzden toplumdaki manevi yaşamın gelişmesi **iki doğrultu'da** yol alır, çiftboyutludur; toplumsal bilinç, kendi içeriğini, yani insanların doğayla ve tüm toplumsal kurumlarla olan ilintisini kuşattığı **kadar, kendi yapısını da** yani siyasal, dinsel, felsefi, vs. görüşler arasındaki bağıntı ilkesini de kuşatır. Ortaçağda, bütün öbür bilinç biçimleri üstünde alabildiğine ağır basan bilinç biçimi dinsel toplumsal bilinç olmuştur. Felsefe, etik ve estetik, “teolojinin uşağı”ydı. Toplumun alt kesimlerinin siyasal hareketleri bile dinsel bir nitelik taşıyordu. Ama, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, insanların dinsel çıkarları da geri planda kalmaya başlamış, toplumculuk çağında ise iyiden iyiye yitip gitmiştir. Buna karşılık, son yüzyılda, toplumsal bilincin siyasal yanı güçlenmiştir.

Toplumsal bilincin bu ikili özelliği, sanatsal kültürün gelişmesine de belirli bir yönde kaymıştır. Sanat, özne ile nesnenin, dünya ile insanın, doğa ile toplumun karşılıklı bağıntısının tarihe somut biçimini modellendirdiği için; yalnızca insan bilincinin şu ya da bu yanını değil, **bütünselliği içinde** insanın manevi yaşamını cisimlendirdiği için, dünyanın sanatsal olarak özümleşi, toplumsal bilinçte, gerek içerik olarak, gerek yapı olarak yer alan bütün değişimlere çok duyarlı biçimde yanıt vermektedir.

Örneğin, Giotto'dan Leonardo da Vinci'ye, ondan Rembrandt'a, ondan da Delacroix ile Daumier'ye, Repin ile Surikov'a kadar Avrupa resmindeki düşüncenin kapsamının kendi içinde geçirdiği evrimi anlamak için, ilkin insanların bir çağdan öbür çağa, dünyaya, doğaya ve toplumsal yaşama ilişkin **görüşlerin**'in nasıl bir değişime uğradığını; sonra da dinsel, siyasal, ahlaksal ve estetiksel görüşlerle arasındaki **karşılıklı ilinti**'sinin nasıl bir değişimden geçtiğini açığa çıkarmak gerekir. Şunu da kabul etmeliyiz, Rembrandt'ın etik idealleri, nasıl Rönesans'ın, hele ortaçağın çok uzağında kalıyorsa, Daumier'in resimleri ile taşbaskılarının toplumsal-eleştirel, devrimci-demokratik yanı da Giotto'nun, Leonardo da Vinci'nin ya da Rembrandt'ın çağı açısından o denli uzakta kalan bir şeydir, tıpkı Surikov'un yapıtlarındaki tarih anlayışına o zamanlar hiç akıl erdilemeyeceği gibi. Öte yandan da şu da var, nasıl Giotto'nun duvar resimlerinde ağır basan dinsellik, Leonardo da Vinci'nin yapıtlarındaki etik-hümanist sorunsal karşısında güçsüz kalıyorsa, Rembrandt'ın resimlerinde de biçimsel konuya bağlı anlam, etik-psikolojik temalar karşısında öylesine güçsüz kalmaktadır. 19. yüzyılın büyük sanatçılarında dinsel temalar, açıkça anakronik bir nitelik taşımaktaydı; etiksel dokunaklılık, siyasal nitelikte, düşüncelerin üstüne çıkıyordu.

Bununla birlikte, çeşitli toplumsal (siyasal, dinsel, felsefi, etik, estetik) görüşlerin birbirine içiçe geçişi olarak toplumsal bilinç anlayışı, bize toplumsal bilincin karmaşık yapısının ancak bir yönünü verir. Sanat tarihi süreçlerinin yasallıklarını

anlamakta önemli bir başka yönü daha vardır. Bunu, toplumsal bilincin iki düzeyde uzanan, **iki katmanlılığı, iki anlamlılığı** diye tanımlayabiliriz. Nitekim, böyle bir şey biçim açısından bakılınca olağan bilinç olarak, kuramsal-formüllendirici bilinç olarak belirlenebilir, ama içeriksel açıdan bakılınca, **toplumsal psişe** olarak, **ideoloji** olarak karşımıza çıkar.

Toplumun her üyesinin, kendi yaşamının akışı içinde, dünya görüşlerinden, kanılarından, coşkusal tepkilerinden, istemsel özlemlerinde ve ideallerinde oluşan belki bir tasarımı vardır kafasında. İnsanın bu **olağan bilinci**, toplumsal bilincin kökensel, alt tabakasını oluşturur; çünkü kişinin manevi yaşamı, toplumsal içeriğin bireysel yansımasından başka birşey değildir. Olağan toplumsal bilinç, insanın gerçeklikle coşkusal ilintisini olduğu kadar düşüncesele ilintisini de kapsar: insanın dünya duyumu ile dünya görüşü bu bilincin içinde kaynaşmıştır. Marx'ın "manevi üretim" dediği her özgül insan etkinliği alanında, olağan bilinç, çeşitli türden kültürel değerler halinde kendini nesnelleştirir. Burda, toplumsal bilincin toplumdaki **kuramsal düşünce**'nin sonuçlarını ve **sanatsal yaratım**'ı temsil eden yüksek tabakası ile karşılaşırız.

Ama, olağan bilincin kuramsal düşünce ile sanat yaratımlarıyla olan ilintisi özdeş değildir. Olağan toplumsal bilinçteki ideolojik öğeler, gelişmemiş, sistemleşmemiş bir özellik taşıdığı için, burda onu toplumsal psişeden ayırmak olanaksızdır. Çünkü, kuramsal düşünce, mümkün olduğunca sağlam, sistemleşmiş, bilimsel temellere dayanan bir ideolojiye yönelerek, sistemleşmiş, kapalı, temellendirilmiş bir öğreti oluşturmaya çalışır (ki burda gerici anlayışlar da bilimsel bir nitelik taşıyormuş gibi görünür). İnsanın toplumsal-pratik etkinliği ile olağan bilinci üstünde çok güçlü bir etkide bulunur bu.

Sanat da temelde aynı türden bir iş görür. İnsana dünyayı tanımada, yaşamdaki yerini kavramasında, belirli toplumsal ideallerini gerçekleştirebilmesinde yardımcı olmak için, **olağan bilincin kapsamını tanımaya, irdelemeye ve mümkün olduğunca sağlam bir biçimde gelişmeye çalışır**. Bu anlamda sanata, toplumun "sanatsal ideoloji"si denebilir. Bu tanımlama, hiç kuşkusuz, mecazidir; çünkü sanat, insanın dünya görüşünü, soyut-mantıksal olarak değil, imgesel olarak canlandırır. Bu ayırım, sanat ile ideolojinin yalnız biçim özellikleriyle ve içeriğinin niteliğiyle değil, ama aynı zamanda, burda onlara karşılık veren olağan bilincin "ham malzemesi"nin ele alınışıyla da ilgilidir. Çünkü, ideolojiden farklı olarak, sanat, olağan bilincin düşüncesele katıyla sınırlamaz kendisini; onun içeriğinin **ayırışmamış, psikolojik-ideolojik** doluluğunu da yüklenerek, zihnen içine girer, onu işler ve imgesel olarak modellendirir. Sanat, insanın dünyagörüşünü, salt biçim olarak değil; insanın olağan bilincinin bir özelliği olan, dünyagörüşü ile dünya duyumunun, kanıları ile düşünce biçiminin, tasarımları ile özlemlerinin topluca bir birliğini de cisimlendirir.

Bu yüzden, ideoloji tarihi, sanat tarihi gibi, toplumsal-psikolojik gelişmeye, doğrudan bağımlı değildir. 17. yüzyıl ile 18. yüzyıl da Fransa'daki mutlakiyet dönemleri arasında toplumsal kuramlar açısından bir karşılaştırma yapılacak olursa, Fransız soylusunun psişesindeki değişimlerden başka herşeyi bu kuramlarda görmek mümkündür. Oysa, böyle bir karşılaştırmayı, Poussin ile Boucher'in yapıtları, ya da 17. yüzyıl klasikçiliği ile 18. yüzyıl Rokoko'su arasında yapacak olursak, o zaman böylesine bir psişik değişimi burda gözleyebiliriz. Klasikçi sanat, gerek resimde, gerek dram sanatında, gerek mimaride çok güçlü ve bilinçli davranmıştır çünkü, böylesine bir düşünce biçimi, böylesine enerjik bir amaçlılık, mutlakiyet döneminin boy atıp serpilme döneminde, soylulara özgü bir şey olmuştur. Ama, mutlakiyetin derin bunalım döneminde, soyluların toplumsal psişesi de değişmiştir. Mücadele istemini yitirmiş, zevk almaktan başka birşey düşünmeyen bir sınıfın bu yeni toplumsal özduygusu, yapay, manen yüzeyde, aşırı incelmış rokoko sanatı içinde çok plastik yoldan kendi anlatımını bulmuştur.

Sanatsal gelişme ile toplumsal psişe arasındaki bu bağımlılık görülmediği sürece, burjuva sanat tarihinin asli yasallıklarını araştırmak da olanaksızdır. Bi-reyciliğin sanat yaratımları üstündeki etki gücü, yalnızca ideolojik değil, ama ilk önce, toplumsal-psikolojik bir olaydır. Bu ideoloji kuramsal olarak da yerleşmekle birlikte, bu gibi bir toplumsal psişe tipi, en dolayimsız biçimiyle, sanat yaratımlarında görülür. Gerek sanatsal yaratımların kendi manevi kapsamında, gerek kendi estetik ilkelerinde burjuva insan, "herkesin herkesle savaşıması" üstüne kurulmuş böyle bir toplumsal sistem içinde kendi hemcinsleriyle olan ilişkilerinin gevşekliğinin, anlamsızlığının farkına vardıkça; "insan insanın kurdudur" ilkesinin hüküm sürdüğü bir dünyada kişinin ne denli yalnız kalmış olduğunu, tüm resmi kabul görmüş toplumsal değerlerin ne denli yanıltıcı ve yanlış olduğunu anladıkça, kendi çıkarları ile ideallerini kendi varoluşuyla, kendi maddi ya da manevi yaşamıyla, kendi "ben"iyle o denli bencilce sınırlandırmak, kendi "ben"inin gelişmesi o denli **mutlak, en yüksek değer** olarak görüp kabul etmek zorunda kalmıştır. Erken burjuva ideolojisinin hümanist dokunaklılığı, kişiler üstü, genel insansal bir değer olarak insanların inancında daha yaşamakla birlikte, kendi küçük dünyası dışında başka hiçbir sahici ideal olasılığı görmeyen kişinin kendi bireyselliğiyle sınırlı kendinin duyguşu, gittikçe yoksullaşmaktaydı.

Bu toplumsal psişe tipi, Albert Camus'un **Yabancı** adlı romanında çok imgesel bir biçimde ortaya konmuştur. Romanın kahramanı, varoluşçu düşünceli olduğu anlaşılan, sıradan insandır bu, öylesine yalnız duymaktadır ki kendisini, ne annesinin ölümünde, ne sevdikleriyle olan ilişkilerinde, ne de hatta bir başka kimseyi öldürdüğünde, coşkusal herhangi bir tepki gösterebilmektedir. Kahvaltı eder gibi, ya da yoldan geçenleri izler gibi anlatmaktadır bütün bunları, arada hiçbir üslup farkı gözetmeden. Aklından bir takım şeyler geçirirken, düşünürken, mutlak bir ilgisizliğin tanıtı olan şöylesine sözler kendisine eşlik etmektedir:

“aslında hiçbir şey farketmez benim için”, “hiçbir anlamı yok”, “ne anlamı var ki, sonunda öleceksin”, (Çevresiyle olan ilişkisi bütünlükle kopmuş bir kişi için, ölümün kaçınılmaz oluşunun bilinişi, hem yaşama anlamsız bakmanın temelinde yatan psikolojik bir güç, hem de bir terkedilmişlik olmaktadır burda).

Bireyci psikoloji, yalnızca burjuva sanatının ideolojik kapsamını etkilemekle kalmamış, yaratıcılık sisteminin özelliklerini de etkilemiştir. Sanatçı, tıpkı kendi kahramanı gibi, kendisini yabancı ve çaresizlik içinde yalnız hissettiği için, sanatta öbür insanlarla bir bağ kurulması gereğini, başka insanlarla arasında bir “dil” kurulması gereğini de duymaktadır. Toplumsal sorumluluk duygusundan kopmuş bir “yaratım özgürlüğü”nün, insanın aklına ne gelirse sanatta onu doğrulamaya kalktığı bir estetik başınabuyruklu hale gelerek, soysuzlaşmanın nedeni budur.

Bu da bize şunu göstermektedir, toplumsal psişenin evrimi, yalnızca sanatın manevi içeriğinde değişimlere yol açmakla kalmamakta, ama aynı zamanda sanatsal biçimde, sanat dilinde, insanlarla ilintisi içindeki gerçekliğin yeniden yaratılış tarzı ve biçiminde de değişimlere yol açmaktadır. Çünkü sanatta biçim, sanatçının toplumsal psişesi tarafından koşullandırılmış olup, onu gösteren ve anlatan deneyimler ile duyumlarının yapısı, dünyayı kavrayış tarzını bize verir. Bu bakımdan, bir Rönesans resmi ile bir Barok resmin yapısı arasında, bir Barok ve Rokoko heykelin yapısı arasında, klasikçi bir şiir ile romantik bir şiirin yapısı arasında romantik müzik ile izlenimci müziğin yapısı arasında bir imparatorluk binası ile bir konstrüktivist binanın yapısı arasındaki ayrım, son kertede, değişik çağların toplumsal psişesinin kendi özelliklerinden, o çağdaki dünya duyumunun kendine özgü yanından ileri gelir. Biçimde görkemlilik ya da küçüklük, durağanlık ya da dinamiklik, mantıksal duruluk ya da akıldışılık, lakonizm ya da ayrıntınlık, enerjik gerilim ya da gerilimsizlik, bütün bunların hepsi, yalnız sanatçı kişinin kendi özelliklerine, kendi bireysel dünya duyumunu değil, ama aynı zamanda, toplumsal düşünce tarzının özelliklerini de yansıtarak, onun toplumsal-psikolojik belirtenleri’ni de açığa çıkarır. “Küçük” Hollandalı sanatçıların üslubu ile Rembrandt’ın üslubu, Turgenyev’in üslubu ile Dostoyevski’nin üslubu, Mayakovski’nin üslubu ile Severyanin’in üslubu arasındaki ayrım da burda açıklığa kavuşmaktadır. Bu sanatçılardan her biri, o günkü toplumun çeşitli kesimlerinin varlıklarında ve özelemlerinde yatan bir başka toplumsal psişe tipini sanatsal olarak saptamışlardır.

Wölfflin’in, Fry’in ya da Riegl’in görüşlerindeki yanılğı, sanatsal gelişmeyi, “dünyayı görüş biçimi ve tarzı”nın, “tasarımlama biçimi ve tarzı”nın, ya da “sanatsal istem”in kendi bir evrimi olarak görmelerinden gelmemektedir; bu kategoriler, aslında toplumsal psişenin görünüşlerindendir. Yanılgıları daha çok, “görüş”, “tasarım” ya da “sanatsal istem görüş ve tarzı”nı, olağan toplumsal bilincin somut, toplumsal içerikli, toplumsal olarak belirlenmiş, içeriksel bileşkenleri

olarak değil, **soyut psikolojik** yetenekleri olarak görmelerinden gelmektedir. Bu bakımdan, maddeci sanat bilimi, burjuva biliminin bu doğrultuda elde ettiklerini bir yana atıp bırakmamalı, ama bu bulguları, toplumun manevi yaşamının gelişmesine, sanat ile toplumsal-psikolojik evrim arasındaki bağıntıya ilişkin tarihsel maddeci anlayışa dayandırması gerekir. Bu bağıntı açıklanmadıkça, önünde sonunda, Freud'un ve Jung'un konumuna benzer bir konuma düşülmüş olur, o zaman da sanatın coşkusal içeriğinin toplumsal olarak belirlenimini kabul etmek yerine, "ortaklaşa bilinçsiz" olanı verdiği için, sanatçının cinsel enerjisini yüceltmek gerekir.

Hiç kuşkusuz, sanatçıların kendi yaratımlarında olsun, toplumsal psişede olsun, bilinçsiz tepilerin varlığı görmezlikten gelinemez. Olağan bilinç ile ideoloji arasındaki temel ayrım, olağan bilincin başa buyruk bilinçsiz bir niteliği oluşundan, bu yüzden de duyguların, ruhsal durumların, coşkusal eğilimlerin çerçevesi dışına çıkamayışından gelir. Bu nedenle, maddecilik, ortaklaşa psişenin aynı zamanda **toplumsal psişe** olduğunu belirtir ve onu **toplumsal** bilincin bir katı olarak görür; çünkü toplumsal olarak koşullanmışlığı dolayısıyla, insanın yalnızca dünya görüşü değil, ama aynı zamanda **dünya duyumu**'nu, yalnızca düşünce tarzı değil, ama aynı zamanda **duyumsama biçimi**'ni de gösterir. Marx, bunu özellikle öne sürerek şöyle der: "Değişik mülkiyet biçimleri ve toplumsal varolma koşulları üzerinde duyumların, hayallerin, düşünce tarzıyla yaşam görüşlerinin değişik, kendine özgü yoldan biçimlendiği bütün bir üstyapı yükselir. Kendi maddi temelleri üzerinde ve ona karşılık veren toplumsal ilişkiler içinde, toplumsal kesimler ortaya çıkar ve biçimlenir."³⁶

Lenin de, Tolstoy üstüne yazarken, Tolstoy'un ele alıp ortaya koyduğu anlamda, Rus köylülüğünün içinde bulunduğu ruhsal durumun, bu durumdan gelen en yalın "karşı koyuş ve hoşnutsuzluk" biçiminin³⁷, "dağ gibi yığılmış bir nefret ve kin"³⁸, kapitalizm öncesi "ataerkil köydeki korkunçluğu", kısacası, tüm yanlarıyla "köylü kitlelerin düşünce tarzı"nın, o günkü somut tarihsel durumdan doğmuş olduğunu ve birinci Rus devrimi sıralarında kökten bir değişime uğramaya başlamış bulunduğunu göstermiştir. Sanat ile toplumsal psişe arasındaki bağıntıya ilişkin böyle bir anlayış, Plehanov'ca şöyle dile getirilmiştir: "Her çağdaki sanatsal yaratımın özellikleri, her zaman kendi bir anlatımı olduğu toplum tasarısıyla sınırlı, nedensel bir bağıntı için bulunur."³⁹

36 Karl Marx, **Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 328.

37 V. I. Lenin, **L. N. Tolstoy**; Toplu Eserler, Cilt 16, s. 328

38 a.g.e.

39 G. V. Plekhanov, "Yir Yıl" Ciltlerinin üçüncü baskısına önsöz; Sanat ve Edebiyat, Berlin, 1955, s. 226.

Böylelikle sanat, her zaman için, toplumsal psişenin tepkilerini üzerinde taşımış; sürekli ideolojinin etkisi altında kalmıştır. Bu etki, ideologların kuramsal olarak ele aldıkları (siyasal, dinsel, felsefi ya da daha başka içerikli) öğretilerden başka, olağan toplumsal bilinçte içerikli ideolojik öğelerden gelmektedir.

Bu iki ideolojik görünümün sanata işleyişi farklı yerlere dayanır. Fark şuradadır, sanat yaratımları, kuramsal olarak dile getirilmiş düşüncelerin bir görüntü diline aktarılması işi olmayıp; insanın olağan toplumsal bilinçte yansıyan dünyayla ilişkilerine **düşünsel-imgesel** olarak **manevi** yoldan işleyebilmesidir. Sanatçı, ideologların görüşlerini resmetmez, kendince değişime uğratar onları, hatta ideologlar ile kuramcıların doğrudan etkisi altında sanatçı, onların düşüncelerini işleyerek, kendi yaşam deneyimleriyle olan bağıntısını kurar. Onun için, bir sanatçının yaratımı, hiçbir zaman, ideolojik öğretilerin basitinden popülerleştirilişine indirgenemez. Örneğin, Gogol'un yaratımları, Slavcı ideolojinin propagandası olmadığı gibi, Kafka'nın yaratımları da Freud'un anlayışının bir göstergesi değildir. Sanatçı kişi ile ideolog kişinin aynı bir kişide birleşmesi halinde bile (örneğin, Lev Tolstoy'da ya da Sartre'da olduğu gibi), bir sanat yapıtının düşünsel kapsamı, hiçbir zaman, o yapıtta içerikli kuramsal, yani felsefi, siyasal, dinsel ve etik görüşlere indirilemez. Bir sanatçının kendi yaratımının o sanatçının dünya görüşünden "daha geniş" olduğunu söylediği zaman, bunu demek istemiştir Gorki. İmgesel biçimde dile getirilmiş bir "sanatsal ideoloji"nin bağımsızlığı, çoğu zaman, daha ideolojinin toplumdaki manevi çıkarları ve özlemleri tanımalarına, herhangi bir düşünceye ulaşmasına fırsat vermezsiniz, ideolojiyi geride bırakmasına, "havada dolaşmaya başlaması"na, ordanda kuramsal düşünceyi etkilemesine yol açar. Örneğin, hepimiz biliriz ki, 19. yüzyıl Rus gerçekçi edebiyatının, devrimci-demokrat ideolojinin oluşması üstünde çok büyük bir etkisi olmuştur; ayrıca, Gogol'un **Ölü Canlar**'ının kendi düşünsel gelişmesi üstünde ne denli bir rol oynamış olduğunu, Belinski'nin kendi ağızıyla söyleyişini de anımsayalım burda.

Sanatın gelişmesi üstünde ideolojinin etkisi, **o çağda olağan bilinç ile kuramsal yoldan dile getirilmiş olan bilinç arasında ne gibi bir karşılıklı ilinti**'nin olduğuna ve bunun somutluk derecesine bağlıdır genellikle. Bu karşılıklı ilişki esnektir çok. Sınıflı toplum öncesinde, toplumun manevi yaşamı, olağan bilincin çerçevesi dışına çıkamamıştı henüz. İdeoloji ilk kez, rahiplerin etkinliğiyle ortaya çıkmıştır (Marx bunlara, "ilk ideologlar"⁴⁰ der). Daha sonraları, ideolojinin anlamı ve etkisi gittikçe kılık değiştirerek biçimlene gelmiş; bu arada bilimsel-kuramsal bilginin oluşumu ve özümlesi gittikçe daha geniş bir insan çevresi içinde yaygınlaşmaya başlamıştı. Böylece, ideolojinin etki alanı daha da genişlemiş, gelişme üstündeki etkisi gitgide artmıştı. Nitekim, toplumsal

40 Karl Marx/Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**; Toplu Eserler, Cilt 3, s. 31.

bilinç biçimi geliştikçe, toplumun manevi yaşamı içindeki rolü arttıkça, ideolojinin sanat yaratımı üstündeki etkisi de o denli artar. Toplumsal bilincin ideolojik yanı ne denli gelişmiş, toplumun manevi yaşamı içinde ne denli yoğun kökleşmişse, ideolojinin sanat yaratımı üstündeki etkisi de o denli kapsamlı ve önemli bir hale gelir. 20. yüzyılda felsefenin sanat üstünde böylesine, şimdiye kadar görülmedik biçimde büyük bir etkisi oluşu rastlantı değildir. Diyalektik maddecilik bilgisi ve gerçekliği bu açıdan kavrama çabası, toplumcu gerçekçi sanatın temel ilkelerinden biri olmuştur bugün. Öte yandan, burjuva sanatın temelinde de çeşitli felsefi öğretiler yatar; örneğin, sezgicilik, varoluşçuluk, Freudculuk gibi. Hiç kuşkusuz, daha önceleri de felsefenin sanat üstünde etkisi olmuştur; 17. ve 18. yüzyıllardaki ya da 19. yüzyılın başlarındaki en önemli felsefi öğretiler, Bacon ile Spinoza'nın, Leibniz ile Locke'un, Hegel ile Feuerbach'ın görüşleri, sanat üzerinde somut anlamda derin etkiler bırakmıştır. Kartezyenlik ile Fransız klasikçiliği ya da Fichte ve Schelling'in öğretileri ile Alman romantikçiliği arasında oluşmuş yakın bağlar bile, bu düşüncelerin sanatçılar tarafından doğrudan doğruya özümlemiş olduğunu göstermez bize; daha çok sanat ve felsefe yoluyla, toplumsal bilincin genel çizgileri arasında birbirine koşut bir cisimlenme vardır burda.

Sanatın sınırlar dışına çıkıp da sanatın daha başka bileşkenlerine baktığımız zaman, sanatsal kültürün gelişmesini belirleyen tümel toplumsal-psikolojik ve ideolojik etkenler arasında bir ayırlama yapmanın oldukça önem taşıdığını görürüz. Beğenin gelişmesi, yani sanat algısının somut süreçlerinin gelişmesi, ideolojik bir sorun değil, **toplumsal-psikolojik** bir sorundur; oysa sanat tarihi süreçleri içinde sanat eleştirisinin işlevi, aynı anlamda, toplumsal-psikolojik değil, **ideolojik** bir sorundur. Bu ayırım, hiç kuşkusuz, mutlak değil, görece bir özellik taşır. Halkın beğenisi, özellikle çağımızda, çeşitli ideoloji biçimlerinin etkisi altındadır. Öte yandan, eleştirel yargılar ideolojinin damgasını taşıırken, eleştirel çözümlemeyle değerlendirmeler, beğenisel yargılara bağlı kalmaktadır. Bununla birlikte her iki durumda da, gerek toplumsal-psikolojik, gerek ideolojik etkinliğin varlığı kaçınılmazdır. Ancak bu etkiler gözönüne alındığı zaman, halkla profesyonel eleştiri arasında varolan karşılıklı ilişkiler içinde toplumun somut sanat yaşamındaki birçok çatışmalar açıklanabilir. Halkın istekleri ile eleştirmenin istekleri birbirinden çok farklı olabileceği gibi, her zaman eleştirmede haklı olmayabilir.

Böylece, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirleniş mekanizması ta ekonomik altyapıdan, manevi üstyapının en yukardaki katlarına kadar, **tüm çokkatlı toplumsal ilişkiler sisteminin tümel bir etkililiği** olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü, toplumsal yaşamda hiçbir düzey ve hiçbir etken yoktur ki, sanatsal kültürün kendi içinde yer alan harekette belli biçimde belirlenmemiş ve ondan bağımsız olsun. Sanat, toplumca, tarihsel olarak, insanın yaşam etkinliğini modellendirmekle, insanın yaşamsal etkinliğini ikinci bir etkinlik haline getirerek onu daha da ileriye doğru götürmekle yükümlü olup, kendi modellendirmiş olduğu ger-

çeklikte yer alan bütün değişimlere, en duyarlı yoldan tepki göstermek durumundadır. Onun için, sanatsal gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki bağ, bütün öbür kültür alanlarında olduğundan çok daha yoğun, çok daha içten ve çok daha çeşitlidir. Burada beliren toplumsal kordinatlar sistemi içinde, estetik, tüm sanatsal olayları ele alıp inceler. Bu önemli sorunu bir sonraki bölümde göreceğiz.

TOPLUMSAL YAŞAMIN YAPISI VE SANATSAL GELİŞMEDEKİ ÇELİŞMELER

SANAT VE SINIFSALLIK

İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi toplumsal gelişmenin yasallıklarına bağlı olup; doğrudan doğruya toplumsal yaşamın yapısıyla bağımlıdır. Bu sorunun başlıca üç yönü vardır: birincisi, toplumsal sınıfların, sınıflararası farklılaşmanın ortaya çıkışının ve ortadan silinişinin, sanat tarihi üstündeki etkisi; ikincisi, sanatsal gelişmenin, **halkın** durumuna bağımlılığı; üçüncüsü de, uluslar arasındaki ilişkilerin tarihsel olarak değişiminin ve insanın yaşamı içindeki ulusal özelliklerin sanat tarihi süreçlerinde yansımaları.

SANATTA SINIFSALLIK VE EVRENSELLİK

İnsanoğlu tarihinin başlangıcında toplumsal bölünme diye bir şey yoktu. Toplumun daha sonraki kendi gelişmesi içinde sınıflara ayrılığı, kölecilik, feodalizm ve kapitalizm çağlarında toplumun yapısını da belirlemiştir.

Bütün bu toplumsal-tarihsel dönüşümler, hiç kuşkusuz, sanatsal kültürde de yansımaları bulmuştur. Sınıfsal ayrılıklarının varlığı ya da yokluğu, bunlar arasındaki çelişmelerin uzlaşan ya da uzlaşmaz nitelikte oluşu, insanların yaşam ve düşünce tarzında, kendi varlığında ve bilincinde yansıdığı gibi, toplumsal gelişmenin değişik evrelerinde görülen sanatsal yaratım özelliklerini de, sanattaki **düşünsel sav** ile toplumdaki **sanatsal yaşamın yapısı** olmak üzere, iki açıdan belirler.

Toplumsal farklılaşmanın henüz ortaya çıkmadığı ilkel toplumda birey, dünyayı sanatsal olarak özümlemeye kalktığı zaman, bütün işaretin bir temsilcisi olarak duyuyordu kendisini, gerçekten de böyleydi bu. Oysa, uzlaşmaz sınıfları bir arada barındıran toplumda sanatçı, **genel-olan'ı**, **genel insansal-olan'ı**

dolaylımsız yoldan cisimlendirebilme olanağını yitirmişti artık. Toplumsal bilince işleyen ve sonunda kültürün “iki kültür” halinde bölünmesine yol açan, toplumsal yaşamın ayrımlı yapısı, **tüm toplum**’un düşünce ve duygularını kendi yaratımında dile getirebilme olanağını sanatçının elinden almıştı. Sanatın içeriğinde genel insansal olan, önünde sonunda, kaçınılmaz biçimde, **sınıfsal olarak koşullanmış olan**’a, **tekyanlı olan**’a bırakmıştı yerini; çünkü, sanatçının dünyagörüşü, dünya tablosu ister istemez, bilerek ya da bilmeyerek, sınıfsal olarak koşullanmış ve sınırlanmıştı. Gorki’nin de çok yerinde söylediği gibi, sanatçı, belirli bir kesimin “duyu organ”ı olmuş, belirli bir kesimin “gözü, kulağı, yüreği” haline gelmiş; böylelikle de, yapıtının düşünsel kapsamı **sınıfsal bir özellik kazanmıştı**.

Örneğin, şövalye romanı ile entrika romanı arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, bu roman yazarlarının yaşama tam karşıt bir toplumsal konumdan bakıp değerlendirdikleri kolayca görülecektir. Bu romanların kahramanları (Arslan Yürekli Rışar ya da Lazarillo de Tormes) kadar, yazarın bu kahramanlara ilişkin tasarımları ile hikayenin içinde olduğu sonuçlamalar da, bütün bunların somut, **sınıfsal bir içeriği vardır**.

Böyle bir içerik, krallar ile prensleri yükseklere çıkaran klasik tragedya ile onlara savaş açmış olan 18. yüzyıl burjuva oyununda açıkça görülebilir. Rönesans döneminin ünlü Flaman ressamı Pieter Bruegel’e o zamanlar “köylü Bruegel” adı takılmıştı; ister aşağılayıcı, isterse saygı gösterici bir tonda söylensin, bu söz, Bruegel’in yapıtlarının tam anlamıyla sınıfsal özelliğini gösterir bize. Kasatkin’e de biz emekçi sanatçı deriz; kendi yaratımlarında dağlı halkın yaşamını canlandırdığı için değil, ama herşeyden önce, emekçi insanların düşünce ve duygularını yansıttığı için, emekçilerin bir savunucusu ve sözcüsü olduğu için böyle deriz kendisine; ama, bir Aleksander Benois ile Konstantin Somov, gerek bilinç yapıları, gerek yapıtlarının özü bakımından soyluların dünyagörüşü ile dünya duyumu-na bağlı kalmışlardır.

Hemingway, kendi bir özyaşamsal öyküsü olan **Paris Bir Şenliktir**’de şunları anlatır: Yazarın karısı ve çocuğuyla birlikte kaldığı otele yeni müşteriler gelir. Gelen kadınlardan biri, karısıyla dostluğu ilerletir, hem de kendisiyle evlenebilmek için karısından onu ayıracak kadar; karısıysa, “hiçbir şeyin farkında olmaksızın, hiç günahı olmadan, ne yazık ki” bu dostluğu yürütür. Hemingway’in yaşamı zehir olmuştur, tertemiz mutluluğu bozulmuştur... Herşey kendi içinde olağan, ufak tefek bir olaymış gibi gelmektedir; oysa yazar, hiç beklenmedik bir yerden bakmaktadır bu olaya. Kendisine göre, çok yoksul insanlar çok da mutlu insanlardır aslında, seviyorlardır çünkü birbirlerini, güzelce geçinip gidiyorlardı: zengindirler, çünkü zengin insan, “her günü şenlikli geçen insandır ve bu zengin insanlar, yiyip içtikten sonra, her yeri öyle bırakırlar

ki, üstünde Attila'nın ordusu geçmiş gibi olur.”⁴¹

Hemingway'in çizdiği bu çarpıcı tablo kadar, Hemingway'in burda bir genellendirme yapan düşünce tarzı da, kendi bilinci ile psişesinin sınıfsal özelliğini, kendisinde derinden yer etmiş olan bir duyguyu, yani **yoksulların zenginlere karşı nefreti**'ni; bütün kötülüklerin zenginlerden geldiği inancını, zenginliğin insanları kötürüm bırakıp çarpıklaştırdığı inancını açığa sermektedir. Hemingway'in **Varlıklılar ile Varlıksızlar** romanını okuduğumuz zaman da bu kendi inancının, kendi psikolojisinin **tüm görüntü yapısı içinde**, romanda, hem romanın kişileri ile karakterlerinde, hem de romanın eyleminde, konusunda, düzenlenişinde dile geldiğini görürüz; çünkü bu roman da, Hemingway'in bütün öbür yapıtları gibi, “varlıklılar”a karşı savaş açmış bir “varlıksız” insan tarafından yazılmıştır.

Ancak çağımızın bu büyük sanatçısının sınıfsal durumu, emekçilerin yanında yer almaya yol açacak kararlılıkta siyasal bir yön göstermemiştir. Hemingway'in dostu, ünlü Amerikalı yazar Fitzgerald'sa “işsiz güçsüz takımına karşı her zaman bir güvensizlik ve düşmanlık” duyduğunu, ama bunun “bir ilericinin duyduğu inanç gibi değil, bir köylünün içinden duyduğu gizli bir nefret gibi” olduğunu söylemiştir. Kendi dünyagörüşü ile dünyayı duyusu derinden demokratik, bu yüzden kesinlikle anti-burjuva olmuş, bütün yaşamı boyunca öyle kalmış ve yapıtlarının sınıfsal özelliği hep o yönde belirlenmiş olan Hemingway de kendisi için aynı buna benzer şeyler söyleyebilirdi.

Hiç kuşkusuz, sanatın sınıfsal özelliği, farklı biçimlerde açıklık kazanır. Örneğin, Puşkin'in Nekrassov'un, Mayakovski ya da Eluard'ın siyasal şiirlerinin sınıfsal özelliği apaçık, dupduru ortaya çıkar. Ama, Puşkin'in Anna Kern'e yazdığı şiiri okuyalım; içine psikolojik olarak girince, bu şiirin genel insansal bir içerik taşıdığını ve toplumsal yaşamın sınıflararası çelişmeleriyle hiçbir bağıntısı olmadığını sanırız:

“Kapatıyorum gözlerimi;

Ve işte sen karşımdasın,

Som bir güzellik ideali,

Bir mucize gibi ansızın.”⁴²

41 Ernest Hemingway, **Paris Bir Şenliktir**. Berlin ve Weimar, 1966, s. 188.

42 A. S. Puşkin **Toplu Eserler**, altı cilt; Cilt I, Berlin ve Weimar, 1971, s. 232.

Bu harika dizeler içinde dile getirilmiş olan duygu dünyası, ruhsal yaşantıdaki psikolojik belirtiler, coşkusal kültür, söz ve üslupsal anlatım, bütün bunlar, Puşkin'in çocukluğundan beri içinde büyüdüğü toplumsal çevrenin, o ince aristokratizmin damgasını taşıyor mu acaba? Hiç kuşkusuz, **genel insansal** bir manevi içeriği var şiirin, ama bu genel insansal olan, burda, sınıfsallık **dışı**, ya da sınıflar **üstü** bir şey olarak değil, **Rus soylusunu** kendine özgü kılan toplumsal-psikolojik yapı içinde dile geliyor. Onun için bu gibi dizelere ne Kolzov'da, ne Şevçenko'da, ne de Nadson'da rastlarız. Köylülüğün ya da küçükburjuvanın toplumsal psikolojisinde, aşk duyguları başka çizgiler taşır, başka şiirsel araçlar içinde cisimleşir.

Ayrı sınıftan kişilerin yalnızca düşünce tarzı bakımından değil, ama duyuş bakımından, gizli psikolojik bilinç yapısı bakımından da bir farklılık göstermesi, gerçekçi sanatta insanların canlandırılışından belli olur. Bir yazar, bir oyun yazarı, bir ressam, bir besteci, bir yönetmen ya da bir oyuncu, bir kişiyi yarattığı zaman, onu tüm somutluğu ve benzersizliği içinde, belirli bir **toplumsal-psikolojik tip** olarak vermeye çalışır. Katya Maslova ile Nekhilyudov, birbirlerinden farklı düşünüp duydukları için, birbirlerini hem anlarlar, hem de anlamazlar. Ama, Tolstoy'un bu roman tiplerinde sanatsal olarak modellendirdiği toplumsal bilincin somut yapısı, kendi düşüncesine olduğu kadar, kendi psikolojisine de uygun düşer. Bir başka deyişle, Tolstoy, kahramanlarının bilincinde genel insansal olan ile sınıfsal olan arasındaki diyalektik bağıntıyı canlandırmış olmakla kalmıyor, kendi bilincini dile getirmiş kendine özgü kılması dolayısıyla, bu bağıntıyı, kendi yapıtında da dile getirmiş oluyor.

Demek, genel insansal olan ile sınıfsal olan, zihnin **ne yanyana, ne de birbirinden ayrı** katlarıdır. Genel insansal olan, ancak sınıfsal olarak koşullanmış olanda, onun **yoluyla** dile gelir; ondan bağımsız ve ayrılmış bir şey olarak onun karşısında yer almaz. Onun için ayrı konumda sınıfların toplumsal bilinci, birbirini bağlayıcı çizgiler taşıdığı kadar, birbirini ayırıcı çizgiler de taşır; genel-olanı olduğu kadar, özel-olanı da içerir, nitekim sanat algısındaki diyalektiği açıklayan şey de budur. Bir sanat yapıtı, kendi sınıfsal özelliğın, ne denli belli ederse etsin, öbür sınıftan kişilerce anlayış görür, hatta karşıt sınıftan kişilerde hayranlık bile uyandırabilir (**Potemkin Zırhlısı**'nın burjuva ülkelerdeki büyük başarısını anımsayalım burda). Ama öte yandan, bir sanat yapıtının sınıfsal olarak belirlenmiş olan içeriği ile biçiminin kendine özgü yanı öbür sınıftan olanlar için bir yere kadar anlaşılabilir ancak. Belinski, Puşkin'e hayrandır; ama **Eugen Onegin**'de Rus toprak sahibinin bakış açısını görür; hiç kuşkusuz, bir **rasnoçinski**'nin bilincine yabancı düşen bir bakış açısidir bu. Pisarev ise, sınıfsal ayrılık yüzünden, bu büyük ozanın yaratımlarının değerini doğru dürüst anlayamamıştır bile.

Sanatta genel insansal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın bağıntısı

üstüne diyalektik anlayış, yalnızca bu ikisinin birbirinden **ayrılmazlık**'ının kabulünü değil, ama aynı zamanda, bu ikisi arasındaki karşılıklı ilişkilerin, **değişebilirlik**'inin de bulunup ortaya konmasını öngörür. Sanatta dile getirilen içeriğin **genel insansal anlamının ölçüsü** değişebilir her zaman. Burdaki yasallığı, genel bir biçimde, şöyle gösterebiliriz. Bir sınıf, ne denli ilerici ise, o zaman, yalnızca kendi çıkarlarını değil, bütün toplumun çıkarlarını da o denli kapsamlı olarak temsil eder; o kesimin sanatında, genel insansal anlar, o denli derin ve zengin bir biçimde kendi anlatımını bulur. Bir sınıf, ne denli bencil, ne denli kendi çıkarları içine kapalıysa, o zaman, toplum kitleleri ile kendi konumundaki sınıfların idealleri arasındaki uçurum da o denli derin olduğu gibi, o kesimin sanatsal olarak kendini dile getirdiği işlerin taşıdığı genel insansal değer de o denli düşük olur. Onun için, bugün toplumcu sanat büyük bir kararlılıkla kendi genel insansal özelliğini vurgularken; burjuva sanatsal kültür azınlığın, seçkinlerin kültürü olduğunu apaçık dile getirmektedir.

Buna bağlı olarak, kendi gelişmesinin çeşitli aşamaları içinde, burjuva sanatı ile soylu sanatının taşıdığı genel insansal değerinin niye bu denli değişime uğradığı da anlaşılacaktır. Ulusal devletlerin ortaya çıkışında soylular ilerici bir tarihsel görev yüklendikleri zaman, bu savaşın etkisi altında kalmış olan klasik sanat, o zamana kadar hiç görülmedik ölçülerde genel insansal bir anlam kazanmıştı; ancak, aristokrasi toplumu karşısına alınca, Rokoko üslubun sanatsal anlatımı içinde, kendi toplumsal yaratılmışlığını aramak zorunda kalmıştır.

Genel insansal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın diyalektiği, bir başka açıdan da estetik kuramı için önem taşır. Sınıfsal olarak koşullanmış olan ile genel insansal olanın somut ilintisi, değişik toplumsal bilinç katlarında, dolayısıyla, sanatın manevi içeriğinin değişik katlarında, birbirinden **farklı**'dır. Dünya görüşü ve dünya tablosu düzeyinde, ideolojik ve psikolojik alanda değişiktir bu ilinti. Bir sanat yapıtının içeriğindeki dünyagörüşü öğeleri ne denli büyük bir rol oynuyorsa, ideolojiyle ne denli yakın bir bağlantı içindeyse, o sanat yapıtının sınıfsal özelliği de o denli kesinlik taşır. Bir sanat yapıtı, toplumun siyasal çıkarlarından ne denli uzaktaysa, içi psikolojik sorunsalla ne denli doluyorsa, içeriğinde coşkusal anlatım gücü düşüncesele anlatım gücüne ne denli ağır basıyorsa, o yapıtın sınıfsal özelliği o denli kesinsizlik taşır. Onun için, sınıfsal olarak koşullanmış olan ile genel insansal olanın diyalektiği, değişik cins sanatlarda (örneğin, edebiyat ile müzikte olduğu kadar, değişik sanat tarzlarında (örneğin, tarihsel tarzda, manzara ya da natürmort tarzında), hatta aynı bir sanatçının değişik yapıtlarında bile farklılıklar gösterir (örneğin, Puşkin'in **Dekabristlere Yollanan Elçi**'si ile Anna Kern'e yazdıklarında, Serov'un **Arslan Askerler**'i ile **Şeftali Yiyen Kız**'ında, Levitan'ın **Vladimirka**'sı ile **Mart**'ında, Mayakovski'nin **İyi ve Güzel** şiirleri ile **Mart** şiirinde, Şostakoviç'in 8. ve 11. **Senfonileri**'nde).

Sanatın içeriğinin sınıfsal özelliği her zaman **belirgin, kesin** bir biçimde ortaya çıkmaz; onun için, şu sanatçı ya da şu sanat yapıtı burjuva bilincini dile getiriyor, ya da şu sanatçının yaratımı, kendi düşünsel özelliği gereği toplumcu bir yaratımdır, diyemez hemen. Bir sanatçının yaratımındaki dünyagörüşünün rolünü çözümlediğimiz zaman görürüz ki, bu ikisi çoğu zaman bir **iç çelişme** içindedir. Bu sorunu burda yeni baştan ele almamız gerekir; çünkü bu çelişme, toplumsal varlık ile toplumsal bilincin uzlaşmaz konumsal yapısına bağlıdır.

SANATÇININ BİLİNCİ İLE YARATIMI ARASINDAKİ ÇELİŞMELER VE SINIFSAK KOŞULLANMA

Balzac'ın yaratımlarının kendine özgü yanını gösterirken, Engels'in bu sorunu şöyle nasıl çözdüğünü anımsayalım; sınıfça yakınlığı ve özyargılar dolayısıyla, bu büyük Fransız yazarını aristokrasinin bir havarisi sayabiliriz; ama, Balzac, aynı zamanda, bayıldığı soyluların göçüp gitmeye mahkum olduğunu da (görmüş) ve onları öbür insanlarla aynı kaderi paylaşan insanlar olarak da (çizmiştir)"⁴³.

Burdaki çatışkı şurdan geliyor; romanlarında Balzac, "en keskin yergiyi, en acı alayı, o kendi çok yakınlık duyduğu soyluları, soylu kadın ve erkekleri ele aldığı zaman göstermiştir", oysa "en sert siyasal muhalifleri"nden, yani halk kitlelerinin sözcüsü olan cunhuriyetçi devrimcilerden "her zaman açıktan açığa hayranlıkla söz etmiştir", çünkü onları Balzac, "geleceğin has insanları olarak"⁴⁴ görüyordu.

43 Friedrich Engels, **Margaret Harness'e, Nisan başı, 1888**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 44.

44 a.g.e.

Buradan da şu sonuç çıkıyor, Balzac'ın yaratımlarının sınıfsal özelliğini belirleyen şey, Engels'in yukardaki mektubunu sırf üstünkörü okumuş bir takım insanların öne sürdükleri gibi, hiçbir zaman feodal-aristokratik bir bilinç olmamış; hiçbir zaman bilinçsiz bir biçimde Balzac'ta yerleşmiş gerçekçi yöntemin sınırları içinde kalan, onu çürüten birşey olmamıştır. Engels'in düşünceleri, herşeyden önce, yazarın bilincindeki **iç çelişme**'yi açığa çıkarmakta; ikincisi, yazarın kendi dünyagörüşünde olduğu kadar, kendi ruhsal durumundaki (yakınlık ve soğukluk duyduğu şeylerdeki) çelişmeleri de açığa sermekte; üçüncüsü, **aristokratik** tezlerle **demokratik** tezlerin çarpıması olarak yazarın bilincindeki çelişkenliği **toplumsal** düzlemde kendine özgü kılmaktadır. Bu gibi ve buna benzer tezlerin tüm karşıtlığı içinde yazarın bilincinde kesişmesinin nedeni, bunların **anti-burjuva** oluşundan gelmektedir.

Böylesine yüksek dereceden karmaşık durumlara, sanat tarihinde, özellikle de modern burjuva toplumu sanatsal kültüründe sık sık rastlanabilir. Bir sanatçının yaratımlarında sınıfsallığı, yazarın "toplumda geldiği yer" ve "toplumdaki durumu" gibi klişeleşmiş sorulara göre, ya da sanatçının ağzından çıkmış olan sözlere göre belirlemeye çalışan yöntemler ilkel yöntemlerdir. Bir Steinbeck'in, bir Ionesco'nun, bir Godard'ın siyasal temalar üstüne düşündükleri ne olursa olsun, bu kişilerin yaratımlarının sınıfsal gerçek özelliği ancak bu yapıtların düşünsel içeriği iyice incelendikten sonra belirlenebilir; bu özelliğin, tıpkı Balzac ya da Tolstoy'un yapıtlarında olduğu gibi, çelişmeli olduğu da açıktır.

Bunun gibi, bir sanatçının yaratımının sınıfsal özelliğini, sözgelişi, Molière ile Watteau'nun, Bunin ile Stravinski'nin bıraktıkları mirasın sınıfsal özelliğini hemen bir çırpıda belirlemek olanaksızdır; çünkü bu sanatçıların bilincinde ve yapıtlarında birbiriyle çarpışan karşıt düşünsel yönelimler, birbirinden sınıfça farklı bir toplumsal içerik taşırlar. Bu açıdan, Lunaçarski, Gerhart Hauptmann için tam denk düşen şu sözleri söyler: "Burjuvazi o okşayıcı sözlerle... Hauptmann'a istediği kadar övgüler yağdırsın; biz, ne yazık ki, "O bizimdir!" diyemiyoruz, ama, vargücümüzle onlara şöyle seslenebiliriz: "Yalan söylüyorsunuz, o sizlerin değildir!"⁴⁵

Sanatçının bilincindeki iç çelişmeler, başka bir biçimde de ortaya çıkabilir. Sanatta içeriğin diyalektikinden söz ettiğimiz zaman, bir yanda, besledikleri **kanılar** ile duydukları **yakınlıklar** arasında, öte yandan da, gerçeklikle olan **akılcı** ilişkiler ile **coşkusal** ilişkileri arasında farklar bulunan sanatçılara değinmiştik. Sanatçının sınıfsal konumunda bu gibi aykırılışmalar, bize şunu göstermektedir, toplumsal bilincin toplumsal-psikolojik katı, kendi ideolojik katından daha **kalıcı** olup; kişinin psişesinde kökleşmiş biçimde yatan yatkınlıklar alışkanlıklar, ahlaksal normlar ve ruhsal tepkilerle arasında daha sıkı bir bağıntı vardır. Dolayısıyla,

45 Anatoli Lunaçarski, **Güneş Doğup Batmadan**; İhtilal ve Sanat, Dresden, 1962, s. 136-137.

sanatçının bilincinde ve yaratımındaki bu tip çelişmeler de, sınıfsal uzlaşmazlıklarla koşullanmış olup, **sınıfsal bir içerik taşırlar**.

Ama ister istemez şu soru çıkmaktadır burda karşımıza: Sanatçının kendi bilincinde çatışmalı bir durumun ortaya çıkışını nasıl açıklayabiliriz o halde? Niye sanatçının dünya görüşü kendi içinde çelişmeli olabiliyor? Niye sanatçının toplumsal olarak yakınlık duyduğu şeyler ile siyasal idealleri arasında bir çelişme var olabiliyor?

İnsan bilincinin sınıfsal özelliği, kaba sosyologların sandıkları gibi, kişinin toplum içinde geldiği yerle, kişinin yetişme ve yaşam tarzıyla, körukörüne koşullanmış değildir. Aslında, manevi üretime etkin bir biçimde katılan insanın bilinci, olağanüstü dinamiktir. Dış etkilere korkunç duyarlı olduğu gibi, **sınıfsal yön değişimleri**'ne de yer yer, hatta bütün bütüne açıktır. Maddeci felsefenin ideologlarından hiçbiri, bilindiği gibi, ne toplum içinde geldikleri yer bakımından, ne de yetişme ve yaşama tarzları bakımından emekçi kesimdendiler. Dahası, **Ne Yapmalı?**'da Lenin, bilimsel kuramın, işçi hareketine **dıştan**, kökence burjuva ya da soylu çevrelerden gelme ideologlarca getirileceğinin altını çizer. Nitekim, 18. yüzyılda, burjuvazinin birçok ideologunun soylu çevrelerin içinden gelen kişiler oluşu bir rastlantı değildir.

Aynı şeyi, sanat alanında da görebiliriz Lev Tolstoy gibi, Radişçev ile Nekrassov, Mussorgski ile Saltikov-Şchedrin de, toplum içinde geldikleri yer ve bulundukları sınıfsal konum bakımından soyluydular, ama köylülüğün çıkar ve ideallerinin sözcüsü olmuşlardır; buna karşılık, bir köylü çocuğu olan Mikhayl Lomonosov, aydınlanmacı monarşiye bağlı bir kişi ve onun sözcüsü olmuştur.

Onun için, bir ideolog ya da bir sanatçının zihince hangi kesime bağlı olduğu sorusu, biyografik olguların bir toplamıyla bitmez; o ideologun ya da sanatçının yaratımlarındaki **düşünsel kapsam ile doğrultu**'nun iyice incelenmesini gerektirir. Marx, "bir toplumsal sınıfı **siyasi ve edebi alanda temsil eden kişi**'nin, temsil ettiği sınıfla" ilişkisini gösterirken, örneğin küçükburjuvazinin düşünce temsilcisi olan kişilerin, toplum içindeki yerleri bakımından, mutlaka dükkan sahibi kişiler olmaları gerekmediğini söyler. "Kendi yetişimleri ve kendi bireysel konumlarıyla kendileri arasında dağlar kadar fark bulunabilir. Bu kişiler küçükburjuvanın temsilcisi yapan şey, kafalarındaki engelleri hayat boyu aşıp çıkamayışları, bu yüzden, maddi çıkarları ile toplumsal konumları olan pratikte nereye sürüklerse sürüklesin, kuramsal olarak her o aynı sorunlara ve çözümlere sürüklenmeleridir."⁴⁶ Manevi yaşamın bu yasallığı gözönüne alınmadıkça, **burjuva** toplumda **toplumcu sanat**'ın ortaya çıkması ve gelişmesi de açıklanamaz. Halk kitlelerinin sanatsal yaratım tarihinde, köy folkloru ile işçi folkloru

46 Karl Marx, **Louis Bonaparte'nin 18. Brumaire'i**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 8, s. 142.

arasında bir ayırım yapılamaz; çünkü işçi kesimleri, kendi yaşam koşulları içinde, köylülüğün sahip olduğu dolayimsız sanatsal anlatımdan yoksundu. Gerçi köylü bilinci, yalnız köylülüğün kendi sanatsal yaratımlarında değil, mesleki sanatta da, Nekrassov, Mussorgski, Repin ve Tolstoy gibi sanatçıların yaratımlarında da kendi yansımasını bulmuştur. İşçi sanatının oluşmasında da, Georg Weerth, ya da Maksim Gorki, Henri Barbusse ya da Louis Aragon Nexö, Bert Brecht ya da Hans Eisler gibi, işçilerin düşünce ve ideallerini dile getirmiş; eleştirel gerçekçilikten ya da romantikçilikten, fütürizmden ya da gerçeküstücülükten, izlenimcilikten ya da dışavurumculuktan toplumcu gerçekçiliğe yükselmiş; soyluların, burjuvazinin ve küçükburjuvazinin “kayıp evlatlar”ı yerine geçen yazarlar ortaya çıkmıştır.

Farklı sınıfları barındıran toplumların sanatsal kültüründeki bu düşünsel-estetik “kaymalar”ın nedeni şuna bağlıdır; her sınıf kendi düşünsel etkisini, toplum içinde mümkün olduğu kadar yaymaya, öbür kesimden kişileri kendi saflarına çekmeye, bu kişileri kendi safları içinde eğitmeye ve onları kendi çıkarlarını savunacak kendi ideallerini yayacak kişiler haline getirmeye çalışır. Hiç kuşkusuz, bütün siyasal ve manevi baskı araçlarını elinde tutan egemen sınıf, bu amaçla, ezilen sınıflardan çok daha kolaylıkla erişir. Üstelik, bu mücadele boyunca, egemen sınıf, kendi saflarını ideolojik olarak pekiştirmekle kalmaz, karşı saflarda da uyumsuzluk yaratacak, o safların en iyi temsilcilerini, bu arada, siyasal önderlerini, ideolog ve sanatçıların kandırma yollarını arar.

Uzlaşmaz toplumsal oluşumlarda manevi yaşam, karşıt düşünce ve çabaların acımasızca savaşa tuttuğu böyle bir arenadır işte, her sanatçının bilinci böyle bir atmosferde oluşup gelişir. Sonuçlar çok farklı olabilir. Bir sanatçı, içinde yetişmiş olduğu toplumsal çevrenin düşünsel, psikoloji konumuna bağlı kalıp, düşmanca etkilere karşı bir çeşit bağışıklık kazanabileceği gibi; bir başka sanatçı, bu kendi konumundan sıyrılıp, kendi bağı olduğu sınıftan manevi bağlarını koparak, öbür sınıfın dünyagörüşü ve dünya duyumu içinde yer alabilir. Çok yaygın üçüncü bir durum daha vardır bir sanatçının, kendi toplumsal çevresinden yer yer kopup, öbür toplumsal çevrenin tasarım ve düşüncelerini yer yer özümleyişi. Bu durumda, toplumsal çatışma birden toplumsal bilincin makro dünyasından çıkıp sanatçının bireysel bilincinin mikro dünyasına girer ve sanatçının bilinci, az ya da çok, keskin iç çelişmeler’le dolar.

Bireysel bilincin toplumsal dinamiklerinin incelenişi, bize yine, sınıfsal olarak koşullanmış olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntı sorununa getirmektedir. Metafizik düşünce, (örneğin, kaba sosyologların düşüncesi), her sınıfın bilincine, kendi içine kapalı bir alanmış gibi, sanki öbür kesimlerin bilincinden **bütünlükle kopuk**’muş, dolayısıyla onunla hiç bir ilgisi yokmuş gibi bakar. Bu yüzden, bir kişinin düşünsel ve psikolojik düzlemde bir sınıfsal konumdan ötekine geçebileceği düşünülemez. Aslında, toplumsal bilincin değişik

tipleri arasında kesinkes bir ayrılık yoktur. Mutlak değil, **görece** bir karşıtlık içindedirler. İkisi de, **genel insansal** tasarımların, duyguların, anlayışların, özlemlerin **sınıfsal olarak koşullanmış** kendine özgü bir **değişken**'idir; onun için, kişinin manevi dünyasında, özellikle de sanatçının dünyagörüşü ve dünya duyumu içinde, birbirlerini karşılıklı etkilerler, birbirleriyle kesişerek, çelişkin biçimde birbirine geçişirler.

Bir sınıf, sanatı manevi olarak ne denli destekliyorsa, sanatı kendi mücadelesinde bir silah olarak kullanmak için ne denli çaba gösteriyorsa, sanatçının bilincinin bütün kendi iç çelişmelerinden kurtulup, yaratımlarını **kendi içinde bütünsel, tutarlı, çelişmelerden arınmış** bir sınıf bilinci ve duygusu temelleri üzerinde geliştirmesiyle o denli ilgileniyor demektir.

DEĞİŞİK TOPLUM YAPILARINDA SANATSAL GELİŞME EĞİLİMİ

Sanatın sınıfsal özelliği yalnızca sanatta hangi düşüncelerin ortaya konup toplum içinde yaygınlaşmış oluşuyla belli etmez kendini. Ortada sınıfsal ayrılıklarının olması ya da olmaması ile sınıflar arasındaki ilişkilerin özelliği, sanatsal yaratımın **estetik doğrultusunu** da etkiler.

Bütün dünya sanat tarihine bu açıdan bakıldığı zaman görülecektir ki, sanatsal gelişmenin her aşamasında, **sanatsal yaşamın yapısını toplumsal ilişkilerin yapısı** belirlemektedir. İlkel toplum sanatını alalım. Temelde yer alan bütün değişimlere rağmen, her kendi aşamasında, örneğin eski taş devrinde, vs., ilkel toplum sanatı, kendi düşünsel-estetik eğilimini bir bütün halinde korumuştur. Hiçbir karşı takım, hiçbir birbiriyle çelişen sanat ilkesi görülmez bu sanatta. Bunun nedeni, ilkel toplumun **gens** ve aşiret topluluğu içinde, hiçbir sınıfsal katmanlaşma olmamasıyla açıklayabiliriz. İnsanların yaşam tarzındaki başlıca farklar, cinsiyete ve yaşa bakıyordu; aşiretin bütün üyelerinin varlığında ve bilincinde yatan **ortaklaşlık**, dolayısıyla, sanatsal çabalarındaki **ortaklaşlık**, henüz bozulmamıştı.

Toplumsal organizmanın birbiri karşısında yer alan iki cepheye bölünüşüyle durum da değişmiştir. O zamandan bu yana, uzlaşmaz toplumda sanat, **farklı** ve birbirine **karşıt** düşünsel-estetik eğilimler almıştır çünkü, ayrı sınıfların toplumsal varlığı ve kendi toplumsal bilinci doğrultusunda, sanat, iki ayrı yana çekilmiştir. 17. yüzyıl Alman edebiyatında, anti aristokratik edebiyat (örneğin, Hoffman von Hofmannswaldau) ile kaba demokratik gerçekliğin nasıl bir arada geçinmek zorunda kaldıklarını, ya da 1920-30'larda, toplumcu sanat ile burjuva sanat arasında açığa çıkan ideolojik karşıtlığı anımsayalım burda.

Sınıfsallığın sanat üstündeki etkisine iki açıdan bakılabilir; birincisi, her sınıfın ideologları ile liderlerinin, sanatın gelişmesini, kendi sınıflarının çıkarları doğrultusuna sokmaya çalışması; ikincisi, ideolojinin yardımı olmaksızın, her sınıfın varlığı ile bilincinin, kafaca belirli bir kesime bağlı olan sanatçının yaratımı içinde yer alması (sanatçı böyle bir şeyin ister bilincinde olsun, ister olmasın). Böylece sanat, toplumsal mücadelenin güç alanı içine girmiş, kendi içinde gruplaşmış; **tek bir bütünlük** oluşturan bir yaratım metodolojisi ve bir sanatsal gelişme eğilimi olanağı ortadan kalkmıştır.

Hiç kuşkusuz, ayrı düşünsel-estetik eğilimler arasında çatışma, uzlaşmaz toplum yaşamında, hep yüzeyde kalmamıştır. Zaman zaman, açık seçik gün ışığına

çıkması, zaman zaman da üstü örtülü kalmış, ancak temelinden incelendiğinde açık etmiştir kendisini. 18. yüzyılda Fransa'daki aristokratik rokoko sanatı ile burjuva demokratik gerçekçilik arasındaki karşıtlık, ya da 19. yüzyıl Rus resmindeki akademizm ile gezici ressamın hareketi arasındaki kavga, ya da 20. yüzyılda bütün Avrupa sanatındaki burjuvaca çöküşme ile toplumcu gerçekçilik arasındaki uzlaşmaz çatışma, bütün bunlar, toplumun çelişmeli yapısının sanatsal kültür üstündeki etkisini bize gösterir. Örneğin, 17. yüzyılda, böylesine keskin çatışmalara, ne Rus, ne Fransız ne de Hollanda sanatında rastlanır. Onun için, bir takım bilim adamları, 17. yüzyılı, Fransız sanat tarihinin "klasik çağ" olarak; genel Avrupa ölçeğinde ise, "Barok çağ" diye tanımlayabilmişlerdir.

Ama, incelendiği zaman görülecektir ki, Barok, 17. yüzyıl Avrupa sanat yaşamı içinde yer alan birçok doğrultudan yalnızca biri olduğu gibi; bütün güçlülüğüne rağmen, klasikçilik de o çağdaki Fransız kültürünün tek ve her şeyi belirleyen sanat üslubu değildir. Edebiyatta olduğu kadar tiyatrodaki, resimde olduğu kadar da grafik sanatlarında, klasikçilikten kesinlikle ayrılan, birçok bakımlardan onunla karşıtlık oluşturan ve kendine özgü toplumsal temellere yaslanan gerçekçi sanat doğrultusu, bu çağda, klasikçiliğe karşı bir gelişme göstermiştir. Sorel'in, Scarron'ın ve Furetière'nin, 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğini andıran romanları; Le Nain Kardeşler'in ve birçok taşra ressamının, toplumun aşağı kesimlerini, hepsinden önce de, köylülüğü büyük bir dikkat ve paylaşma duygusuyla canlandıran resimleri; Jacques Callot'nun, varolan toplumsal düzene karşı alay dolu grafikleri, bütün bunlar, klasikçiliğe karşı çıkan sanatın en önemli görünüş biçimlerini oluşturmaktaydı. Hiç kuşkusuz, böyle bir sanat, o zamanlar için klasikçiliğin ciddi bir rakibi sayılamazdı; çünkü klasikçilik, herşeye gücü yeten devletin, egemen sınıfın siyaset ve ideolojisinin desteğini görmekteydi. Ancak yüzyıl sonra, Aydınlanma çağında, burjuva-demokratik devrime el atıldığı zaman, gerçekçilik klasikçiliği yakalamış ve Fransa'da sanatsal gelişmenin itici gücü haline gelmiştir. Ama, daha 17. yüzyılda gerçekçilik kendi doğrultusunda ilk adımlarını atmaya başlamış, hatta kendi toplumsal, düşünsel ve sanatsal temel ilkelerini işlemeye koyulmuştu. Bu anlamda, Charles Sorel ile Abraham Bosse'un estetik çalışmaları oldukça ilginçtir. Daha sonra Diderot estetiğinin temellerini oluşturacak ve klasikçiliğin estetik programını sert bir biçimde eleştirecek olan birtakım düşüncelerin dile getirilmiş olduğu bu yapıtlar, 17. yüzyıl Fransız sanatının, ne praksipte, ne de kuramda, tek bir üslup taşımadığını göstermektedir bize. Molière'in yaratımlarındaki iç çelişmelerde bunun bir tanıtı değil midir? Molière'in yaratımları klasikçiliğin çerçevesi dışına da taşıdığı için, hem soylular, hem Kral, hem de o dönemin estetik yasalar koyucusu Boileau tarafından ikircikli duygularla karşılanmıştır.

17. yüzyılda, Fransa'da, değişik sanat doğrultuları arasındaki mücadelenin,

18. yüzyıldaki kadar açık seçik, etkili bir biçim almamış olmasının nedeni, mutlakiyetçiliğin boy atıp serpilme dönemi ile bulanım döneminde toplumsal güçlerin farklı ilintiler içinde oluşuyla açıklanabilir. Ama her iki dönemde de, tıpkı insanlık tarihinde olduğu gibi, toplumsal sınıflararası çelişmeler, toplumun sanatsal yaşamının yapısında kendi bir yansımasını bulduğu gibi, **kendi doğrultuları içinde farklı düşünsel ve sanatsal eğilimlerin birbiriyle çatışmasına da yol açmıştır.** Uzlaşmaz toplum tarihinin sanatsal gelişmesinde **tek bir üslup'un tek bir bütünsel doğrultu'nun** olduğu hiçbir ülke ve hiçbir dönem olmamıştır. Onun için, burjuva sanat ve bilim adamlarının yaptığı gibi, herbiri belirli bir dönemi gösterecek biçimde (örneğin, antik-klasik-romantik-Gotik-Rönesans-Barok, vs., diye, ya da klasikçilik-romantikçilik-geçekçilik diye), dünya sanat kültürünü, üslupların kendi içinde bir değişmesi olarak ortaya koyma çabası, sanatsal gelişmenin kendi gerçek yasallıklarını kabaca çarpıtmaktan başka birşey değildir. Bir başka, daha da büyük bir çarpıtma, “kendi içinde bir birlik oluşturan akım” kuramının, çağımızın sanatsal kültürü için de uygulanmaya çalışılması; örneğin, sanatta birlik gösteren bir “modern üslup”un, hem kapitalist, hem de toplumcu ülkeler için ya da yalnızca burjuva sanat dünyası için tanıtlamaya kalkışılmasıdır. Aslında, yaşadığımız dönemde, değişik doğrultular, yöntemler ve üsluplar arasında geçen mücadele, şimdiye kadar görülmedik biçimde öylesine sivrilemiştir ki, “tek bir üslup” kuramının gizemselliğini hiç şimdiye kadar olmadık biçimde ortaya çıkarmıştır.

Yalnız şunu da belirtelim, toplumcu bilim adamlarından kimileri, “birlik oluşturan akım” ve “üslup şubeleri” kuramına karşı verdikleri kavgada, bir başka aşırılığa düşmekte; 19. ve 20. yüzyıllardaki sanatsal yaşamın yapısını özgül kılan bir takım özellikleri, bütün bir sanat tarihine uzandırmaktadırlar. Dünya sanat tarihini, gerçekçilik ile anti-realizm arasındaki sürekli bir çatışma biçiminde gören anlayış son yıllarda gerçekten eleştirilmekle birlikte, etkisini henüz yitirmiş değildir. Burda yalnızca şunu belirtelim, sanatlararası çelişmelerin yansıması, mutlaka gerçekçilik ile anti-realizm ilkeleri arasındaki bir çatışma biçiminde dile gelmeyebilir, ya da çatışma biçimi, sanat doğrultularının **kendi başına gelişmesi** biçiminde olmayabilir.

Eski Mısır'da, Eski Yunanistan'da ve Eski Roma'da, hiç kuşkusuz, kölelerin de kendi duygularını, kendi ruhunu, kendi acı ve umutlarını doğrudan doğruya dile getirdikleri bir köle sanatı olmuştur. Ama, köleci toplumun sanatsal kültüründeki bu doğrultu, çok sınırlı olmuş; “kendi içinde kalmış” ve egemen sınıfa hizmet eden sanat üstünde hiçbir etki gösterememiştir. Üstelik, kölelerin kendi başına yaratımlarının somut yaşam koşulları, anlaşıldığı kadarınca, salt şarkı ve dansla sınırlı kalmıştır. Bu sanatın bugün niye izine bile rastlanmadığını anlıyoruz; nitekim bu yüzden, köleci toplumun sanatsal kültürü, tarihçilerin gözünde,

kendi içinde kapalı bir bütün oluşturan bir doğrultu ve üslup olarak görünmektedir. Oysa, bu sanatsal kültür aşırı derecede “iki-katlı” olup, her birinin sınıfsal bir niteliği vardır. Ayrıca, Doğu’da, Afrika’da ve Avrupa’daki köleci devletlerde, egemen sınıfın kendi içinde de, gerici ve demokratik güçlerin kavgasını yansıtan, çok sert çatışmalar patlak vermiştir; örneğin, Eski Yunan polis’inde durum böyleydi. Sanat da bu kavganın içinde yer almış ve önemli bir rol oynamıştır. Platon’un, Helenistik sanatın kendiliğinden gerçekçi eğilimine karşı öylesine öfkeli davranışı, bu sanatın demokratik köklerini açıkça görüp, bunun karşısına Doğu köleci devlet despotizmi sanatının düşünsel-estetik ilkelerini çıkarması; buna karşılık, Aristoteles’in, Atina demokrasisinin toplumsal düşüncelerine uygun düşen kendi öğretisinin siyasal ve estetik programını öne sürmesi boşuna değildir.

Erken feodalizmin sanatsal kültürü de genellikle kendi içinde kapalı; bütünsel bir düşünsel-estetiksel eğilim olarak görülür. Oysa, bu da, tarihsel malzemenin yetersizliğinden böyledir. Aslında, o zaman da, Kilise’nin feodal şatoların ve prens saraylarının koruyuculuğu altında gelişmiş, resmi, “yüksek” sanatın yanı sıra, bir de **halk sanatı**, yani köy folkloru var olmuştur. Ortaçağdaki sanatsal yaşamın genel kendine özgü özelliklerinin gözönüne alınmaması bağışlanmayacak bir şeydir. Şunu görmemiz gerekir, ortaçağda folklor, sanatsal kültürün dar sınırları içinde kalmış, öncelikle de amatör bir sanatsal katkı olmakla birlikte, feodal toplumda emekçi kesimin sanatsal yaratım olanakları, kölelere oranla çok daha elverişli olmuş, bu yüzden de sanat tarihinde çok daha önemli bir rol oynamıştır. Buysa, ortaçağ sanatsal kültürüne, estetik **bir bütünlük oluşturan** bir kültür gözüyle bakamayacağımız demektir. Gotik heykelin, şövalye romanının ya da saz şairi lirığının kendine özgü özelliklerini, bu çağın bütün bir sanatsal özellikleriyle, yöntem ve üslup çizgileriyle bir tutamayız.

Ancak zamanla, toplumsal kesimlerin birbirinden farklılık gösterişinin feodalizm sanatında yansıyışı bir başka görünüm kazanmıştır. Şehirlerin gelişmesi ve “şehirli kesim”in ortaya çıkışı, ki Engels hemşehrilik der buna, git-tikçe “yüksek” bir sanatın oluşması üstünde etkide bulunmuş ve onu soylular ile ruhanilerin eline vermeye başlamıştır. İşte bu karmaşık ve çok çelişmeli temel üzerinde Rönesans’ın sanatsal kültürü boy atıp serpilmiştir. Rönesans’ın düşünsel-estetiksel **birlik**’i ardında farklı, hatta **karşıt** eğilimlerin gizliden gizliye var oluşuna şaşmamak gerekir bu yüzden. Biri gerçekçi, öteki idealleştirici; biri duyumsalcı, öteki akılsalcı; biri dünyasal, öteki dinsel; biri demokratik, öteki aristokratik; biri iyimser, öteki kötümser eğilimlerdir bunlar. Ama, Rönesans sanatında, birbirine karşıt, birbiriyle çatışan **bağımsız sanatsal doğrultular** yoktu henüz. Bu doğrultular ilk kez 18. yüzyılda billurlaşmış; burjuvaca ilişkilerin hızla gelişip, her türlü toplumsal çelişmenin keskinleşmesi sonunda, feodal güçler ile kapitalist güçler arasında bir çatışmanın kopmasıyla, birbiriyle kapışmaya baş-

lamıştır. Rönesans sanatında, her birinin belirli bir toplumsal kökeni olan, **farklı** düşünsel-estetiksel çabaları açık seçik görmek için, Boccaccio ile Petrark'ın, Raffael ile Mikelanj'ın, Rabelais ile Ronsard'ın yaratımlarını karşılaştırmak yeterlidir. Yani, Rönesans'ın sanatsal kültürü, bütün kendi yapısı gereği, ortaçağın sanatsal kültüründen olduğu kadar, 17. yüzyılın sanatsal kültüründen de farklıdır; çünkü, bu dönemdeki sınıflararası çelişmeler ile toplumsal mücadele, özel bir tarzda biçimlenmiş olduğu gibi, her sınıfın sanatsal gelişmenin düşünsel-estetik eğiliminin üstünde etkide bulunabilme olanağı da birbirinden farklı idi.

Belirli bir sınırın kendisini etkin bir yoldan sanatsal olarak ortaya koyup doğrulamaya çalışması, belirli maddi ve manevi koşulları gerektirir. Bu koşullara ise herşeyden önce egemen sınıflar sahiptir; onun için, **egemen** düşüncelerin her zaman için **egemen** sınıfların düşünceleri olduğu üstüne tezler bütünlükle sanat tarihi için de geçerlidir. Çünkü sanat, ancak toplumun sanatsal kültür sistemi içinde somut olarak varolabilir. Böyle bir şeyse, herşeyden önce, çeşitli **sanatsal düzenlemeleri** içine aldığı kadar; yeni sanat yaratımcısı kuşakların yetiştirileceği yerleri (yüksek okulları, atölyeleri, meslek okullarını, konservatuvarları, akademileri); yaratıcı süreçlerin geçtiği yerleri (tiyatroları, film stüdyolarını, televizyon stüdyolarını, klüpleri); sanat ile halkın karşı karşıya alışverişte bulunduğu yerleri (konser salonlarını, flarmonileri, tiyatroları, sinemaları, müzeleri); sanatın incelendiği ve gelişme doğrultusunun programlandığı yerleri (bilimsel araştırma kurumları ile akademileri); sanat yaşamının gidişine doğrudan doğruya bağlı olan yerleri (bakanlıkları, devlet kurumlarını, yerel sanat yönetim organlarını) içine alır.

Bu düzenlemeler, estetik biliminin nesnesi ile dosdoğru hiçbir ilişkisi olmayacak, estetik alanı dışında kalacak biçimde, dümdüz işleyebilir. Ama, toplumdaki sanat yaşamının örgütlenmesi içinde bu dümdüz işleyen düzenlemeleri göz önüne almazsak, o zaman, söz gelişi 17. yüzyıl Fransa'sı 18. yüzyıl Rusya'sında klasikçiliğin hızla gelişmesi, ya da bugünkü burjuvazinin sanatsal kültür içindeki gücü ve onu kendi etkisi altında alışı gibi, yeniçağların sanat tarihinde yatan, son derece önemli ve derin süreçleri de kavrayamayız.

Şunu da eklemek gerekir, egemen sınıflar, sanatçının yaratımlarını çok çeşitli yollardan teşvik edecek, çok geniş maddi ödüllendirme olanaklarına da sahiptir (armağanlar, ödüller, sanat eleştirisi aracılığıyla "kamuoyu"nu örgütlendirme, sanat yaratımlarının reklamı, vs.). Öte yandan, egemen sınıf, siyasal, hukuksal, dinsel ve ekonomik baskı yoluyla, sanatsal olarak kendinden başka türlü düşünenlere karşı kullanabileceği olanaklara da sahiptir. Eğer, idealist estetiğin yaptığı gibi, sanata soyut bir gözle değil de, sanatsal kültürün somut sosyolojik bağlamı içinde bakarsak, o zaman, egemen sınıfların sanat tarihi süreci içindeki rolünün ne denli büyük olduğunu görürüz. Nitekim, toplumun sanatsal gelişmesi içinde emekçi sınıfların rolünün çeşitli dönemlerde farklı oluşu da çok doğaldır.

Maddeci estetik, toplumsal uzlaşmazlıkların tarihsel-sanatsal süreçler üstündeki etkisini görmezlikten gelen burjuva bilim metodolojisini olduğu kadar, kaba sosyolojinin toplumun sınıfsal yapısı ile sanatsal kültürüne ilişkin ilkel tasarımını da reddeder. Maddeci literatürde yaygınlık kazanmış bu gibi tasarımlar, örneğin modern kapitalist dünyada iki uzlaşmaz sınıf olduğu, buna göre de iki ideoloji, iki kültür olduğu ve biri burjuva, ötekirse toplumcu olmak üzere, **yalnızca iki sanat doğrultusunun var olduğu savına yol açmaktadır.**

Böyle bir gerekçeyle de, toplumcu gerçekçiliğin dışında kalan ve emekçi kesimlerin dünya görüşüne doğrudan bağlı olmayan tüm sanatsal olaylar, örneğin, izlenimcilik ile yeni-gerçekçilik, Böll'ün ve Faulkner'in, Carné ile Fellini'nin yaratımları, vs., “burjuvaca” olarak, yani toplumcu sanata düşmanca olarak, çöküşmüş, biçimci sanat olarak ortaya konulmaktadır. Bu gibi vargılar, aslında, bu sanatsal olayların **gerçek** düşünsel ve estetik özelliğiyle çelişmekle birlikte kapitalist toplumda iki kültür ve iki ideoloji olduğuna ilişkin öğreti açısından biricik olası görüş olarak ortaya sürülmektedir. Burda, bu öğreti çok basitleştirilmekte, dolayısıyla yanlış yorumlanmaktadır. Aslında, her ulusal kültürde iki ideoloji ve iki kültür bulunduğundan söz edildiği zaman, bu onun sınıfsal özelliğini, **hiçbir biçimde, kendi içinde bir birlik oluşturuyor** anlamında söylenmemiştir. Bu kültürlerden biri, salt bir burjuva kültürü değil, ama örneğin, “toprak sahiplerinin, papazların, burjuvazinin kültürü”, bir burjuva (ve ayrıca çoğu zaman koyu gerici ve klerikal) kültür, bir “Purişkeviç, Guçkov ve Struve kültürü”dür; öbür kültür ise, “Çernişevski ile Plehanov adlarıyla gösterilebilecek” salt işçi kültürü anlamında değil, ama “demokratik ve toplumcu kültürler” arasında, toplumsal temeli “emekçi kitleler”e dayanan “demokratik ve toplumcu görüş” arasında çok daha geniş bir birliği oluşturan bir kültür anlamındadır.

Demek, bu görüş aslında, 19. ve 20. yüzyıllardaki burjuva toplumunun kültüründe, toplumcu sanatla burjuva-çöküşmüş sanat **karşısında yer alan**, çok sayıda ve çok çeşitli sanatsal görünüşlerin gerçek toplumsal kökenleri ile sınıfsal gerçek özelliğinin belirlenebilmesine olanak vermektedir. Burda söz konusu olan, **küçükburjuva ara-katların**, örneğin zanaatkarların, küçük tüccarın, memurun, aydınların, hatta köleliğin kendine özgü yaşam koşulları ile bilincinde ortaya çıkan sanatsal hareketlerdir. Marx, “küçükburjuvazinin, karşıt sınıfların çıkarlarının aynı anda uç verdiği bir **geçiş tabakası...**” olduğunu söylemiştir. Gerçekten de, küçükburjuvazinin toplumsal varlığı **iki-üçlü, iç çelişmeli**'dir. Bir yandan, maddi ve manevi değerlerin yaratılmasına doğrudan doğruya katılan ve burjuvazi tarafından baskıda tutulan emekçi kitle tabanı içinde yer alır; öte yandan, küçükmülkiyet sahipleri çoğunluğu olarak, emekçi kitleden farklı bir biçimde, az ya da çok burjuva toplum yaşam tarzı içinde yer alır. Küçükburjuvazinin bu toplumsal varlığının, kendine özgü ve temelden derin çelişmeli bir toplumsal bilinç tipi doğurmasına şaşmamak gerekir; bu bilinç tipinde, hakiki olan ile sahte olan,

gerçek olan ile yanılsal olan, ilerici olan ile de gerici olan birbirine karışmıştır. 19. yüzyılın çeşitli ütopyik toplumculuk biçimleri ile 20. yüzyılın sosyal-demokrasi anlayışı, ya da ne kapitalist, ne de toplumcu bir “üçüncü yol” bulma çabası hep bunun sonuçlarıdır.

Bu “geçiş-sınıfı”nın varlığı kadar, toplumun manevi ve toplumsal gelişmesi içinde oynadığı büyük rol de, hiç kuşkusuz, sanatsal kültür tarihi üstünde kendi etkisini göstermiştir. Çeşitli tarihsel ve ulusal koşullar altında, küçükburjuvalık, sanatsal gelişmeyi çeşitli biçimlerde etkilemiş olup; ancak somut bir çözümleme, niye küçükburjuvalığın kendini düşünsel-estetik olarak, kah romantikçilik, kah eleştirel gerçekçilik, kah izlenimcilik, kah da dışavurumculuk içinde kendini doğrulamaya kalkıştığını bize gösterebilir. Ancak, bu durumların, son iki yüzyılın sanat tarihi içindeki toplumsal gücü ve rolü göz önüne alınmadığı takdirde, o zaman, kapitalist toplumdaki sanatsal kültürün karmaşık yapısı da doğru dürüst anlaşılamaz. Bu yapı içinde, gerçekçilik ile yalnızca emekçi kitlelerin toplumcu bilinci arasında değil, ama aynı zamanda, küçükburjuvalık ile köylülük bilinci arasında da bir bağıntı yer almış olduğu gibi; dışavurumculuk da yalnızca burjuvazinin hasta dünya duyumu ile değil, ama aynı zamanda, küçükburjuva demokrasisinin devrimci çabaları ile de bağıntılı olarak yer almıştır.

Böylece, sanatsal yaratımın sınıfsal koşullanmışlığının çözülmesi, bizi, ona diyalektik bir biçimde bağıntısı olan, **sanatta halka** bağlılık sorununa getirmiş bulunmaktadır.

SANATIN SINIFSAK ÖZELLİĞİ VE HALKA BAĞLILIK

“Sanat ve toplumsal sınıflar” sorunu ile “sanat ve halk” sorunu arasındaki bağlantı, yalnızca toplumcu sanatsal kültürün gelişme yasalarının incelenişinde göstermez kendini. Sanatın sınıfsal özelliğı ile sanatta **halka bağıllık**, geçmiş tarihle de diyalektik bir biçimde bağlantılıdır.

Maddeci felsefeye göre, halk, tüm maddi ve manevi değerlerini yarattığı ulusun bir bölümüdür. Halkın yalnızca **maddi** ürünlerin doğrudan yaratıcısı olan bölüğe girdiğini söyleyen kaba ve ilkel görüşlere katılmak olanaksızdır. Homeros ile Fidyas, Andrey Rubliyov ile Dürer, Kopernikus ile Newton, en azından köleler, zanaatkarlar, köylüler ve işçiler kadar **halktandırılar ve halkı temsil ederler**. Dolayısıyla, “halk” kavramı, **emekçi kitleler**’i ve manevi üretime katılan teknik, bilimsel ve sanatsal aydın kesimini de kapsar.

“Halk” kavramının, her zaman, **sınıfsal somut bir içeriğı** vardır. İnsanlık tarihinde, halkın toplumsal bileşimi kadar, halkın karşısına dikilen toplumsal güçlerin sınıfsal özelliğı ile halkın oluşturduğu toplumsal bileşkenler arası ilişkilerde değişir.

O halde, maddeci felsefe, sosyoloji ve estetiğı “toplumsal sınıf” kavramı yanı sıra bir de “halk” kavramıyla işlem görmeye iten zorunluluk nedir? Maddi ve manevi değerlerin yaratılmasına katılan ve birçok bakımlardan farklılıklar taşıyan sınıflar ile toplumsal kesimler arasında aynı zamanda çok asli bir ortaklaşalık da vardır. Ama, uzlaşmaz toplumlar da, sınıfsal ortaklaşalık; kafa ve kol emeğıyle yaşayan **bütün** insanların etkinlik, çıkar ve ideallerindeki ortaklaşalık, büyük bir önem taşır. Bu insanların birleşik çabaları, üretici güçlerin,

teknik ve kültürün ileriye doğru gelişmesini sağlar; kendi **ortak çıkarları**, onları mücadeleye sokar; toplumsal varlıklarındaki **benzerlik**, kendi ortamları içinde ortak ideallerin oluşmasına, özgürlük, insanlık ve kardeşlik idealinin doğmasına yol açar. Onun için, tarihteki ilerici hareketler hiçbir zaman bir sınıfın kendi çerçevesi içinde kalmamış, onun dışına çıkarak, **daha geniş bir toplumsal cephe** içinde gelişmiş; köleler ile plepleri, köylüler ile alt kesimden kentli halkı, “**tiers état**”nın bütün kesimlerini, kentli ve kırsal emekçiler ile demokratik küçükburjuvalığı içine almıştır. Buna bağlı olarak, egemen sınıfların kültürü karşısında yer alan halk kültürünün karmaşık, sınıfsal koşullanmışlığı sorusu üstüne maddeci yaklaşımı burda anımsayalım. Burda söz konusu olan şey, her ulusta, içinde bulundukları yaşam koşullarının önünde sonunda demokratik ve toplumcu bir dünya görüşüne yol açacağı bir emekçi kitlenin varlığıdır.

Sanatsal yaratımın ve sanatsal gelişmenin yalnızca sınıfsal varlığın ve onun bilincinin **özellikleri**’ne değil, ama aynı zamanda, **birden çok kesimlerin** ortak çıkar ve ideallerini içine alan, ondan daha kapsamlı bir toplumsal etkene de bağlı olduğunu estetik biliminin görmüş olması çok önemlidir hiç kuşkusuz. Böyle bir ortaklaşalık, insanlık tarihinde, emekçi kesimlerin toplumsal konumlarında, psikoloji ve ideolojilerindeki temel benzerliklerin bir anlatımı olarak bütünlükle nesnel bir biçimde ortaya çıkar. Gerek köylülüğün, gerek işçi sınıfının kendine özgülüğü, kendini ne denli belli ederse etsin, aralarındaki farklılıklar, **emekçi** kesimler olarak kendi toplumsal varlıkları ile bilinçlerinde yatan derin birliği, uyuşmayı, benzerliği ortadan kaldırma. Buna benzer nedenlerdendir ki, burjuvazi ile soylular arasındaki tarihsel çatışma da bazı hallerde barışçıl çözümlere uğramıştır; örneğin, “görmekli devrim”iyle adı geçen bu iki sınıf arasındaki tavize klasik örnek oluşturan İngiltere’de. Ama 18. yüzyılda, Fransa’da, burjuvazi ile aristokrasi arasında “ortak bir dil” kurulamayınca, burjuvazi ile “**tiers état**” kesimleri arasında genel bir anti-feodal cephe oluşturacak yolda, bir devrimin patlayışı kaçınılmaz bir hal alınca, bilindiği gibi, aristokrasi ile burjuvazi arasındaki böyle bir ittifak uzun sürmemiş; halk kitleleri ile onu ezenler arasındaki kaçınılmaz toplumsal uzlaşmazlık karşısında, sömürücü kesimler arasındaki gelişmeler, 19. yüzyıldaki devrimcilik mücadelesiyle geri planda kalmıştır.

Demek, maddi ve manevi üretim alanında olduğu gibi, toplumsal mücadele alanında da, toplumun ileriye doğru gelişmesi, tarihsel gelişmenin her aşamasında, tarihsel süreklilik ve birlikte çalışma yoluyla birbirine bağlı, **çeşitli kesimlerin birleşik** çabalarının bir sonucu olmuştur. Onun için, maddeci sosyolojide “toplumsal sınıflar ve toplumsal mücadele” sorunu, “insanoğlu tarihinde halk kitlelerinin rolü” sorununa dönüşmüş; bu aynı nedenden dolayı, bilimsel maddeci estetik, sanatta halka bağlılık sorununu, sanatsal yaratımın sınıfsal özelliği sorunuyla **diyalektik bağlantısı** içinde ele almıştır.

Kaba sosyolojinin ciddi yanlıgilarından biri de, bu diyalektiği görmezlikten gelip bütün sanat sosyolojisi sorunsalını, sanatın sınıfsal koşullanmışlığına indirgemeye kalkışmasıdır. Bir sanat yapıtının geçmeyen değeri, genel insansal önemi, doğrudan doğruya, o yapıtın **halka bağıllık**’ına bağılıdır. O halde, bir estetik kategorisi olarak “sanatta halka bağıllık” nedir? Ne tür bir somut içeriği vardır bu kavramın?

Maddeci kuramsal ve eleştirel literatürde, çoğu zaman, sanatta halka bağıllığın tekyanlı bir yorumunu rastlanır. Zaman zaman, halkın yaşamından elde edilen şeylerin canlandırılışına; zaman zaman, profesyonel sanat ile folklorun bağıntısına; sanat yapıtlarının emekçi kitleler için açık oluşuna, sanatın genelce anlaşılabilirliğine ve halkça sevilmesine indirgenir. Hiç kuşkusuz, bütün bu anlar, incelenen bu kategorinin anlaşılmasında büyük bir önem taşımaktadır; ancak, **kendi başına alındığında**, bunlardan hiçbirisi bu kategorinin kendi özünü yaratıcı biçimde açıklayamamaktadır.

Sanatta halka bağıllık, sanatın, halk kitlelerinin varlığı ve bilinciyle olan ilintisi’ni dile getiren niteliğidir.

Bu ilinti çok katlı olduğu için, “sanatta halka bağıllık” kavramının da karmaşık ve çokyanlı bir içeriği vardır. Halk ile sanat arasındaki karşılıklı ilişkiyi kavrayabilmek için, ilkin, **toplumun sanatsal gelişmesinde halk kitlelerinin rolü**’nü açığa çıkarmak; ikinci olarak, **halkın düşünsel-estetik gelişmesinde sanatın rolü**’nü incelemek; üçüncü olarak da, **halkın yaşamının sanatta nasıl yansıdığını ve halkın bilincinin sanatta nasıl cisimlendirildiği**’ni belirlemek gerekir. Hiç kuşkusuz, halk ile sanat arasındaki bütün bu bağıntı biçimleri, **tarihte değişime uğrar**; çünkü, halkın toplumsal varlık koşulları ile sanatın toplum yaşamı içindeki yeriyle bağımlıdırlar.

SANATSAL KÜLTÜRÜN KİTLELERLE BAĞINTISI

Kökeninde, sanatsal kültür, her bakımdan **bütün halkın kültürü** idi. Daha önce de gördüğümüz gibi, ilkel toplum sanatının kendi niteliklerinden doğmaktadır bu sonuç. Aşiret topluluğunun her üyesinin sanatsal değerlerin yaratılmasına doğrudan doğruya katılışını ve o çağda yaratımın, kural olarak bireysel değil, ama ortaklaşa oluşunu anımsayalım. İlkel toplum sanatı, tam anlamıyla, bir **halk yaratımı** idi; nitekim burda da, Gorki gibi şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatı tarihte yaratan **halk**’tır.

Bundan başka, kültür tarihinin ilk aşamalarında, sanatsal değer tüketimi de bütün halkın işiydi. Sanat, **herkesce herkes için** yapılıyordu; onun için, toplumun her üyesinin anladığı ve içeriğine herkesin ulaştığı bir dili konuşuyordu sanat. Bu nedenle de, bütün ortaklaşa topluluğun düşünsel-estetik gelişmesinde büyük bir rol oynuyordu. Demek, bu bakımdan da, en eskilerdeki sanat, **gerçekten halka bağlı** olmuş bir sanat olarak tanımlanabilir.

Kitlelerin pratikteki yaşam etkinliğinin ana içeriğini imgesel olarak biçimlendiren ilkel toplum sanatının içeriği de bunu bize kanıtlar: doğayla mücadele; soy sop ve aşiret ilişkilerini ayarlayan sağlamlaştıran toplumsal-örgütsel etkinlik; aşiretler arası düşmanca ayrılıklar gibi.

Ama, bütün bunlarla sınırlı kalmak, en eski sanatın halkın yaşamıyla olan ilişkisini idealleştirmek demektir; çünkü, daha en başından bu ilişkiler kendi özünden dinsel bilinçle ve dinsel törenle sınırlıdır. İlkel toplum insanının gizemsi-fantastik tasarımları, kendi yaratımlarının ürünleri karşısında bir çeşit “dinsel yabancılaşma”ya yol açıyordu. Çok çeşitli biçimlerde kendini belli ediyordu bu; mythoslarda ve masallarda, gerçek yaşamın yerini tanrılarla hayvan totemlerinin yaşamının alışımda, doğanın “mana”laştırılmasında; sanat yapıtlarında gerçek insana değil, büyüye, yakarıya, ritüel eylemlere yönelik gizli güçlere yer verilisinde; birçok sanat yapıtının bütün halkın estetik tüketim alanından alınarak, ordaki geçici mağara kovuklarına gizlenişinde; hatta, ölümlerle birlikte mezarlara ebediyen gömülüşünde olduğu gibi.

Din, böylece, sanatı halka yabancılaştırmış, bu yüzden de sanatsal yaratımın tarihte, “halka bağlılık” özelliğini kazandı, daha ilk anlarından başlayarak iç çelişmelerle yüklü olmuştur.

Bu çelişmeler, sanatsal kültürün uzlaşmaz topluma doğru gelişmesi içinde daha da keskinleşip derinleşmiştir. Ama, bu aşamada da, yeni çelişmeler ortaya çıkmış, sanatsal yaratımı halkın yaşamına yabancılaştıran yeni biçimler gelişmiştir.

Bu türden ilk çelişme, sanatın, **halk sanatı** ve **profesyonel sanat** diye ikiye bölünüşünde yatar. Böylece, sanatsal kültürün yaratıcısının etkisi gibi halk oluşu görünüşte kalmıştır; çünkü, daha önce de söylediğimiz gibi, halk, maddi olduğu kadar manevi değerlerin de yaratıcısıdır. Üstelik, sanatçı aydınların, çoğunluğu, egemen sınıfa ekonomik ve düşünsel-psikolojik bakımdan bağlı olduğu için, ister istemez, yaratımları da onların çıkarlarına hizmet etmiştir. Bu çıkarların, geniş halk kitlelerinin çıkarlarıyla bağdaştığı hallerde, örneğin, soyluların ya da burjuvazinin, toplumun ileriye doğru gelişmesine önderlik ettiği hallerde, aristokrat sanat ya da burjuva sanatı, halka karşıt düşmemiş, tam tersine, demokratik bir özellik kazanmıştır. Örneğin, kendi içinde **burjuvaca sınırlı** olmayan Rönesans sanatında, ya da 17. yüzyıl Hollanda burjuva gerçekçiliğinden durum buydu. Öte yandan, “yüksektekiler” ile “aşağıdakiler” arasında keskinleşen

çatışmanın, egemen kesimlerin ikiye bölünmesine yol açtığı dönemlerde, sanatçı aydınlar da ikiye bölünmüştür. En iyi kesimi, ilerici güçlerin yanında yer alarak, dar bir kastın çıkarlarını değil, bütün halkın çıkarlarını savunmuştur. Platon'un nefret ettiği bir gerçekçi akım olan demokratizmin antik sanattaki etkisinin, ya da mutlakiyete ve mutlakiyet ideolojisine düşmanca olan devrimci romantikçiliğin demokratik kapsamı dolayısıyla, 1920-30'larda, Rusya'daki etkisinin nedeni budur. Şunu da aklımızdan çıkarmayalım, birçok büyük sanatçı, egemen sınıflara manen bağımlı olmanın üstesinden gelerek, az ya da çok, ama kararlı bir biçimde, ezilen halk kitlelerinin yanında yer almışlardır; Valezquez ile Goya, Nekrasov ile Tolstoy, Brecht ile Aragon gibi.

Ama, profesyonel sanatın elde ettiği büyük demokratik başarıları, halka yakınlaşmaya çalışmış ilerici sanatçıların büyük soylu çabalarını gözönüne alsak bile, şunu saptamamız gerekir, uzlaşmaz toplum tarihinde, profesyonel sanatın geniş halk kitlelerine yabancılaşması **gittikçe artmıştır**. Kapitalizm döneminde, profesyonel sanat, öncelikle eğitilmiş insanlar için yapılan, halkın büyük bir bölümünce anlaşılmayan bir sanat olmuştur. Toplumun altkesimleri, Rembrandt'ın resimlerini, Stendhal'in romanlarını, Puşkin'in şiirlerini, Çaykovski'nin operalarını, Petipa'nın balelerini, Çehov'un oyunlarını, hele tuval resmini, senfonik müziği, tiyatro sanatını, haliyle anlayamazdı. Geçen yüzyılın ortalarında, Çerņişevski, Rus köylülüğünün kendi estetik gereksinimini yine kendi yaratımlarıyla karşılayabileceğini söylemiş; 20. yüzyılın başlarında da Lenin, Tolstoy'un yapıtlarının "Rusya'da bile ancak gözle görülmeyecek bir azınlık tarafından bilindiği"ni burgulamıştır. Puşkin, halkın kendisini bir gün benimseyeceğini düşlemişse de, "... soycak onurlu Slavların, Finlilerin, Sibirya Moğollarının, ve bozkırdaki Kalmukların" kendisini ancak çok ilerde tanıyıp, değer verebileceğini çok iyi biliyordu. Kendi yapıtlarının içeriği gereği, köylülüğün yaşamı ile bilincine yakın düşmesi gereken, devrimci demokrat şair Nekresov bile, Rus köylüsünün, Belinski ile Gogol'ü ve kendisini "pazarda bulacağı" günleri düşlemiştir. Gorki de 20. yüzyılın başlarında, "Okuyucu Sorunu"nu çok acı ve sert bir biçimde ortaya koymuştur. Çünkü, ilk Rus devrimci sanatçısı olarak yapıtlarına konu edindiği işçiler, ya hiç ya da yarı okuryazar olduğu için, kendi yapıtlarının gerçek okuyucusu, başlıcalıkla, eğitilmiş ya da yarı eğitilmiş küçükburjuvaydı, oysa Gorki'nin en çok aşağıladığı ve yapıtlarında acımasızca açığa serdiği kitle de buydu.

Bugün de, kapitalist dünyadaki egemen kesim, yüksek sanatı halktan her türlü biçimde uzaklaştırma uğrağı içindedir. Bomboş müzelere, mostralık klasik yayınlara, birçok tiyatro ve müzik topluluğunun trajik sonuna bakacak olursak, burjuvazinin bu amacına ulaşmış olduğunu görürüz. Sanatın insanları manen etkileme gücünü çok iyi bildiği için burjuvazi, özellikle "plebler" için geçerli olacak bir başka sanat dalı istemektedir. Kapitalist kentlerdeki emekçi ve yarı-emekçi nüfusun artışı oranında "kitle kültürü", sanatsal "kitle metası" da artmaktadır;

köylülükten farklı olarak, bu nüfusun kendi estetik gereksinimlerini kendi sanat yaratımlarıyla karşılaması olanağı yoktur. Bu bulvar edebiyatı, müziği ve sinema sanatında, aşire derecede yüzeyde ve gerici bir içerik, ilkel anti-sanatsal bir biçimde biraraya gelmiştir; kendinden de anlaşılabacağı gibi, bu gibi yapıtların halkça sevilmesi, hiçbir zaman halka bağlılığın bir tanıtı olamaz.

Burjuva sanat üretimindeki bu ayrılaşmadan, modern Batı Avrupa ve Amerika kültürünün ilerici temsilcileri, derin bir kaygıyla söz etmektedirler. Örneğin, Avusturyalı besteci Marcel Rubin şöyle yazmaktadır bu konuda: “Bugünkü gelişme aşaması içinde burjuvazi, kendi egemenliğine karşı ayağa kalkacak insanların direnme gücünü ve istemini felce uğratmak için, beyinleri yıkayacak iki yöntem kullanmaktadır. Birincisi, anlatılmaz ahmaklıkta sözleri ve vıcık vıcık müziği olan, seri plak üretimi. Pikap ve radyolarda milyon kere çalınacak bu plaklarla kitlelere işlenecektir. Öbür yöntemse, saçma, modern sanat üretmek, ki bunun da amacı, küçük ama etkili bir aydın ya da insan çevresinin, böyle olmaya can atan bir çevrenin beynini yumuşatmak.” Sahici sanat ise, halkın yaşamını yansıtabilmek için, aşılması çok zor engellerle karşılaşmaktadır sömürücü toplumlarda. Dünyanın sanatsal olarak özümleşi aslında yaşamsal etkinliğin tüm alanlarına girmiş olmasına rağmen; toplumsal yaşamın temelleri, halkın emeği, toplumsal gelişmenin itici gücü, yani kitlelerin ilerici mücadelesi, bir ölçüde “estetik tabu” olarak ilan edilmiştir çünkü. Uzlaşmaz toplumun sanatsal kültür tarihine göz atılacak olursa, rahatlıkla görülecektir ki, büyük bir hevesle ve vazgeçilmez bir ilgiyle, kadın ve erkek, anababa ile çocuklar, kişi ile devlet, insan ile de tanrı arasındaki ilişkiler incelenmiştir hep; sanatsal yaratımın “ebedi temaları” olmuştur bu sorunlar. Sanat, ayrıca, hep doğaya dönmüş; ama doğaya çoğunlukla estetik görüşün bir nesnesi olarak bakmış, emeğin bir nesnesi olarak görmemiştir doğayı. Emek teması ile ileriye mücadele teması ancak ender hallerde girebilmiştir sanata; demokratik akımların öbür Avrupa ülkelerinden daha da güçlü olduğu 19. yüzyıl Rus sanatı için de geçerlidir bu. Nitekim Belinski, niye o günkü ilerici Rus edebiyatın, öncelikle toplumun yüksek kesimine yöneldiğini halkın yaşamını canlandırmadığını, böyle birşeyin edebiyatta kendini doğruladığını ve yasallaştığını özellikle açıklamaya çalışmış; halkın yaşamına yönelmeleri ve edebiyat dünyasına köylü tiplerini sokmaları için Rus yazarlarına çağroda bulunmuştur.⁴⁷

Bu çağrı yankısını bulmakta gecikmemiştir. Turgenyev’in **Bir Avcının Notları**’yla birlikte, Rus edebiyatında da halkın yaşamında görüntüler yer almaya başlamıştır gittikçe. “Aşağılananlar ile horlananlar”, kentli “yoksul halk”ın yanısıra “köylü”, daha sonra ayak takımı, en sonunda da işçi edebiyatına girmiştir.

47 V. G. Belinski, 1847 Yılı Rus Edebiyatı Üstüne Düşünceler; Seçilmiş Felsefi Yazılar, Moskova, 1950, s. 473-476.

Egemen sınıfların çıkar ve isteklerine karşı, sanatçı aydınların en iyi temsilcileri, halkın yaşamının çeşitli yanlarını canlandırmışlardır. Bu çerçevedeki temaların, insanlığın “estetik kullanımı”na girişi, çok büyük bir anlam taşımış; Radişev’in **Petersburg’dan Moskova’ya Seyahat’ı**, Gogol’un **Taras Bulba’sı**, Glinka’nın **İvan Susanin’i**, Repin’in **Volga Mahkumları**, Nekrasov’un **Kim Mutlu Yaşıyor Rusya’da’sı**, Tolstoy’un **Savaş ve Barış’ı** gibi büyük sanat yapıtlarını insanlığa armağan etmiştir. Bu anılan yapıtların düşünce anlayışındaki bütün sınırlılıklara ve çelişmelere rağmen, bu yapıtlar, halkın büyüklüğü ve yoksulluğu karşısında insanlığın gözünü açmış; halkın gücüne dikkati çekmiş, halka yakınlık duymayı ve ona inanmayı getirmiştir. Bu yeni şeylerin yalnızca toplumsal-siyasal değil, ama aynı zamanda, özgül estetik bir önemi de vardı. Sanat, halkın yaşamındaki kahramanlığı ve trajikliği kavradıkça, o güne kadar erişilmemiş yüksekliklere ulaşmıştır. İvan Sussanin ile Taras Bulba tiplerinin estetiksel büyüklüğü, bu ikisinin de **sonsuz halk kitleleri**’ni cisimlendirmelerinde; düşünceleriyle ve yapıtlarıyla, **halkın vatanseverliği**’ndeki özveriyi billurlaştırmalarından gelmektedir. Mussorgski’nin **Savaş ve Barış** adlı operası ile Surikov’un resimlerinde, genelleştirilmiş halk tipleri de böylesine ilk estetik bulgulardandır. Yalnızca Rus sanatı değil, bütün Avrupa sanatı da böylesine toplumsal uzantıda görüntülere tanık olmamıştı daha.

Bu Rus sanatındaki düşünsel-tematik demokratikleşme sürecine ne denli yüksek bir değer verirse verilim, şu iki durumu gözden kaçırmamamız gerekir.

Birincisi, önceden olduğu gibi, roman ve şiirlerin, resim ve oyunların çoğunluğunda, toplumun yüksek kesiminin, yani mülkiyet sahipleri ile memurların, burjuvazinin, subay ve ruhbanların yaşamı canlandırılmaktaydı yine.

İkincisi, sanatsal olarak canlandırmanın nesnesi olsa bile, halkın yaşamı, çoğunlukla, kitlelerin emeği ve toplumsal-ilerici etkinliği açısından değil, gündelik yaşamı açısından veriliyordu. Hiç kuşkusuz emek, o günkü koşullar içinde edebiyatın baş “kahraman”ı olamazdı; ama, edebiyatta, halkın çok zengin kurtuluş mücadelesi tarihi de ele alınmamıştı. Bolotnikov, Rasin, Pugaçov ayaklanması, ülkeyi saran 19. yüzyıl köylü ayaklanmaları, “Narodnaya Volya” adlı gizli dernek üyelerinin eylemleri üstüne bu gibi temalar, Rus edebiyatında, **Eugen Onegin’in Ölü Canlar’ın**, **Savaş ve Barış’ın**, **Fırtına’nın** ve **Martı’nın** sanatsal gücüne kıyasla hiçbir iz bırakmamıştır. Bütün ülkeyi sarsan, 1905’teki devrimci mücadele bile, kendine yakışır bir şekilde cisimlendirilmemiştir sanatta.

Öbür cins sanatlarda da buna benzer bir görüntüyle karşılaşırız. Rus resmine Venezianov yoluyla köylü temasının girişi, hiç kuşkusuz, büyük bir önem taşımaktaydı; ama gezici ressamların ortaya çıkışına kadar, tematik **temel eğilim** hep aynı kalmıştır. Gerçi gezici ressamlar, köylülüğün yaşamını, Venezianov’a özgü bir biçimde canlandırmayı reddetmişlerse de, yaptıkları işler, başlıcalıkla, kırsal

yaşam tarzının eleştirel bir çizimi olmuş; ancak ender hallerde, yaşam tarzının üstündeki perdeyi aralayarak bakmışlar, köleliğin tragedyasını, Rus halkının kurtuluş mücadelesindeki kahramanlığı aydınlatmışlardır; örneğin, Repin'in **Volga Mahkumları**, Surikov'un **Stepan Rasin**, Yaroşenko'nun **Ateşçi**, Kasatkin'in **Dağ İşçileri**'nde olduğu gibi. Hele heykel tiyatro ve müzik sanatında bu soruna hiç değinilmemiştir bile.

Sert sansür koşullarıyla açıklanamaz bu. Rus sansürünün despotizmini yaşamamış, Fransa, Almanya ve İngiltere'de de, aslında bakıldığında, durum değişik değildi. Bu ülkelerde emek temasını işleyen yapıtlar enderdi çok; bu ülkelerde yer alan kitle eylemleri, örneğin ortaçağ köylü savaşları, 18. ve 19. yüzyıl burjuva-demokratik devrimleri, son olarak da Paris Komünü, kendi Shakespeare iel Rembrandt'ını, Balzac ile Verdi'sini bulamamıştı.

Ancak, bu yukarda söylediklerimize bakarak, bir sanat yapıtının içeriğinde halka bağlılığın ancak halk kitlelerinin yaşam etkinliğinin canlandırılmasıyla belirleneceği sonucuna varmak yanlıştır. Şurdan yanlıştır, çünkü herşeyden önce, sanatçı, halkın yaşamının herhangi bir yanını verdiği zaman, herhangi bir tema içinde, karşı bir açıdan da bakabilir. Sanat tarihinde, halkın yaşamının güzelleştirildiği ya da nefretle aşağılandığı örnekler az değildir. Öte yandan, bir sanatçı, halkın yaşamını değil, efendilerin yaşamını canlandırdığı zamanda halk kitlelerinin düşünce ve duygularını dile getirebilir. Uzlaşmaz toplumda ilerici sanatın kendi bir belirgin özelliği bu olmuştur. Shakespeare ile Rembrandt, bir insanın büyüklüğü ile güzelliğinin kendi toplum içindeki yerinin bir sonucu olmadığını göstermişlerse; David ile Beethoven, insanların özverisinin ve dayanışmasını, insani erdemleri ve özgürlüğü işlemişlerse eğer, o zaman bu yaratımlar, bütün halkın çıkarları ile özlemlerine **nesnel olarak** karşılık verdiği gibi, toplumun sömürücü yüksek tabakasının ideolojisiyle de çelişme yaratır.

Demek sanat, Venüs'ü ya da İsa'yı, Danimarkalı Prens Hamlet'i ya da Kral Lear'ı ya da soyut ideal insanı bile canlandırırsa, **kendi düşünsel kapsamı gereği, halka bağlı** olmaktadır. Egemen sınıfların anlamsız ve doğal olmayan yaşam tarzından ne denli çok söz etmişse, eleştirel gerçekçi sanatın içeriğinin demokratik ruhu o denli kesin ve açık seçik kendi anlatımını bulmuştur. Gogol'un **Ölü Canlar**'ı ya da Fellini'nin **Tatlı Hayat**'ı anti-aristokratik ve **anti-burjuva** yapıtlar oluşları ölçüsünde, bu yapıtlardaki düşünce kapsamı, **halka bağlılık** niteliğini elde etmiştir; halka karşı olanlarla mücadelenin manevi bir silâhı haline gelmişlerdir çünkü. Öte yandan, uzlaşmaz toplumda sanatın dramatik bir durumda oluşu, egemen sınıfların sanata demokratik düşünceler sızmasına karşı etkili bir biçimde mücadele edişinden gelir; bu yüzden, feodal ya da kapitalist toplum kültüründe ancak ilerici sanatçıların, yani çok önemsiz bir azınlığın yaratımları içerikçe halka bağlı olabilmektedir.

PROFESYONEL SANAT VE HALK YARATIMLARI

Uzlaşmaz toplumdaki profesyonel sanatta halka bağlılığın sınırlı oluşu, yalnız sanatsal içerik alanında değil, sanatsal biçim alanında da kendini belli eder. Profesyonel sanat, teknik ve estetik bakımdan kendini geliştirecek, kendini zenginleştirip yetkinleştirecek geniş olanaklar bulmuştur. Emekçi kitlelerin katı ve ezici yaşam koşulları ile aşağı kültür düzeyiyle çok dar sınırlı kalmış olan halk yaratımlarının durumundan başka bir durumu vardı profesyonel sanatın. Bu yüzden, folklorlarda, eski çağların sanatsal yaratım biçimleri değişmeden kendini korurken, örneğin sözlü şiir, türkü, halk dansları, ritüel danslar, el işleri; profesyonel sanat, hızla gelişmiş, dünyayı sanatsal olarak özümlemişine ilişkin yeni yeni deneyimler ve araçlar elde etmiştir. Roman ve öykü, tuval resmi ve portre heykel, senfonik müzik ile oda müziği; dramatik, müzik ile koreografik oyun, endüstri tasarımı ve endüstriye dayanan mimari bina, bütün bu profesyonel sanat yaratım ürünlerinden hiçbiri halk yaratımında kendi karşılığını bulmuştur. Buysa, profesyonel sanat “dili”nin folklor “dili”nden gittikçe uzaklaşmasına yol açmıştır. Bunun sonunda, örneğin, Goethe’nin şiirini, Cézanne’ın resmini, Skriyabin’in müziğini anlamak, özel bir estetik yetiştirme’i gerektirmiş, böylelikle de sanatsal olarak eğitilmiş insanların bir ayrıcalığı haline gelmiştir.

Uzlaşmaz toplumda, profesyonel sanatsal kültürün etkinlik alanı, böylece, olağanüstü daralmıştır. Her dürist sanatçı bunu sanatın büyük bir tragedyası olarak alır. İşin özü de şurdadır, ezilenlerin manen geri kalmışlığı ezenlere bir üstünlük sağladığı için, toplumsal eşitsizliğe dayanan bir toplumda bu tragedyaya aşılamaz.

“Yüksek” sanat ile geniş halk kitleleri arasındaki uçurum, tarihsel olarak ortaya çıkmış olup, burda suç, burjuva toplumda seçkin sanatı savunanların boşuna kanıtlamaya çabaladıkları gibi, insan bilincinin kendi “doğa”sında değil, uzlaşmaz toplumun kendi yasasındadır. Onun için, maddi ve manevi eşitliği ortadan kaldıracak yolda, toplumun dönüşüme uğratılması, bu uçurumun aşılması yolunu açmıştır.

Şu da var, sanatı halktan ayıran uçurum ne denli derin olursa olsun, egemen kesimler, kitlelerin etkisi sanatsal kültüre **bütün bütüne** girip yerleşsin istemezler. Her şeyden önce halkın amatörce yaratımları bunun tanıtıdır. Elverişsiz koşullar altında, profesyonel sanatın deneyim ve kazançlarından kopuk gelişmek zorunda kalmış olan halk yaratımları, doğrudan doğruya, emekçi kesimlerin bilincinin, psişesinin ve ideallerinin cisimlendirilişi olmuştur. Bu yaratımlarda, kitlelerin dünya görüşünün güçlü olduğu kadar, güçsüz yanları da yansımıştır; yaşam sevgileri ile dinsel önyargıları, özgürlük özlemleri ile yanılsamaları, kendi erdem duyguları ile kendi efsanevi kahramanlarına kurtarıcı gözüyle bakmaları gibi. Burda bile derin bir iç **çelişme** yatmaktadır. Folklorun içeriği, emekçilerin **gerçek çıkarlarına karşılık veren** düşünceler ile güdüler olduğu kadar; yalnız bırakılmışlıklarını, umutsuzluklarını, siyasal kayıtsızlıklarını güçlendirecek yolda, halkın çıkarlarıyla **nesnel olarak çelişen** güdüler de barındırır.

Bir başka çelişme de, halk yaratımlarının estetik değer biçiminde içerilidir. Yüzyıllanmış katı, inatçı gelenekselcilik ve tutuculukları, şöyle diyelim, olumsuz estetik sonuçlar getirmiştir; profesyonel sanatta her zaman için durum böyle olmuştur. Bununla birlikte, halk yaratımları alanında, sanatsal biçimin bu özelliklerinin **tam karşısı, olumlu** bir işlerliği de olmuştur. Bu çatışkılı durumun nedeni şurdadır, folklorik yaratımın kendi ortaklaşa özelliği dolayısıyla, birçok kuşakların estetik deneyimleri yoluyla, biçimde noksan, çirkin ve anlatımı olmayan ne varsa hepsi **elenip gitmiş**; sanatsal biçimde süzülüp kalan her öğe, her görüntü yapısı, her deneyim kendi içinde **derlenerek, yetkinleşebilme** olacağını bulmuştur. Aynı zamanda, her anlatıcının, türküçünün, dans yapanın, el sanatlarıyla uğraşanın yapı ustasının yaratımındaki ortaklaşalık, kuşaktan kuşağa iletilerek billurlaşan sanatsal çözümlerin **çeşitlenebilmesine, bireysel olarak bir kerelik olan** yaratıcı edimdeki canlı soluğu içine çekebilmesine yol açmıştır. Bu nedenle, folklorda estetiksel değerde yapıtların payı, mesleki sanattakinden çok daha yüksektir.

Estetik yetkinliği dolayısıyla, halk kitlelerinin sanatsal yaratımlarının, profesyonel sanatın gelişmesi üstünde verimli bir etkisi de olmuştur. Folklorla yönelme, folklordaki deneyimlerin, sanat ilkelerinin ve “dili”nin özümlemesi, halka bağlılık niteliğini kazanabilmenin bir yolu olarak gözükmiştir profesyonel sanata. Özellikle de müzik tarihinde açık seçik görülür bu. Türkü folkloru, halk ezgilerindeki tonlama, burda büyük bir rol oynamıştır. Glinka’nın şu ünlü sözlerini anımsayalım: “Müziği yaratan halktır, biz müzikçiler onu düzenliyoruz yalnızca”. Ancak şunu da göz önünde tutmak gerekir, halk sanatı yaratımlarının mesleki sanat üstündeki etkisinin ölçüsü şu iki etkenle belirlenir:

Birincisi, “eğitilmiş” sanatın herhangi bir doğrultusunda görülen **demokratik**

ya da **antik-demokratik** eğilimle. Örneğin, klasikçilikte, folklorik sanatsal deneyimlerin hiçbir değeri yoktu; kaba saba “avam” yaratıları olarak görülüyordu bunlar. Boileau, Molière’in birkaç oyununda, halk tiyatrosunun “sokak” geleneği etkileri olduğunu farketdiği zaman, bu büyük komedyaya yazarında gördüğü bu gibi sapmaları, “yüksek” sanat ilkeleri açısından, çok sert bir dille yargılamıştır. Ama 18. yüzyılda, Aydınlanmacılar, klasikçiliğin aristokratik tutumuna karşı tavır alınca, çok doğal olarak, folklorun estetik saygınlığı da yeniden tanınmıştır. Herder’in bu alandaki çalışmaları, sanatsal kültür tarihine büyük hizmetler olarak geçmiştir. Birkaç on yıl sonra buna benzer bir süreçte, Rusya’da; Puşkin ile Glinka’nın, Gogol ile Kolzov’un, resmi estetik doktrine karşı çıkışlarında ve müzik ile şiir Rus, Ukrayna ve Sırp folklor geleneklerinin alınışı için mücadele edişlerinde görülmüştür.

Halk sanatı yaratımlarının profesyonel sanat üstündeki etkisinin ölçüsünü belirleyen ikinci etken ise, bunun, **ayrı sanat cinsleri ile sanat tarzlarında çok farklı** biçimlerde oluşudur. Nitekim, demokratik anlayıştaki profesyonel sanatçıların bilinçli yoldan folkloru destekleme çabaları, ancak kendi seçtikleri sanat cinsinin halk sanatı yaratımlarıyla ortak bir nokta oluşturması ölçüsünde başarıya ulaşabilmiştir. Onun için şiir sanatı ile müziğin, her zaman için, halk masalları, halk türküleri ve folklor ezgilerinin tonlama yapısıyla doğrudan doğruya bir bağlantısı olmuş; oysa bir romancının, oyun yazarının ya da ressamın yaratımları, folklorda bunlarla benzerlik gösteren yaratım biçimlerine, kural olarak, rastlanmadığı için, böylesine bir olanağı edinememiştir. Hiç kuşkusuz, burda da dolaylı etkiler olmuştur; Rabelais’nin romanları ile Gogol’un öykülerini, Gozzi’nin pericilik oyunlarını, Vasnezov ile Vrubel’in resimlerini, Konyonkov’un tahta heykellerini anımsayalım, yeter. Ancak, folklorun bu cins sanatlara etkisi ile şiir sanatı, müzik, dans ve uygulamalı sanat tarihinde etkisi kıyas bile edilemez. Bu bakımdan, Glinka’nın buraya aldığımız sözlerinin bir bestecinin ağzından çıkmış olmasına şaşmamak gerekir; ne bir romancı, ne bir ressam, öyle bir şey söyleyebilirdi.

Burda bir durumu daha ortaya koymak gerekiyor. Halk sanatı yaratımları ile profesyonel sanat yaratımları en sonunda öylesine uzaklaşmışlardır ki birbirlerinden, “eğitilmiş” sanatın folklor deneyim ve geleneğiyle estetiksel olarak verimli bir biçimde buluşabilmesi, ancak halkın **sanat düşüncesinde temel ilkeler**’i özümleyerek dile getirişiyle mümkündür. Böyle bir şey özümlemeden, halk sanatı biçimleri, deneyimleri ve “dili”yle buluşabilme çabası, estetiksel açıdan bütüncül olmayan sonuçlar getirdiği gibi, önünde sonunda, halk sanatının üsluplaştırılışına, dıştan taklidine de yol açar. Rus mimarlık tarihinde bu tür yeterinden çok örnek vardır. Yalnızca 19. yüzyıl sonunda sahte Pedro üslubu değil, nitekim Petersburg Başkilisesi’ni gözümüzün önüne getirelim burda; ama, büyük Başenov’un Çalık Külliyesi bile yanlış bir sanatsal çözümdür, tıpkı kahramanlık türküleri, ağıtlar,

elişi tahta oymalar, oymalı ya da kakma bezekli uygulamalı sanat işlerindeki sanatsal biçimler ile 20. yüzyıl sanatsal kültürü arasında bir ilişki kurma çabalarında olduğu gibi.

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürüyor, halk sanatı yaratımlarının profesyonel sanatın gelişmesi üstündeki etkisi sorunu çok dikkatli, çok somut bir incelenmeyi gerektirdiği gibi, profesyonel sanatta halka bağlılık da folklorik öğelerin içerili oluşuyla **sınırlanamaz**. Puşkin'in masallarına karşı Belinski'nin kuşkucu tutumunun haklı olup olmadığını bir yana bırakalım, şurası kesindir, böyle birşey, bu büyük ulusal şairin yaratımlarındaki halka bağlılığın başlıca kanıtı değildir. Yine şurası da kesindir, Puşkin, o büyük yapıtlarında, **Eugen Onegin**'de, **Boris Godunov**'da, **Byelkin Hikayeleri**'nde, kısa tragedyalarında, siyasal ve içli liriklerinde, geleneksel folklor biçimlerini haliyle kullanamazdı. Mayakovskide, o görkemli sanatsal işlerinde böyle bir çözüme varamamıştır, ama örneğin, Dem-yan Bedni'nin şiirleriyle bile kıyaslasak, Mayakovski'nin yaratımlarındaki halka bağlılığın ölçüsünden hiçbir şey azaltmaz böyle bir şey.

Uzlaşmaz toplumda, sanatta halka bağlılık, önünde sonunda, şu ya da bu bakımdan, **sınırlı, güdük ve tekyanlı**'dır; çünkü, sanat ile halk arasındaki ilişkiler, **aşılmaz iç çelişmeler** barındırır. Bu çelişmelerin ortadan kalkması, ancak halk kitlelerinin toplumsal konumu ile toplumda sanatçının yerinin temelinden değişmesiyle mümkündür.

SANAT VE ULUS

Sanatsal yaratım ile toplumsal yaşamdaki çok çeşitli ulusal biçimler arasındaki bağlantı sorusu, estetik kuramı tarihinde daha geç ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın sonuna kadar, estetik, yalnızca çeşitli ülkelerin sanatında ortak olan sanatsal yaratımların yasallıklarıyla ilgilenmiştir. **Her** halkın kendi sanatsal kültür özelliklerini, insanoğlunun bütünsel, **uluslarüstü** sanat yasalarından sapmalar olarak görmüştür. Ulusların ve ulusal bilincin daha tam gelişmemiş oluşuyla, ayrıca felsefe ile estetiğe metafizik metodolojinin egemen oluşuyla açıklanabilir böyle birşey.

En önemli Avrupa ülkelerinde kapitalist ilişkilerin zaferini yansıtan, burjuva ulusların oluşumu kadar, halkların ulusallık bilincinin gelişmesi, felsefe ile estetikte diyalektik yöntemin ortaya çıkışı, estetik kuramının sanatta ulusallık sorununa bakışını temelinden değişime uğratmıştır. Böylece, 19. yüzyılın başlarında Almanya, Fransa ve Rusya'daki romantik estetik, bu soruyu ortaya atarak, sanatta **ulusal olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntı'yı** izlemeye koyulmuştur. Sanatta ulusal özgünlük sorununa öğretileri içinde önemli bir yer veren Rus devrimci demokratlar, bu doğrultuda daha da ileriye doğru yol almışlardır.

Toplumsal gelişmenin gerçek yasalarını bilemeyecek durumda olan bilimsel maddecilik öncesi estetiğin burdaki olanaklarının da sınırlı olacağı doğaldır çok. Maddeci ulus öğretisi, bu sınırlılığın aşılmasını; sanatta yalnızca **ulusal olan ile genel insansal olan'ın diyalektiği**'ni değil, ama aynı zamanda, **ulusal olan ile sınıfsal-olanın diyalektiği** yanısıra **ulusal olan ile halka bağlı olanın diyalektiği**'ni ve insanoğlu toplumun sanatsal gelişmesinde bu bağıntıların **tarihçe değişime uğrayışı'nın** ortaya koyup gösterebilmesini olanaklı kılmıştır.

Uluslar ile toplumsal sınıflar arasındaki karşılıklı ilişkiler üstüne olsun kültürde ulusal öğeler ile genel insansal öğeler arasında ilişkiler üstüne olsun, sanatta içerik ile biçim arasındaki ilişkiler üstüne olsun, daha önce kaba, metafizik tasarımlar içinde çözüm yolları aranmışsa da, son yıllarda, maddeci estetik bilimi, bu gibi tasarımların yükünden kesinlikle kurtularak, ilgili sorun üstüne gerçek diyalektik bir anlayışa kavuşmuştur.

SANATTA ULUSAL BİÇİMLER

Burda, gerek ulusların tarihsel oluşumu koşullarıyla, gerek ulusal-olan ile etik olan arasındaki ilişkilerle, vs. bağıntılı karmaşık sosyolojik sorulara derinlemesine girmemiz, hiç kuşkusuz olanaksız; ayrıca, bu sorular, estetik biliminin uzmanlık alanı dışında da kalmaktadır. Ancak, estetik için yeterli gördüğümüz birtakım temek tezleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Yaşamın ve toplumun gelişmesinin temel bütünsel süreci içinde, çeşitli **ulusal özgün** biçimler kendini gösterir.

2. Bütün insanoğlu için ortak olan yaşam sürecinde ulusal bir kendine özgü yansıma, insanın varlığının ve bilincinin şu gibi **değişik yanlar**'ında görülür; çalışmanın somut ulusal koşulları ile ekonomik gelişmenin özellikleriyle bağıntılı olduğu kadarınca, toplumsal üretim yapısında; devlet kuruluşu tipi ile öbür toplumsal kurum tiplerinde; yaşam tarzının aldığı biçimlerde; toplumsal bilinç alanında; herşeyden önce de, genellikle ulusal özellik diye, ya da ulusun "psişik varlık biçimi" diye tanımlanabilecek, ulusal kültürde kendi tortulaşmasını bulacak ve değişik yapı biçimleri gösterecek yolda, toplumsal psişede.

3. Her ulusun tarihi, bütün bu yukarda anılan görünüş biçimleri içinde, **kahılcılık** ile **değişebilirlik** arasındaki çelişmeli birlik yoluyla kendine özgüleşir; bu yüzden, gözle görülür bütün açıklığına ve öylece sürüp gitmesine rağmen, ulusal özgünlük, hiçbir zaman, kendi özelliklerinin ve belirtilerinin baştan bir kere verili, değişmez bir toplamı olarak görülemez.

4. Ulusal ortaklığın kendi tarihsel dinamiğindeki en önemli açılarından biri de, toplumsal varlığın belirlenişidir, ki **başlıcalıkla iki farklı ulus tipi**'nin varlığını doğrular bu. Biri, iç çelişmelere bölüp parçalanmış ulus tipi; ikincisiye, yaşam tarzı, çıkarları ve idealleriyle bir birlik gösteren ulus tipi.

5. Tarihte yalnız ulusal yaşam koşulları, dil ve psişik varlık tarzı değil, ama

aynı zamanda **uluslar arasındaki** karşılıklı ilişkiler de değişime uğrar. Bu değişimin genel yasallığı, ulusal olarak yalıtılmışlıktan, kapalılıktan çokyönlü etkili karşılıklı bağıntılara, karşılıklı alışveriş ve yardımlaşmaya doğru bir gelişmede; bir ulus ile öbür ulus arasında sürekli savaş çıkaran, öbür ulusu boyunduruk altına almaya götüren düşmanlıktan eşit haklara sahip toplumcu uluslar arasında dostça bağlılığa doğru bir gelişmede kendini gösterir.

Dünya ile insan, doğa ile toplum arasındaki tarihçe somut karşılıklı bağıntıların imgesel olarak biçimlendirilişi ve yaşamın bir yansıması olduğu için, yaşamın ulusal özgüllüğünü yansıtmayı ve halkların ulusal özelliğinin değişime uğramasıyla birlikte **sanatın da değişime uğraması gerekir**. “Toplumcu düzenin kültürü biçimde ulusal, içerikte toplumcudur” ünlü formülünün oldum olası dogmatik bir yoldan yorumlanması ve sanatsal yaratıma mekanik bir biçimde uygulanması, ulusal yaşamla ilişkinin sanata yalnızca biçimde kendi anlatımını bulduğu, ama **sınıfsallık** öğesinin içerikte sınırsız egemenliğini sürdürdüğü sonuca varılmasına yol açmıştır. 1957 ile 1959 tarihleri arasında yer alan tartışmalar, ulusal olan ile sınıfsal olanın, sanatta biçim ile içerik arasında böyle “ikiye ayrılığı”nın metafizik niteliğini de açığa çıkarmış; sanatta ulusal özgüllüğün, yalnızca biçimde değil, ama **en önce** içerikte kendi anlatımını bulduğunu öne süren Belinski ile Çernişevski öğretisinin “yeniden saygınlık kazanması”na olanak vermiştir. Sanatsal içerik, hele sanatsal içeriğin tematik olduğu kadar, coşkusunu yanı sıra çözümlendiği zaman, bu görüşün doğruluğuna kanaat getirilecektir.

Bir sanatçının kendi yapıtında ele aldığı sorunlarda, her zaman **kendi** halkının yaşamına, **kendi** ülkesinin o dönemdeki toplumsal gelişmesinin özelliklerine eğilir. Hiç kuşkusuz, bu sorular, başka halkların yaşamlarına da uygun düşen, genel insansal ve ebedi sorular olabilirler; ama genel insansal anlamda her sorun, şu ya da bu halkın yaşamında, **özel bir biçim** alır, her ülkenin yaşamında **farklı bir anlam** taşır. Peçorin’i ya da Rudin’i yıpratan çelişmeler, Rus aydınlarının bir temsilcisi olan bu kişilere özgü çelişmeler değildi yalnızca. İnsanın kendi yetenekleri ile yaptığı şeyler arasında, yüce düşünceler ile ufak işler arasında, manen güçlülük ile pratikte güçsüzlük arasında trajik kopukluğa her yerde rastlanabilir; onun için birçok ülkede yazarlar bu çatışmayı ele alarak imgesel olarak biçimlendirirler. Ama ancak, 19. yüzyıl Rus edebiyatında bu çatışma, “fuzuli kahraman” teması içinde ele alınmış, ancak Rusya’da Puşkin’den Gonçarov’a kadar, hemen hemen bütün büyük yazarlar tarafından inatla işlenmiştir; çünkü, bu sorunun Rus gerçekçi edebiyatı içindeki somut yansıması, bütün ağırlığıyla, bir önceki yüzyıldaki **Rusya’nın toplumsal gelişmesinin kendi özgüllüğü**yle belirlenmişti. Çoktan söylemiş, vurgulamıştır bunu Çernişevski ile Dobrolyubov.

Günümüz Polonya sinema sanatının kendine özgü özelliklerinden biri de savaş dönemine gösterilen yoğun ilgidir. Böyle bir şey yalnız savaşla doğrudan doğruya ilgili (örneğin, **Kanal, Küller ve Elmas, Tezkere, Yolcu** gibi) bir dolu

filmleri değil, ama aynı zamanda, savaş sonrası yaşamı anlatan, **bugün ile geçmiş-i karşılaştıran** filmlerde de görülür. Hele birinin başlığı çok ilginçtir: **Geçmiş-i Arayış**. Böyle bir arayışa, **Anma Günü'nde, Büyük Savaşın Gerçek Sonu'da** rastlarız; Stawinski'nin **Adam Avı** adlı film öyküsü ise gerçekten **geçmiş'in** bir "**avı**"dır. Bu arayışın özünde, geçmişe bakmadan bugünün anlaşılmayacağı yatar. Ama acı gerçek de şu ki, burda söz konusu olan şey, Polonya halkının ekonomiyi yeniden kuruşunda karşılaştığı zorluklar ile daha başka pratik sorunlar değil, daha büyük, psikolojik zorluklardır. Polonya filmlerindeki ağır psikolojik dramatiğin nedeni, sinema sanatçılarının soyut estetik uğraşları ya da Batı burjuva sanatına bir öykünme olmayıp, faşist yıkımın ve bunun Polonya halkı üstündeki sonuçlarının getirdiği, derin ruhi ve ahlaki bunalımdır. İşte bu bakımdan "**geçmiş-i arayış**", bugünkü Polonya sanatının aynı zamanda bir **ulusal tema'sı** olmaktadır.

Bu örneklerden de görüldüğü üzere, ulusal yaşam süreçlerindeki özgünlüğün sanatsal olarak yansımaları sanatın **içerik'**ine ulusal bir özellik katmaktadır. Bu bakımdan, Friedrich Engels'in ele aldığı gibi Ibsen'in oyunların çözümlemesi oldukça aydınlatıcıdır. "**Norveçli köylü**", diye yazar Engels Paul Ernst'e, "**hiçbir zaman serf olmamıştır**; buysa, tıpkı Kastilya'da olduğu gibi, bütün gelişmenin bambaşka bir zemin üzerinde gitmesine yol açmıştır. Norveçli küçükburjuva, özgür köylü soyundan gelmedir, bu bakımdan da, aşağılık Alman mızraklı burjuvasına kıyasla **adam'dır**... Söz gelişi, Ibsen'in oyunlarındaki eksikliklerle olursa olsun, bu oyunlar bize, Alman mızraklı burjuvanın dünyasından dağlar kadar farklı, haki-katen bir küçük ve ortaburjuva dünyasını, hala kişilik ve girişim sahibi ahalinin yaşadığı bir dünyayı yansıtır."⁴⁸

Şurası da ok doğaldır, yaşamın ulusal özgünlüğünü en kararlı biçimde, **gerçekçi** sanat tarafından yansıtılabilir ancak; çünkü gerçekçilik, insanın toplumsal varlığındaki **somutluk'u** vermeye çalışır. Bu nedenle, bütün Avrupa ülkeleri edebiyat ve sanatında, gerçekçiliğin tarihi, değişik idealist estetik okullarının kozmopolit buyruklarına rağmen, **kendi** halklarının gerçek yaşamını yansıtabilecek sanatçıların çabalarına bağlıdır. Böyle bir çabaya, İtalyan Rönesans romancılığında, İspanyol entrika romanında, Fransız "**güldürü**" romanında olduğu kadar 17. yüzyıl Hollanda resminde, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında ve bütün Avrupa ülkelerindeki 19. yüzyıl gerçekçi edebiyat, dram resim ve müzik sanatında açıkça rastlarız.

Sanatın **ulusal özellik'i** ile **gerçekçilik** arasındaki ayrılmaz bağlantıyı, sık sık yinelemiştir Belinski. **Bir Halkın Yaşamı'nda**, o kendine özgü biçimde şunu dile getirir Belinski: yaşamın canlandırılışı, eğer gerçek ise, aynı zamanda **ulusal'dır**

48 Friedrich Engels, **Paul Ernst'e, 5 Ocak 1890**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 37, s. 413.

(şunu da belirtelim, burda “ulusallık”, doğrudan doğruya, edebiyatta **ulusal özgülük** anlamına gelmektedir). “Ulusallığımız” der Belinski, “**Rusya yaşamından görüntüleri, onlara bağlı kalarak vermekten gelir.**”⁴⁹ Çernişevski’ye göre de, “ulusallığın etkisi”, edebiyatta herşeyden önce, edebiyatın halkın yaşamında yeri olan nesnelere gösterdiği ilginin ölçüsünde, bu nesnelere verdiği önemin derecesinde görülür; onun için edebiyat öncelikle ülkedeki yaşam tarzının incelenişini ele alır.⁵⁰

Çernişevski burda, “öncelikle” demektedir; çünkü, sanatçı yalnızca kendi halkının gerçek yaşamını canlandırdığı zaman değil, ama **uydurma, mitolojik**, hatta **yabancı** konulara el attığı zaman da, sanatın içeriği ulusal bir özellik taşıyabilir. Örneğin Gogol, Krylov’un **fabl**’ları için çok yerinde şunları yazmıştır: “Krylov’un **fabl**’larında hayvanlar tıpkı Rus gibi düşünüp davranırlar; adetleri, huyları, taşra Rusya’sında görülen adetleri, huyları anımsatır. Tam bir hayvana benzedikleri gibi, çok güçlü biçimde verilmişlerdir, yalnızca bir tilki, ayı ya da kurt değil, ama bir çanak bile canlıdır, bir Rus havası vardır hepsinde. Hatta, eşek bile... Krylov’da, Rus insanıdır. Birkaç yıl yabancı bir bostandan hırsızlık yaptıktan sonra, birdenbire burnu büyür, madalya ister, kurumlanmaya başlar, ama efendisi boynuna bir çingirak takınca, artık yapacağı her hırsızlığın, her adiliğin herkesce görülebileceğini ve bir güzel sopa yiyeceğini aklına bile getirmez. Kısacası, Krylov’da herşey Rusya’dır, herşey Rusya kokar.”⁵¹ Ulusal rengi Krylov’un **fabl**’larındaki hiç de aşağı kalmayan La Fontaine’in **fabl**’ları ile Andersén’in masallarına da bu gözle bakılabilir.

Hiç kuşkusuz, bu sorunun yanıtını bulmak her zaman kolay olmaz. Örneğin, K. Brüllov, **Pompei’nin Son Günleri**’ndeki kahramanları “Ruslaştırmamış”tır, ama yine de Herzen, bu resmin trajik “Petersburg havası”yla arasındaki bağlantıyı çok inceden farketmiştir. Bu görüşü dümdüz bir çizgide almamak gerekir. Brüllov’un tablosu, Nikola’nın gericiliği dönemindeki Rus yaşamının saf alegorik bir görüntüsü değildir kesinlikle. Burda söz konusu olan şey, açıkça bilincinde olmasa bile, Brüllov’un tabloda cisimlendirmiş olduğu o temel düşüncede ortaya çıkan **Rus gerçekçiliği**’nin ezici havasıdır. İvanov’un **İsa’nın Görünüşü** ile Krasol’un **İsa Çölde** adlı resminde de, **Rus yaşamı**’nı, bu yaşamın çelişmeler ile özelliklerini, bu yaşamdaki siyasal, düşünsel gelişmeleri ortaya koyan sorunlar ele alınmıştır; ayrıca, Kramskoy’un tablosunun, Perov’un yaptığı Dostoyevski portresine ruhen çok benzeyişi de bir rastlantı değildir.

49 V. G. Belinski, **Edebi Düşler**, Seçilmiş Felsefi Yazılar, s. 97.

50 N. G. Çernişevski, **Toplu Eserler**, Cilt III, 1947, s. 655.

51 N. Gogol, **Toplu Eserler**, Cilt VIII, 1952, s. 393.

Şu soruyu yanıtlamak gerekir aslında; bir sanatçı, ulusal yaşamdan görüntüleri yansıtmayıp, birtakım alegorik soyut ya da fantastik ideal görüntüler canlandırdığı zaman, o sanat yapısının içeriğine ulusal rengini veren şey nedir?

Bunun yanıtını Puşkin çoktan vermiş bulunuyor. Puşkin, edebiyatta ulusallığı, ya konuların ulusal tarihten alınmış olunuşundan ya da ulusa sözcüklerin kullanılışında, yani Rusça anlaşılması için Rusça sözcüklerin alınmış olunuşunda gören o zamanki eleştirmenlere kararlı biçimde tartışmıştır. Bu tartışmalar sırasında Puşkin, çoğu zaman başka halkların yaşamını canlandırmış oldukları halde, Shakespeare’de, Lope de Vega’da, Calderon’da, Aristo’da ve Racine’de ulusallık niteliğinin çok ağır basışından söz edilebileceğini, oysa **Rossiada** ile **Pitreada’da**, kendi adlarından başka hiçbir şeyin ulusal olmadığını belirtmiştir.⁵² Puşkin hiç kuşkusuz, Rus edebiyatı için Rus dilinin gerektiğini ve Rus yaşamını canlandırmanın önemli olduğunu yadsımamıştır. Puşkin’in düşüncesine göre, ulusal özgünlüğün **kaynağı**, şiirin aynasında yansıyan ulusal özgül düşünce ve duyma tarzıdır; Rus halkının olduğu gibi, başka halkların da kendine özgü, halkın o özel veçhesini oluşturan düşünce ve duyma tarzıdır. Puşkin’in bu düşüncelerini daha sonra Gogol yinelemiş, Belinski de formüllendirmiştir.

Bir ulusun özel mânevi varlık tarzı, yalnızca sanatta kendi anlatımını bulmaz, ama sanatta özellikle güçlü, açık seçik belli eder kendini; çünkü sanat yaratımı, daha önce de söylediğimiz gibi, kendi içeriğinde, zorunlu olarak, toplumsal bilincin psikolojik katını taşır, ulusal özellik ise doğrudan doğruya **psikolojik** bir kategoridir. Bu bakımdan sanat, ideolojiden, kuramsal düşünceden özünden ayrılır; çünkü bunlar, ulusal-psikolojik özelliklerin **üzerine** çıkarlar, ondan arınmışlardır, genel insansal düşünsel bir içerikteki soyutluğa ulaşmışlardır. Buna karşılık sanat, kendi şiirsel içeriğinde, ulusal olarak kendine özgü psikolojik yapıyı yansıtır; çünkü sanatçı, somut bir kişi olarak kendini yapıta koyar. Bu aynı zamanda, sanatçı, belirli bir ulusun bir sözcüsü, **kendi ulusal özelliğinin canlı bir temsilcisi** olarak da duyar kendini demektir. Çok haklı olarak şöyle belirtir Kramskoy: “Sanat, hiç kuşkusuz, bilim değildir; onun için, ancak ulusal olduğu zaman güçlüdür.”

Sanatsal yaratımdaki bu yasallığın en gözle görülür biçimi, güldürü tarzıdır; çünkü gülmece kendi yapısı içinde, ulusaldır. Zeka fıskıran, ince, zehir gibi bir gülmece benzersiz çekiciliğini görmek için, örneğin Çehov’un, France’ın, Dickens’in, Heine’nin, Hasek’in, Hughes’un, Lassila’nın, Marx Twain’in ve Şolem Aleyhem’in yapıtlarını karşılaştıracak olursak, en açık saçık temalardan hiç çekinmeyen, zeka dolu, zarif Gal gülmececi, genellikle ağırbaşlılık ve kayıtsızlık perdesi ardına gizlenen ince İngiliz gülmececi, bütün o açık göz iyiyü-rekliliğiyle Çekgülmececiindeki şirinliği, zenci gülmececiindeki hüznü sıcaklığı,

52 A. S. Puşkin, **Toplu Eserler**, altı cilt, Cilt 5, s. 35.

Yahudi gülmeceesindeki alaycı içtenliği, Alman gülmeceesindeki ağırlığı, vs. benzersiz çekiciliği açıkça farkederiz hemen.

Gogol, ayrı ayrı halkların danslarında o halkların manevi varlık tarzının kendi bir anlatımını bulduğunu çok yerinde bir biçimde göstermiştir. “Bakın”, diye yazar Gogol, “halk dansları, dünyanın her bucağında değişiktir; İspanyollar, ne İsviçreliiler gibi dansederler, ne de İskoçlar ya da Almanlar gibi, Ruslar da Fransızlar ya da Asyalılar gibi dansetmezler. Aynı bir devletin yörelerinde bile değişiktir danslar. Kuzey Ruslar, Güney Ruslar gibi, Güney Slavlar gibi, Polonyalılar gibi, Finliler gibi dansetmezler. Biri anlatı dolu, öbürü ruhsuz; biri dizginlerinden boşanmış, öbürü dingin; biri tumturaklı ve ağır, öbürü tüy gibi hafif danseder. Nerden geliyor bu dansların çeşitliliği? Halkın kendi özelliğinden, halkın yaşamından, uğraş biçiminden. Onurlu, savaşçı bir yaşam sürdürmüş bir halk, bu onuru yaptığı dansa da getiriyor; tasasız, özgür yaşamış bir halk, bu sınırsız özgürlüğü, şiirsel olarak kendinden geçişi, kendi dansında da dile getiriyor; sıcak iklimde yaşayan bir halk kendi ulusal dansında, bu sıcaklığı, acıyı, coşkuyu anlatıyor”⁵³.

İşte, gerek nesnel, gerek öznel yanıyla, sanatta ulusal özgürlük **her şeyden önce içerikte** birikiyor. İçerikteki ulusal alanları gösterme, saptamak, yeniden vermek için de sanatta **biçim**’in ulusal özellikleri olması gerekir.

Belli bir “ulusal hale”, bütün sanat türlerinin birçok biçim ögesinde görülebilmekle birlikte, bunun **yoğunluğu** ve **kesinliği** her zaman aynı olmaz. Örneğin, Rus şarkıları ile İtalyan şarkılarının tonlama kuruluşu arasındaki farkı, Ukrayna motifleri ile Özbek süslemeleri arasındaki farkı, plastik Ermeni yapıları ile Çin bina sanatı arasındaki farkı, çok iyi biliriz; gelgelelim, bir “Rus çizimi”, bir “Alman rengi”, bir “İspanyol perspektivi”, bir “İngiliz orantıları”, bir “İtalyan mimarisi”, bir “Gürcü düzenlemesi”, bir “Ukrayna uyumu” nedir bilemeyiz; sanatsal biçimin bu yanları, ancak ender hallerde bir ulusal özgürlük taşır.

Öte yandan, şunu da belirtmemiz gerekir, her cins sanatta biçim, ulusal olarak özerk olana, ulusal olarak kendine özgü olana, **özel bir duyarlılık** gösterir. Söz sanatında, bu duyarlılık en yüksek dereceye ulaşır, çünkü malzemenin kendisi, yani dil, ulusal olarak özgül olanı doğrudan doğruya kendinde taşır. Onun için, edebiyatın “biçimde ulusal” olduğu tasarımı ortaya atılmış bir takım kuramcılar, edebiyattan bu özelliğini mutlaklaştırarak, sanatın toptan “biçimde ulusal” olduğunu açıklamışlardır. Ama edebiyatta bile, **biçim** ile **dil** aynı şey değildir; onun için, burda “ulusal biçim”den değil ancak, **biçimdeki ulusal an**’dan söz edilebilir.

Böyle birşey, öbür sanatsal yaratım alanlarında daha da çok geçerlidir. Dram sanatında ve halk müziğinde dil çok önemlidir, ama biricik anlatım aracı değildir.

Burda, içerik aynı zamanda oyuncunun fiziksel hareketinin “dili”nde, türkünün ezgisel “dili”nde de cisimleşir, ama bu “dil”ler, söz gibi, ulusal bir kesinlik taşımazlar. Onun için yabancı bir edebiyat yapıtının anlaşılabilmesi için, o yapıtın kendi bildiğimiz dile çevrilmesi gerekirken, bir piyesi ya da bir operayı anlamamız için onun metnini anlamamız gerekmez, genel konusunu bilsek yeterlidir bu bizim için.

Hele çalgısal müzik, dans, güzel sanatlar, mimari ve uygulamalı sanat alanına bakacak olursak, görürüz ki, burda bir yapıtın algılanabilmesi için “çevrilmeyi” gerektirecek, yani ulusal olarak benzersizlik gösteren aracın yerine o anlama karışılık verecek bir başkasının konmasını gerektirecek hiçbir öge yoktur biçimde. Bu sanatların yapıtları, tüm doluluğuyla, her ulustan insanca anlaşılabilir, hele kendi “dilleri”nin ulusal rengi yakınsa bir halkın.

Demek ulusal özgürlük, **gerek içerikte, gerek biçimde** aynıdır ve her zaman olduğu gibi, burda da öncelikle kesinlikle içerik’tedir. Her halkın kendi maddi ve manevi yaşamındaki ulusal özelliklerin etkisi altında, sanatın içeriği kadar, biçimide değişime uğrayacağından, o halkın sanatsal gelişmesi de özel bir çizgi izler ve bu sanattaki ulusal özellikler, dünyadaki sanat tarihsel süreçlerin somut birimleri olarak, **ulusal okullar’dan** söz edebilmesine olanak verir.

Gerçekten, şunu da görmemiz gerekir, her ülkenin kendi sanatsal kültüründe, değişik akımlar arasında bir mücadele olmakla birlikte, bu kültürlerin, başka ulusal sanatsal okullardan farklı, ulusal kendine özgülük taşıyan bir takım **ortak çizgileri** vardır. Böyle bir ortaklaşalık, örneğin, 1860’larda, aralarındaki bütün siyasal ve estetik görüş farklılıklarına rağmen, Turgenyev, Gonçarov, Çernişevski ve Dostoyevski ile daha başka Rus yazarlarının aynı bir sorunla, yani o günkü Rus yaşamının zoru altında, özellikle “yeni insan” sorunuyla uğraşmış olmalarında kendini belli etmez yalnızca. Bu yazarlar, böyle bir sorunu, değişik yollardan çözmüş de olsalar, aslında bu soruna baktıkları **açı ile etik-psikolojik ufuk bakımından** birbirlerine yakın düşerler. Bu Rus sanatındaki şu bir takım ulusal özellikleri, yani derin bir insancılık ile açık yürekliliğin bir arada oluşunu; sanatın iç dünyasına, insan psişesine, insan ilişkilerinin felsefi-ahlaksal yönden çözümüne gösterilen derin ilgiyi burda birlikte dile getirirler. Tolstoy ile Dostoyevski’nin, Çaykovski ile Mussorgski’nin, Repin ile de İvanov’un yaptıklarının bireysel özgünlükleri ne olursa olsun, bütün bu yapıtlarda insanın belirlenişi üstüne; dünyada, toplumda ve bireyin bilincinde iyilik ile kötülük arasında yer alan mücadele üstüne yoğun, çoğu zaman da ıstırap dolu düşüncelere rastlanır. Küçük, basit bir insanın, örneğin Gogol’ün **Palto’sundaki** kahramanın, yaşamda edindiği en basit önemsiz görünen bir başarıyı bile Rus sanatçıları her zaman için büyük bir **etik ve felsefi sorun** olarak almışlar, en yüce ve insan üstü görünen karakterlere, örneğin Lermontov ile Vrubel’in **Şeytanlar’ına**, **en insansal, ruhsal ve psikolojik bir içerik** katmışlardır. Bütün Avrupa’yı şaşkınlık ve hayranlık içinde bırakan,

Turgenyev'i, Tolstoy'u, Dostoyevski'yi, Çehov'u, Çaykovski'yi, Rahmaninov'u dünyaca ünlü kılan şey de Rus sanatındaki bu özellikler değil midir?

Hiç kuşkusuz, bu demek değildir ki, Rus sanatı, öbür ülkelerin sanatından “daha iyi”, “daha yüksek”, “daha yüce”dir. Fransız edebiyatı ve sanatı da incelen-diği zaman, görülecektir ki, bu edebiyat ve sanatta da kendi ulusal özgünlüğünü belirleyen, hiç de başkalarından aşağı kalmayacak değerde, bir dizi özellikleri içermektedir. Fransız halkının sanatında, başka halkların sanatında rastlanmayaca-bı biçimde, açık düşünce coşku gücü ile özel bir arınmışlık ve yumuşaklık, be-ceriksiz bir incelik ve pürüssüzlük bir arada kaynaşmıştır.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, her okulun kendine özgü içerik ve biçim özelliklerinin altında değişimler yatar, çünkü yansıttıkları ulusal yaşamın koşu-ları ile ulusal özelliğin çizgileri **sürekli bir değişime uğrar**. Ancak, bu gelişim sınırlıdır. Tıpkı ulusal yaşamın ve ulusal psişenin başlıca belirtileri gibi, ulusal geleneğin temellerini oluşturan sanatın kendi özellikleri de, belli bir kalıcılık gös-terir ve tarihsel gelişme boyunca, bir ulusun ve sanatının, her dönemde edindiği yeni çizgileri yeniden kalıcı kılar.

ULUSALLIK VE SINIFSALLIK

Sanatın yalnızca biçimde değil, ama içerikte de ulusal olduğunu saptadıktan sonra, bu varlığımızı, “sanat içerikçe sınıfsal olanla koşullanmıştır” tezinin karşısına koyamayız, yanlış olur. Böyle birşey, aslında, insanın pratik yaşamında, toplumsal bilincinde ve sanatsal yaratımında ve diyalektik biçimde birbiriyle bağlantılı olan bir şeyi çok kaba metafizik biçimde ikiye ayırmak olur. Sanatta düşünce kapsamı, aynı zamanda, hem ulusaldır, hem de sınıfsal olarak koşullanmıştır; çünkü her toplumsal sınıfın varlığı ile bilinci, ulusal yaşamın ve ulusal psişenin özellikleri içinde kendine göre değişir. Örneğin, Tolstoy’un yaratımları köylülük’ün özlemlerini ve ruhsal durumunu dile getirdiği için **Rusluğunu** derinden yitirmez; Gorki’nin yaratımları da, tıpkı Tolstoy’unkiler gibi, bu gibi **ulusal bir özerklik** gösterdiği için, **emekçiliğin**’den hiçbir şey yitirmez. Sanatın içeriği, **ulusal olan ile sınıfsal-olan’ın** çelişkinin bir kaynaşması olarak kavrandığı zaman, Puşkin’in şiirleri ile Mickiewicz ve Byron’ın şiirlerinin yine birbirine yakın düşmekle birlikte aynı zamanda farklıda olduğunu, öte yandan, Kolzov’un dizileriyle bunlar arasında hem bir fark, hem de bir yakınlık olduğu anlaşılabilir ancak.

Demek, sanat tarihinde, ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın birbirine düğümleşişi iki açıdan sonuçlar getirmektedir; böyle bir şey, dünya sanat kültürünün her ulusal dalında bir ayrılaşmaya yol açtığı kadar, her ulusal kültürde, sınıfsal olarak düşünsel bir temele oturan doğrultular arasında da bir **uluslararası yakınlaşma**’ya yol açmaktadır.

Ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın birliği, sanatsal içeiğin yapısını belirliyorsa eğer, o zaman biçim alanında da kendini göstermesi gerekir. Puşkin ile Kolzov’un şiirlerini bir kez daha karşılaştıracak olursak, şunu kolayca görürüz, bu ikisinin de söz dağarcıkları, üslupları, kullandıkları şiirsel araçlar hem köylü kültürüne, hem de feodal kültüre özgüdür. Ama, asıl egemen kesimlerin, kendilerini geride kalan kitlelerden ayırıp, kendi manevi üstünlüklerini öne sürmek için giriştikleri çabalar çoğunlukla kendi sanatlarının biçimce kendine özgü bir “estetik kod” kazanmasına yol açmışsa (örneğin, saz şairi şarkılarının kendi sanatsal “dili”, 17. yüzyılın ince Fransız salon edebiyatı, rokoko resmi), demokratik sanat da bu gibi biçimleri öylece reddetmiş

ve toplumsal kesimlere bağı, dar bir sanat dili yerine, **genel ulusal** bir sanat dili bulmaya çalışmıştır. Biçimlendirme bakımından onun için Puşkin ile Tolstoy'un, Glinka ile Çaykovski'nin, Venezinov ile Repin'in, Griboyedov ile Ostrovski'nin çabaları çok önemlidir.

Ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın diyalektiği, sanatın içeriğine işlediği kadar, biçime de girer. Böylece, insanoglunun sanatsal gelişmesinin en önemli yasallıklarından biri haline gelir. Böyle bir gelişme ancak, her burjuva ulusta ve her ulusal kapitalist toplum kültüründe iki kültür olduğu öğretisinde yola çıkan bir metodolojik konum içinde incelenebilir.

Ama eğer, toplumsal sınıflararası çelişmelerin ve toplumsal mücadelenin etkisi altında, ulusun içindeki değişik sınıflar, aynı anda, iki değişik ulusal kültürü ortaya çıkaracak biçimde birbirine yabancılaşmışsa, o zaman, toplumcu uluslar ile burjuva uluslar arasında, dolayısıyla kapitalist toplumdaki ulusal sanat okulları ile toplumcu düzendekiler arasındaki uzaklık o denli artar. Bu birincisinde, sanatın içeriğinde **tümel ulusal bir birlik** düşünülemezken, ikincisinde sanatsal kültürün **temel** ögesini bu birlik oluşturur. Örneğin, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, Rusya'da, "iki ulusal kültür" vardı, biri demokratik, öbürü çöküşmüş, iki kültür; yani, Tolstoy ile Çehov, Korolenko ile Gorki, Serov ile Leitan, Arkhipov ile Kasatkin adlarıyla kendine özgüleşen bir Rus kültürü; bir de, Sologup ile Merehkovski'nin, Sinaida Gippius ile İgor Severyanin'in, Benois ile Somov'un, Kandinsky ile Larionov'un burjuva-aristokrat sanatı (bu arada, çok sayıda estetik, iç çekişmeli geçiş görünümleri de vardı). Buna karşılık Sovyet Rus sanatı, estetik olarak çok çeşitli, aynı zamanda, içeriksel temelleriyle ve metodolojik eğilimleriyle, birlik içinde olan bir toplumcu sanat olarak karşımıza çıkar.

Hiç kuşkusuz, ulusal sanat kültürlerinin gelişmesi, başlıca iki aşama halinde kendi içinde ayrışması ve sanatta ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olan arasında tarihte iki tip ilişkinin doğması, yalnızca genel bir şemadır. Somut bir çözümleme yapılarak, gerek burjuva kültürde, gerekse toplumcu kültürde, ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olan arasındaki karşılıklı ilişkinin **kendi içindeki gelişmesi'nin** gözönüne alınması gerekir.

Her ulusal sanat okulunda, kapitalizm döneminde, birbirine karşıt, **merkezci** ve **merkezkaç** güçler yer alır; sanatsal gelişmenin değişik aşamalarında bu güçler arasındaki ilintiler farklıdır. Ulusal okulu **pekiştiren** düşünsel-estetik itilimler, kendi gücünde kararlı bir rol oynar; çünkü uluslarını ve ulusal bilincin oluşması, ulusal sanatın estetik olarak kendini belirlemesini ister. Burjuva toplumundaki iç çelişmelerin derinleşip sivrilmesi ölçüsünde, sanatsal kültürün içindeki ayrışıcı öge etkinleşir ve merkezci güçler, değişik doğrultudaki sanatsal gelişme eğilimlerinin gittikçe birbirinden ayrılmasına yol açar. Onun için ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olanın diyalektiği, Rus sanatı kül-

türünde, örneğin, 20. yüzyılın başında neyse, 17. yüzyılın başlarında da öyle olmayışında, günümüz İtalyan sanatının Rönesans İtalyan sanatı gibi olmayışında kendini belli eder. Rönesans sanatında, değişik düşünsel-estetik konumlar, henüz “iki kültür”e ayrılmaya yol açmamıştı; oysa, emperyalizm döneminde İtalya’nın ya da herhangi bir burjuva ülkesinin sanatsal yaşamında, uzlaşmaz “iki kültür” yarattığını görmemek için insanın kör olması gerekir.

Toplumcu düzende ulusal olan ile sınıfsal olarak koşullanmış olan arasındaki çelişkin bağıntısında tarihsel yönde somut olarak incelenmesi gerekir.

ULUSALLIK VE HALKA BAĞLILIK

Ulusal özgünlüğün tartışılması sırasında Puşkin ile Gogol’ün, Belinski ile de Çernişevski’nin, bu niteliği, **halktan yanalık (ulusallık)** olarak tanımladıklarını görmüştük. Böyle birşey, yalnızca o çağda, “halk” ile “ulus” terimlerinin eşanlamlı olarak kullanılışından değil, ama aynı zamanda, ulusal özelliklerin gerçekten **halk** kitlelerinin yaşamı ve bilinci ile çok yakın bağıntılı oluşunda da kendini belli etmektedir. Ulusal özerkliğin kökleri, halkın emeğine, halkın yaşam tarzına, özgürlük ve bağımsızlık mücadelesine uzandığı gibi, ulusun özgül manevi özgünlüğü, benzersiz ulusal özelliği de, doğrudan doğruya, bu pratik zemin üzerinde oluşur. Ulusal öğeyi başlıcalıkla taşıyan **halk**’tır ve kişi, kendi yaşamınca, kendi dünyagörüşüyle, kendi özlemleri ve idealleriyle, **halkın yanında yer aldığı** ölçüde, bu öğeden kendine düşen payı alır. Aynı şey, bütün sınıflar için de söylenebilir; burjuvazinin, ulus ve ulusal kültür tarihindeki rolünün nasıl değişimlerden geçmiş olduğunu anımsamamız yeterlidir. Bir ulusun kendisini belirlemeye götüren bir güçten, nasıl burjuvazi ile emekçi halk arasında bir zamanlar var olan anti-feodal ittifak parçalanarak bu kez kendi arasındaki çatışma derinleşmişse, o ölçüde bir değişim gösterecek biçimde, ulusal değişmeye düşmanca olan bir güç doğmuştur.

Bu da şu demektir, bir sanatçının ulusal kapsamlı yapıt yaratabilmesi, doğrudan doğruya, **o sanatçının halkla kendi ilintisi’ne** bağlıdır. Sanatçı, doğuştan ya da biyolojik kalıtım yoluyla, şu ya da bu ulusun psişik varlık tarzını

kendinde taşımaz; belirli, somut toplumsal-tarihsel ve ulusal koşullar içinde aldığı toplumsal eğitimin sonuçlarını taşır. Bu nedenle, kendi ulusun tamamen yabancı düşmüş sanatçı örnekleri, sanat tarihinde az değildir. Ama, bir ülkeden başka bir ülkeye göç etmiş ve uyarlandığı halkın ulusal özellik çizgilerini kendine bütüncül olarak almış, onları benimsemiş ve o halkın ulusal okulu içinde yer alan yapıtlar yaratmış sanatçı örnekleri de vardır. Rus mimarlık tarihine İtalyan Quarenghi ve Fransız resim tarihine Hollanda'lı Van Gogh ile İspanyol Picasso'nun yaratımları böyle geçmiştir.

Ama bir başka İspanyol, Salvador Dali, kendi halkından ayrıldıktan sonra, göç ettiği ülke halkının yaşamını benimsememiş; ama, yaratımları kendi ulusal kesinliğini yitirmiştir. Ne İspanyol olmuştur, ne de Amerikan. Gerçeküstücü ya da soyutçu sanatçılar için, "kozmopolit hafiflik"e düşmek, yalnızca bir tragedya değil, ama daha çok sanatsal yaratımın varacağı bir sonudur. Gerçekçi sanatçılar için böyle bir durum her zaman için derininden trajiktir; Bunin'in, Kuprin'in, Repin'in ya da Şalyapin'in dışarıya gidişleri böyle olmuştur. 1911'de Gorki'ye şunları yazar Şalyapin: "Kuşkusuz, orda burda şarkı söylüyorum Avrupa'da, ama aslında, bir İtalyan ya da bir Fransız sanatçısı gibi. Rusya'dan gittim gideli, sanatım da bitti çünkü."⁵⁴ Şalyapin'in acıklı öngörüsü ne yazık ki gerçekleşmiştir; şaşmamak gerekir buna, çünkü gerçekçi sanat, halkın yaşamından yabancı çevrenin havasızlığı içinde boğulup gider. Soyutçuluk ile gerçeküstücülükte ise, sılaya karşı bir bağışıklık vardır, halkın yaşamına ve alinyazısına kayıtsızlıktan gelen bir bağışıklık; gerçekçilikte yoktur bu, çünkü ulusal olan **dışında** genel insansal olan bir başka şey, halka bağlı olanın **dışında** da ulusal olan bir başka şey tanımaz gerçekçilik.

Bir sanatçının yaratımının ulusal özelliği, demek, "kanbağı"yla ve özel us-talık yöntemlerinin egemen oluşuyla değil; o sanatçının kendi halkıyla sürekli sınıksız bağıntısı yoluyla belirlenir. Halkla aynı yaşamı yaşadığı zaman, kendini halka yakın duyduğu zaman, bir vatansever ve bir vatandaşa haline geldiği zaman, Belinski'nin sözleriyle, halkına yalnızca yakınlık duymakla kalmayıp, aynı zamanda, kendi halkının yaşamına katıldığı, onunla sırdaş olduğu zaman işte ancak o zaman, bir sanatçı ulusal özelliğinin bir taşıyıcısı ve temsilcisi olabilir.

Burda kendine özgü de bir orantı kurulmaktadır; sanat yaratımı ne denli **demokratik** ise, o denli derin ve çarpıcı bir **ulusal özellik** taşır. Tam tersine, bir sanatçı halkın yaşamından, çıkarlarından, ideallerinden ne denli uzakta kalırsa, ulusal olabilmek için o denli az gereksinim duyar, o denli az olanağı olur böyle bir şey için, kendi yaratımında kozmopolit eğilimler o denli kararlı yoldan bir gelişme gösterir. Gerçekçilik ile klasikçilik arasında, 17. yüzyıl Fransız sana-

54 F. İ. Şalyapin, *Günlükler*, 1957, s. 381.

tında uç veren ve 19. yüzyıl Rus sanatında keskinleşen çatışma, insanların ulusal varlığı ile bilinçlerinin somutluğuna ilişkin farklı ilintilerde kendini belli etmiştir. Bu farkın ardında, gerçekçi yaratımların demokratik niteliği ile klasikçilik ile akademizmin aristokratik konumu arasındaki temek fark yatar.

Gerçekçi yaratım, klasikçiliğe karşıt yoldan, daha sanat tarihindeki ilk adımlarından bu yana, ancak insanların gerçek varlıkları ile bilinçlerindeki ulusal özelliklerin kapsamlı, geniş ve derin bir biçimde yansıtılışının sanatça verimli olabileceği anlayışını sürdürmüş herşeyden önce de bu özellikleri **halkın yaşamı**’nda bulmuştur. Bu ilke, daha 17. yüzyılda, Fransız yazar ve tiyatro eleştirmeni Charles Sorel tarafından ilan edilmiş; 18. yüzyılda, böyle bir yönlendirmenin verimliliği, büyük Alman Aydınlatmacıları, Lessing ile Herder tarafından kanıtlanmış; 19. yüzyılda da, Rus devrimci demokrat estetiğinin, en önce de, Belinski estetiğinin temellerini oluşturmuştur. Estetik kuramı, bu arada, bir önceki yüzyılda Rusya’nın sanatsal kültüründe özel bir önem taşıyan demokratik sanatın çabalarını ve kazançlarını desteklemekten geri kalmamıştır. Puşkin le Gogol, Griboyedov ile Ostrovski, Fedotov ile Gezici Ressamlar, Glinka ile de Mussorgski, aristokratik klasikçi estetiğin **ulusal** öğeyi, **halkın yaşamını** sanatsal olarak cisimlendirilebilmesinin önüne aristokratik klasikçi estetiğin çıkardığı bütün engelleri kararlı yoldan ortadan kaldırmışlardır. Bu sanatçılar, kozmopolit olana dönüşeceği için, genel insansal olanı ulusal olanın **dışında**, ulusal olan **olmaksızın** dile getirmeye yanaşmamışlar; tam tersine, onu ulusal olanın **içinde**, ulusal olan **yoluyla** vermeye çalışmışlar, onun için de, halkın yaşamını ve kendi özelliğini sanatsal çözümlemenin zorunlu nesnesi haline getirmişlerdir. Başka ülkelerin gerçekçi sanatı da aynı yolu izlemiş ve hiç kuşkusuz, toplumcu gerçekçilik de bu geleneği sürdürmüştür.

Her şeye rağmen, gerici ideoloji, 19. ve 20. yüzyıllarda, ister istemez, kozmopolit çabalardan çözümlere, varlığın ve düşüncenin ulusal özelliklerinden dem vurmaya başlamıştır. Ancak, ulusal özgüllük kültü, kaba milliyetçiliğe, şovenizme, hatta ırkçılığa kadar gitmişti; çünkü burda, bir yandan, halkın yaşamı ile bilincinin özü **çok kötü bir biçimde çarpıklığa uğramış** (ki, Alman halkının çıkarlarının nasıl faşistçe oyunlara alet edildiğini anımsayalım burda) öte yandan, ulusal özgünlüğün belirlenişi, toplumsal-sanatsal düzeyden alınarak, ırkçı-biyolojik düzeye taşınmıştır. Böylece, bu gibi bir “demokratizm”le beslenen sanat da, kendi gerçek halka bağlılığını, kendi gerçek ulusal özelliğini yitirmiştir. Ulusal olan ile genel insansal olanın diyalektiği bölünüp parçalanmış; içeriği, ırkçı ve milliyetçi ayrıcalıkta düşüncelere yol açmış, biçimde ise ortaçağ, hatta, ilkel toplum kültür ve ritüelindeki öğeler korunmuştur. Böylesine bir milliyetçi üsluplaştırma, gerici romantik yaratımların bir özelliği olarak görülmüş olduğu gibi, 19. yüzyıl Rus mimarisinin o Rus üslubu denilen üslubu ile Alman faşizminin yaydığı “kültür”ün de kendi bir özelliği olarak görülmüştür.

Bu örnekler de bize şunu göstermiştir, profesyonel sanatta, halk kitlelerini doğrudan doğruya kendi bir sanatsal anlatımı da olsa, folklorun kullanılışı, **sahici demokratik ruh**'un bir kanıtı olarak gözükmediği gibi, **gerçek** ulusal özelliğın de bir güvencesi olmamaktadır. Köylü kitlelerinin amatör yaratımlarına diyalektik bir gözle bakmak gerekir; yani halkın hem anlayış gücünün, hem de önyargılarının, halkın güçlölüğü ile güçsüzlüğünün, ölümsüzlüğü ile ölümlölüğüünün, kendi düşünce biçiminin cılızlığı ile tutuculuğunun bir aynası olarak bakmak gerekir. Onun için, folklorik öğelerin kullanılışının, **ikili** estetik anlamı olabileceğı gibi, yine **ikili** estetik sonuçları vardır. Demokratik ve gerçekçi sanat, halk yaratımlarının insancıl ruhundan, halkın özgürlük ve çalışma aşkıandan, halkın bilgeliğinden ve estetik yetkinliğinden, ulusal yaşam ruhuna bağılılığından esinlenir; folklor gelenegini geliştirdiğı kadar, en yüksel düşüncel ve sanatsal başarı düzeyine çıkar. Sahte demokratik ve milliyetçi şovenist sanat ise, folklorla, taklit kalıbı olarak bakar; folklordaki doğrudan doğruya tutucu, arkaik olan anları idealleştirerek, halk kitlelerinin tarihsel yanılığ ve önyargılarını ebedileştirmeye uğraşır.

Bütün bunlar bizi şu sonuca götürmektedir, ulusal ya da ırksal ayrıcalıklar adına genel insansal olanın yadsınması kadar, soyut genel insansal olan adına da ulusal olandan vazgeçilmesi metafizik, gerici, estetiksel olarak zarar verici bir şeydir. Sanatsal yaratımda ulusal özgürlük, halka bağılılıktan ayırlamayacağı gibi; sanatta, genel insansal olan da, ulusal özellikten ayırlamaz. Bütün temel ilişkilerde, yani sanatın içeriğinin yapısında, sanatın biçiminin kuruluşunda, sanatın somut işlevlerinde ve tarihsel olarak gelişmesi içinde, bütün çelişkenliğiyle birlikte, ulusal olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntı, gerçek sanatsal etkinliğin kendi bir yasasıdır.

ULUSALLIK VE EVRENSELLİK

Gerçekten de, genel insansal olan, sanatta ulusal olan “kat”ın **yanında, altında** ya da **üstünde** yer alan, özel bir “kat” değildir. Genel insansal olan, ulusal olanın **içinde** yer aldığı kadar, onu öbüründen ayırmak, gerçek yaşamda ve insanın bilincinde bu öğeleri birbirinden ayırmak nasıl olanaksızsa, o denli zordur.

Çehov’un yaratımları, ulusal özgünlüğü taşıyan, en göze çarpıcı sanat algularından biridir. Rus yaşamı, Rus karakteri, Rus doğası, Rus dili, hepsi hayranlık yaratan bir plastiklik ve derinlikte orda cisimlenmiştir. Ama aynı zamanda, Çehov, **bütün dünya’nın** en çok sevilen yazarlarından da biridir. Nasıl açıklayabiliriz bunu? Çehov’un öyküleri ile oyunları, İngiltere ya da Japonca gibi kendisinin daha az tanınabileceği, halkın kendisini daha az anlayabileceği bir ülkede tanınmış oluşuyla mı? Hiç kuşkusuz, yalnızca bununla, hatta en önce bununla açıklanamaz böyle birşey. Hangi ülkede yaşayan insan olursa olsun, Çehov’un o insanlara **yakın düşmüş** ve o insanlarca **anlaşılmış** oluşuyla açıklanabilir. Her ulus, Çehov’un yapıtlarından yalnızca **Rus yaşamı’na** ilişkin değil, ama aynı zamanda **kendi yaşamları’na** ilişkin, bir takım asli şeyler aldığı için mümkün olabilmektedir bu.

Kendi ulusallığından bağımsız olarak, her büyük sanat için geçerlidir böyle birşey. Bu nedenle, örneğin Rabindranath Tagore’un ya da Hintli sinema sanatçılarının canlandırmış oldukları yaşam, bizim kendi yaşamımızla çok az bir benzerlik gösterdiği halde, **ilgilendirmektedir** bizi. Ama, bu öyküleri ve filmleri, sanat yapıtı olarak **yaşayabilmek** için, bu yapıtların bizi önümüzdeki duran hiç bilmediğimiz bir dünyaya “götürmesi”, bizim yaşadığımız dünya ile benzerliklerini bize duyurması gerekir. Eğer, ulusal benzersiz olan, genel insansal olanı kendi içinde barındırmıyor olsaydı, o zaman sanatın işlerlik alanı da, ulusal dilin işlerlik alanının kendi sınırları içinde kalırdı. Ama, deneyimler göstermiştir ki, büyük sanat yapıtları, devletler arasındaki sınırları rahatlıkla aşabilmekte, bütün dil zorluklarını yenmekte ve yeryüzünü kuşatmakta, böylelikle de, kendi içeriğinin ve kendi işlerlik gücünün uluslararası olduğunu bize kanıtlamaktadır.

Ulusal olan ile genel insansal olan arasındaki diyalektik bağıntı, yalnızca belli bir sanatçının değil, ama koca bir ulusal okulun da, bütün dünyada tanınp ünlenebileceğini bize açıklar. Genel ile tikel arasındaki ilinti üstüne şunları

anımsayalım burda; genel olan, bir yandan, tikel olanla birlikte varolurken, öte yandan, her tikel olan şey, **daha zengin**'dir genel olandan, **daha içerik dolu, daha somut**'tur. Bu şu demektir, ulusal özerklikte olan şey, hem genelin sanatsal olanda kendini açık eder, hem de bir takım özel yanlarıyla, benzersiz yalnızca kendine özgü yanlarıyla, **zenginleşir**. Genel insansal sorunlar ortaya atarak çözen her ulusal kültür, öylece aynı zamanda, bütün insanlık kültürüne, **kendine özgü olan** bir takım şeyler de getirir ve bu "kendine özgü olan" şey, **bütün** halkların ilgisi içine girer. Lenin'in açıklamış olduğu gibi, Tolstoy'un yaratımlarının dünyaca önemi, Tolstoy'un kendi yapıtlarında, Rus devrimini yansıtmış oluşundan gelir. Bir başka deyişle, Tolstoy, Rusya'daki özel koşullar altında gelişen toplumsal çelişmelerin nasıl genel insansal bir anlam taşıdığını göstererek, dünya kültüründe uluslararası kurtuluş hareketlerinden edinilmiş deneyimleri zenginleştirmiştir. Değişik Asya ve Afrika ülkelerinin sanatsal kültürünün dünyada hızla bir önem kazanmasının nedeni çok açıktır. Sartre, bu diyalektiği çok yerinde kavramıştır; **Siyah Orfe** adlı, günümüz Zenci ozanlarının bir şiir ontolojisi, önsöz olarak şunlar yazar Sartre: ilk bakışta, "Siyahların Siyahlara dönük olduğu, Siyahların kendi aralarında konuştuğu sanılmaktadır... Ancak, ilkin ırkçıymış gibi görünen bu şiirler, sonradan bir bakıyorsunuz, herkesin türküsü haline gelmiş."⁵⁵

İşte, dünyada sanatsal gelişmenin, niye birbirine koştur bir dizi ulusal çizgiler halinde gitmeyip, bu gibi çizgilerden **karşılıklı kesişen, etkileşen, birbirleriyle alıp veren, yakınlaşan ve başkalaşan**, karmaşık bir ağ oluşturduğunu, bize ulusal olan ile genel insansal olanın bu diyalektiği açıklar. Her ulusal sanatsal kültürün kendi genelin sanatsal anlamı, bütün kültürlerin, bütün kültürlerdeki ulusal geleneğin, öbür ulusal okulların edindiği deneyimler yoluyla zenginleşmesine olanak verir.

Hiç kuşkusuz, bu süreçlerin yoğunluğu, toplumsal olarak koşullanmış olduğu gibi, tarihte değişime de uğrar. Böyle bir yoğunluk, feodalizm döneminde çok az, kapitalizm de ise çok güçlü bir etki kazanmıştır. Marx ve Engels'in de belirttikleri gibi, "eski yerel ve ulusal kendine yeterliliğin ve kapalılığın yerini", burjuva ilişkilerin gelişmesiyle birlikte, "her yönden bir karşılıklı alışveriş, ulusların her yönden birbirlerine bağımlı oluşları" almıştır. Bu kuramcılar, şunu da vurgulamışlardır, böyle birşey, "maddi üretim alanında olduğu kadar, manevi üretim alanında da" yer almış, kapitalizm döneminde, "tek tek ulusların manevi ürünleri ... herkesin malı" haline gelmiştir. "Ulusal tekyanlık ve sınırlılık gittikçe olanaksızlaşmaya başlamış, birçok ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı oluşmuştur."

55 J. P. Sartre, **Durumlar**, Cilt III. Paris, 1949, s. 230.

Ulusların pratik yaşam etkinliği, ekonomi, siyaset, vs., alanlarında yakınlaşmaları, sanatın **içerik**'inde, genel insansal anların sağlamlaşmasına yol açtığı zaman, ulusal sanatsal kültürler arasındaki karşılıklı ilişkiler de doğrudan doğruya bu kültürlerin **biçim**'inde etkisini gösterecektir. Kültürel alışverişlerin yoğunlaşması, sanatsal yaratımdaki **yöntem, araç ve deneylerin uluslararası hale gelmesi**'ne yol açacaktır; nitekim böyle bir şey, daha önce, tek tek ulusal okulların kendi aralarında varolmuştu. Bunun sonunda, sanatın biçiminde, başlı başına ulusal olan öğenin özgül ağırlığı gittikçe **azalmaya** başlamış; uluslararası, örneğin, bütün Avrupa'da olan öğenin, daha sonra ise, genel insansal olan öğenin özgül ağırlığı **artmıştır**. İtalyan Rönesansı'nın resim ve mimari alanında geliştiği sanatsal "dil", 17. ve 18. yüzyılda **tümü Avrupa**'nın ortak malı haline gelmiş, kökende yatan ulusal rengi yitirmiştir. Yine, klasik Fransız balesinin, Alman senfonik müziğinin, İngiliz romanının, Rus tiyatro yönetmenliği ile koreografisinin ve Amerikan mimarisinin "dili"de hızla bütün uluslar tarafından özümlemiş, hiçbir kendi ulusal çıkışlı "patenti"ni koruyamamıştır. Onun için, ne Whitman'ın şiiri "Amerikan", ne de Mayakovski'nin şiiri "Rus" diye tanımlanabilir; bu sanatsal sistemler, kendi ulusal sanatsal edebiyatları içinde ortaya çıktıkları güne yapışık geçillerdir.

Böyle bir şeyi, özellikle, 20. yüzyılda doğmuş ve kendi ulusal geleneğini yitirmiş sanat cinslerinin gelişmesinde açıkça görürüz. Sinema sanatında "ulusal bir biçim" yakalamak oldukça zordur; çünkü Amerika'da Griffith ile Chaplin, Rasya'da Ayzenştayn ile Pudovkin, Fransa'da Renoir, Clair ile Carneé'nin, Ukrayna'da Dovşenko'nun, İtalya'da Sica, Fellini ve Antonioni'nin, İsveç'te Bergman'ın, Polonya'da Kavalierowicz ile Wajda'nın yapmış oldukları sanatsal buluşlar, hemen bütün dünyanın ortak malı haline gelmiş ve bütün ülkelerde sinema sanatıyla uğraşanların kullandıkları sanatsal araçlar alanı içine girmiştir. Günümüzde, endüstri tasarımı alanına da, uluslararası genel sanatsal biçim yaratım ilkeleri girmiş bulunmaktadır. Tasarımdan özgür, değişik ulusal geleneklerin her zaman burda belli bir rol oynamasına rağmen, bugün mimari ile uygulamalı sanatlarda da aynı doğrultuda bir gelişme vardır.

Sanat "dili"nin uluslararası hale geldiği uzun tarihsel süreçler boyunca, sanat da **ulusal olarak kendine özgü** olan içeriği, **ulusal özgül** çizgilerin az çok kaybolduğu bir biçimde dile getirmeyi öğrenmek durumunda kalmıştır. Sanatta böyle bir şeye ulaşılabilceği de görülmüştür; Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Çehov'un yapıtları, öbür dillere çevrilmekle kendi ulusal ruhundan hiçbirşey kaybetmemiştir. Öbür sanatlarda da bu böyledir. 18. yüzyılda bütün Avrupa'nın ortak malı haline gelmiş olan klasik mimari "dil"i Başenov'un, Vronikhin'in ve Sakharov'un, kendi şiirsel içeriğinin yapısı gereğince, derininden ulusallık ta-

şıyan yapıtlar yaratmalarını önleyememiştir. Degas ile Rodin'in sahici Fransız sanatı kadar, Golubkina ile Plastov'un sahici Rus sanatı da aynı başarıyı izlenimcilik "dili" içinde gösterebilmektedirler. Gerek Rus balerini Ulanova, gerek Fransız balerini Çerina, klasik dansın genel insansal "dili" içinde, değişik ulusal özelliği büyüleyici bir biçimde bize duyurabilmektedirler.

Ancak, sanat "dili"nin uluslararası hale getirilişi, ulusal benzersiz çizgilerin sanat biçimi alanında mutlak silinip atılması demek değildir. Modern mimaride bile, ki burda bütün insanlık için bir olan bina tekniğinin gelişme düzeyi, uluslararası "dil" için güçlü bir uyarıcıdır, belli sınırlar içinde, geleneksel ulusal biçim oluşturma ilkelerini işler; bunun altında, değişik halkların yaşam tarzlarının bir takım yanlarındaki kalıcılık vardır. Modern uygulamalı sanatlarda, yalnız el sanatlarında değil, endüstriyel sanat işlerinde de, büyük ölçüde karşımıza çıkar böyle bir şey. Estonya ile Litvanya ya da Gürcü ve Ermeni sanatlar arasında, maddi sanatsal kültür açısından bir karşılaştırma yapacak olursak, bugün bile bu yaratım alanlarında, sanatsal biçimin kendi ulusal "hale"sini hala çarpıcı bir biçimde koruduğu görülecektir. Sovyet, İtalyan ya da Fransız sinemasının "dili"yle tartışmasız birçok yakın yanları olmakla birlikte, Polonya sinemasının o anlatım dolu dilinde de belli ulusal belirtilere rastlarız; bunlar, Polonya sinema sanatının kendine özgü ulusal özgül içeriğini cisimlendiren, yukarda sözünü etmiş olduğumuz zorunluktan doğmuştur. Bu ulusal biçim belirtileri arasında, hayretler verici sahicilikte bir canlandırma ile derin felsefi etik bir altmetnin çelişmeli bağıntısını sayabiliriz, nitekim burda, günlük yaşamın çok dakik sahneler, durumlar ve görüntüler içinde çizilişi çoğu zaman simgesel bir ağırlık kazanır. Bir başka böyle çelişmeli bağlantı da, **fabl**'ın gelişmesi ile ritmin uzaması arasında vardır; izleyici, bu uzama dolayısıyla, filmin hikayesindeki salt olaylara ilişkin nedenleri değil, ama psikolojik nedenleri de algılar.

Şu sonuca varılabilir, uluslararası sanatsal ilişkiler geliştikçe, sanatta biçimin ulusal özgünlüğü taşıyan şey, şu ya da bu **öğ**e'nin bileşiminin, rengin, uyumun, ritmin, vs. benzersizliği olarak değil, ama kendi **özel yapısal bağıntı**'sı olarak ortaya çıkmakta; biçim öğeleri, soyut olarak alınmakta, belirli bir ulusal okula özgül olmamaktadır.

Yine de, sanat tarihinde, sanatsal "dili"n uluslararası hale gelmesi sürecini sınırlayan, belirli bir halkın sanatını başka halkların sanatsal kültür başarılarından ayıran, ulusal sanatsal gelişmeyi kendi sanatsal geleneği sınırları içinde tutmaya kalkan girişimlere az rastlanmamaktadır. Bu gibi girişimler gerici, milliyetçi sınırlamalar taşıyan ve sanatsal ilerlemeyi boğan olaylar biçiminde kendini göstermektedir. Hiç kuşkusuz, sanatsal gelişmede ergeç, neye malolacaksa da, bütün bu engeller ortadan kalkacak, **özgür ve yoğun uluslararası alışveriş** yolu açılacaktır.

SANATSAL GELİŞMENİN GÖRECE BAĞIMSIZLIĞI

İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi ile toplumsal gelişme arasında çok çeşitli ilişkilerin varoluşu, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat tarihi sürecinin bütün bütüne, tümüyle belirlenmiş olduğu; bu koşullanmanın, kaçınılmaz biçimde tek-çizgili, kategorik olduğu sanata hiçbir hareket özgürlüğü tanımadığı anlamına gelmez. Sanat, belli bir ölçüde, bu özgürlüğe sahiptir; yani sanatsal gelişmenin toplumsal-tarihsel gelişmenin altında yer alışı, **mutlak** değil, ama **görece**'dir. Sorun, sanatın “kendinden hareketi”nin somut olarak kendini nerde belli ettiğinin, hangi ilişkiler içinde insanoğlunun sanatsal gelişmesinin kendi iç yasallıklarını ortaya koyduğunun saptanmasındandır.

Maddeci estetik biliminde hemen hemen hiç araştırılmamış bulunan bu çok karmaşık sorunun çözümü, olayların özgül yanını nasıl kavradığımıza bağlıdır; çünkü her yerde olduğu gibi, burda da, gelişmenin kendi görece bağımsızlığı, gelişmekte olan nesnenin kendi özgül yanının doğrudan doğruya kendi bir işlevidir.

Sanatın çokboyutlu yapıda oluşuna ve sanatın “toplumun sanatsal kültürü” gibi bir karmaşık sistemin başlıca bir ögesi oluşuna ilişkin daha önce ortaya koyduğumuz düşüncelerden yola çıkarak, sanatsal gelişmenin yasaları bakımından bunların ne gibi sonuçlar getirdiğini burda araştırmamız gerekiyor.

SANATSAL BİLGİNİN GELİŞİM MANTIĞI

Her tarihsel dönemde, diye belirtir Engels, felsefe, bir önceki felsefede kendisine aktarılmış bulunan ve bunu kendisine çıkış noktası yaptığı öngörülere ilişkin belirli bir düşünce malzemesini kendinde barındırır.⁵⁶ Felsefi düşüncenin bu birbirini izleyen tarihsel durum ya da düzeylerinin birbirlerine zincirlenişi, en sonunda, felsefi düşüncenin **kendi gelişmesindeki mantığı** da oluşturur. Kanıtlamaya gerek yok, öyle bir şey, yalnız felsefenin gelişmesi için değil, ama topluca insanın bilgi etkinliğinin gelişmesi için de geçerlidir.

Her bilim tarihi bize bunu açıkça gösterir. Bu arada söz konusu olan şey, yalnızca birbirinden çözülüp ayrılan bilim düzeyleri arasında dolayımız, kesintisiz bir bağlantı oluşu değil, ama aynı zamanda, bilimsel düşüncenin her gelişme aşamasında, bir ilerki aşamada gerçekleşeceği bir programı da kendinde taşıdığıdır. Demek, yeni ile eski arasında burda **iki yanlı** bir ilişki vardır; eskiye dayanan yeni, eskiden çözülüp ayrılmakta, ama, eski, yeniyi yolunu hazırlamakta, yenin çözümmesi gereken ödevleri önüne koymaktadır.

Sanatsal bilginin gelişme tarihine bu yönden bakacak olursak, burda benzeren yasallıkların işlediği sonucuna varabiliriz. Dünyanın sanat yoluyla bilinişinde atılan her yeni adım, birikmiş sanatsal deneyimlere **basmakta**, ortadaki geleneği ileriye doğru geliştirmekte, geçmiştekiyle kendi arasında kesintisiz bir bağıntı kurmaktadır. Ayrıca, atılan her yeni adım, geçmiştekiyle **önceden belirlenmekte**, belli bir ölçüde “programlanmak”ta, koşullanarak ortaya çıkmaktadır. İşte, yeni ile eski arasındaki bu ileri geri bağıntıların birbiriyle zincirleşmesine bize, “gelişmenin mantığı” diyoruz.

Örneğin Rönesans resmi, “insan-doğa” sistemini bilginin ana nesnesi haline getirmekle, birçok bakımdan, resim sanatının ileriye doğru tarihsel gelişmesini, daha öncesinden belirlemiş oluyordu; çünkü, resim sanatında, gözle görülen dünyanın bilgisine doğru bir yönelme, böyle birşeyin, kendi mantıksal sonuçları içinde sonuna kadar götürülmesini de gerektiriyordu.

Bu mantıksal sonuçlar, Rönesans sanatının daha kendi oluşması içinde bile görebiliriz. Rönesans sanatında, anlatısal ve optik-dışı ayrıntılar kalkmış; canlı görsel gözlemlene somutluğu, çizgi, renk ve boşluk perspektifi geçmiş-tir. 17. yüzyılda, bu konuda daha da ileriye gidilmiş; Rönesans resmine özgü,

56 Friedrich Engels, **Conrad Schmidt’e**, 27 Ekim 1890; Marx/Engels, Cilt 37, s. 493.

mekanın birden çok kaçış-noktasının biraraya getirilişinden, biçimin çevresel çizgileri altında boyaya yer verildiğinden, ışık ile boyanın farklı farklı algılanılışından kurtulunmuştur. Bu yolda gelişme, uzun bir süre, resimde **ideal**'i araması dolayısıyla, gerçek olan'ın görsel bir somutluk içinde verilmesini önleyen, klasikçi dogmatik estetik ilkeleri doğrultusunda gitmek zorunda kalmış da olsa, resimsel anlatım araçlarının kendi bir gelişme mantığı yerine geçmiştir. Klasikçilik, toplumsal gelişmedeki karşı koyulmaz güçlerin baskısı altında kalınca, bu kez, resim sanatında, en yüksekte bir incelleme içinde modellendirilmeye başlanmış ve bu yolda, izlenimciliğe özgü görüntü sistemine varılmıştır. Üstelik daha ne Claude Monet, ne Renoir, ne Degas, ne de van Gogh son sözlerini söylemişlerdir. İzlenimcilik sistemi içindeki sürekli gelişme mantığı, daha da ileriye, Seurat ile Signac'ın benekçiliğine doğru gidilmesine yol açmış, hatta bu yolu zorlamıştır.

Sanat olarak resmin olanaklarını daraltacak, bu arada resmin bütün öbür olanaklarını alıp götürecektir yolda, Fransız okulunun resim sanatına, canlandırmada optik somutluk ilkesini getirmekle birlikte, şu sonuçları da getirdiği görülmüştür: yalnızca gözden kaçıcı, anlık olanın iletilmesi değil, ama dünyada, gözle görülenin, **kalıcı ve durucu olan**'ın da **genellendirilmesi**; yalnızca açık havadaki renk titreşimlerinin değil, ama nesnelerdeki **maddilik**'in, **denge ve somluk**'un da verilmesi; yalnızca rastlantısal izlenimleri saptayan çizimlere bağlı kalmayıp, insan yaşamı üstüne derin bir düşünceyi de dile getirecek bir resmin kurulması; yalnızca görsel duyumların değil, ama **sanatçının yaşantısı**'nın, **iç kıpırdanışları**'nın, **ıstırapları**'nın da verilmesi.

Ortaya çıkan ve sonuçlar derinden kendi yasalarına bağlı sonuçlar olduğu gibi, bir tepkiyi de birlikte getirmesi gereken sonuçlardı; çünkü, o yolda daha ileri gidilemezdi artık. Böylesine bir tepkiye, Gauguin ile Cézanne'ın, daha sonra, Matisse ile Picasso'nun, daha sonra da Kandinsky ile Klee'nin yapıtlarında rastlarız; bu sanatçılardan her biri, kendine göre yeni bir yol arayarak, gerçekliğe optik yönden bağlı kalmayı aşmaya çalışmışlar; bu arada, ya maddi değil, ama manevi (zihinsel) bir nesneyi, bilginin nesnesi olarak almışlar, ya maddi dünya içinde somut-olmayanın, soyut olanın bilgisine yönelmişler, ya da resim sanatının bilme olanağı olmadığından söz etmişlerdir. Yani, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar, Avrupa resim tarihinde, toplumsal olarak belirlenen güçler ile iç güçler arasında, kendine göre, karşılıklı bir etkileşme yer almış, ancak bu **eşgüdümlü sistem** içinde, resim sanatının sürekli hareketi, izlenimciliğe olduğu kadar, izlenimciliğe karşı da bir çıkışa, en sonunda ise, soyut sanata yol açmıştır, ki "pop-art" ve "op-art"la optik temellere yeniden özgün bir dönüş yapılması bize bunu daha da iyi açıklamaktadır.

Buna bağlı olarak izlenimciliğin, Rönesans'da ilan edilmiş bulunan gerçekçi yönelimler üstüne resim sanatında "sonsözü" mü söylemiş olduğu, yoksa ger-

çekçiliğe karşı hareketin, yani “modernist” sanatın başı mı olduğu üstüne uzun zamandır sürdürülen tartışmaların ne denli boşuna olduğu da açık seçik ortaya çıkmaktadır. Bu iki anlayış birbirini açıkça dışarlamamakta, tam tersine, birbirini **tamamlamakta**’dır; çünkü, birinci işlev, ikinci işlevinin varlığının önkoşulu olmaktadır.

Aynı iç gelişme mantığına, daha 17. yüzyılda, “insan-toplum” sistemini sanatsal olarak araştırmaya başlamış bulunan gerçekçi romanda da tanık oluruz. Burda da, bilgisel yönlendirmenin kararlı biçimde izlenmesi çabasına; her adımın bir öncekiyle koşullanmış oluşuna, bir önceki tarafından hazırlanmış belki bir ölçüde planlanmış oluşuna rastlarız. Başlarda, kişi ile toplumsal çevre arasındaki bağının çizilişi, romanda **fabl**’la sınırlıydı; sonsuz bir serüven zinciri idi Sorel’in, Lesage’in, hatta Cervantes’in kahramanlarının toplum içinde hareket etmelerine, toplumun değişik yanlarından bakılarak gösterilmelerine olanak veren şey. Anlatının yapısı ise bütün bütüne ortaçağlara ilişkindi, entrika ve şövalye romanlarının yapısına giriyordu; ancak sanatsal ağırlık, serüvenden, törelerin ve göreneklerin bilgisine, insan yaşamının toplumsal durumuna doğru çevrilmişti. 18. yüzyılda, özellikle İngiltere’de, Rousseau’nun **İtirafı**’nı sayarsak, yer yer de Fransa’da, bu doğrultuda bir adım daha atılmıştır ileriye doğru; burda, kahramanların çevreleriyle bir çatışmaya girmesi, yalnızca fiziksel değil, ama aynı zamanda, psikolojik sonuçlar da doğurmaktaydı, toplumsal deneyim, kişinin kendisince bütünleştirilmekte, biçimlendirilmekte kişinin görüşlerini, karakterini, daha sonraki davranışlarını değiştirmekteydi. 19. yüzyıl romanı İngiltere, Fransa ve Rusya’da bu yolda daha da ileri gitmiş ve kahramanların manevi dünyasının ne ölçüde toplumsal dünya tarafından koşullanmış olduğunu kavrayabilmek için, daha önceki çağlarda sanatsal bilgi için kapalı kalmış olan kahramanın manevi yaşamının sırları içinde, canlandırılan kişinin “ruhunun diyalektiği”ne derinlemesine girmiştir.

Roman bu doğrultuda geliştikçe, “insan-toplum” sistemi bilgisinin mantığı da kendini o denli açık etmeye başlamış, roman kahramanı kadar, kahramanın içinde bulunduğu toplumsal çevre de (Engels’in deyişiyle, “kişiler” ile “durumlar” da) gittikçe daha somut “ele alınarak” resimde izlenimciliğin o çağda ulaşmış olduğu “sınırlar”a, yani daha önce de ortaya koyduğumuz biçimde, **tikel olan**’ın, **olgusal olan**’ın, **belgesel saptanmış olan**’ın **canlandırılışı**’na gelip dayanmıştır. Hiç kuşkusuz, en azından Zola’nın sanatsal gelişmesinde de bildiğimiz gibi, burda pozitivizmin güçlü bir etkisi olmuşsa da, hiç kuşku yok ki roman, **kendi bilgi edinme çabalarının gelişmesindeki mantık** yoluyla bu çizgiye varmıştır; çünkü, Zola’dan çok önce, daha 1840’larda, Rus edebiyat tarihinde aynı türden yönlendirmeler, “psikolojik çizimler”in ortaya çıkmasına yol açmıştı. Eğer, ne Batı Avrupa romanında, ne Rus romanında çizimsel ya da natüralistçe şeylere bir eğilim olmasaydı, o zaman, gerçekçi romanda fantastik ve masalsı

şeylerle mithosun kullanılmasına hiç rastlanamazdı; kurgusal ve hayali olan hesabı katılmaz genelleyici bir tipikleştirme söz konusu bile olmazdı.

Bu bakımdan, 20. yüzyıl gerçekçi sanatında, değişik tarzlar içinde, somut olguların belgesel bir incelikte canlandırılışı ile sanatsal bilgi arasında bir bağıntı kurulmasına çalışılırken, öte yandan, yaşamın belgesel-olamayan bir yoldan bilinişine de gidilerek, salt fantastik olanın ve masalsı kurgunun yardımı ile mithosun kullanılması sonucu, yüksek bir sanatsal genellendirme düzeyine ulaşılmış olması bizleri şaşırtmamalıdır. 20. yüzyılda, yalnız simgecilik ile gerçeküstüçülüğün, yalnız Kafka ile Dalı'nın değil, ama Thomas Mann, Anouilh ve Viscotti gibi gerçekçilerin de yer alması oldukça ilginçtir. Mikhail Bulgakov'un **Usta ile Margarita** adlı yapıtında, yergisel gerçekçilik ile mitolojik gerçekçiliği bir arada kaynaştırışı, ya da John Updike'in **Kanton**'da, bugünkü bayağı gündelik yaşamı antik mythosa aktarışı, yaşamın sanatsal olarak bilinişinin kendi içinde mantıksal olarak gelişmesinde yeni bir adım demektir; ampirik toplumsal gerçekliğin somut canlandırılışı ile **etik felsefi** düzende daha ileri **genellendirmeler**'in bir bileşimini yapma çabasını oluşturmaktadır böyle bir şey. Sanatta bu iki düzey arasında bütüncül bir bağıntı kurulup kurulamayacağını bize ilerisi gösterecektir, ama hiç kuşkusuz, bu doğrultuda yoğun ve ciddi arayışlar olacaktır.

Şunu bir kez daha vurgulayalım, bütün bu söylediklerimiz hiçbir zaman, bu anlattığımız süreçlerin **yalnızca ve yalnızca** sanatın iç gelişme mantığını dile getiriyor biçiminde anlaşılmamalıdır. Tam tersine, bu süreçler, toplumsal-psikolojik, ideolojik, felsefi ve hatta teknik, birbirinden değişik **dış etkiler**'le de zorlanır (zaman zaman da) frenlenir; örneğin, fotoğrafın bulunup yetkinleştirilmesi, bütün sanatlara, belgesel sanatsal bilgi araçlarının girmesinde ve resim sanatının bu görevinden kurtulmasında büyük bir rol oynamıştır. Burda aslında sözkonusu olan şey, tüm dış etkiler ile sanatsal bilginin gelişmesindeki iç mantığın birbirine **düğümlemiş olması** gereğidir; yoksa sanat tarihi sürelerinin birçok önemli anları ve dönüşümleri hiçbir zaman anlaşılamaz.

Bu aynı şey, sanatsal gelişmedeki dış dürtüler ile sanatsal düşüncenin kendi çerçevesi içinde işleyen süreklilik arasındaki ilişkiler için olduğu kadar, bugünkü sanatsal olaylar arasındaki düşünsel etkiler için de geçerlidir.

SANATSAL GELİŞMEDEKİ DÜŞÜNCELERİN SÜREKLİLİĞİ VE ETKİLERİ

“Her ideoloji”, diye yazar Friedrich Engels, “... eldeki tasarımsal malzemenin bağrında geliştikten sonra oluşur.”⁵⁷ Sanat da böyle gelişir işte. Yeni sanatsal düşünceler, boş bir mekan içinde değil, **elde var olanın işlenmesi**’yle ortaya çıkar. Sanat tarihindeki gelenek ilişkilerini, salt bir bilgi ilişkisi ya da salt biçimsel bir ilişki olarak görmemek gerekir; böyle bir şey, aynı zamanda bir **düşünce ilişkisi**’dir de, (örneğin, Lermontov’un Puşkin’le olan ilişkisi gibi) bir sanatçının bir başka sanatçıyla ilişkisi, ya da (eleştirel gerçekliğin romantikçilikle olan ilişkisi gibi), bir sanat çizgisinin bir başka sanat çizgisiyle ilişkisidir de aynı zamanda. Genç bir sanatçı, daha yetişkin, yalnız profesyonel beceri, teknik ve ustalık değil, ama aynı zamanda, belirli bir yaşam tasarısı, sahici ve aldatıcı değerlere ilişkin bir tasarım, belirli kanılar ve idealler de edinir. Ancak, yeni ile eski arasında bir çatışma yer aldıktan ve eski bir yana atıldıktan sonra, bu tartışma **kendine özgü bir sürekli ilişki biçimi** alır. Oscar Wilde, varolan değerler sisteminde kökten bir değişimi üstlendiği zaman, böyle birşey, bütün kendi çatışmalarının **zorunlu bir koşulu** olmuştur, nitekim bu değişim olmaksızın bu çatışmalar ortaya çıkamazdı. Dadacılık içinde aynı ölçüde geçerlidir bu, ancak dadacılığın bir yana attığı sanatsal bilinç sistemi ile kendisi **karşı karşıya konduğu** zaman anlaşılabilir dadacılığın anlamı.

Demek, (bütün öbür manevi ve maddi üretim biçimlerinde de olduğu gibi), sanatta süreklilik, kişinin istem ve bilincinden bağımsız, nesnel bir gelişme yasasıdır. Şurası da ilginçtir, “mutlak” yenilikçi olmak isteyen ve anarşist yıkıcı başkaldırılarıyla bütün bir geçmişin mirasına bir darbe indirmeye çalışan metafizik düşünceli, 20. yüzyıl burjuva sanatçıları bile, en sonunda kendi yaratımları içinde belirli bir süreklilik ilişkisi olduğunu kabul etmek zorunda kalmışlardır. Örneğin, ilerleme ve gelişmeye ilişkin olarak kendi geleneklerinin “ilkel” sanat olduğunu kabul etmektedirler, **gentil topluluktaki**

57 Friedrich Engels, Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu, a.g.e., Cilt 21, s. 303.

sanatsal kültüründe en eski anlatımlarından biridir bu sanat. O halde, nasıl açıklayabiliriz bu çelişmeyi? Niye böyle bir sanatla ilgili sanatçılar ya da bu çizgide bir sanat, geçmişten kalan **başka bir sanat mirasına değil de, ona dayanmak** istenmektedir?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için, sanat tarihinin kendi iç yasallıklarının dışına çıkmak gerekir; çünkü burda, geçmişten kalan sanat mirasındaki çelişmeli malzemeye arada kurulacak ilinti, olumlu olarak değerlendirilecek geleneğin seçiminde kullanılan ölçüt **dıştan**, yani toplumun sanattan bekledikleriyle belirlenmiştir. Bu açıdan, Rönesans ile kendi sanat mirası arasındaki ilinti de bizler için öğreticidir çok. Burchardt'tan bu yana bu ilinti, ortaçağ kültüründen kesin bir kopuş ve antik kültürün yeniden doğuşu olarak yorumlanmaktadır. 20. yüzyıl buruva sanat tarihçiliği, bu geleneksel anlayışa karşı sık sık bir başka anlayışla çıkmakta ve Rönesans'ın ortaçağın bir olumsuzlanması değil, doğrudan bir devamı olduğunu öne sürmektedir. Aslında, Rönesans yenilikçiliğinin oluşumu, tek çizgide düşünen burjuva tarihçilerinin tasarladıklarından çok daha karmaşık, çok daha çelişmelidir. Hiç kuşkusuz, Rönesans sanatsal kültürü, ortaçağ dinsel-ruhiyatçı bir yadsımadan doğmuştur. Ama Rönesans kültürü, ilkin geçmişten kalan bu mirası yadsırken, kendine **bir başka doğrultuda** bir süreklilik ilişkisi olarak antik kültürü bulmuştur; ikincisi, ne ortaçağdan kopuş, ne de antikçağın yükseltilişi, mutlak bir kopuş ya da yücelme olmuştur. Ortaçağ sanatının bir takım geleneklerini Rönesans üstlenerek, **ileriye doğru** geliştirmiştir; örneğin Boccacio'nun, Rabelais'nin ya da Cervantes'in yaratımları olmaksızın gerçekçi romancılık geleneği düşünülemeyeceği gibi, resim ve mimari bileşim ilkeleri de, Leonardo da Vinci'nin, Mikelanj'ın ya da Raffael'in anıtsal sanatının çıkış noktası olmuştur. Öte yandan, Rönesans hümanistlerinin antik kültür mirasına tavırları seçmeci olmuştur; çünkü antik kültürün bir takım yanları, kendi ilgilerine yabancı kalmıştır; örneğin, antik mirasının doğal çevreyle olan ilişkisi, antik heykelin mimari ya da resmin uygulamalı sanatla ilişkisi, antik Yunan dramının yapısı, vb.

“İnsanoğlunun o güne kadar yaşadığı en büyük, ilerici devrim”⁵⁸ olan Rönesans, demek, kendi **gerçek yeni konumu**'nu, kendi seçtiği **gelenekler**'in durucu temeli üzerine oturtmuştur. Eskinin yerini yeni almış, eskiyi “açarak”, o dönemdeki kültür tarihinin gerektirdiği doğrultuda ve anlamda eskiyi işlemiştir.

İşte Puşkin'in şiir sanatı da, o günkü Rusya'nın toplumsal gelişme gereklerine karşılık verecek biçimde; Derşavin ile Karamsin'in, Radışcev ile Şukovski'nin, Byron ile Schiller'in, Voltaire ile Shakespeare'in, yöresel ve Batı Slav folklorunun hazırladığı zemin üzerinde ortaya çıkmıştır. Ama bu, Puşkin'in **kendi seçtiği**, kendi düşünsel-estetik gereklerince **saptamış olduğu** süreklilik ilişkileriydi.

Böylesine etkilerin rolünü mutlaklaştıran pozitivist psikolojizmin metodolojisi, burjuva edebiyat ve sanat biliminde, daha 19. yüzyıllarda yayılmaya başlamıştı. Bu anlayışa göre, incelemenin başlıca amaç, hangi sanatçının kimi ne zaman ve nasıl etkilemiş olduğu idi. Her türlü etkinin açıklanışında, bakılan sanatsal olayın benzersiz özgüllüğü gözden kaybediliyor, daha da önemlisi, sanatsal çizginin kendi içinde oluşan bağıntılar, **sanatın yaşamla olan bağlantısı**'nın incelenişinde geri plana itiliyor, hatta çoğu zaman, onun yerine geçiyordu.

Sanatsal iç bağlantıların rolünü görmezlikten gelen Taine'nin belirlenimci anlayışına karşı çıkan, Fransız edebiyat bilimcisi Brunetiére, genel kabul görmüş bir sanat yapıtının, her türlü ırk, zaman ve çevre etkilerinden daha önem taşıdığını yazar. Hiç kuşkusuz, bu anlayış da tekyanlı ve kıt bir anlayıştır. Çünkü aslında söz konusu olan şey, ne sanat üstündeki toplumsal etkilerin sanatın kendi içindeki etkilerle karşı karşıya getirilmesi, ne de tam tersine, bu ikincisine bir öncelik tanınması olup, bu iki etki düzeyine, her zaman için, **yanyana bir arada bulunan ve birbirlerini belli yoldan etkileyen** etkiler olarak görmek gerekir. Onun için, Byron'ın Puşkin üstündeki etkisini yadsımak ne denli anlamsızsa, Puşkin'in romantik dönemindeki yaratımlarını salt böyle bir etkiyle açıklamak da o denli anlamsızdır. Bir sanatçının bir başka sanatçının yaratıları üstünde etkisinin olması her zaman için olağandır, ama bu yaratımlar, somut toplumsal bir zemin üstünde yükselirler, ancak onunla açıklanabilirler. Söz gelişi Deyneka, Hodler'in yaratımlarını tanınamış olsaydı, sanatsal gelişmesi belki de başka türlü olurdu, üstelik bu tanışıklık da az çok bir rastlantıdır. Ama, hiç kuşku yok, Deyneka'nın yaratıcı gelişmesinin ana çizgisi hiç değişmemiştir; çünkü, o yıllarda birçok genç sanatçı, bu arada Deyneka da, Sovyet ülkesindeki manevi gelişme mantığında, anıtsal-anlatımcı, yeni bir sanata yönelmişti.

Rus kültürünün, 17. yüzyılda, Batı Avrupa'daki manevi gelişmeden yalıtılmışlığı, o zamanlar Rusya'da, kendi özü gereği, daha önce Batı'da Rönesans'a yol açmış olan aynı süreçlerin başlı başına kendine özgü yoldan yürümesini engellemiştir; örneğin, sanatsal yaratımı Kilise'nin etkisinden kurtarmak için yer alan kavga; edebiyat, tiyatro, resim, müzik ve estetik kuramında gerçekçi çabaların ve hümanist düşünceli eğilimlerin ortaya çıkışı (ki haklı olarak, kimi sanat tarihçileri bundan bir "Rus Rönesansı" diye söz eder). 19. yüzyılda, Rusya'da sanatsal kültür, doğrudan Batı'nın etkisi altında ortaya çıkmamışsa eğer, 17. yüzyılın ikinci yarısındaki çizgi üstünde geliştiği için böyle olmuştur bu. Ancak (I. Petro ile II. Katarina'nın reform hareketlerinin elverişli zemin hazırladığı) böyle bir etki, 17. yüzyılın ikinci yarısında vardı zaten. Bu etki, sanatsal gelişmenin bütüncül akışını önemli ölçüde hızlandırmış; Fransa'nın, Hollanda'nın ya da İtalya'nın sanat yaşamında değişik zamanlar içinde iki yüz yıldır var olan düşünce, yöntem ve üslupların sanatsal gelişme içinde yer almasına yol açmıştır. Onun için, yabancı etkilerin rolü

ne olumsuzlandığı, ama ne de **mutlaklaştırıldığı** ve gelişme sürecinin biricik yu da en belirleyici etkeni olarak görüldüğü zaman, 18. yüzyıl Rus sanatının gelişmesindeki özellikler anlaşılabilir; örneğin, mimari üsluplarının değişmesi, klasik dram sanatının oluşması ve gelişmesi, sanat akademisinin kurulması ve etkinliği gibi.

Belirli sanatsal düşüncelerin yaygınlaşabilmesi **olanağını** ve başka düşüncelerin değil ama o **düşüncelerin zorunluluğunu**, toplumsal gereksinme belirler. **Bu olanağın gerçekliğe dönüştürülmesi**, o zorunluğun somut gerçekleştirilmesi, herşeyden önce, o anki durum içinde var olan ideolojik-estetik geleneğe ve o anki durumda işlerliği olan ideolojik-estetik etkiler içinde yürütmesine bağlıdır. Bu arada, sanatsal iç etkileşmelerin burdaki önemi, tarihsel sürekliliğin sanatta bilim ya da tekniktekinden farklı oluşundan, sanatsal gelişmenin herhangi bir evresinin doğrudan doğruya bir önceki evreye değil, sanatsal kültürün tarihçe kendisine daha uzak düşen evrelere de dayanacağından gelir, yeter ki estetik olarak eksiksiz bir anlatım bulunmuş olsun. Böylesine sanat yapıtları yüzyıllarca ayakta kalmakta, birçok kuşaklardan insanın bilincini, beğenisini ve idealini biçimlendirmekte, sanatsal kültürün ileriye doğru gelişmesi üstünde etkin bir işlerliği olmaktadır. Bu anlamda, şunu öne sürebiliriz, Puşkin olmasaydı, ne Lermontov, ne Nekrassov, ne Block ne de Mayakovski olurdu; daha doğrusu, Lermontov'un, Nekrassov'un, Block'un ve Mayakovski'nin yaratımlarının bir takım nitelikleri vardır ki, bunu Puşkin'in yaratımlarıyla olan ilişkileri dolayısıyla elde etmişlerdir.

Sanatların tarihinde, sanatsal miras, hiçbir zaman sanatın o günkü gelişme düzeyiyle sınırlı tutulamaz; böyle birşey, **birikmiş bütün değerleri kuşatır**. Bu arada, verdiğimiz örnekte olduğu gibi, birikmiş sanatsal miras, bir sonraki sanatçı kuşağını, yalnızca kendi manevi **kapsam**'ıyla, yani insancıl ruhuyla, demokratik düşünce kapsamıyla, yaşamı olumlama gücüyle etkilemez. Sanatsal miras, geçmişte olduğu gibi bugün de, sanatçılar için **en büyük ustalık** örneği olup, bütün başka üslup çabalarıyla birlikte, sanat için öğreti doludur. Raffael'in resimlerini ya da Racine'nin oyunlarını bir üslup normu ya da örnek olarak almak için zaman geçmiştir artık; ama, bu büyük sanatçıların ustalıklarının sırrını kavramak, toplumcu sanatlar için aynı zamanda zorunlu olan bir şeydir.

SANATSAL USTALIĞIN GELİŞİM MANTIĞI

Sanatsal kültürde birbirinden süzülüp ayrılan gelişme düzeyleri ile bu açıdan bir çizgi çizen sanatsal gelişme arasındaki sürekli bağlantı, sanatın yalnızca içeriksel yanını değil, ama doğrudan doğruya **biçimsel yönü**'nü de kuşatır. Nasıl maddi üretimde teknik ve teknolojinin gelişmesi, bir düzenden öbürüne doğru mantıksal bir hareketi oluşturuyorsa, sanat tarihinde, özgül “teknik” ve “teknoloji”lerin gelişmesinin de, yani yaşamı imgesel olarak modellendirme ve sanatsal biçimi biçimlendirme tarzlarının gelişmesinin de öylesine **kendi bir iç mantığı** olması gerekir; ustalık, hiçbir zaman, sanatçının bireysel emeğinin bir ürünü değildir çünkü. Ustalık, sanatta, bütün öbür insanın praxis alanlarında olduğu gibi, **birçok kuşağın ortaklaşa uğraşları**'nın bir sonucudur.

Her ciddi sanatçı, kendinden önceki ya da kendi çağdaşlarının deneyimlerine, alıp kullanabileceği ve kullanılması gereken, daha da geliştirip yetkinleştirebileceği bir ürün olarak bakar. “Kullanabileceğim şeyi nerde görsem alırım” diye karşılık verir Molière kendini suçlayanlara; nitekim Molière, dramatik miras içinden birçok şeyi reddetmiş, reddetmeye de hakkı olduğunu söylemiş, çünkü kendisinin bir düşünce kopyacısı ya da eser hırsızısı olmadığını, bir usta olduğunu, kendi geliştirdiği sanatsal araçları yeni ve özgün bir sanatsal sistem içinde kurduğunu ve bu sistem için gerekli doğrultuda ele alıp işlediğini açıklamıştır.

Her sanatsal olayın özgünlüğü **iki temel güç** arasındaki karşılıklı etkileşmeyle belirlenir: biri, toplumsal “yükleme”, yani o dönemde dışardan toplumsal varlık ile toplumsal bilinçten gelen itkiler; öbürü, seçilen sanat geleneği. Bu konuda Sovyet ozanı Marşhak çok yerinde der ki, her sanatçı gibi bir şair de, iki kaynaktan beslenir; biri yaşamın, öbürü sanatın kendisi. Biri nedenle, şiir sanatı, yaşamdan koparak kendi şiirsel yapıyla kavrulduğu zaman, kansız,

biçimsel ve yaşama yabancı kaldığı gibi; sanatsal mirasla süreklilik ilişkisini yitirdiği zaman da, düşünce, duygu ve şiirsel araçlar bakımından bayağı ve yoksul kalmaktadır.

İşte bu iki “beslenme kaynağı” arasındaki bağıntı, niye aynı bir sanatsal geleceğin çoğu zaman değişik doğrultular içinde bir gelişme gösterdiğini ve niye benzer toplumsal koşullar içinde oluşmuş bir sanatın farklılıklar gösterebildiğini bize açıklar. Örneğin İtalya’daki, Fransa’daki, Almanya’daki, İspanya’daki Rönesans sanatının özgünlüğü, **o ülkedeki sanatçıların hangi sanatsal mirasın özgül katına dayandığı’nın** açıklanışıyla doğru olarak anlaşılabilir ancak. Bu arada, söze gelişi, Güney ve Kuzey Avrupa’da, Latin ve Cermen ülkelerindeki ulusal ortaçağ geleneklerindeki özellikler arasında değil, ama İtalya, İspanya ve Fransa’daki Latin kültürü içindeki özellikler arasındaki farklar da burda asli bir rol oynadığı gibi; antik sanat mirasını kendilerinde özümlemiş İtalyan, Alman, Fransız ve İspanyol sanatçıları arasındaki eşitsiz olanaklarda burda asli bir rol oynar. Aynı türden bir yasallık, Sovyet sanatında toplumcu gerçekçiliğin oluşumunda da görülür. Sovyetler Birliği’ndeki sanatsal yaratımların o yoldan gelişmesini zorunlu bir biçimde koşullandırmış olan ortak toplumsal uyarımlar, her Sovyet Cumhuriyeti’nde, sanatsal gelişmenin **özel bir basamağı** olmuş, **özgül ulusal gelenekler** doğurmuştur. Onun için, Azerbaycan’da toplumcu sanatın oluşumu Ermenistan’dakinden, Gürcistan’ındakinden, hele Rusya’dakinden ve Ukrayna’dakinden çok başka olmuştur. Bu aynı sürecin Polonya’da başka, Bulgaristan’da, Romanya’da ya da Macaristan’da başka oluşunun nedeni de budur.

İki sanatçı ya da iki sanat üslubu, içerikçe birbirine bütünlükle yabancı olsa bile, birinden biri öbürünün biçim sistemine dayanarak, onu geliştirip inceleyebilir. 18. yüzyılın sonlarındaki ilerici burjuva klasikçiliğinin, 17. yüzyıl saray klasikçiliği mirasından yararlanması böyle olmuştur; 1920-30 yıllarındaki Alman dışavurumculuğunun devrimci-demokrat kanadının erken burjuva dışavurumculuğundan böyle yararlanmıştı; Hlebnikov’un biçim denemelerini Maykovski’nin ele alışı böyledir; toplumcu gerçekçi bir konumdayken, Eluard ile Nezval’in, daha önceki kendi gerçeküstücü yaratımlarının birtakım biçimlendirme araçlarını alıp işleyişleri böyle olmuştur; önemli Polonyalı ressam Linke’nin savaşa karşı sarsıcı çizimlerinde, gerçeküstücü resmin sanatsal araçlarından yararlanarak, bunları insana düşmanca düşünceler yerine, insansıl düşüncelerin hizmetinde kullanışı da yine böyledir.

Sanatsal araçların böylesine anlam değiştirebilmesi, sanatta **biçimin görece bağımsızlığı’nı** bizlere açıklar. Sanatta belirli bir içeriğin damgasını taşıyan anlatım olanakları, bir kez kullanılmakla tükenmez. Onun için, sanat tarihinde uzun bir süre korunur bu anlatım olanakları, değişik yanlarından yararlanılır, derlenir ve **bütün potansiyeli** tükeninceye kadar onlardan en çoğundan birşeyler

elde etmeye çalışılır. Böylece, biçim bakımından, sanatsal gelişme, her sanat tarzına özgü, belirli bir iç mantığa ulaşır.

Kendi içinde belirli bir güzel sanatsal sistem barındırabilecek bütün olanakların kararlı bir biçimde elden geçirilmeye çalışılması, sanatsal gelişmeye içkin olup, şu ya da bu yolda ama mutlaka kendi anlatımını bulur. Puşkin, Lermontov, Nekrassov, Fet, Tiyutçev, Briyussov ve Block yoluyla klasik Rus dize yapısının uzun bir süre geçirerek yetkinleşebilmesi için, bütün bu şairlerin bu dize yapısının potansiyel gücünden en çoğunu “sağabilme”si gerekiyordu; ancak bundan sonra, şiir sanatında, artık geleneksel şiir yapısı içinde anlatılamayacak yeni bir içeriğe geçildiği zaman bu dize yapısının olanakları bitmiş olacaktı. Böylece, Mayakovski ile kendinden sonraki kuşakların üstünde çalışmaya başlayacakları yeni bir sistem çıkmış ve gideceği yere kadar bu sistemden en çoğundan yararlanılmaya çalışılmıştır.

Bu açıdan bakarak, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla, Mozart’tan Stravinski’ye kadarki Avrupa senfonik müzik tarihini, ya da Puşkin’den Dostoyevski’ye kadarki 19. yüzyıl Rus roman tarihini, ya da yeni üsluptan konstrüktivizm ile işlevselciliğe kadarki 20. yüzyıl mimari tarihini, ya da bütün bir sinema sanatı tarihini çözümleyecek olursak göreceğizdir ki, her keresinde belli bir sanat cinsinde ya da tarzında, **kendi mantıksal sonuçları içinde, sanatsal biçimlendirme araçları yasalara uygun bir evrim geçirmiştir.**

Hiç kuşkusuz sanatsal biçimin gelişmesindeki görece bağımsızlık, sanata içeriksel dinamiğin özerkliğinden kıyaslanmayacak denli çoktur.

Sanatsal biçimin gelişmesi, hiç kuşkusuz, sanatın içeriksel dinamiğindeki özerkliğe kıyasla, görece olarak çok daha bağımsızdır. Bunu şöyle açıklayabiliriz, sanatsal gelişmenin dış belirtenlerinden ancak teknik, yer yer de toplumsal psişe, sanatın biçimsel yanının evrimi üstünde **dolayım**sız bir etkide bulunurken; topluca bakıldığında, toplumsal gereksinimler ile sanatsal biçim arasında **hiçbir doğrudan bağlantı** bulunmamaktadır. Toplum sanatta **biçimler değil, düşünceler** istemekte ve sanatsal düşünceleri uygun cisimlendirebildiği sürece herhangi bir biçimi kabul edip sınamaktadır. Onun için, sanatta toplumsal belirlenirlik, biçime dolayım sız olarak değil, içerikle **dolayım**laşmış olarak yaklaşmaktadır. Yani, toplumsal olarak koşullanmış olan ile özerk olan arasındaki ilinti, içerik düzeyinde ve biçim düzeyinde, tam karşıtlık göstermese bile, **farklıdır**. Sanatta iç biçim öğelerinden dış biçim öğelerine doğru gidildikçe, o biçim sürecinin gelişmesinde **mantığın ağır basan anlamı** gittikçe daha çok açığa çıkar.

Şu da var, bu yasallık, en kararlı biçimde, sanatsal biçimin semiotik parametresi’nin bir çözümüyle, yani sanatta kullanılan **gösterge sistemleri**’nin nasıl geliştiğinin incelenişiyle ortaya konabilir.

SANAT “DİL”İNİN GELİŞİM SÜRECİ

Bu açıdan çözümlenen sanat tarihi süreçleri, yalnızca bilim, ideoloji ve teknikteki gelişme süreçlerine değil, ama aynı zamanda da dilin, yer yer de sanatsal gösterge sistemleri (kodları) tarihine karşılık verir.

Her gösterge sistemi, kendi özgül “söz dağarcığı”nı, “dilbilgisi”ni ve “sözdizimi”ni zenginleştirmek, inceltmek ve yetkinleştirmek zorunda olan bir iç gelişme mantığına sahiptir. Aynı zorundalık, sanatın gelişmesinin, sanatın “dili”nin, her gösterge sisteminden daha zengin, daha kapsamlı ve daha ince olmasını da getirir; çünkü, sanat dilinin yardımıyla iletilen bildirim, başka gösterge sistemlerinin bildirim kapsamından çok daha karmaşıktır.

Oyunculuk sanatı “dili”nin yüzlerce yıllık gelişmesi “zaman şeridi” halinde gösterilebilseydi, bütün bu birbiri ardına ve sürekli süreçleri çok iyi görebilirdik. Çünkü, oyunculuk sanatının kökenlerinde, metnin şarkılı yoldan verilmesini, konuşmadaki tonlamanın somutluğunu “örtecek” ve pantomimsel jestleri, doğal hareketleri dile getirmeyi kapsayacak biçimde, yüzü bir maskenin gizlediği, kaba, ilkel bir oyunculuk “dili”ne rastlarız. Bugünse, incelmışliği, dakikliği ve doluluğuyla hayretler verici anlatım olanaklarına ulaşmış ve Stanislavski’nin reformlarıyla olduğu kadar, sinema sanatında yakın çekimin bulunuşuyla da, oyuncuların fiziksel, dilsel ve mimiksel hareketlerinin verilebileceği öylesine yüksek düzeyde bir “dil”e ulaşılmıştır ki, bu gösterge sistemi içinde insanın anlatılamayacak bir ruhsal durumu hemen hemen hiç yok gibidir.

Sinema sanatında, sanatsal “dil”in yetkinleşmesiyle ilgili böyle bir gelişme yarım yüzyıl sürmüş olup, burda da olup bitenlerin ne olduğunu görüp anlamak hiç de zor olmayacaktır. Bir yanda, 1920’lerde, sinema “dili” açıkça ne denli ilkel, şematik, kopuk ve bağımlı ikin, kurgu ilkelerinin, yakın çekim bağıntılarının, yarım ya da tam kamera hareketlerinin, değişik görüntü ve ses bağlama ilkelerinin ve daha birçok şeylerin geliştirilmesiyle, yalnızca teknik

değil, ama doğrudan doğruya, “dilsel”, **sanatsal anlamda** şaşırtıcı dönüşümler yer alırken; öte yanda, sinema sanatı “dili”nin gelişme mantığı, bu arada edindiği çok değişik toplumsal yükümlere bağlı olmayarak, kendi **bağımsız** gelişmesi içinde bir olay halinde görünmüş ve yalnızca sinema “dili”nin yetkinleşebilmesi için zorunlu olanakları sağlayan teknik gelişmelerle koşullu olmuştur.

Bununla birlikte, sanatsal “dil”in kendi gelişmesi içindeki bağımsızlığa, mutlak olarak değil, görece olarak bakmak gerekir; çünkü, sözlü dilden ve bütün öbür gösterge sistemlerinden farklı olarak sanat, özgül bir “dil” olduğu kadar, bu dilin yardımıyla dile getirdiği özgül bir bildirimdir de. Bu yüzden, sanat “dili”nin gelişmesi, içeriksel ödevlerin çözümünden ayrı tutulamaz. Ancak çizim ve taslaklar halinde sanatçı deneyler yaparak yeni anlatım yolları deneyebilir. Sanat yaratımında, bu gibi deneyler ve denemeler, **ancak içeriğin gereklerinden doğduğu zaman** anlamlı, değerli ve kendi içinde tutarlı olabilir.

Toplumcu düzende sanatsal kültürün oluşumu içinde yer alan yasallıkların belirlenişinde, maddeci estetiği her türlü tekyanlılığa düşmekten koruyan şey, bu diyalektik anlayış olmuştur işte. Dünyayı sanatsal olarak özümlemenin yeni yollarına karşı düşmanca tavır alan ya da en azından kuşkucu bir biçimde karşısına dikilen ve toplumcu gerçekliğin 19. yüzyıl gerçekliği “dili”yle konuşmasını isteyen **tekyanlı gelenekçilik** ile **bağnazca tutuculuk** kadar; bütün sanat mirasını unutan, kendini bütün geleneklerden çözüp ayıran, geçmişle hiçbir benzerliği olmayan ve geçmişle bütün bağlarını koparmış, modern bir sanat “dili” bulmaya çalışan, **tek yanlı yenilikçilik** ile **modernist biçim oyunculuğu** da bize yabancıdır. Tarihten edinilen deneyimler bize şunu açıkça göstermektedir, eskiden kopuk bir yeni; kaskatı, yenilenmemiş bir eski kadar boş, içeriksiz ve çarpıktır. “Niye gerçekten güzel olan şeyden sırf “eski” diye yüz çevrilsin, bir sonraki gelişmeler için çıkış noktası olarak alınmasın?”, diye sorar Lenin. “Niye “yeni” olan herşeye sırf “yeni” diye boyun eğip, Tanrı diye saygı gösterilsin? Saçma, düpedüz saçma.” Yeni sanatla uğraşanlardan da kategorik olarak şunları ister Lenin: ““Eski” bile olsa, insan, güzeli korumalı, örnek almalı, ona bağlanmalı.””⁵⁹

Sanat “dili”nin gelişmesinin kendi iç mantığı, belirli, toplumsal olarak belirlenmiş bir içeriğin hep daha dolu ve daha tam cisimlendirilmesine yardım ettiği sürece etkili olur. Bu mantık, içeriğin çıkarlarıyla çatışmaya düştüğü zaman, daha büyük bir yasallık tarafından felce uğratılacak biçimde, gücünü yitirir; bu yasallık, ne denli yetkin olursa olsun, belli bir sanatsal araç sistemi-ni, değişime uğrayan içeriğe uydurmak üzere, temelinden değiştirmek zorundalıdır.

Şunu rahatlıkla öne sürebiliriz, sanatın gelişmesinin kendi görece bağımsızlığı, sanatın gelişmesinin toplumsal olarak belirlenışı kadar uzantılı ve çokkatlı

olup; sanat tarihi felsefesi de kendi çizdiği yoldan gider, ama bunun nedenini basit formüllerle açıklayamayız. Yalnızca topluca sanat değil, yalnızca sanatın kendi biçimsel ve içeriksel yanı değil, ama sanatın içeriği ile biçiminin her düzeyi **toplumsal olarak belirleyici etkenler ile içkin etkenlerin birbirine dolaşık etkileri** yoluyla tarihte değişime uğrar. Ayrıca, bu etkenler arasındaki ilişki durucu olmayıp, son derece hareketli, değişken ve oynaktır. Sanatın hangi düzeyinde oluşlarına, hangi tarihsel durumu belirttiklerine, hangi sanatsal doğrultuda çözümlendiklerine, sanat tarihi süreçlerine hangi yönden bakıldığını göre, bu etkenlerden birinin önemi üst sıraya çıkar ya da alt sıraya düşer. Çünkü, sanat tarihini yalnızca sanatsal üretimle olan ilişkisi içinde, yani daha önce de gördüğümüz gibi, belirli bir çerçeve içinde kendi kendini ayarlayan bir sistem olan, dolayısıyla çok daha **görece bir bağımsızlık**'ı olması gereken sanatsal kültür tarihi bağlamında ele alıp bakmak bir başka şeydir.

BÜTÜNCÜL BİR BİRLİK: SANATSAL KÜLTÜR

Sanatsal kültürün bütün bileşenleri, yani sanatsal yaratı, sanat algısı, sanatsal yetiştirme, sanat eleştirisi ve sanatsal kurumların çalışması, bütün bunların hepsi, toplumsal olarak belirlenmiştir. Ayrıca, somut işlev görme süreci içinde, nasıl herhangi bir sistemin bir ögesi ile bir başka ögesi arasında bir bağıntı varsa, burda da bu bileşenler arasında, ögelerin karşılıklı bir bağımlılığı vardır. Bir film yapımının normal işlev görmesi için, bir yanda senaryo yazarları, oyuncular, yönetmenler gerekirken, öte yandan, sinemaya gitmek isteyen izleyiciler, bu sinemanın kendisi, duyuru, yarışma, ödüllendirme, vs. de gerekir. Burda Marx'ın, sanatsal üretimin yalnızca sanat yapıtları yaratmadığı, ama aynı zamanda, belirli bir beğenisi ve belirli gereksinimleri olan bir izleyici kitlesi de yarattığına⁶⁰ ilişik sözlerini bir kez daha anımsayalım.

Bu izleyici kitlesi, yer yer sanat eleştirisi üstünde de olmak üzere, sanatsal üretimin gelişmesinde doğrudan doğruya etkide bulunur, genel talep ve kabul görece ürünlerin yaratılmasına yol açar.

60 Karl Marx, **Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Giriş**; Marx/Engels, Toplu Eserler, Cilt 13, s. 624.

Demek, sanatsal kültürün tarihsel gelişmesi, yalnızca dış değil, ama iç tepilere de, yani **kendi bütün bileşken yanlarının karşılıklı etkileşmesi, karşılıklı dolayımlaşması ve karşılıklı birbirini ayarlamasına** bağlıdır.

Sanatsal değer sorunu doğrudan doğruya sanatsal kültür sistemi içinde ortaya çıkar ve bu sistemin **başlıca özgül ölçütü** haline gelir. Çünkü, kültür tarihinin de bize tanıtladığı gibi, bütün öbür değerler, yani yararsal, bilgiyle koşullanmış, ideolojik, vs. değerler, otomatik olarak sanatsal değere dönüşmedikleri için, kendi bütün iç mekanizmasının yardımıyla, sanatsal kültürün gelişmesi içinde, **bu iki değer-yönlendirme düzeyinin toplumda gereken eşgüdümlü hale gelmesiyle uyumluluk kazanır.**

Sanatsal kültürün gelişmesi, ilkin, mümkün olduğu kadarınca, yaratılan (ya da yorumlanan) yapıtların sanat dışı ve sanatsal değerlerinin **bütüncül bir birliği**'ni koruması gerekir. Bu amaca ulaşılabilmesi, bir topluma gerekli dünya tablosunu büyük bir istidatla birleştirmek durumunda olan sanatçının, sanatsal üretimde bulunabilmesi için kotarıp önüne konmuş bir sanatsal altsisteminden geçer. Yetişmiş sanatçılarla uğraşan bütün öbür sanat kurumları bu amaca ulaşmaya çalışır. Burda ölçüt ayındır, seçilmiş bir romanın yayımı, kabul edilmiş bir oyunun temsili ya da bir müzeye bir resmin alınışında rol oynayan ideolojik ve sanatsal etkenler üstünde en üst bir uzlaşmaya varılmış olmaz.

İkincisi, bütün sanat kurumlarının kendilerine düşen görevi yapıp yapmadığı, sanat yapıtları üstüne izleyici kitlenin değerlendirmelerinin doğru olup olmadığı ve eğer şu ya da bu nedenle, sanat dışı değerle sanatsal değer arasında bir uzlaşma yoksa bunun sağlanmasına yardımcı olma biçiminde yapılacak eleştirinin yardımıyla sanatsal kültürün sürekli denetlenmesi gerekir.

Üçüncüsü, sanatsal kültürün gelişmesi kendi yüksek amacına, yani sanatı algılayan insanların beğenisinin etkinleştirilmesi, böylelikle de kendilerine sunulan yapıtların gerçek sanatsal değerini yerli yerine görebilecek bir düzeye gelebilmeleri amacına doğru yol alır.

Demek, sanatsal kültürün kendi gelişmesindeki görece bağımsızlığı belirleyen bir şey de, yüksek bir sanatsal yaratım düzeyine olduğu kadar, yüksek bir sanat algısı ve sanat yapıtlarını değerlendirme düzeyine de ulaşılması gereği dolayısıyla, bu söz konusu olan şeylerin, kendi içinde görece bir bütünlük taşıyan, kendi kendini düzenleyen ve **bütün toplumsal değerleri sanatsal değerlere dönüştürecek** özgül bir programı olan bir sistem haline getirilmesidir.

Bu sorunun çözümü, sanatsal kültürün önemli bir bileşken parçası olan sanat eleştirisi yoluyla ele alınır. Sanat eleştirisinin burdaki işlevi, sanatsal iletişim sistemindeki “tersine bağlantı”yı kurmaktır, bu bütün sistemi kendi kendini düzenleyen bir sistem haline getiren şey de budur.

Sanatsal yaratımın henüz yorumlamadan ayrı olmadığı ve sanat yapıtı algısının, dinleyici ya da izleyici ile masal anlatıcısı, şarkıcı, dansçı, oyuncu, müzikçi,

vs. arasında doğrudan bir ilişki kurduğu, sanatsal kültür tarihinin ilk evrelerinde çok basit bir tarzda, örneğin ortaya hoşgörölü ya da hoşgörösüz seslenme biçiminde dile getirilen, yaratıcı-yorumsal edim üstüne yapılmış bir değerlendirme, o sanatçı-yorumcuya, kendi yapıtlarını izleyici tarafından onay görüp görmediğini o anda kendisine bildiriyordu. Böylesine bir **sanat eleştirisi**, ne denli basit olmakla birlikte, tiyatroda, sirkte, konser ya da varyete gösterisinde, sanatçı ile izleyici kitle arasında **doğrudan doğruya** kurulan bir alışveriş olarak kalmıştır. Mekansal sanatlarda da buna benzer bir “tersine bağlantı” vardır; resim, heykel, mimari yapıt, uygulamalı sanat eşyası ya da el sanatı işleri **alıcı**’sının eleştirel yargısında, daha sonra da yapıtın kendi değerini maddi olarak dile getirecek yolda, o yapıtın **satın alınışı**’nda dile gelir bu.

Kültürün ve sanat bilincinin genel tarihsel gelişmesi içinde, sanat yapıtlarının basit özet halinde değerlendirilişi yetersiz bir hal almış, giderek bu yapıtların dost ya da aile çevresinde, vs., tartışılmasına ve enine boyuna çözümlenişine geçilmiştir. Böylece, gündelik yaşama gittikçe daha çok giren ve sanat algısı gereksinimi uyandıran; yalnızca sanatçıya değil, okuyucu, dinleyici ya da izleyiciye de yönelen, böylelikle, en sonunda **sanatçıya ulaşacak** ve izleyici kitlesince sanatçı üstünde gerekli etkiler bırakacak bir **sanat “kamuoyu”** oluşturacak biçimde, bir çeşit **amatör sanat eleştirisi** ortaya çıkmıştır (Ayrıca bugün şunu da görüyoruz, “amatör eleştiri”, gittikçe sanatçıya doğrudan doğruya yönelmektedir, örneğin, sanat severlerin yayınevlerine, dergi ve gazete yayımcılarına, radyo ve televizyona yolladıkları mektuplar yoluyla olduğu kadar; özel söyleşilerde, açık oturumlarda, sergi, tiyatro ve film tartışmalarında, vs., okuyucu, dinleyici ve izleyicilerin düşüncelerini kendi ağızlarından dile getirmeleri yoluyla gerçekleştirilmektedir böyle bir şey).

Ama, sanatsal kültürün gelişmesi içinde zorunlu bir hal alır almaz, “folkloristik” eleştirinin, “amatör eleştiri”nin üzerinde, bir de **profesyonel eleştiri** kurulmuştur. Böyle bir şey ilk kez, matbaanın bulunması ve basının ortaya çıkmasıyla mümkün olabileceği gibi, bilimde özel bir edebiyat ve sanat bilimi dalının ortaya çıkışıyla da mümkün olabilmektedir. Böyle bir özel etkinliğe duyulan gereksinme, toplumda yeni yöntemlerle çalışma zorunluluğundan doğmuştur çünkü, burjuva toplumda, daha önceden sanatçının Kilise ve devlete, soylu koruyucu kişilere, alıcılara ve mesenlere bağımlı oluşu ortadan kalkmıştı. Değişik toplumsal grupların ideolojik çıkarları, herbirinin sanatın gelişmesi üstünde etkide bulunmaya götürüyordu; bununsa, zorlamayla değil, ikna gücüyle demokratik yoldan olması gerekiyordu.

İşte eleştirmenler, kamunun “yetkili temsilcileri”, gittikçe bu rolü oynamaya başlamışlardı. Meslekten eleştirmenler aynı zamanda, yalnızca kendi adlarına değil, ama belli sanatsever grupların da adına söz söyleme hakkını kendi uzmanlıklarından alan, en nitelikli, sağduyulu ve estetik eğitili okuyucu, dinleyici ya da

izleyici olan bir kişiydiler aynı zamanda. Dolayısıyla, eleştirmenlerin yorumlayıcı-eleştirel etkinlikleri değişik kesimlerin ve değişik toplumsal konumların sanatın önüne koyduğu **düşünsel ve estetik taleplerin ideolojik olarak yorumlanması** düzeyine yükselmiş bulunuyordu. Profesyonel sanat eleştirisi, Belinski'nin sözleriyle, "hareket halinde estetik" durumuna gelmiş, böylelikle de, **sanat üretimi ve sanat alımı doğrultusunda**, ikili bir eğilim içine girmişti. Sanat eleştirisi, hem **sanatçıların yaratımları'na** bir yönlendirmede bulunacak, hem de kendi temsil ettiği ve ona dönük olduğu **izleyici kitlenin beğenisi'ni** yönlendirecekti. Şurası da çok açıktır, eleştiri, daha başından beri, yalnızca salt estetik mücadelenin değil, ama aynı zamanda genel ideolojik mücadelenin de etkin bir silahı olmuştur. Bodmer ile Breitinger'in, Lessing ile Diderot'nun, Belinski ile Dobrolyubov'un, Plehanov ile de Lunaçerski'nin eleştirel etkinliklerinin büyük toplumsal önemini burda anımsamamız yeter.

Sanatsal-yaratıcı etkinliği, mesleksel-sanatsal üretimle sınırlı tutmayıp, amatör sanat ile folkloru da içine alacak biçimde, kendi somut varoluş biçimini bütün zenginliğiyle kuşatacak olursak, o zaman sanat eleştirisini de, yalnızca sanat bilimi mesleki eleştiri içinde ele almamamız gerekecektir. Daha çok, bu ikincisini, sanat eleştirisi etkinliğinin **özümlü bir biçimi** olarak, belirli bir dönemde değişik nedenlerden ortaya çıkan ve bu tarihsel somutluğu içinde, gerek kendinden önceki ve eşanlımlı görünüş biçimleriyle arasındaki diyalektik bağıntı içinde, gerek daha sonraki gelişme perspektifi içinde bakılması gereken bir sanat eleştirisi etkinliği olarak görmemiz gerekir. Bununla birlikte, **bütün sanat eleştirisi etkinlik biçimlerini birbirine bağlayan şeyin ne olduğunu ve sanatsal iletişim sistemi içindeki yerini estetiğin belirlemesi** gerekir.

Bu bakış tarzından da anlaşılıyor ki, sanat eleştirisinin genel işlevi, hangi somut biçim içinde yer alırsa alsın, şudur: sanat yapıtının yaratıcısına kendi yaratımının ne denli etkili olduğu ve yapıtının uyandırdığı eğilim ile kendi amacı arasında ne denli bir uyum olduğu üstüne bir bildirimde bulunmak. Böylece, sanat eleştirmeni, sanatçının daha sonraki yaratıcı etkinliğini etkileyerek, temsilcisi olduğu toplum kesiminin çıkarları ve beğenisiyle bu etkinlik arasında en yüksekliğinden bir uyum sağlamaya çalışır. Dolayısıyla, sanat eleştirisi, sanat "tüketimi" ile sanatsal üretim arasında **ilişkinin düzenleyicisi** olup, toplumun sanat yaşamındaki "tersine bağlantı" mekanizması olarak işlev görür. Sanat yapıtının eleştirel bir çözümü ve değerlendirilişiyle, sanat yapıtının sanatsal kültür içindeki somut yaşama "tamamlanır", daha doğrusu, uzun tarihsel yaşam boyu içindeki yaşam döngüsü tamamlanmış olur.

Sanatsal kültürünün özerkliği, değişik tarihsel koşullarda birbirinden çok farklıdır. Doğu köleci despotizmlerinde, bu özerklik, antik Yunan demokratik kent devletlerinde olduğundan daha azdır; Feodal Avrupa devletlerinde ise, kapitalist ülkelerde olduğundan çok daha azdır; hatta, kapitalist ülkelerde, sanatsal

kültürün bağımsızlık ölçüsü o denli yüksektir ki, sanatsal kültürün bütün toplumsal taleplerden ve uyarımlardan bütün bütüne bağımsız olduğu sanılar, toplumsal yaşamdaki kabasabalıkların içinde yer alamayacağı, kendi içinde kapalı bir sanatsal rüya alemi, bir “sanat dünyası” aldatmacası oluşmuştur burda. Bu aldatmaca, kolaylıkla açığa serilir, geçmiş yüzyılın ikinci yarısından bu yana da sayısız ke-reler açığa serilmiştir. Ama ilginçtir, her keresinde, tıpkı Phonix gibi, küllerinden yeniden doğup, yeni kuramsal gerekçeler uydurmuştur kendine.

Böyle bir şey, yalnız, sanatçı aydınların bilincinde derin bir “fildişi kule” hül-yasının yerleşmiş oluşunda değil, ama aynı zamanda, kapitalist toplumda, sanatsal kültür ile toplumsal yaşamı birbirine bağlayan iplerin şimdiye kadar hiç olmadık biçimde incelmış oluşunda da görülmektedir. Bu ipler öylesine incelmıştır ki, ufacak bir ideolojik sığ görüş, bunları hiç farketmemek için yeterlidir. 20. yüzyıl burjuva toplumdaki sanat yaşamının kendi bir özelliği olan ve sanat dünyasında **tek bir yasanın**, yani mutlak özgürlük yasının egemen olduğu; gerek yaratan, gerek algılayan, gerek eleştiren, gerek reklam eden ve örgütlendiren bireye “her-şeyin mübah” olduğu genel kanısına dayanan kargaşa, işte bu kargaşa sanat yaşa-mının hiçbir toplumsal etkiye bağlı olmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Oysa, işin aslı, böyle bir kargaşa atmosferinin, burjuva toplumun yaşamsal çıkarlarına karşılık verdiği-dir. Buysa, sanatın bir daha şiirsel olarak aydınlık kazanamaması-na yol açacak, böyle bir şeyi mümkün olduğu kadarınca engellemeye çalışacak; sanatın değil, devrimin burjuvazinin biricik düşmanı olduğunu tutturacak ve es-tetik eleştirisi yoluyla burjuva yaşam tarzında bu korkuyu yaratacak kadarki bir yozlaşmadır. İşte bu amaca ulaşabilmek için yapılacak en iyi şey, toplumun pratik yaşamı ile sanatsal kültürün karşı karşıya getirileceği, **özgürlük** aleminin **zorun-luluk** dünyası karşısında konacağı böyle bir durumun yaratılmasıdır.

Hiç kuşkusuz, sanat yaşamının toplumsal yaşamdan mutlak bağımsız olması özlemi kadar, sanat yaşamı ile toplumsal yaşam arasındaki gerçek bağıntının de-magojik yoldan üstü örtülmeye çalışılması da, toplumculuğa derininden yaban-cıdır.

Ama sanatta hiçbir özgül sanatsal değer aramayan; sanatın niteliğini, onun siyasal günlük çözümler ve buyruklar getirebilme yeteneğiyle ölçen, bunun için de, sanatsal kültürde herhangi bir bağımsız gelişmeyi bastırmaya kalkışan kaba-yararcı tutumlar da toplumculuğa aynı biçimde yabancıdır.

Toplumcu bir kültürün kuruluşu, **sanatsal gelişmenin toplumsal olarak ko-sullanmışlığı ile özerkliği arasında diyalektik bir bağıntı** olmasını ister. Ancak o zaman, toplumcu eğitim, sanat eğitimi ile bütüncül olarak birleşebilir. Ancak o zaman, kuramcıların önceden söylemeye çalıştıkları doğrultuda insanoğlunun sa-natsal gelişmesinde şu iki aşırı sonuca varmaktan kurtulunabilir. Bunlardan biri, insanın sanat yaşamı ile pratik yaşamı arasında ebedi ve aşılamaz bir uzlaşmaz-lığın oluşu; ikincisi ise, sanatın kendini yoketmesi, ölmesi, estetik olarak kendi

kendini örgütleyen bir yaşam içinde çözölüp gitmesi pahasına sanatın pratik yaşamla bir arada kaynaşmasıdır.

Görölüyor ki, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığı sorunu, salt kuramsal bir sorun değildir. Bu soruna getirilecek bir çözüm, **toplumsal yaşam ile sanatsal kültür hareketi arasındaki ilişkileri düzenleyecek somut bir etkinliğin kuramsal olarak temellendirilmesi**'ne hizmet edecektir.

SANAT TÜRLERİ, CİNSLERİ VE TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Sanat tarihinin gerek toplumsal olarak belirlenimi, gerek aynı zamanda görece bağımsızlığı için en ilginç tanıtılardan biri de, değişik sanatsal yaratım alanlarındaki **eşitsiz gelişme**'dir. Gerçekten de, her dönemde, bütün sanat cinsleri ile tarzları, kendi içinde birlik oluşturan bir "toplumsal yüküm" altına girerler ve bütün kaynaklarını bunun yerine getirilebilmesi için harekete geçirirler; ama bu kaynaklar, değişik sanatsal yaratım alanlarında **farklı**'dır. Bu yüzden, dünyayı sanatsal olarak özümlemenin değişik biçimleri, toplumun bütün düşünsel-estetik taleplerine aynı ölçüde duyarlılıkla yanıt verip, "toplumsal yükümleri" aynı ölçüde etkililikte yerine getirmezler.

Sonunda, aynı bir sanat cinsinin ya da aynı bir sanat tarzının, kendi tarihsel çizgisi içinde sahip olduğu gelişme koşulları ötekinden az ya da çok daha elverişli olup, taşıdığı toplumsal değer, kendi sanatsal olanakları ile toplumsal yaşam gereksinimleri arasındaki uygunluğa göre, **sürekli bir değişim gösterir**.

Öte yandan, sanatsal yaratım, uzlaşmaz toplumda, aynı bir çağda, **değişik, hatta** birbirine tam karşıt toplumsal uyarımlar edinerek, **değişik** doğrultularda geliştiği için, her sanat doğrultusu içindeki estetik güçlerin (sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının) birbirinden farklı farklı gelişmesine yol açar. Buysa, değişik sanatsal kültür alanlarının eşitsiz gelişmesini daha da derinleştirir.

Estetik kuramı, sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının **eşitsizliği**'nden, daha çok önceleri söz etmiş olmakla birlikte, bu yasallık çoğu zaman, metafizik bir biçimde yorumlanmıştır. Şu ya da bu kuramcının kendi gününde ve kendi temsil ettiği doğrultuda, sanatsal güçlerle ilgili olarak yaptığı özel bir gruplandırma, **mutlaklaştırarak, sanatın kendi niteliğine uygun, biricik gerçek** gruplandırma sayılmıştır.

Böylece estetik, sanatsal yaratımın özünü kendi içinde büyük bir doluluk,

arılık ve açıklıkla dile getiren bir sanat cinsi ve tarzını, “daha yüksek”, “daha etkisiz” olarak görmüştür. Özellikle de resim sanatını edebiyat ile müziğin karşısına koyan ve resim sanatının bütün öbürlerinden mutlak üstün olduğunu kanıtlamaya çalışan Leonardo da Vinci kadar, resim sanatını “en ince”, “en soylu”, “en erdemli”, “en yerinde” sanat olarak tanımlayan Alberti de böylesine yargılarda bulunmuşlardır. Klasikçi estetikte, bu gibi sıralamalı tasarımlar, her sanatın “yüksek” ve “aşağı” sanata ayıracağı **cinslerin değeri kuramı**’nda kendi anlatımını bulmuş; burdan da, örneğin Lomonosov’un “yüksek”, “aşağı” ve “orta” derecede üsluplar diye ayırladığı bir “üslup” eşitsizliği türetilmiştir.

Aydınlanma Çağı’nda, klasik tarz sıralamalarının Diderot ile Lessing tarafından başaşağı edilmesine, Voltaire’in sıkıcı olanlar dışında bütün tarzların iyi olduğunu açıklamasına, 18. yüzyıl estetik düşüncesinin değişik sanat cinslerini karşılaştırmalı yoldan incelemeye başlamasına, bu arada (Lessing’in **Laokoon**’unu anımsarsak) her sanat cinsinin üstünlük ve sınırlılığının göreceli olduğunu saptamasına rağmen, Aydınlanmacılar, sanat türlerinin eşitsizliği üstüne geleneksel tasarımlardan bütün öbür sanatsal yaratım alanlarına üstün görerek, bu noktada klasikçiliğin estetiksel önyargılarını paylaşmışlardır.

Romantik estetik de aynı metodolojik noktada kalmıştır. O da, sanatlar arasındaki ilintiyi **metafizik, tarihsel olmayan** yolda açıklamış, klasikçi ve Aydınlanmacı kuramcılardan yalnızca estetik değer yelpazesinin somut kuruluşunda ayrılmıştır. Romantikler, “en yüksek” sanatın tiyatro değil, şiir (F. Schlegel, Schopenhauer) ya da müzik (Wackenroder) olduğunu açıklamıştır, en tam sanatsal yaratım olarak da epik ya da dramatiği değil, liriki görmüşlerdir.

Metafizik sanat türleri, cinsleri ve tarzları anlayışını ilk kez aşan Hegel olmuştur. Hegelci metodolojinin tarihselciliği sanatsal kültür tarihi boyunca değişik yaratım biçimleri arasındaki ilintinin sürekli değiştiğinin görülebilmesine olanak vermiştir. Bu dönüşümlerdeki yasallığı, sanat tarihinin her aşamasına “mutlak zihin”in kendi kendisinin bilgisine varmış olduğu düzeyi upuygun bir biçimde kendinde cisimlendirebilen sanat biçimlerinin egemen oluşuyla açıklamıştır Hegel. Bu sanat tarihinin ilk aşamasına, buna Hegel “simgeci” der, mimari egemendir; ikinci, “klasik” aşamada heykel, sanatsal kültürde önplana geçmiştir; üçüncü, “romantik” aşamada, önce resim sonra müzik, sonra da şiir, edebiyat, öncelik kazanmıştır.

Hegel’in sanat tarihinde keskin bir gözle yakalamış olduğu sanatsal güçlerin gruplandırılmasındaki değişimler için bulduğu idealist güdülendirmenin bütünlükle tutarsızlığı açıkça ortadadır. Ama, Hegel’in diyalektiği ile idealizmi arasındaki çelişme yalnız burda belli etmez kendini. Sanat cinsleri arasındaki ilintilerin tarihsel ve kuramsal olarak çözümlenişlerini Hegel’in biraraya getirişinde de görülür. Her sanat türünün **belirli bir ölçüde zihnin alanı içinde yer almış**

olması için Hegel tarihsel süreçte bir sanat cinsini ötekinin batışı üstüne temellendirmiştir. Şu ya da bu sanatta maddi ögenin rolü ne denli büyük olursa, zihinsel bir kapsamı cisimlendirebilme olanağı o denli sınırlanmış olacaktı çünkü. Onun için Hegel'e göre, heykelin mimariye, resmin heykele, müziğin resme, şiirinde müziğe ve dolayısıyla bütün sanat türlerine üstünlüğü, yalnızca tarihsel olarak değil, ama aynı zamanda, **mutlak** olarak da koşullanmış bir şeydir. Böylece Hegel sanat yapıtları arasındaki hiyerarşik ilinti anlayışına burda yeniden dönmekte ve kendi bulduğu **sanat türleri, cinsler ve tarzlarının eşitsiz gelişmesi yasası** ile bu metafizik düşünce arasında keskin bir çelişme ortaya çıkmaktadır.

Hegel'in bu büyük buluşunun 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki burjuva estetik tarafından gereğince değerlendirilmemiş oluşu hiç şaşırtmamalıdır bizi. Bu çağlarda estetiğe egemen olan metafizik sanatlar arasındaki ilişkilerin tarihsel-diyalektik yoldan incelenişini pratik olarak imkansız kılmış; ancak ender durumlarda, örneğin H. Taine'nin, A. Şmarsov'un ya da E. Gosse'nin çalışmalarında, tarihte birtakım aşamaları içinde değişik sanatsal kültür alanları gelişmesindeki eşitsizliği bulunup gösterilebilmesi için bazı çabalara girilmişştir. Bu dönemde burjuva kuramcılar kural olarak, belli bir sanatın sanatlar sistemi içindeki yerini soyut tasarımlar içinde belirtmekte diretmişler, ancak değişik sanatsal yöntemlerin sanatsal değeri üstüne geleneksel yargılarda köklü bir değişime gidebilmişlerdir. Toplumun sanatsal kültüründe ilk sırayı edebiyatın, tiyatronun ya da resmin aldığı üstüne görüşler artık kategorik olarak reddebilmeye; bütün bu sanatlarda **yaşama benzerlik** ögesinin çok güçlü olduğu, **içerik**'in rolünün çok büyük olduğu bir **biçimin bağımsız olmayışı**'nın çok açık olduğundan söz edilmeye başlanmıştır. Burjuva ideolojisi ve psikolojisindeki bireyciliğin, kendi gereği doğrultusunda sanatın kişinin özgür ve hiçbir şeyle sınırlı olamayan bir "kendini ifade ediş"i olduğunu getirishi, kaçınılmaz olarak, **müziğin bütün öbür sanatlarla mutlak** üstün olduğu savına yol açmış; öte yandan, sanatsal yaratımlarda biçimsellik ilkesini temellendirme çabası, süslemenin estetik anlamda "en salt" sanat biçimi olduğunu söyleyen Kant'ın tek yanlı bir yorumunu geliştirmesi sonucu, süslemenin **en yüksek**'ten bir sanatsal deha anlatımı olarak görülmesine, bütün öbür sanatların, resmin, heykelin, şiir ve müziğin "süslemeleştirilmesi"ne yol açmıştır. Sanat yaratımlarında soyutçuluğa geçişin temelleri estetikte böyle atılmıştır işte.

Rus estetik düşüncesi tarihinde de sanatlar arasındaki ilişkiler sorunu üstüne metafizik-hiyerarşik görüşlere rastlarız. Böyle birşey, yalnızca klasikçiliğin değil, ama çoğunlukla devrimci demokrat estetiğinde kendine özgü bir yanı olmuştur. Belinski, uzun bir süre, hangi sanatın, edebiyatın mı, yoksa tiyatronun mu daha "yüksek" sanat olduğu; hangi sanat cinsinin, epiğin mi, yoksa dramatiğin mi daha "tam" olduğu sorusunun yanıtını aramış olmakla birlikte değişik sanat yaratım cins ve tarzlarının **eşit değerlerde olmadığı** kanısına varmıştır. Buna rağmen, Belinski'nin

ilk yapıtlarında, değişik sanay alanlarının estetik değerin **tarihsel olarak değişken olduğu** düşüncesinin; yalnızca “zaman düşüncesi”nin değil, ama aynı zamanda, “zamanın biçimi”⁶¹ de olduğu düşüncesinin izlerine rastlarız, nitekim Hegel’in estetik öğretilerine yakınlığı onun bu metodoloji anlayışını güçlendirmiştir. İdealist dünya anlayışını aşması ve maddeci görüşler edinmeye başlaması, Belinski’yi, 1840’larda, sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesinin gerçek nedenlerini aramaya götürmüştür. Belinski’ye göre bu eşitsizliğin nedeni, değişik sanatsal yaratım yöntemleri ile toplumun tarihe değişen “çıkarları” arasındaki uygunluktu. Edebiyat 19. yüzyılda, resimden ve bütün öbür sanatlardan çok daha başarılı bir gelişme göstermiş, kıyaslanmayacak derecede büyük bir rol oynamıştı; çünkü edebiyat, toplumsal yaşamın şiirsel bir çözümlemesini yapıyordu, **zamanın toplumsal çıkarlarına en iyi biçimde karşılık vermeyi** bilmişti. Edebiyatta, roman ile öykünün ön plana çıkışı da yine bu aynı nedene bağlıydı.

Şunu da açıkça söylemek gerekir, Belinski’nin çalışmalarını ileriye doğru sürdürmüş olan Çernişevski, kendi hocasının bu dikkate değer vargılarına gereken önemi gösterememiş, sanat cinsleri arasındaki ilinti anlayışının üstünde tarihsel-diyalektik yöntemle durmamıştır. Bunun bir sonucu olarak, Çernişevski, sanat cinslerini bir “hiyerarşi” içinde görmüştür. Bu merdivenin en üstünde, kendisinin “en yüksek ve en tam sanat” olduğunu söylediği edebiyat parıldar; merdivenin en altında da, müzik ile resim durur; mimari ile uygulamalı sanatlara ise, bu “merdiven”de yer yoktur, çünkü bu sanatlar, edebiyata özgü olan, “yaşamı yansılama”, “açıklama” ve “yargılama” yeteneğine sahip değildir.

Maddecilik öncesi estetikte sanat cinsleri ile sanat tarzları arasındaki ilintiler üstüne soyut sıralamacı tasarımların varlığı çok doğal kaçınılmaz bir şey olduğundan, ayrıca böyle bir şey kendi içlerinde barındırdıkları metafizik metodolojisinin bir sonucu oldukları için, maddeci estetikte bunlara yer yoktur. Maddeci estetik, Hegel ve Belinski tarafından sorunun diyalektik yoldan incelenişinden edinilen deneyimleri derininden çözümlemek, ama Hegel ile Belinski’nin vargılarını, sanatın özü ve sanatın tarihsel gelişmesi yasasının toplumsal olarak koşullanmışlığı üstüne tarihsel maddeci anlayışın bilimsel temeline dayanarak ileriye doğru geliştirmek zorundadır.

Değişik dönemlerdeki, değişik sanatsal kültür alanları arasında yer alan somut ilişkiler özel bir biçimde daha incelenmemiş olduğu için, sanat cinsleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi sorununun ciddi biçimde kuramsal olarak çözümlenmesi hayli zorluklar taşımaktadır. Bu konuda estetik, sanat biliminden değil, ama felsefeden bir yardım görmektedir. Örneğin, V. İ. Sviderski’nin, **Değişme ve Gelişme Diyalektiği Üstüne Bir Takım Sorular** adlı çalışmasından böyle bir

61 V. G. Belinski, **Rus Öykücülüğü ile Gogol’un Öyküleri Üstüne**; Toplu Eserler, Cilt I, 1953, s. 276.

destek görmüştür estetik; bu çalışmada, **eşit ve eşitsiz gelişme** arasındaki karşılıklı bağıntı **doğa ile toplumun evrensel bir gelişme yasası** olarak incelenmektedir.

O halde, en genel bir biçimde ve bu kitabın kendi çerçevesi içinde olmak üzere, bu yasanın dünya kültür tarihi içindeki yerini izlemeye çalışalım.

İLK DÖNEMLERDE SANAT TÜRLERİNİN EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Şöyle düşünülebilir, dünyanın sanatsal olarak çözümlenişi kökeninde **ayrışmamış** bir özellik taşıdığı için, sanat cinslerinin eşitsiz gelişmesi sorusunu, en eski dönemler için sormamız olanaklı değildir. Ama kökence ayrışmamış yaratımların birliğini oluşturan dilsel, müziksel, koreografik ve daha başka öğeler arasındaki ilişkilere bizi ilgilendiren açıdan bakacak olursak, şunu kolaylıkla farkederiz, bu ilişkilerin özgül ağırlığı ve önemi, en eski sanatsal etkinliklerde bile, **hiçbir zaman eşit** değildir.

Maddi olarak cisimlendirilmiş ve toprağın altında bu yüzden kalabilmiş antikçağ kültürünü ancak parça parça tanıyabildiği için, arkeolojik bulgular, bu konuyu bizlere aydınatabilecek birşey getiremezler. Oysa etnografik gözlemler, değişik ilginç sonuçlara varılabilmesini olanaklı kılmaktadır. Toplumsal gelişmede çıktıkları noktada kalmış, yeryüzündeki bütün halkların sanatından görülmektedir ki, dans ve süsleme gibi sanatsal bileşkenler, **en önde bir rol** oynamakta, görünüsel sanat yaratım tarzları ise **alt sıradan** bir özellik taşımaktadır.

Kendi bulunduğu kültür içinde süslemenin çok alçakgönüllü, gittikçe de azalan bir yeri olan 20. yüzyıl insanı için, bir zamanlar insanoğlunun süslemeye dayanılmaz bir tutkuyla sarılmış olduğunu anlamak hiç de kolay değildir. Tarihsel gelişme dalgasına kendini kaptıran insanoğlu, önüne gelen hemen hemen her kulanım eşyasını bezeklerle süslemiştir; konutunu, kapkacağını, silahını, iş aletlerini, kült eşyasını, giysilerini, başına taktıklarını, bilezik ve kolyeler takımı, döv-

meler yapılmış vücudunu, boyalı ya da çentikli süslemelerle bezemiştir. Süsleme ilkesi, bu dönemde, gerçekten her yere girmişti; yalnızca nesneler dünyasında değil, ama müzik ile şiire bile işlemişti. Müzik yaratımlarında, asıl rol ezgide değil, tınısal-ritmik “süsleme”deydi; türkü metinlerinin canlandırıcı, anlam taşıyıcı yanlarından çok, süsleyici, ritmik, sescil yanı ağır basıyordu (bugün bile, “tra-la-la” ya da “trili” gibisine anlamsız nakaratlara o zamanlardan kalma birşey olarak rastlarız). A. Veselovski, 1940’da Leningrad’ta yayınlanan **Tarihsel Şiir** adlı kitabında, bu konuyu çok önceleri ele almıştır. Zengin etnografik malzemelerin incelendikten sonra şu sonuca varmaktadır Veselovski, en eski sanatsal yaratım biçimlerinde, çoğunlukla “sözün önemi değil, ritmik düzeni öne alınıyordu; söz-süz söyleniyordu şarkılar, genellikle ritim tutuluyordu, trampet dolayısıyla, sözler ritmin içinde eriyordu...”⁶² Nasıl sözün canlandırma yeteneği ritmik yapıya feda ediliyorsa, eski süsleme örneklerinde de (örneğin kilimcilikte, el örgü işlerinde, tahta oyma işlerde) canlandırma açıkça altsıradan bir özellik taşıyordu; süsleyici yüzey içlerinde kullanılan ana araç, canlandırıcı ve görüntüsel öğe değil, ritmik-plastik öğeydi. Eski ritüel eylemlerdeki oyunculuk ve koreografi “dili” arasında da buna uygun düşen bir ilinti vardı. Sanatsal yaratım, konuşarak canlandırmanın yardımı olmaksızın, pantomim sınırları içinde yapılıyor, pantomim cimnastik dans biçimine bürünüyordu; onun için, pantomimdeki görüntü kapsamının anlaşılabilmesi yakınlığı olmayan kişiler için çok zordur.

İnsanoğlunun sanatsal olarak gelişmesinin ilk aşamalarında süsleme ile dansın olağanüstü büyük bir ağırlığı oluşu, kendi sanatsal içeriğinin özgüllüğünden, yani **en genel** coşkusal durum ve hareketleri, **çok geniş** bir çevreye anlatabilme yeteneğinden geliyordu. A. Veselovski, ilkel sanatta süslemeli-ritmik yanın, görüntüleyici, içeriksel yana niye açıkça ağır bastığından söz ettiği zaman, dilin daha gelişmemiş bulunduğunu, kökeninde “coşkusal ögenin içeriksel öğeden daha güçlü”⁶³ olduğunu belirtir. Bu neden, hiç kuşkusuz çok asli bir nedendir, ama biricik neden olarak görülemez, çünkü dilin sanatsal olmayan iletişim biçimleri içinde kullanıldığı bir yere, hiç kuşkusuz coşkusal değil, içeriksel anlatım yeteneği önplana çıkar. Bu böyle olmaktadır, çünkü sanatsal-yaratıcı etkinliğin özgül amaçları, dili, insanoğlunun o günkü estetiksel gelişme aşamasında özellikle sanat için önemli olan yana doğru çekmekte, oraya yönlendirmekteydi. Ama ayrıca, o zamanlar, ne söz sanatlarının, yani edebiyatın, şiirin, bağımsız bir yaratım yöntemi olarak ortaya çıkabilmesi, ne de dilsel-görüntüleyici araçların ayrışmamış sanatsal oyunda öncelik kazanabilmesi için elverişli koşullar yaratılmış bulunuyordu.

62 A. N. Veselovski, **Tarihsel Şiir**, 1940, s. 206.

63 a.g.e.

Edebiyatta İmgesel Bilincin Gelişmesi adlı ilginç incelemesinde, G. Gaçevin de belirttiği gibi, dans ve müzik “dili”, “aşiretin genel deneyimi”ni dile getiriyordu; oysa söz, “tikel bir içerik”in⁶⁴ verilışı eğilimini taşıyordu. Onun için, kültürün başlarında sözün çok az bir rolü vardı; ama daha sonra, “toplumsal-olan”ın rolü azaldıkça”, “bireysel-olan”ın rolü arttıkça”⁶⁵ dille canlandırmanın önemi de artmaya başlamıştır.

Ancak, bu doğru gözlem, çok uzantılı bir kültür tarihi bağlantısı içinde ortaya konmalıdır. Gerçekliğin sanatsal-imgesel olarak **yansıtılış**’ında genel olan ile bireysel olan arasındaki somut ilinti, doğrudan doğruya, onun sanatta oluşturulan **gerçeklik**’le, toplumsal varlık ve toplumsal bilinçle olan ilintisine bağlıdır. Kişiliğin, henüz aşiret birliğinden çözülüp ayrılmadığı ve kimseye benzemeyen, özgün bireyliğin oluşmadığı tarihsel koşullar içinde sanata da **bireysel olan**’ı canlandırıp dile getirecek hiçbir sanatsal yöntem başarılı bir şekilde gelişemezdi. Ama, toplumun tarihsel gelişmesi, **kişilik**’in çözülüp ayrılmasına, kişinin bireysel nitelikleri ve yetenekleri ile eylemlerinin **toplumsal değer**’inin tanınmasına yol açışı sonunda, yaşamın sanatsal olarak biçimlendirilişinde, bu yeni insansal ilişkilerin yapısını ele alıp canlandıracak araçlara gereksinim doğmuştur.

Şunu da dikkate almak gerekir, kişiliğin pratikte ve zihince oluşum süreci, başlarda ancak çok dar bir çevre tarafından kavranabilmiştir. Ortak topluluktan çözülüp ayrılan kişiler, kökeninde o topluluğun yöneticisi, önderi, komutanı, rahibi, hükümdarı olan kişilerdi. Dolayısıyla, sanatın görevi bu kişileri, bütün olağanüstü benzersizlikleriyle vermek olmuştur. Buysa, ne dansla, ne de süslemeye olacak işti. Örneğin, tıpkı Eski Mısır’da olduğu gibi, ancak **canlandırmayla**, görüntülemeyle çözülecek bir sorundu. Şurası da çok aydınlatıcıdır, tam bu anda portre-heykel ortaya çıkmış, Firavun’un portre halinde canlandırılışının nesnesi olmuştur; ancak, Firavun’un yanısıra, ordusunu da göstermek gerektiği zaman, bu kez duvar resimlerinde ya da daha başka sanatsal çalışmalarda böyle bir şey, **görüntüsel** bir biçimde değil, **süsleyici** bir biçimde verilmiştir. Daha doğrusu, canlandırmanın nesnesi “kişisel olmadığı” zaman, canlandırma, süsleyici bir özellik taşıyordu; ama bireysel bir değer taşıdığı zaman, süsleyici yollar bırakılıp, plastik portre “dili”ne dönölüyordu. Bu yasanın daha ileri görünüş biçimlerine ve olumlanışına Fayum mezar portrelerinde rastlarız.

Hiç kuşkusuz, ne heykel, ne de resim, bu kültür döneminde doğru dürüst ortaya çıkmamıştı daha; çünkü, kişiliğin oluşumu süreci henüz yeni başlamıştı. Öte yandan, bireyselleştirme, insanların canlandırılışı, ölümlere tapınma ile bağıntılı olduğu için, kararlı bir biçimde yürütülemezdi. Bütün öbür Eski Doğu kölecî devletlerde olduğu gibi, Mısır’da da, ne heykelin, ne de resmin **bağımsız sanat**

64 G. D. Gaçev, **İmgesel Bilincin Gelişmesi**; Edebiyat Kuramı, 1962, s. 203.

65 a.g.e., s. 202.

cinsleri haline gelebilmiş olmasının nedeni budur. Bu sanatlar, bütün bütüne mimariye bağlı olarak yer alıyordu. Sarayların, tapınakların, mezarların sanatsal olarak biçimlendirilmesi sistemi içinde bunlara da yer olduğu için değil, ama heykel ile resimde, canlandırılacak kişinin bireysel somutluğunun verilisinde plastik genellendirmeler **mutlaka en önde geldiği** ve portrenin salt mimari çerçeve içinde, kendi bir gereği olarak, usulüne uygun şamaların yapımına olanak verdiği için. Mısır'daki tasvirlerde ya da Meksika duvar resminde, (başın yandan, omuz kısmının yüzden, bacaklarınsa yine yandan verildiği) tiplerin yüzeyde olmalarını gerektiren genel geçer kuralları, ya da boy heykellerin yüzden mutlaka dural olmaları yasasını anımsayalım burda.

Ancak, pratik yaşamda ve toplumsal bilinçte bireysel, kişisel öğelerin daha da gelişmesiyle birlikte, güzel sanatlara sanatsal olarak kendini **eksiksiz bir biçimde belirleyebilme** yolu açılmıştır. Heykel ve resim, uzun zaman, yapı sanatına doğrudan doğruya bağlı olarak kalmışsa da mimariden gitgide kendi bağımsızlığını kazanmıştır. Heykel ile resmin, mimariye özgü sanatsal imge düzenlemesi ilkelerini en sonunda aşmasında, bireysel insan çizgilerini canlı ve dinamik bir somutluk içinde yeniden verme yolları aramış olmasında görürüz bunu. Portre-heykel, bu yolda, antik Yunan'da, sonra da antik Roma'da gittikçe çok daha geniş ölçülerde gelişme göstermiş, o çağa egemen olan idealleştirme ilkelerini zaman zaman aştığı bile olmuştur; çünkü, somut olarak **kimseye benzemeyen kişi**'nin canlandırılması demek, bu ilkelerle çelişmeye düşmek demektir. Olympos Tanrılarının heykellerinde bile, ki burda **bireysel olan**'ın mutlaka **genelleştirilmiş ideal olan** içinde erimesi gerekiyordu, burada bile Hellen heykelciliği, gerçek olanı ideal olana **ezdirmemiş**, bu ikisi arasında **uyumlu bir denge** kurmaya çalışmıştır.

Yunan polis'inde kişinin toplumsal değeri yüklemiş olduğu için, ayrıca kendi demokratik niteliği bu değeri toprak sahiplerinin bir **ayrıcalığı** olmaktan çıkarıp, **herkesin** bir malı, **genel insansal** bir özellik haline getirdiği için, heykel de bu yolla gelişebilmişti. Kölecî toplum döneminde demokrasi sınırlı, yalnızca "özgür doğanlar" için olduğundan, ayrıca kişi ancak bu sınırlar içinde bütün olanaklarını kullanabileceğinden; geriye canlandırmanın nesnesi olarak çoğu zaman gerçek insan değil, ama ideal bir tanrılık, fantastik mitoloji kahramanları kaldığından, güzel sanatların kendini belirleyebilmesi süreci, daha ilerilere doğru gidemezdi. Ancak yeni çağlarda resim ile heykel, **tuval resmi ve serbest heykel** olarak, gerçekten bağımsız varolabilme koşullarına kavuşmuşlardır. Ama öte yandan, antik Yunan'da kişilik öylesine gelişmişti ki, heykel, daha önce hiç görülmedik bir kültürel-estetik önem kazanmıştı. Bu arada toplumun sanatsal gelişmesinde yeni bir sanat türü önplana çıkmıştı: **tiyatro**.

Bütün bunlarla birlikte, antik tiyatro, eski ayrılmamış sanatsal yaratım biçimlerinden henüz tam kurtulmamıştı. Koro şarkıları, dans ve masklar, tiyatronun

bütünsel bileşkenleriydi. Yine de, **yapıda oluşan ağırlık**, drama sanatındaydı; burda, drama sanatının temelini oluşturan şey, eylem içindeki insanın bireysel özgün özelliği idi, yani **kişilik**'in imgesel olarak modellendirilişi. (Hiç kuşkusuz, kişinin bireysel özgünlüğü anlayışı o zamanlar çok sınırlıdır daha). Aiskhylos'tan Euripides'e ve Aristophanes'e kadar, antik Yunan tiyatrosu tarihi, bu büyük Yunan oyun yazarlarının yeni kişi anlayışını; kişinin özgünlüğünü, etkinliğini, genel olanla ve "tanrılarının istemi"yle konulmuş hukuksal, etik normlarla olan ilintisini, tanrılarının hışmından insanın kendi istemiyle kurtuluşunu bize nasıl vermeye çalıştıklarını gösterir. Onun için, bu dönemde tiyatro en güçlü bir sanat türü haline gelmiş; o yüzden, o günkü demokratik Atina kültürünü karşısına alan ve estetik öğretisiyle geçmişe yönelen Platon, en çok mimari ile müziğe değer vermiştir. Çünkü, bu görüntüsel-olmayan sanatlar, ya da o zamanlarda dendiği gibi "taklit edici olmayan" sanatlar, bireysel-somut olanı canlandırma durumunda olmayan, genel ve ideale yönelmiş olan sanatlardı.

Nitekim, bütün ilgisini dram sanatına çevirmiş olan Aristoteles, kahramanların bireysel özgün **kişilikler**'i ile karşılıklı etkileşmelerini, yani **öykü**'yü dram sanatının en önemli ögesi olarak görmüştür.

Kölecî toplumun çöküşü, tarihsel olarak yerine feodalizmin gelişi, antik kültürde oluşmuş bulunan sanatsal güçlerin gruplandırılmasında keskin bir değişime yol açmıştır. Kişiliğin ortaya çıkıp oluşması; yüksek hiyerarşinin insanı kişilikten edici gücü altında ezilip kalmış, kahramanlık çağından ayrı, yeni dinsel bilinç biçimleri, bütün bunlar sanat yaratımları üstünde kendi taleplerini uygulamaya başlamıştı. Bütün bunlar, herşeyden önce, güzel sanatların gelişmesini iyice önlemiştir; çünkü, resim ve heykel görüntülerinde yatan "cisimsellik", cisimsiz Tanrı'nın cisimlendirilişiyle bağdaşmayan bir çelişme yaratıyordu. Resim ve heykelde imgeler gözle **görülebiliyordu**; oysa Tanrı, gözle **görülemezdi**. "Tanrıyı gören ölür", diyordu bu çağlarda ortaya çıkmış bir atasözü. Böylece, gerek Yahudilik'te, gerek İslam'da, Tanrı'nın resim ve heykelde canlandırılışı kesinlikle yasaklanmıştı; Hristiyanlık ise, azizlerin canlandırılışını savunanlar ile ikona-kırıcılar arasında uzun ve kıyasıya bir mücadele alanı haline gelmişti. İkona-kırıcı hareket yürümekle birlikte, güzel sanatlar, Hristiyan dünyasında yaşayabilmek için kendinden çok şeyler ödemiş, kendi bir ilkesi olan **görülür dünyanın verililişi**'nden kaçınarak, **görülemez, ideal, tanrısal bir dünya**'yı canlandırma yoluna gitmiştir.

Trajik olan çelişme şurdaydı, resim ve heykel için, maddî varlığın görsel bir somutlukla canlandırılışından bütün bütüne vazgeçilebilmesi **olanaksız** idi. Bu yüzden, ortaçağ sanatı için geriye kalan tek şey, bireysel olanın canlandırılmışı **en az**'da tutmak; canlı, somut biçimi, Tanrısal manevî olanın, ideal ve genel olanın **simgesel** ya da bütünlükle **amblem** tipi bir gösterge haline dönüştürmekti. Bu nedenle ortaçağ resim ve heykelinde, kendine özgü bir imge düzenlemesi halinde

süslemeciliğin gelişmeye başlamış oluşuna, resim ve heykelin bağımsızlıklarından yitirerek, kilise, katedral ve ana kiliselerin mimarisi içinde bir süs ögesi haline gelmelerine hiç şaşmamak gerekir. Tam burda işte, güzel sanatlarda, derin bir çelişme daha ortaya çıkmıştır: Kutsal yazıların **metinleri**'ni **resimlemek**, “okuma yazma bilmeyenler için İncil” yerine geçmek. Yani, **resmin** ya da **heykel**'in kendisinden değil, ama **edebiyat**'tan çıkan sorunları çözümlemek. Ortaçağ resmi, **süslemecilik** eğilimi ile **hikaye edicilik** eğilimi arasındaki, ilke olarak, bu çözülmez çelişmeyi ıstıraplı bir yoldan çözmek zorunda kalan bir sanat olmuştur.

Bu dönemde, sahne sanatları daha da derin bir bunalıma girmiştir; çünkü **gizem** oyunlarına dönüşmüş bulunan drama sanatı, kendi bağımsız sanatsal varlığın şu **temel gerekçesi**'ni yitirmişti: Belirli bir özgür isteme göre hareket eden bireysel özgün kişiliklerin karşılıklı etkileşmesi. Ortaçağda, bu alanda, antik tiyatro ya da Rönesans tiyatrosu yaratımları yanısıra yer alabilecek, Euripides ile Shakespeare arasında drama sanatı tarihinde bir halka oluşturabilecek hiçbir büyük estetik değer ileriye kalmamış oluşu bir rastlantı değildir.

Mimari ile müzik ise, aynı zamanda Platon'un vasiyetini yerine getirerek, **bu dönemdeki sanatsal gelişmenin doruğu**'na çıkmıştır. Mimari, **ideal ve genel olan**'ı yani kitleleri birleştiren yayla arasında bir duvar çeken, “Tanrı'nın evi”nde yaygınlaştırılacak tanrı düşüncesini doğrudan doğruya cisimlendirme olanağına sahipti. Bu Tanrı evinde, kitleler tarafından okunan ezgiler, koral ve dualar ise, insanda bireysel olarak kimseye benzemeyen, kişisel olan ne varsa hepsini ezen ve “tanrının merhameti”nden gizemsel bir pay alma biçiminde, **kişisel olmayan**, coşkusal bir vecd hali uyandıran dinsel duygulardaki **genellik**'i müziksel olarak yaratabiliyordu.

KAPİTALİZM DÖNEMİNDE SANAT TÜRLERİNİN EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Kapitalizmin zaferiyle doruk noktasına ulaşacak doğrultuda burjuvaca ilişkilerin feodal toplumun anabağrında ortaya çıkıp oluşması, sanat türleri arasındaki ilinti ve karşılıklı etkileşmelerde de değişimlere yol açmıştır. Daha Rönesans'ta, bu sürecin hangi doğrultuda gelişeceği belli olmakla birlikte, ancak onu izleyen iki üç yüzyıl içinde bu süreç tam olarak ortaya çıkmıştır.

İnsanoğlu tarihinin bu dramatik aşamasında ilk **kurban** mimari olmuştur. Rönesans, yapı sanatının sanatsal kültürde önplandaki yerini elinden almıştır. İlginçtir ki, artık yalnızca ressam Leonardo da Vinci değil, ama daha önce de gördüğümüz gibi, mimar Alberti de, yapı sanatı yerine, resmi en değerli sanat olarak kabul etmişti (Mikelanj'a göreyse en değerlisi heykeldi).

Böyle bir değer değişimi yasalara uygundu çok. Gerek Rönesans'ın düşüncesele dokunaklılığı, gerek maddi dünyanın, doğanın bilgisini edinme ruhu, kuramsal bilimlerin alanında doğa bilimlerini, sanatsal bilgi alanında da **güzel** sanatları, toplumsal ilginin odak noktası haline getirmişti; çünkü, Leonardo'nun da açıklamış olduğu gibi, güzel sanatlar, doğayı bütün öbür sanatlardan çok daha ona bağlı olarak ve çok daha eksiksiz verebiliyordu. Hatta Leonardo, resmi, "bilim" olarak tanımlamış; (ortaçağda tartışmalar koparmış olan), gerçek doğa yasalarını tanıma yeteneğine çok yüksek değer vermiştir. Nasıl geçmişte resim ile heykel öncelikle anıtsal ve süslemeci biçimler halinde gelişmiş, güzel sanatsal yaratımları mimariye bağlı olarak dile getirmiş ise şimdi mimariden kesinlikle kopmaya başlamış ve tuval resmi ile serbest heykelin doğmasına yol açmıştı. Mimari ise, heykel sanatının hatta resmin etkisinde kalmaya başlamıştı. Yapı ustaları, binalara, özgür bir biçimde ayakta duran, kendi içinde bütünsel bir plastik gövde, bir çeşit anıt gözüyle bakmak-

taydılar artık; bu gövde “biçimlendirilebilir” ya da dış yüzü üstünde estetik olarak çalışabilir, binaların dış yüzü kendi kendine yeterli, bir çeşit “resim” haline dönüştürülebilirdi.

Hiç kuşkusuz, Rönesans ile klasikçi ve Barok yapı sanatlarının hiç tartışma götürmez bir dizi başka nitelikleri daha olmuş; bu arada kendi dönemlerindeki ilerici düşünce ve idealleri cisimlendirebilecek yeni sanatsal araçları kendilerince arayıp bulmuşlardır. 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın başlarında, geç-feodal bir toplum olan Rusya’da bile, mimari, ulusal devletin, şanslı halkın ve vatan aşkının büyüklüğüne ilişkin yüce tasarımları işliyordu daha. Buna rağmen, bu sanat türünün gelişmesinde **dramatik iç çelişmeler** başgöstermiştir. Mimari olay kendi görünüşünden, bütüncül ve gerçeğe bağlı olanı yitirmiş; biçim, kurulma ve işlev arasındaki canlı birlik bozulmuş; yeni kurulma ilkeleri ile yapı çatısının “üstüne asılan” süsleyici kılıf (rustik donatım, sütunlu salonlar, duvara bitişik ayaklar) arasında bir çelişme suyüzüne çıkmıştır. Mimari, çok eski üslupların üsluplarını yansıta gelerek, 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında, ilkesiz ve biçimci bir eklektizm halinde, süslü bina örtüsüne dönmüştür.

Kaçınılmaz bir süreçti bu. Burjuva ilişkilerin üstünlüğü, mimaride ideal, genel manevi içeriğin ortadan silinmesine, ama onun yerine aynı estetik ağırlıkta bir şey konmamasına yol açmıştı. Burjuva toplumsal bilinçte “ideal yoksunluğu” ile bireycilik psikolojisi, yapı sanatının **yaşamayı için gerekli** manevi beslenmeyi elinden almıştı; çünkü, bireyselleştirme ile bağdaşmayan, hele toplumsal gerçekliğin eleştirel bir biçimde yansıtılmasına gelmeyen mimari, kendi gereği, genel ve ideal olana dönüktür. Mimari **olumlar** sadece, **yadsızmaz**; insanları **ayıran** değil, **birleştiren** manevi halleri cisimlendirebilir ancak. Onun için, kapitalist gerçeklik, edebiyatın sanatsal olarak özümleme nesnesi haline gelmiş, mimari tarafından estetik olarak özümlemez olur.

Bu sorun, çok önceden ve çok ilginç biçimde, burjuva dünyasının bir takım ilerici bilim adamları tarafından, örneğin Mumford ile Giedon tarafından incelenmiştir. Bu bilim adamları, sanat olarak mimarinin yeniden nasıl canlanabileceğini kuramsal olarak açıklamaya çalışmışlardır. Ancak, tarihten edinilen deneyimler göstermiştir ki, öyle bir yeniden doğuş, **kapitalizmde** olanaksızdır. Yine de, 20. yüzyıl burjuva dünyası mimari yapıtlarını, 19. yüzyıldakilerden asli farklar gösterir. Son elli yılın büyük mimarları, Le Corbusier, Gropius, Wright, Mies van der Roch, Saarinen, Aalto, Niemeyer, mimariyi, teknik ve estetiksel öğeler arasındaki çıkmazdan kurtararak, modern mimarinin işlev ve kurulma ilkeleri konusunda yeni bir estetiksel anlatım bulmuşlardır. 20. yüzyılın bu büyük mimarlarından çoğunun ya toplumcu ya da toplumcu düşüncelere yakın kişiler oldukları kadar, **gerçek demokratik** ideallere göre yaratımda bulunmuş olmaları da boşuna değildir. Onun için bu kişiler, kendi sanatsal özelemleri ile gerçek etkinlik koşulları arasında, örneğin, özel konut sa-

hipliği ve kent mimarisi anarşisi ile kapitalist yapı endüstrisi arasındaki uzlaşmaz çelişmeyi açıkça görmüşler; sanat olarak mimarinin ancak gelecekteki, akılcı, doğru temellere oturan bir toplumda yeşerebileceğini düşünmüşlerdir. “Özel mülkiyet”, diye yazar Frank Lloyd Wright, “doğru bir kent planlaması yapılmasını olanaksız kılmaktadır... Salt özel konut için yaratımda bulunduğu sürece büyük mimarimiz olamaz. Uygarlığın itici gücü kar olduktan sonra, bu birincisini soyulaştıracak gerekçe kalmamaktadır artık”. Daha böyle birçok düşünceleri sıralayabiliriz burda.

Sanat türlerinin eşitsiz gelişmesinin belirgin bir görünüşü de, bütün sanat türlerinin kapitalizmde mimariyle aynı yazgıyı paylaşmalarından gelmektedir. Hiç kuşkusuz, kapitalist ilişkilerin birçok bakımlardan kültür üstünde yıkıcı etkisini göstermektedir bu; ancak mimariden farklı olarak edebiyat, 18. ve 19. yüzyıllarda, daha önce hiç görülmedik bir ağırlık kazanmıştır. Bu çağların büyük kuramcıları, edebiyatı “en yüksek”, en güçlü sanat olarak tanımlamışlarsa da, bu dönemde oluşmuş bulunan sanatsal güçler arasındaki **somut ilinti**’yi mutlaklaştırmış oluyorlardı, o kadar.

Söz sanatının, gerçekliği sanatsal olarak özümleme alanında teknik, ideolojik ve estetik olarak ilk sırayı almasının değişik nedenleri vardır. Burda şunları gözönüne almamız gerekir: edebiyat yapıtlarının gittikçe büyük bir çevrenin manevi malı haline getiren matbaanın bulunuşu; edebiyatın, kişinin bilincinde yer alan bireysel özgün, psikolojik süreçleri canlandırabilme ve dile getirebilme yeteneği (ki yeni çağlardaki edebiyatın en özgül özelliklerinden biri de bu olmuştur); yine edebiyatın, kişinin toplumsal ortamla olan bağıını biçimlendirebilme gücü (18. ve 19. yüzyıl Avrupa edebiyatının bu sorunu ne denli görkemli çözmüş olduğunu anımsayalım burda); bütün öbür sanat türlerinden önce edebiyatın tiksiniç, bayağı ve uygunsuz olan şeyleri, yani burjuva gerçekliğinde egemen olan ne varsa onları eleştirel yoldan verebilme yeteneği (burda yine edebiyatın, bu dönemde, eleştirel gerçeklik yolundan büyük bir başarıya ulaşmış olduğunu da anımsayalım); son olarak da, son yüzyıllarda, keskin siyasal ve ideolojik mücadelelerin doğrultusunda gelişmiş ve özel bir önem kazanmış olan ideoloji ile edebiyatın yakınlığı.

Edebiyat işte öyle çok güçlü bir hale geldikten sonra, öbür sanatsal yaratım alanları üstünde, özellikle de resim ile müzik üstünde büyük bir etki yapmıştır. Geçen yüzyılda, **program müziği**’nin çalgı sanatı içindeki yaygınlığı, klasik edebiyat yapıtlarının opera ve senfonilerde olduğu gibi kullanılması, resitatifin öneminin artışı, buna bağlı olarak, Dargomyşski’nin de belirttiği gibi, tanının artık “doğrudan doğruya sözü dile getirmesi” bize bunu göstermektedir. Rus gerçekçi edebiyatının gezici ressamlar üstünde, Peredvişniki üstünde doğrudan etkisi olduğunu Stasov’un kendisi söyleyerek tanıtlamıştır bunu. Resim edebiyatı heykelden daha yakın izleyebildiği içinde, Peredvişniki’nin ilkeleri, Rus resmine heykel sanatından daha çok girmiştir. Antokolski bu ilkeleri kendi

yaratımlarında ne denli uygulamaya kalmışsa da, örneğin Repin kadar kararlı ve kapsamlı olamamıştır.

Ama, edebiyata yönelme, resme daha önceki büyüklüğünü ve toplumsal önemi geri getirmemiş ve sanatçılar bunun acısını çekmişlerdir. 19. yüzyılda, resmin altın çağının geçmişte kaldığından, modern resmin derin bir bunalım içinde olduğundan sık sık söz edilmeye başlanmıştı. Başta, bu bunalımdan kurtulmanın çaresi, geçmişin onarılışında, büyük Raffael'e ve onun öncülerine öykünmede görülmüşse de, kısa bir süre sonra, bu gibi çabaların yararsız olduğu ve çağın düşüncesine, görüşüne, çıkarlarına uygun düşecek yeni yaratım ilkelerinin aranması gerektiği anlaşılmıştır. Resmin kendisini doğrultmak üzere yaptığı bu tarihsel atılım, hiç kuşkusuz, Avrupa resminin izlenimcilğe gitmesine yol açan güçlerden biri olmuştur. Yine de, bütün estetik başarılarına rağmen, resim için de, heykel için de bu sanatların Rönesans döneminde, hatta 18. yüzyılda ıynamış olduğu role yeniden kavuşması mümkün olamamıştır. İzlenimciler, toplumsal çatışmaların çözümünden kaçındıkları, yaptıkları yaratımlarda doğanın, sokağın ve insan vücudunun güzelliğini sanatta yepyeni bir yönden yüceltmeye çalıştıkları için, toplumsal varlığın **en önemli ve en ivedi** sorunları üstüne söz edebilme olanını sanatın elinden almış oldular. Ressamların toplumsal kayıtsızlığı arttıkça, resim de sanatsal kültürde “önplan”daki yerini gittikçe daha çok kaybetmeye başlamış ve bugün kapitalist dünyada en az tutulan, en önemsiz sanat cinsi haline gelmiştir.

20. yüzyıl Avrupa resmi, edebiyatı izlemeyi bıraktıktan sonra, izlenimci doğrultuda kendi kurtuluşunu bulamayınca, yitirmiş olduğu estetik gücü ve toplumsal büyüklüğü yeniden elde etme umuduyla, **müzik'e** sarılmıştır. Ama, bu yolda da, resmi soyutçuluğun çıkmazına sokmuş, canına kıymasına yol açmıştır.

Güzel sanatların müziğe yönelmesindeki neden, 20. yüzyıl burjuva kültürünün müziğe çok yüksek değer vermeye başlamış olmasıydı, tıpkı 19. yüzyıldaki demokratik düşünürlerin edebiyata verdikleri değer gibi. Ama, demokratik düşünürlerin söz sanatlarına özel bir sevgi göstermelerinin nedeni, edebiyatın toplumsal ilişkiler alanı içine girebilme yeteneğine sahip oluşuydu; oysa burjuva kültürü, **tam karşıt** bir nedenle, yani müziksel yaratımlar ile toplumsal çatışma, ideoloji ve dış dünya arasında gözle görülür bir bağ olmayışı nedeniyle, müziksel yaratımlara el atmıştı. Bu aynı nedenle, Benedetto Croce, müziği göklerle çıkarmış, hatta biçimci sanat bilimi, müzikte kişinin salt coşkusal kendinin bilgisini bile reddederek, müzikte ya salt ton biçimlerinin içeriksiz bir hareketi olmasını (Hanslick) ya da soyut insanlar ile soyut zaman arasındaki ilişkileri örgütleyecek bir ton kuruluşu olmasını (Stravinski) istemiştir. Bu tür yorumlanması sonucu, müzik, yalnızca ressamaların değil, ama ozanların da öykünmeye başladıkları örnek haline gelmeye başlamış; 20. yüzyılın başlarında Rus kübik-fütürislerinin, Fransız letristlerinin, ya da bugünkü Alman modernistlerinin

elinde edebiyat, sözcüklerden sıyrılmış oluntuları anlamsızca “kılı kırk yaran”, salt yüksek sesli bir bileşimi haline dönmüştür.

Öte yandan, Batı Avrupa kültür tarihi bize şunu da kanıtlamaktadır, ancak büyük bir toplumsal anlam taşıyan, kendi özgül bilme yeteneğine, kendi özgüllüğüne uygun düşen bir içerikle yüklü olduğu zaman, müzik, gerçek toplumsal bir değere ulaşabilmektedir, tıpkı Beethoven’in, Chopin’in, Berlioz’un, Liszt’in müziğinde olduğu gibi. Müzik kültürü tarihinin “altın çağı”, romantikçilik döneminde olmuştur; o zamanlar, müzik erişilmedik bir yetkinliğe ulaşmış olduğu için değil, ama 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında müzik yaratımları, **en yüksek toplumsal düşünsel ve sanatsal bir anlam da taşımış oldukları için**. Bu açıdan bakarsak, romantik estetiğin herhangi bir temsilcisinin niye müziğin en “yüksek” sanat olması gerektiğini, hatta şiir sanatının bile sanatsal güç bakımından müzikten sonra geldiğini öne sürmüş olduğunu anlamış oluruz.

Böylesine düşüncelerin öne sürülebilmiş olmasının tek nedeni, müziğin hiçbir zaman kendi başına bir ses oyunu ya da bir kişinin kendinin anlatımı olmayışından, toplumdaki en anlamlı manevi özelemleri sanatsal olarak biçimlendirebilmenin bir aracı oluşundan gelir. İnsanın coşkusal yaşamının derinliklerine işleyebilmesi; ne plastik düzeyde ne de sözle ulaşılamayacak, ince ruhsal ve zihinsel devinimlerdeki ayrımları yeniden yaratabilmesi; ayrıca, lirik bir kapsam kadar, coşkusal, bir yoğunluk da içermesi dolayısıyla müzik, Aydınlanmacıların akılcılığı karşısında düş kırıklığına uğrayan bir dönemde, yani kişinin iç dünyasına çok güçlü birliği duyulduğu dönemde, romantiklerin “yitik hayaller”e, kahramanlık düşlerine kapıldıkları bir dönemde, toplumsal bir onaya kavuşmuştur.

Şurası da ilginçtir, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında, izlenimciler gibi sesle resim yapma peşine düşmeyip, büyük, toplumsal anlam taşıyan sorunlara biçim vermeye çalışmış büyük bestecilerin yaratımları (örneğin, Wagner ile Verdi’nin, Çaykovski ile Skriyabin’in yapıtları) da, ister istemez, **romantik** bir renge bürünmüştür; nitekim, müziksel imge yapısının kendi “iç eğilimi”nde romantik bir üslup da vardır. Yine de, 19. yüzyılın ikinci yarısında müzik, ne doğrudan ne de dolaylı anımsama yoluyla romantizme daha önceki toplumsal anlamını yeniden verebilmiştir. Emperyalizm döneminde ise, müzik, toplumun manevi yaşamında, ilk burjuva devrimi döneminde, hatta daha da önce, ortaçağda bile oynadığından çok daha az bir rol oynayabilmiştir. Kapitalist gerçekçiliğin **iç sıkıcı yavanlığı**, müziksel-şiirsel özümlemeye kapalı kalmıştır. Müziğinse, edebiyat gibi, en ufak bir toplumsal eleştirel çözümleme olanağı da yoktur; nitekim, eleştirel gerçekçi yöntemle müziğin başedebilmesi çok zor olmuştur. Bu bakımdan, müzik, daha çok mimariye yakın düşmektedir. Bu iki sanatın da yazgısı, aynı ölçüde, toplumun manevi yaşamında **olumlu ve ideal, genel bir içerik**’in varlığına bağlıdır. Burjuva dünya ise böyle birşeyi müziğe verememektedir. Ama müzik, böyle bir şeyde diretince, bu kez, çok uzun geçmişe,

örneğin Nibelungen efsanesi ile Ruslan ve Ludmila'nın masalına, Shakespeare ile Puşkin'in tarih tragedyalarındaki çatışmalara, İvan Susanin ile saz şairlerinin işlerine, ya da yaşam ve ölüm, aşk ve ıstırap gibi "ebedi" soyut etik sorunlara, vecd şiiri ile ayinlere dönmek zorunda kalmıştır.

Tiyatronun düşüşü, müzik, resim ve edebiyattaki bunalım gibi sonuçlanmamışsa da, burjuva toplumun sanata düşmanca tutumu, önünde sonunda, tiyatro tarihi üstünde de etkisini göstermekten geri kalmayacaktı. Güzel sanatların hızlı gelişimine tanık olunduğu erken ve yüksek Rönesans dönemlerinde, tiyatro sanatı gölgede kalmıştı. Bunu şöyle açıklayabiliriz, Rönesans sanatı, insan ile doğa arasındaki özgürlük ile zorunluluk arasındaki **uyumlu** ilişkilerin imgesel modellerini bulmaya çalışıyordu; oysa drama sanatının yapısı, doğrudan doğruya, dramatik çatışmalara, **kavgalara ve çarpışmalara** dayanmaktadır. Onun için, drama sanatı, uyumlu Rönesans dünya duyumu ütopyasının ortadan silinmeye başlamasıyla sözünü geçirmeye başlamış, toplumsal gelişmenin gerçek yüzünü acımasızca ortaya sermiş; ancak ondan sonra, insanın iç dünyasındaki ve toplumsal varlıktaki **çelişkenlik, çatışma ve acımasız dramatik**'e ilişkin bilgi, toplumsal düşüncenin çıkış noktası haline gelebilmiştir. Rönesans kültürünün sönmeye yüz tutmasıyla birlikte, Shakespeare'in büyük tragedyaları ortaya çıkmış; ancak 17. yüzyılda, klasikçi dünya görüşündeki düalizm, Corneille ile Racine'in oyunlarında en kapsamlı, en tam anlatımını bulabilmiş; 18. yüzyılda ise, feodal güçler ile burjuva-demokratik güçler arasındaki uzlaşmaz çatışma üstüne Aydınlanmacıların derin bilgisi, Lessing ile Schiller'in, Diderot ile Beaumarchais'nin oyunlarında kültürün odak noktası haline gelmiştir.

Eğer, Rönesans estetik düşüncesi **resmi**, romantik estetik **müzik ile şiir'i**, devrimci demokratların estetiği de edebiyatı bütün dikkatlerin odak noktası haline getirmişse, klasikçi ve aydınlanmacı estetik de **tiyatro**'yu böyle bir odak noktası haline getirmişti. Tiyatronun özünü Boileau ile Diderot, Gottsched ile Lessing, farklı yorumlamakla birlikte, ayrıca, Corneille ile Shakespeare'in mirasına sanatçı ve kuramcılar farklı sahip çıktıkları halde, tiyatronun bu dönemde en yüksek **düşünsel ve estetik değer** taşıyan sanat olduğu gün gibi kabul edilmiştir. Aydınlanmacıların konumuna yakın bir yerden kendi düşüncelerini geliştirmeye başlamış olan Belinski de tiyatroyu en önde gelen, en güçlü sanat olarak görmüştür. Romantikler, özellikle de Alman romantikleri ise, tiyatro sanatı konusunda, gerek pratik, gerek kuramsal olarak, büyük zorluklarla karşılaşmışlardı; çünkü tiyatronun yapısı, bir yapıtı sanatçının lirik-şiirsel yoldan "kendinin bir anlatımı" haline gelmesine, ya da fantastik, ideal bir dünya oluşturan romantik sanatçının yaratıcı fantazi oyunlarının cisimlendirilmesine elvermiyordu. Buna karşılık, eleştirel gerçekçilik, yaşamın **dramatik** olarak canlandırılmasındaki nesnellığe olağanüstü önem vermiş; eleştirel gerçekliğin çatışmayla belirlenmiş konu yapısı, toplumsal **çelişmeler**'in imgesel bir biçimde modellendirilmesi bilgisine giden

yolu açmıştır. Onun için, eleştirel gerçekçilik, müzikte, heykelde, hatta resimde olduğundan çok daha özgür ve duyarlı biçimde kendi düşünsel ve estetiksel özelliklerini tiyatrodaki gerçekleştirebilmiştir. Ama burjuva-çöküşmüş sanata, gerçek insansal varlığın toplumsal uzlaşmazlıklarının verilisinin bilgisi ortadan kalkmaya başladıkça, dram sanatı da ya cinsel alandan alınma, **içli dışlı çatışmalar**’ın canlandırılmasıyla kendini sınırlamış, böylece tiyatro sanatının içeriğini de bayağılıkla daraltmış, ya da herhangi bir konusal, dramatik temele oturmaktan kaçınarak, **çatışmasızlık** ilkesinin kendi mantıksal sonuna kadar götürüleceği “saçma tiyatrosu” çıkmazına düşmüştür.

Sanat türlerinin eşitsiz gelişmesinin başlıca görünüş biçimleri bunlardır. Ancak, sanat türleri içindeki çeşitli **tarzlar** arasındaki ilintiler için de benzer bir yasallığın bulunması gerekmektedir.

SANAT TARZLARININ EŞİTSİZ GELİŞMESİ

Herşeyden önce şuna dikkat etmemiz gerekir, “tarz sorunu” sanatsal gelişmenin değişik aşamalarında farklı roller oynamıştır.

Ne ortaçağda, ne de Rönesans’da bu sorun biliniyordu; ortaçağda bilinmiyordu, çünkü o zamanlar sanatsal olarak canlandırmanın nesnesi çok **sınırlı** idi, sanat dinsel-mitolojik ve şövalyece-kahramansı olmak üzere, iki tarzda gelişme gösterebiliyordu. Buna karşılık, Rönesans’da bilinmemesinin nedeni, Rönesans’ın sanata çok yönlü yaşam görüşlerinin kapısını açmış olması değil; Rönesans’ın varlıkta **ayrışma**’yı değil, **birlik**’i savunmuş olmasıdır. Nitekim Rönesans’taki sanat yaratımlarında, bütünsellik eğilimlerinin, ayırıştırımcı eğilimlerden daha ağır basmasının nedeni de budur. Rönesans resmi, ne “salt” manzaraya, ne de “salt” natürmorta ya da “salt” bir portreye tanık olmuştur; kural olarak, insan, gerçek bir nesnel ortam içinde canlandırılıyordu, mitolojik temalar ile toplumsal temalar arasında kesin bir sınır çekilmemişti.

Tarz sorunu ile tarz kavramı, sanat yaratımında, **tematik**le **sınırlı bir dal** olarak ilk kez 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu çağda, Rönesans’ın bir özelliği olan, bütünsel dünya algısı, bir daha geri gelmeyecek biçimde yitirilmişti. Dünyanın kavranışı, **çözümsel bir özellik** taşıyordu. 17. yüzyıl felsefi düşüncesinde olduğu kadar, bilim ve estetik düşüncesinde de görülür bu. Bağımsız tarzların ortaya çıkışı da, sanatsal **bilginin nesnesinin** çözümsel yoldan **parçalara ayrılıp bölünmesi**’nin bir anlatımı olmuştur, burda tarz farkları, gnoseolojik ve aksiyolojik açılardan görülüyordu.

Bu ilke en kararlı biçimde klasikçi estetik tarafından yürütülmüştür. Klasikçi estetik, her tarz için, bu tarzların canlandırdıkları alanın kendi eşitsizliğinden gelen anlayışa karşılık verecek, **özel** bir estetik değer **ölçüsü** biçmişti. Toplumsal olarak “yüksek düzeydeki” nesneleri ele alan tarzlar, “yüksek” tarzlardı; “aşağı düzeydeki” gerekliliğin verililişinden gelen tarzlar ise, “aşağı” tarzlar olarak görülüyordu. Böylece, en yüksek basamakta, tragedyanın, kahramanlık şiirinin, tarihsel-mitolojik resmin, vs.; alt basamaklarda ise, komedyanın, güldürülü şiirin, güncel resmin, vs. yer aldığı sırasal bir “düzeylendirme” kurulmuştu. Bu arada, “yüksek” tarzlar, kendi gelişmeleri için elverişli siyasal, ideolojik, psikolojik ve estetik koşullara sahip oldukları gibi, sanatsal kültürü de bütün öbür tarzlardan çok daha net ve tam olarak temsil edebiliyorlardı. Sanat, Fransa’da, 17. yüzyılda böyle gelişmişti işte. Ama, bu çağdaki Fransız sanatı ile Hollanda sanatı arasında bir karşı-

laştırma yapılacak olursa, görülecektir ki, yalnızca şurda ya da burda ağır basan **sanatsal yöntemler** arasında değil, ama aynı zamanda, **tarzlar arasındaki orantı**'da da bir fark vardır. Nitekim Fransız klasikçiliğinden farklı olarak, Hollanda gerçekçiliği, resimde güncel tarzı, manzara resmini, dahili resmi, natürmortu tercih etmiştir; o günkü Hollanda burjuva toplumu, herşeyden önce, yaşamın bu tarzda verilen yanlarıyla ilgilenmekteydi çünkü. Mitolojik konularda, günlük, ampirik yaşamın üstüne çıkacak bir araç aramış olan Rembrandt bile, yalnızca demokratik dünyagörüşünün derinliği yüzünden değil, ama yaratımlarındaki özgül tarz eğilimleri yüzünden de, kendi ülkesinde, “beyaz karga” damgasını yemiştir. Bambaşka bir zemin üstünde yükselmiş olan komşu Fransız kültürü ise, Rubens'deki mitolojik tarzı benimseyip, doğal karşılamıştır; çünkü böyle bir tarz, bu ülkeye egemen çıkarlar ile beğeni çizgisini temsil etmekteydi.

Avrupa sanatının daha sonraki gelişmesi içinde, tarzlar arasındaki ilintiler de kesintisiz bir biçimde dönüşüme uğramakta devam etmiştir. 18. yüzyılda, Fransa, Almanya ve Rusya'daki aydınlanma gerçekçiliği, en etkili, dolayısıyla en önemli sanat cinsi olarak tiyatroya klasik sevgisini göstermekle birlikte, klasik tarz sıralandırması gerçekçi hareket tarafından hemen geri çevrilmiştir. Bu çağda gerçekçilik, hiç kuşkusuz, tragedyayı değil, “burjuva dramı”nı; tarihsel-mitolojik resmi değil, güncel resmi; kahramanlık operasını değil, güldürülü operayı tercih ediyordu. Tarza verilen değerlerin bu yolda bir değişime uğramasının nedenini, Diderot ile Lessing kadar, o çağda Rusya'da çok tanınmış bir oyuncu ve dramatikçi olan Plavilşçikov da açıkça ortaya koymuştur. Bu kişiler, aristokrasinin tematik çıkarlarının yerini, tarihsel yasalara uygun olarak, artık “tiers état”nın çıkarlarının aldığını; bu “orta sınıf”ın, Monsieur Jourdain'ın estetik kafasını iyice açacak, “soylu burjuva” çocuk hastalığından kurtulacak ve sanattan kralların, komutanların ve mitolojik kahramanların işlerini değil, kendi **yaşamı**'nı görmek isteyecek kadar bilinçlenmiş olduğunu söylemişlerdir. Öte yandan, İngiltere'de, 18. yüzyıl gerçekçi sanatının toplumsal gelişme özellikleri, tarz sorununa başka bir çözüm yolu aranmasına yol açmıştır. Sanatta önplana, **yaşamı tasvir** tarzı ile resimde portre tarzı çıkmıştı yeniden; çünkü İngiltere'de soylular ile burjuvazi arasındaki çatışmanın barışçı bir çözüme ulaşması, toplumsal kavgadaki dramatik yoğunluğu yumuşatmış, bu yeni ortaya çıkan burjuva ilişkileri sistemi içinde kişiliğin oluşması süreci, bütün toplumsal ilgiyi kendi üstüne çekmişti.

Özel bir tarz konumu, romantik sanatta da ortaya çıkmıştır. Görünürdeki bütün çeşitliliğine rağmen, romantiklerin tarza ilişkin eğilimleri oldukça tezli olmuştur. Romantikler, bir yandan, **lirik-şiirsel anlatı** türünü geniş çapta uygulamaya koyup (ki Byron'ın, genç Puşkin'in, Lermontov'un, Mickiewicz'in, Heine'nin şiirlerini anımsayalım burda), bu türü kendi dokunaklı kahramanları eğer Kabil ya da Şeytan tipindeyse dramatik ve dokunaklı bir biçimde, yok eğer kahramanları, örneğin Childe Harold gibi, günlük bir kişi ise, o zaman alaylı bir

biçimde ilerlerken; öte yandan, **tarihsel roman** tarzına (ki burda rahatlıkla Walter Scott'un adını verebiliriz) ve **fantastik öykü** tarzına yol açmışlardır (ki bu tarza da E.T.A. Hoffmann'ın ve Gogol'ün yaratımlarında rahatlıkla rastlarız). Resimde de aynı şey olmuştur; romantikler hiçbir şiir, hiçbir güzellik ve büyüklük bulmadıkları gündelik yaşamın yalın gücüne tiksinererek bakmışlar; öte yandan, antik mitolojinin klasikçi yoldan yorumlanışını reddederek, ortaçağların yüce şiirsellik ögesini, Hristiyan mythos dünyasının yeni yorumlarını, ya da (Dante, Cervantes, Lermontov gibi) bir şairin yaratılmış olduğu fantastik dünyanın hayalini aramaya koyulmuşlardır. Delacroix ile Brüllow'un, Nazarener ile Aleksander İvanov'un, Mateyko ile Vrubel'in yaratımlarında görülen en önemli tarz biçimleri böyle oluşmuştur işte.

Romantiklerin tarz yönelimlerindeki birlik kadar, çeşitliliğin de altında şu gibi birçok etken vardır: geçmişteki sanatsal deneyimlerin kategorik yadsınması; yeni ve özgün tarz yapılarının ele alınması; romantik estetiğin temel ilkesi olmak üzere, sanatçının sınırsız yaratım özgürlüğü olduğunun ilan edilmesi; burjuvaca yavan yaşamda yoksulluğu duyulan esin kaynağının bulunabileceği, gerçek ya da kurgusal varlık alanları peşinde koşulması; son olarak da, romantik kişiliğin kendi ulusal, düşünsel-felsefi, estetik çeşitliliği. Eleştirel gerçekçilik ise, romantiklere özgü fantastik eğilimleri, geriye dönük tutumları ve öznelciliği reddetmiştir. Eleştirel gerçekçiliğin, kendinden önceki sanat tarihinde hiç bilinmedik bir görevi, yani ne denli yavan ve anti-ideal de olsa, **gerçek toplumsal yaşamı tanıma ve eleştirel olarak kavrama** görevini üstlenmiş oluşu, tarihte ortaya çıkmış bu yeni gerçekçi yaratım tipinin, üstlendiği sanatsal görevi yüksek bir randımanla yerine getirebilmesini olanaklı kılmıştır. Bu amaçlara ise, ne tarihsel, ne de fantastik tarz cevap veriyordu. Hiç kuşkusuz, eleştirel gerçekçilik de bu tarzlara el atmış, ama ancak nesnel toplumsal gelişme yasalarının, gelecek ile geçmiş arasındaki bağın sanatsal olarak kavranabilmesine elverdiği ölçüde yapmıştır bunu. Gerçek geçmişe ve fantastik masallara eleştirel gerçekçiliğin el atışının nedeni, bunların, kaba çağdaş gerçekliğin **şiirsel bir antitezi**'ni oluşturması değil, bu gerçekliğin **dolayimli bilgi**'sine ilişkin bir yöntem oluşlarıydı. Saltikov-Şchedrin'in **Bir Şehrin Hikayesi**'ndeki, Anatol France'ın **Penguen Adası**'ndaki ya da Rimski-Korsakov'un **Altın Horoz**'undaki fantastiklik, E.T.A. Hoffmann'ın masallarındaki, Vrubel'in resimlerindeki ve Wagner'in operalarındaki fantastiklikten ilke olarak ayrılır; gerçekçi kurgunun **kendi kendine yeterli** bir estetik değer değil, insanoğlunun gerçek toplumsal varlığının **imgesel bir alegori**'si oluşuyla ayrılır. Aynı biçimde, Tolstoy'un **Savaş ve Barış**'ında ya da Surikov'un tarihsel resimlerinde geçişe dönüş, hiçbir zaman Gogol'ün **Taras Bulba**'sında ya da ("Evet, yalnızca sizler gibi korkakların değil... ama yiğitlerin de bulunacağı zamanlar vardır!..." sözlerinin geçtiği) Lermontov'un **Borodino**'sunda olduğu gibi, insan varlığının bir daha geri gelmeyecek biçimde yitip gitmiş bulunan şi-

irselliğinin peşine düşmüş olmayıp, **toplumsal gelişme**'deki derin yasallıkların içine girme, "zaman bağıntısı"nı kavrama ve **bugünkü** toplumsal gelişmelerin çözülebilmesi için **geçmişteki deneyimleri** anlama çabasıdır.

Hiç kuşkusuz, eleştirel gerçekçilik, bütün karmaşıklığı ve çelişkenliği içinde **çağdaş** toplumsal yaşamın sanatsal olarak verilebilmesine dayanan ve **kişi ile toplumsal çevre arasındaki ilişkiler**'i canlandırabilme yeteneğinde olan tarzlara çok güçlü bir eğilim göstermiştir. Bu tarzlarınsa, toplumsal-çözümleyici roman, psikolojik öykü, "tematik" güncel resim ve töre oyunları olduğunu görürüz. Kendi gereği, yaşamın yavanlığını eleştirel yönden canlandırabilmesi çok zor olan müzikli tiyatro bile, bu zorlukları aşmaya çalışmış, çağdaş toplumsal malzemeyi zorlamıştır; Çaykovski'nin **Eugen Onegin**'i ile **Maça Kızı**'nı, hepsinden önce de, 19. yüzyıl Avusturya ve Fransız opereti'ni anımsayalım yeter.

Bu açıdan, eleştirel gerçekçilik ile izlenimciliğin tarz yönelimleri arasında bir karşılaştırma yapmak da çok yararlı olacaktır. İzlenimciliğin açıkça toplumsal kayıtsızlığı, "tematik" güncel resmin hemen hemen hepten boşlanmasına, manzara tarzının önplana çıkmasına yol açmıştır. İzlenimcilik müzikte, özellikle de çalgısal manzara parçalarında kendi anlatımını bulmuş olmakla birlikte, en çok resimde açıkça kendini belli eder. Renoir ile Degas'nın insan ya da günlük sahneleri canlandırışlarında bile, bu konular, deyim yerindeyse, "manzara tarzı"nda ele alınmıştır. Yani, gözle görülen doğadan bir kesitin **psikolojik** değil, **mekansal boyasal** "etki"sini; insanların ağaçlarla, hayvanlarla, eşyayla eşitçe birlikte yaşadığı, insanların çıplak insan vücuduyla, kendi giysileriyle, yelpaze ya da kolyesiyle **aynı** estetik önem içinde bulunduğu açık havayı vermişlerdir. Avrupa resminin bu doğrultuda daha sonraki gelişmesi, manzara'nın yerini natürmortun almasına yol açmıştır, bu tarzda başı çeken ise, Cézanne olmuştur. Daha sonra kübizmin gelişmesi, "natürmort tasası"nı, bütün öbür tarzların, yani manzara kadar, portre tarzının da üstünde tutmuş, hele güncel resim kübist resimden hepten silinip gitmiştir. Hele resim ve heykelde burjuva kültürün "son sözü" olan soyutçuluk, **bütün tarzları** sanattan kovacak biçimde, bu süreci kendi mantıksal sonuna kadar götürmüştür. Çünkü, gerçek dünyada **hiçbir şey** ilgilendirmiyordu soyutçuluğu; ne toplumsal yaşamda elde edilenler, ne bugün, ne geçmiş, ne insan, ne doğa, ne gerçek şeyler, ne de insan fantazisinin kendi ürünleri, hiçbir şey.

Şu sonuca artık varabiliriz, eşitsiz gelişme yasalarının işleyişi, sanat tarzları arasındaki ilintilerde olduğu kadar, sanat türleri arasındaki ilintilerde de aynı ölçüde geçerli olup, bu her iki halde de, gerek **toplumsal-tarihsel** olarak **koşullanmışlık**'la, gerek sanatsal gelişmenin **görece bağımsızlık**'ıyla bağıntısı açıkça ortadadır. Bu yasa aynı zamanda, sanatsal kültür tarihinde **ilerlemenin çelişkenliği**'ni de kendince açıklığa kavuşturur. Bir yandan, en yüksek elverişli koşulların yaratılışı, belirli sanat cinsleri ile sanat tarzlarının her çağda ilerici bir gelişme göstermesine yol açarken; öte yandan, bu ilerleme, arkaplanda kalan,

genel ilgiyi artık uyandırmayan, şu ya da bu kadar süre sürüncemede kalan yu dı sanat “sefer”lerce bir çıkış yolu aranan sanatsal yaratım cins ve tarzlarındaki bir gerileme haline de gelmektedir.

Ama, sanat türleri ile sanat tarzlarının eşitsiz gelişmesi, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin **ebedi** bir yasası, sanatın kendi öz’ünde yatan bir yasa olarak görülmemelidir. Tarihte sanatsal gelişmenin, yeni ve ileriye açık daha güçlü bir yasanın, yani ilerki dönemlerde bütün sanatsal yaratım dallarının eşit gelişmesi yasasının etkisi altında **aşılabilmesi olanağı**’nı gören anlayış, daha doğru bir anlayıştır. Böyle bir varsayım, yalnız kuramsal olarak temellendirilmiş olmayıp, aynı zamanda, bugün için sanatsal gelişmede yer alan süreçlerin somut olarak gözlemlenmesinden de çıkarılacak bir sonuçtur.

SANATSAL YÖNTEM, ÜSLUP VE DOĞRULTU

Sanatsal gelişmenin toplumsal olarak koşullanmışlığı ile görece bağımsızlığı diyalektiği, sanat tarihi süreçlerinin akışı içinde en somut biçimde kendini açık eder. Burda söz konusu olan şey, bu süreçlerin genellikle, “üslup”, “sanatsal yöntem”, “doğrultu”, “akım” gibi kategoriler yoluyla belirlenen parametresidir. Bu kategorilerin kendi anlamları ile sanat tarihinin tanımında kullanıldıkları anlamlarının tam olarak ne olduğunun yorumlanışında, bilim adamlarımız bir birliğe varmış değillerdir. Sanatın ve sanatın yapısının özü ile sanatın tarihsel gelişme yasaları üstüne burda ele alınmış olan görüşler sistemin hangi açığa oturtulacağı, bu bakımdan çok önem taşımaktadır.

SANATSAL YÖNTEM

Sanatçının yaratıcı etkinliğini çözümlediğimizde, “sanatsal yöntem” kavramının içeriğini belirlemiş ve şöyle formüllendirmiştik: **Sanatsal yöntem, hem sanatsal yaratım psikolojisinin bir kategorisi olarak, hem de sanat tarihi süreçlerinin bir kategorisi olarak iş görür.**

Sanatçının dünyagörüşü, estetik kanıları, sanatın özü ve belirlenişi üstüne kendi anlayışı, belirli bir toplumsal çevre içinde oluşur ve onunla belirlenir. Bu nedenle, sanatçının estetik bilinci içinde gerçekleşen sanatsal yöntem, sanatçı bunu kavrasın kavramasın, toplumsal-tarihsel bir kategoridir. Dünyaya sanat tarihi bize şunu göstermiştir: sanatçının yaratıcı yönteminde barınan bireysel özellikler, yalnızca onun kendi özgül özelliğiyle değil, ama aynı zamanda, **sanatçının bilincinin belli toplumsal çıkar ve idealleri kendine almış oluşu**yla da koşullanmış olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatsal yöntem, bir toplumun, bir sınıfın, bir dönemin belirli özgül ideolojik-estetik gereksinimlerini yansıttığı için, son kertede, yalnızca bir sanatçının kendi

“kişisel özelliği” olamaz, aynı zamanda, **bütün sanat doğrultularının estetik temeli’ni** de oluşturur.

Sanatsal yöntemin yapısını biliyoruz. Sanatsal yöntemin yapısı, sanatın yapısı ile eşbiçimli olup, beş temel yönlendirmenin, yani bilgi-belirleyici, değer-belirleyici modellendirici, kuruluşsal ve semiotik iletişimsel yönlendirmelerin karşılıklı etkileşmesinde oluşur. Burda, bu yönlendirmelerin karşılıklı ilişkileri farklı olabileceğinden, değişik yöntemlerce uygulanan temel yönlendirmelerden biri ya da öbürü, **yaratım süreçlerinde ötekilere daha ağır basabilir**. Böylelikle, değişik sanatçıların yöntemlerini birbirine yakınlaştıran ve bu temele dayanan **sanatsal doğrultular’ın** varlığından söz edilebilmesine yol açacak güçler açığa çıkmış olur. Bu sanatsal yöntemler nesnel olarak birbirlerine öylesine yakınlaşmışlardır ki, **yaşamın gerçekliği bilgisi üstüne yapılmış olan yönlendirme**, bütün öbürlerine burda ağır basar ve öbürleri onun altında yer alır. İşte böylesine bir yöntemin yapısına biz **gerçekçi** diyoruz. O halde, biri gerçekçi, öbürüyse anti-realist olmak üzere, iki sanatsal yöntem mi vardır yalnızca?

Sık sık rastlanan bu gibi bir vargının eleştirisi tutar yanı olmadığı gibi, temelsizdir de. Dünyayı canlandırma üstüne bir yönlendirme, gerçek de olsa, sanatsal yaratım yöntemi olarak kavranabilmesi için belirsizlik taşır daha. Örneğin, Euripides’in yapıtlarını W. Shakespeare’in, G. E. Lessing’in, A. Castrovski’nin ve M. Gorki’nin dramatik yaratımlarıyla karşılaştıracak olursak, insanları “oldukları gibi” göstermeye çalışan bu yapıtların Euripides’le uyduğuna, ancak herbirinin, gerçekçiliğin başka bir tarihsel tipiyle, yani **başka bir yaratıcı yöntem’le** ilgili olduğunu görürüz. Şaşmamak gerekir buna, çünkü sanatçı, dünyayı doğru, eksiksiz ve upuygun olarak yeniden yaratmak istediği zaman, yaşamda verili olan şeyleri kopya etmez, tam tersine, **varlığın özü, anlamı ve değeri üstüne kendi tasarımlarına karşılık verecek biçimde yaşamı imgesel olarak modellendirir**. Bu nedenle, toplumsal bir mücadele biçimi olarak, kapitalizmden toplumcu düzene doğru sürekli hareket halindeki bir yaşam anlayışına dayanan Gorki’nin gerçekçi çabalarının sanatsal yoldan cisimlendirilişi bir başka yaratıcı yöntemdir, her türlü toplumculuk düşüncesi ile toplumcu mücadele düşüncesine çok uzak kalmış olan Ostrovski’nin kullandığı yaratıcı yöntem başkadır. Aydınlanmacı Lessing’in yaratıcı yöntemiyle yetinmiş olsaydı eğer, derin bir toplumsal çözümlemeye ulaşamazdı Ostrovski. Lessing de Shakespeare’e çok yüksek değer vermiştir, ama **Hamlet’i ya da Kral Lear’i** yaratmış olan yöntemi kullanmış olsaydı, ne **Emilia Galotti’yi**, ne de **Minna von Barnhelm’i** ortaya koyabilirdi; çünkü Aydınlanma dönemi, Rönesans döneminin ulaşmış olduğu insan kişiliği ve eylemleri anlayışına daha yüksek dereceden bir toplumsal somutluk getirmiştir. Nitekim, Shakespeare’in dünyagörüşü de doğrudan doğruya Euripides’in yöntemini benimsemesine izin vermemiştir.

Burda da şu sonuca varabiliriz, gerçekçilik, bütün dünya sanat tarihinde aynı biçimde işlerlik kazanmış, gerçekçiliğe karşıt öbür yöntemlerle sürekli çatışma içine girmiş **birleşik bir sanatsal yöntem** olarak ortaya çıkmaz **hiçbir zaman**. Gerçekçilik, **bütün bir dizi somut sanatsal yöntemlerin ortak belirtisi**'dir (örneğin, Aydınlanma gerçekçiliği yönteminin, eleştirel gerçekçilik yönteminin, toplumcu gerçekçilik yönteminin).

Gerçekçiliğin idealleştirilmesine yönelik yaratım tipleri, daha da çok sayıda bir sanatsal yöntem çeşitliliği gösterir. **Dolayimsız** bir sanatsal biçimlendirmenin temelinde yatan, toplumsal idealin içerik ve yapısındaki asli değişimler, her kere-sinde özel bir sanatsal yöntemin ortaya çıkmasına neden olur. İdeal bir dünyanın imgesel olarak canlandırılışı konusunda antikçağda ele alınıp işlenmiş olan yöntemin, ortaçağda imgesel olarak canlandırılmış, bütünlükle bambaşka bir dinsel-gizemci yöntemle bağdaşmadığı görülür. İnsanların idealleştirilmesi konusunda klasikçilikte yararlanılmış olan deneyimlerin, idealleştirme bakımından Rönesans sanatındakinden farklı olması gerektiği kadar; idealin kendisi bakımından da, rokoko sanatının hazcı, siyasal ve tere dışı idealinden farklı bir ideale sahip olması, klasik sanatın ustalarının esinlenebileceği yüksek etik, siyasal ideallere karşılık verecek bir başka biçimlendirme yöntemi ortaya koyması gerekiyordu. İşte bu farklılıklardan dolayı, değişik idealleştirici yöntemler arasında, örneğin romantik yöntemle klasik yöntem, ya da klasik yöntemle Gotik yöntem arasında, sanat tarihinde sık sık sert çatışmalar çıkmıştır.

Dolayısıyla şunu saptamamız gerekiyor, sanatsal yaratım yönteminin özü, bir değil, birçok belirtiyile belirlenir. Bireysel yaratım yönteminin olduğu kadar, bütün bir sanatsal hareket doğrultusunun temelinde de yatan yöntem, ilkin, gerçeklik bilgisinin **bir biçimi ve tarzı**'dır; ikincisi, yaşamın **değer-yönlendirilmiş yorumunun bir biçimi ve tarzı**'dır; üçüncüsü, yaşamdaki verilerin sanatın imgesel dokusuna **dönüştürülmesinin bir biçimi ve tarzı**'dır (sanatsal modellendirme ve kurulmanın bir biçimi ve tarzıdır); dördüncüsü, sanatsal bir bildirimin saptanmış ve iletilmiş olduğu **bir gösterge sistemi kuruluşun bir biçimi ve tarzı**'dır.

Sanatsal yaratım yönteminin karmaşık yapısı budur işte. Sanatsal yöntemi yalnızca gerçeklik bilgisinin aracı olarak gören, geleneksel, tekyanlı gnoseolojik yaklaşımın sanat tarihi süreçlerindeki yasallıkları çözümlemeye yetmediğine şaşmamak gerek. Burda sanatsal yöntemin **özündeki değişik yönler**'e, aynı gnoseoloji, aksiyoloji, semiotik ve model teorisi yönlerine bağlı bir yaklaşım bilimsel olarak verimli olabilir ancak. Niye dünya sanat tarihinde, bir yöntemin kendi yönleri arasındaki ilintiler, karşılıklı ilişkiler ve karşılıklı etkileşimler birbirinden farklı olduğu halde ve bu yönlerden her biri kendi işlevinin değişik olanaklarını kendinde barındırdığı halde, birbirinden hem çözülüp ayrılan, hem de aynı zamanda birbiri üstünde işlerliği olan yöntemlerin bulunduğunu ancak o zaman anlayabilir. Örneğin, sanatsal yöntemin yapısında yaşam

benzerliği ilkesi, varlığın toplumsal özünün bilgisi üstüne Gonçarov'un yaptığı gerçekçi yönlendirmeye olduğu kadar, Boborykin'in natüralistlik ilkesiyle, hatta Arzybaskhev'in çöküşmüş anlayışıyla da bağdaşabilmektedir. Çarpıtma ilkesi de farklı metodolojik yapılar almış; Bruegel'in Rönesans gerçekçiliğinde olduğu kadar, Delacroix'nın romantik sanatında; Daumier'nin eleştirel gerçekçiliğinde olduğu kadar, Matisse'in dekoratifçiliğinde, Rousseau'nun primitivizminde olduğu kadar, Léger'nin konstrüktivizminde de, hatta açık seçik bir belirlenmeye girmeyen Picasso'nun yaratıcı yönteminde de başarıyla uygulanmıştır. Gerçekliğin idealleştirilmesi ilkesi de, yine birçok sanatsal yaratım yöntemleriyle bütüncül olarak içiçe geçmiştir, ama her keresinde, yani Eski Mısır sanatında Eski Yunan sanatında Rönesans sanatında, klasikçi sanatta, romantik sanatta, vs., bu idealleştirme, özünden, başka bir özellik taşımıştır; çünkü her sanatsal yöntemde, başka bileşik yanlar içinde kaynaşmış, başka bir bağlam içine girmiş, başka bir somut metodolojik yapı kuruluşu için yer almıştır. Kafka'nın yapıtlarında, ya da Ionesco ile Brecht'in oyunlarında, ya da Dali ile Linke'nin resimlerinde de rastladığımız gibi, yaşamdaki gerçekliğin fantastik bir biçimde çarpıtılışının, her birinde başka bir ideolojik-sanatsal anlam kapsamı vardır; çünkü, böyle birşey, bu sanatçılardan her birinin yaratıcı yönteminin kendi özgül yapısına, yani gerçekçi ya da gerçeküstücü, gerçekçi ya da saçma, vs. oluşuna bağlıdır.

Bu yüzden, şu ya da bu sanat yapıtını ortaya çıkartan sanatsal yöntemin belirlenişi, onun temelinde yatan herhangi, başa buyruk seçilmiş bir ilkenin değil, **ilkeler sistemi'nin** çözümlenmesini gerektirir.

Bize göre, gerçekçi sanatın “kıyıları” sorunu bu düzeyde ele alınıp tartışılmalıdır. Ne fantastik olan, ne grotesk olan, ne çarpıtma, ne de herhangi bir biçimsel genellendirme, sanatçıların kendi gösterge sistemlerinin ele alınmış olduğu sanat dilinde, “gerçekçiliğin kıyıları”nı aşındırır. Ne Hamlet'in babasının ruhunu, ne de Don Kişot'un hayali serüvenleri, ne Swift'in, Saltikov-Şchedrin'in ve France'ın masal fantazileri, ne de Brecht tiyatrosunda gündelik olasılığın yıkılışı, “gerçekçiliğin kıyıları”nı hasara uğratar. 20. yüzyıl gerçekçiliğinin “kıyıları” aynen 19., 18. ve 17. yüzyıl gerçekçiliğinin “kıyıları” gibidir; ancak bu “kıyıları”ı, ne yaşamın sanatsal olarak yeniden yaratılışındaki biçimsel özelliklerde, ne de sanatsal yöntemin şu ya da bu biçimde öbürlerinden yalıtılmış ve mutlaklaştırılmış bir çizgisinde aramak gerekir, tam tersine, bunlar, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi ilkelerinin **dinamik sistemi olarak kavranan yöntemin bütün yapısında** aranmalıdır.

Hiç kuşkusuz, her yaratım yöntemini, gereğince tam ve çokyönlü olarak özgün kılmak oldukça karmaşıktır. Böyle bir sorunu burda biz de üstlenemeyiz; bu kitabın çerçevesi buna izin vermediği için değil, herşeyden önce, böyle bir sorunun çözümü, estetiğe değil sanat tarihine girdiği için. Estetik kuramına düşen şey, sanat tarihi çözümlenmesine doğru yolu gösterebilme amacıyla, sanatsal yöntemin **yapı'sını** açıklığa kavuşturmaktadır. Sanat tarihi de bütün sanat cinsleri ile tarz-

larının çeşitliliğini kapsadığından, burda estetiğin yapması gereken şey sanatsal yöntemin yapısının nasıl dünyanın sanatsal olarak değişik biçimlerde özümlesi-
sindeki özgül özelliklerin insanlarca **değişime uğratılışı**'na bağlı olduğunu açık-
lığa kavuşturmadır.

SANATTA ÖZGÜLLÜK

Sanatsal yöntemin incelenişine, eğer sanatçıların nesnel dünyaya olan tavır-
larının bir sınıflandırmasıyla işe başlamış olsaydık, o zaman, yalnız gerçekliğin
canlandırılışı'na dayanan sanatsal etkinlik tiplerini gözönüne almamız gerekecek-
ti. Bu yoldan varılan sonuçların, gerçekten sınırlı bir önem taşıdığına şaşmamak
gerekir; çünkü, birçok bakımdan öbürleri gibi, kendi özü gereği, **canlandırıcı-
olmayan**, görüntüsel-olmayan sanatları ele alıp bakabilmeyi örneklemektedir.
Oysa, hiç kuşku yoktur, yazarların, ressamların ve oyuncuların etkinliklerinde
olduğu kadar, bestecilerin, kareografların ve mimarların da etkinliklerinde, belli
bir sanatsal yaratıcı **yöntem** yatar aynı ölçüde.

Eğer, sanatsal yöntem, gerçekten en genel bir estetik kategorisi ise, o za-
man, estetiğin dünyayı sanatsal olarak özümleyişin her somut dalının metodo-
lojisinde **genel-olan ile özel-olan'ın diyalektiği**'ni açıklaması gerekir. Bu ba-
kımdan, V. Dneprov'un **Gerçekçiliğin Sorunları** kitabında bu sorunun çok
verimli biçimde ortaya konmuş olduğunu görmekteyiz. Yazar, tipikleştirme ve
idealleştirme arasındaki tarihsel karşılıklı etkileşmelerin incelenişini ele al-
dıktan sonra, sanatsal genellendirmelere ilişkin deneyimlerin **hiçbir zaman
aynı** işlerlik alanı içinde kalmadığını göstermektedir; ideal, bütün sanat cins-
lerinde cisimlendirilebilmektedir; oysa, tipikleştirme, bir takım sanatlarca,

örneğin, mimari ile dans sanatınca erişilemeyecek birşeydir. Bu sanatlarda imge, her zaman için, idealdir.

V. Dneprov, ilkece, hiç kuşkusuz, haklı olmakla birlikte, ortaya koyduğu düşüncelerinin daha da ileriye götürülüp kesinlik kazandırılması gerekir. Dneprov'un saptamış olduğu yasallığın, müziğin malzemesi için olduğu kadar uygulamalı sanatın malzemesi için de ister istemez sınanması; daha sonra da canlandırıcı-olmayan, görüntüsel-olmayan her sanatta, idealleştirmenin benimsenişi ile tipikleştirmenin olumsuzlanışının **farklı ölçülerde** olduğunun saptanması gerekir. Burda en çok kararlılık göstereni mimaridir; çünkü mimari, hiçbir somut-canlandırıcı yeteneğe sahip değildir. Bu yolda mimariden daha az kararlı olanı uygulamalı sanatlardır; bu sanatlar, canlandırma için daha boş mekan bırakırlar. Balede drama sanatının, pantomimde de oyunculuk sanatının iyiden iyiye, özgürce bir biresimine varılabileceğinden, dans sanatı daha da deneyimlidir bu konuda. Hele müzik, bu yelpazenin en dış çizgisini oluşturur, çünkü müziğin söz sanatıyla geniş ölçüde iç içe kaynaşması, yaşamın gerçekçi tipikleştirilmiş bir biçimde yeniden araştırımına olanak verir; örneğin, Dargomyşski ile Şostakoviç'in romanslarında, Mussorgski ile Britten'in operalarında böyle birşeye rastlarız.

Bu sanatlardan herbirinin, tüm somutluğu içinde canlı gerçekliği yeniden verebilme olanağı ne denli sınırlıysa, ideali imgesel olarak cisimlendirebilme olanakları o denli çoktur. Değişik sanat cinslerinde sanatsal yöntemin yapısına bağlı olarak, gnoseolojik ve aksiyolojik işlevlerin farklı rolü vardır. İdeali imgesel olarak canlandırmayı başlıca amaç edinmiş olan mimari, müzik ve dans sanatında, sanatsal yöntemi ilk anda belirleyen şey, **hangi idealin** canlandırılacağıdır. Örneğin, klasikçi mimari ile Barok mimarinin, Rokoko mimarisi ile imparatorluk mimarisinin, modern mimari ile işlevselci mimarinin, konstrüktivist mimari ile de organik mimarinin metodolojilerini karşılaştıracak olursak göreceğizdir ki hep mimarların tasarımlarınca cisimlendirilen bu metodolojiler **istenen, gereksinen ve yetkinleşen** toplumsal varlık tipiyle koşullanmıştır. Burda, çıkış noktası, insanların toplumsal yaşamları ile özel yaşamlarının ideal biçimde örgütlenebilmesinin temelinde neyin yattığıdır. Örneğin, ayrıcalıklı hiyerarşik ilkeler mi, demokratik ilkeler mi; doğayla birleşme mi, doğanın gözardı edilmesi mi; yararlı olana değer verilmesi mi; yararsız olan şey hırsı mı; tekniğe tapınma mı, yani dinsel, zaman zaman siyasal, zaman zaman da hem dinsel, hem siyasal bir tapınma "tekniği" mi; gizemci çabalar mı, vatanseverlik yurttaşlık çabaları mı, yoksa hazcı çabalar mı, hangisi? Bir Brunelleschi ile Alberti'nin sanatsal yöntemini ortaçağın yapı ustalarının yönteminden, Pöppelmann'ınki Schweinfurth'unkinden, Gropieus'unkini Semper'inkinden, Wright'in yöntemini de Le Corbusier'inkinden ayıran şey budur işte.

Ama gözardı edilemeyecek bir başka asli durum daha vardır: **Çiftişlevli, sanatsal-teknik** sanatlar olarak mimarideki, uygulamalı sanatlardaki ve endüst-

ri tasarımındaki yaratımlar ile müziksel ve koreografi yaratımlar arasında yatan ayrım. Mimari ve uygulamalı sanatlar, bir yandan, hem yararsal, hem de estetik sorunların çözümünü; öte yandan da, “sanatsal tasarlama” ya da “sanatsal kurulum” olarak tanımlanabilecek, diyalektik yapıda bir süreç içinde sanatsal ve teknik yaratımların bir arada kaynaşmasını gerektirdiğinden, burda sanatsal yöntem, sanatçının yararsal-olan ile estetik-olan arasında, teknik-olan ile sanatsal-olan arasında kuracağı **somut ilinti**’yle belirlenir. Bu bakımdan, bir binanın belirleniş ve kurulması ile **uyuşan** bir biçimlendirici çözüme yönelik bir mimari yaratım yöntemi, bir yapının işlevi ve kurulmasından **bağımsız olarak** süslemeci tarzda biçimlendirmeye ilişkin bir yöntemden farklıdır. Buna göre, eğer bir yapının biçiminde onun yararsal ve kuruluşal temelleri kendi gerçek anlatımını bulmuşsa, ancak o zaman yapı sanatında “gerçekçilik” kavramını doğru kullanmış oluruz.

Sanatsal yöntemin, herhangi bir sanat cinsinin özgül imgesel yapısıyla bağımlı oluşu, bir önceki bölüm de incelenmiş olan, sanat cinslerinin eşitsiz gelişmesinin ana nedenlerinden birini oluşturur. Burda şunu da vurgulayalım, sanat cinsleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, yalnızca **tarihsel olarak** değişmekle kalmazlar, ama aynı bir dönemde, **değişik sanat doğrultuları** içinde de ayrılırlar. Şöyle açıklayabiliriz bunu, hiçbir tikel sanatsal yöntem, bütün sanat cinsleri içinde kendine düşen görevi aynı başarıyla çözemez. Burdan da belirli bir yasallık türetebiliriz: Her sanatsal yaratım yöntemi, son olarak, bir sanat cinsinde daha çok, öbüründe ise daha az “çalışır”; bir takım sanat cinslerinin kapıları sanatsal yaratım yöntemine kapalıyken, başkaları, sanatsal yaratım yöntemi için en elverişli zemini hazırlamakta, burda o yöntem bütün olanakları içinde açığa çıkabilmektedir.

Eleştirel gerçekçilik için böyle olmuştur bu; edebiyatta çok büyük, resimde ise çok daha az başarı kazanmış, heykelde bu başarıyı kazanabilmesi çok daha çok olmuş, müzik alanına hemen hemen hiç dokunmamış, mimarinin kapalı kapıları karşısında ise bütün bütüne güçsüz kalmıştır. Herşeyden önce yapı sanatı alanında, sonra da resim ve heykelde başarı kazandığı görülen Barok gibi bir sanatsal olay, ne tiyatrodaki, ne de edebiyatta başarı kazanmıştır. İlginç olanı da şudur, birçok tarihçinin 17. yüzyıl Batı Avrupa edebiyatında Barok üstüne yaptıkları ciddi çalışmalardan çok az sonuç alınabilmişken, buna karşılık bu dönemde, gerek mekansal sanatlarda, gerek sahne sanatları ile şiir sanatında klasikçiliğin egemen olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, klasikçi yöntem, düzyazı edebiyatı cinslerinde, güncel resimde, bir ölçüde de komedyada “tökezlemiştir”; bu gözlem bile, tıpkı sanatta tarzlarının özgüllüğü gibi, değişik sanat cinslerinin özgüllüğünde, o belli bir alana giren sanatsal yaratım yöntemi karşısında hiçbir zaman **kayıtsız kalmadığı**’nın kabulüne götürmektedir bizi.

Birkaç yıl önce gerçekçilik üstüne yer alan tartışmada, gerçekçiliğin çıkış tarihi üstüne Sovyet bilimcilerinin ne denli farklı düşündükleri ortaya çıkmıştır. Kimi,

gerçekçiliğin ilkel toplumdaki mağara resimleriyle birlikte ortaya çıktığını öne sürmüş; kimiyse, gerçekçiliğin tarihini Rönesans'la, yani Dante ile Rabelais'nin, Boccaccio ile Shakespeare'in yaratımlarıyla başlamıştır. Şurası da aydınlatıcıdır, gerçekçiliğin eski taş devri kökeni kuramını savunanlar, örneğin G. Nedoskhivin ile D. Dimitrijeva, sanat tarihi yönelimli sanat bilimcileri ve estetikçileri sınıfına girerken, gerçekçiliğin Rönesans'da ortaya çıkışı kuramına bağlı olanlar, örneğin S. Petrov ile S. Vaiman, daha çok “**edebiyat-merkezci**” düşünceye sahip edebiyat bilimcileri ile estetikçileri sınıfı içinde yer almaktadırlar. Bakış açısındaki bu “bölünme”de bize şunu açıklamaktadır, bu iki grup bilim adamı da, **farklı** malzemelere dayanmakta; ama sanat cinsleri sorununa bağlı kalmaksızın, sorunu ortak bir doğrultu içinde çözmeye çalışmaktadırlar. Sonuçta, gerçekçiliğin özel, sanat cinsleriyle sınırlı başarıları, bir yerde **mutlak** bir önem taşıırken, bir başka yerde **hiçbir önem** taşımamaktadır.

Gerçekten de, eski taş devri mağara resimlerinin gerçekçi olduğu yadsınmaz. Gerçekçilik, burda elde birdir, hatta, kuramsal bir görgüyü bile gerektirmeyecek kadar açık seçiktir. O halde, gerçekçiliğin **ilk tarihsel biçimi**'nin ilkel toplum sanatı mı olduğu sonucuna varacağız? Hayır, burdan bu sonuç çıkmaz; çünkü, güzel sanatlarda tam anlamıyla **hayvan biçimlendirimleri tarzı**'na giren mağara resimleri dışında, ilkel toplum sanatında, gerçekçiliğin izine rastlamayız. Eski, dinsel fantastikle dolu efsane ve mythoslardan hele hiç söz etmeksizin, güzel sanatsal yaratımların öbür dalları, örneğin, eski taş devri venüs figürleri bile, gerçekçi amaçların çok uzağında kalır. Peki o halde, canlı gerçekliğin değil de mythosun, sanatsal biçimlendirmenin **dolayimsız nesnesi** olarak alındığı, **mytholojik** tasarımların sınırsız egemenliğinin sürdüğü bir dönemde böylesine estetik amaçların güdülmüş olabileceğinden söz edilemeyecek midir? Burda, köleci toplum sanatı üstüne Marx'ın yazmış olduğu şu sözleri anımsayalım: mitoloji, bu toplumun yalnızca kendi “donanım”ı değil, ama aynı zamanda kendi “zemin”i, kendi “önkoşul”u, kendi “anabağrı”dır da; o çağda, “doğayla olan mitolojik ilişkiler”, sanatsal yaratımın özünü oluşturur. Böyle bir şey, ilkel toplum sanatı için en ufak biçimde bile geçerli değildir hiç kuşkusuz. Gerçekçilik, mitolojik dünya anlayışıyla bağdaşmaz; “mitolojik gerçekçilik”in kendisi bir tür mythostur.

O zaman, eski taş devri manda ve geyik resimlerini, Nefertiti'nin ölmez portresini, ya da Eski Mısırlıların taşa oydukları yazman heykelini, daha sonra da, Aristophanes'in komedyaları ile Hellen heykelini nasıl değerlendireceğiz?

Şurası açık seçik görülmektedir, toplu halde, yaşamın mitolojik biçimde idealleştirilmesi yolundaki, insanoğlunun ilk sanatsal gelişme evrelerinde, **bir takım sanat tarzları**, gerçekçiliğe kapalıydı. Bu tarzlar, kendi özgüllükleri dolayısıyla, nesne ile özne arasındaki gerçek, mythos yoluyla gizemleştirilmemiş ilintilerin biçimlendirilebilmesi için elverişli olan tarzlardı. İlkel toplum sanatında, böyle

bir tarz yalnızca hayvan biçimlendirimleri için olanaklıydı; çünkü av yoluyla üretim, av hayvanının, avcı onu **kendi gözüyle nasıl görmüşse, av nesnesi olarak hayvan gerçekten nasılsa** o biçimde verilmesini gerektiriyordu. Totemist anlam, bu hakiki gerçekçi imgeye burda **eklenebilirdi** ancak; ne onun gerçekçi amacını elinden alabilir, ne de sanatçının gerçeklik yerine mithosu cisimlendirmesine izin verebilirdi.

Daha sonraları da aynı şey olmuştur. Eski Mısır heykelinde, gerçekçilik, **ancak portre tarzı**’nda, daha doğrusu, ölümlere tapınma ideolojisiyle çarpıtılamayacak biçimde, dünyayla içli dışlı, canlı sürelerin yaratılacağı portre tarzında uygulanabilmişti; çünkü, böyle bir ideoloji, kendini gerçek dünyasal bir insan yerine değil, “tanrının oğlu” yerine koyan firavunun “resmi” görünümü içinde doğanın idealleştirilmesini öngörüyordu. Bu nedenle, **portre heykel**, Eski Yunan’da olduğu kadar, özellikle de Eski Roma’da, gerçekçi eğilimlerin gelişebilmesi için en elverişli yol olmuştur; çünkü portre, mitoloji yorumlardan özgür olduğu ölçüde, bu tarz, sanatçının **doğrudan doğruya gözlemlediği** ve bakarak olmasa bile, hiç değilse kendisine benzer biçimde, dolayısıyla **bireysel-somut** olarak canlandırmak zorunda kaldığı, **gerçek bir kişinin** karakteri ile tipini verebilmesine olanak sağlıyordu. Gerçekçiliğin bu olanaklarının portre tarzı içinde bile ne dereceye kadar sınırlı olduğunu, Aristoteles’in şu uyarılarını okuyunca anlarız; “İyi portre ressamları örnek alınmalıdır... Çünkü, bu kimseler, bir tipin özelliklerini verecekleri zaman, o kişiyi gerçekten kendisine benzeterek canlandırabilmekte, böylece yaptıkları resim daha güzel olmaktadır.”⁶⁶ Platon’dan farklı yolda, antik sanattaki gerçekçi eğilimlere karşı uzlaşmaz bir tavır almayan Aristoteles gibi biri için bile, sanatsal yansıtma **normu**, idealleştirme olarak görülmekte, ancak yüksek idealleştirme amaçlarının bütünlükle altında yer alması koşuluyla gerçekçi yönelimler geçerli sayılmaktadır.

Bu konuda Aristoteles kesin kararlı olmuştur. Sophokles ile Euripides’in farklı tutumlarını tartıştığı zaman, hiç düşünmeden, insanları “olmaları gerektiği gibi”⁶⁷ canlandırmaya çalışan oyun yazarının yanında yer almıştır; komedy ile tragedya arasındaki ayrımı tanımlarken de, “birinin ortalamadan daha kötü, ötekini ise ortalamadan daha iyi insanları taklit etmek”⁶⁸ istediklerini belirtir. İlginç olanı, Aristoteles’in, örneğin hicvi (taşlamalı şiiri) “... hafifmeşrep”⁶⁹ şairlerin özelliği olarak açıklamasıdır! Ancak, antikçağ sanatsal kültürü içinde küçümsenmesine ve açıkça **ihmal edilmesi**’ne rağmen, komedy ile hiciv, gerçekçi sanatsal yaratım

66 Aristoteles, **Poetika**; Antik Estetik, s. 288.

67 a.g.e., s. 305.

68 a.g.e., s. 264.

69 a.g.e., s. 266.

çabalarının yolunu açmıştır; çünkü, **komik olanın özü** idealleştirmeye gelmediği gibi, gerçekten varolanı her ne denli abartsa, olduğundan “daha kötü”de gösterse, **gerçek olanın, sahiden insansal olanı, toplumsal somut olan’ın verililiğini** gerektiriyordu.

İlginçtir, buna benzer bir durum, 17. ve 18. yüzyıllarda, klasikçiliğin egemen olduğu dönemde yine incelenmiştir. Bu dönemde de gerçekçi eğilimler, herşeyden önce, **komedyavari** öğelerle çok yakın bir bağ içinde olmuştur; Molière’i, Beaumarchais’yi, Fonvisin’i, Sorel’in, Scarron’un ve Lesage’in güldürü romanlarını, Brouwer ile Tenier’in güldürü resimlerini anımsayalım burda. Klasikçi estetik, tüm çabalarına karşın, bu öğeleri kendi düşündüğü tarz içinde yer almaya götürememiştir. Öte yandan, bu çağda, klasikçiliğin yine çok zorluklarla karşılaşacağı biçimde, gerçekçi eğilimler, **portre tarzı**’nda da yer almaya başlamıştı; çünkü, bu tarzda **bütüncül** bir biçimde, imgenin doğa ile benzerliği olması gereği, portresi yapılan kişinin güzelleştirilmesi gereği ile çelişmeye düştüğü gibi, çoğu zamanda bu çelişmede baskın çıkıyordu, Leviski ile Skhubin’in işlerini ya da 18. yüzyıl İngiliz portre resmini anımsayalım burda.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuç çıkıyor, gerçekçilik, sanat tarihinin ilk aşamalarında, henüz **bir sanatsal yaratım yöntemi olarak değil, ancak bir takım sanat cinslerinin özgül bir niteliği olarak** gözüküyordu. Bu sınırlar içinde kaldığı sürece de, sanatsal bir yöntemi oluşturmazdı; çünkü yöntem, **genel estetik çapta** bir kategori olup, tarzların ve cinslerin üstünde yer alır. Gerçekçilik, sanatsal yöntem olarak, ilk kez, **bir tarz yasası** olmaktan çıkıp, **bir doğrultu yasası** haline gelerek, **estetik bağımsızlık ve sanatsal genelgeçerlik** kazandığı zaman ortada görülmüştür. Ama, bunun için de, insanoğlunun sanatsal bilincinin, ayrıcalıklı hiyerarşik toplum yapısında ortaya çıkan, dinsel-gizemci varlık yorumlamalarının ve insanların insanlar tarafından idealleştirilmesinin boyunduruğundan kurtulması gerekiyordu. Bu koşullar, ilkin, burjuvaca ilişkilerin gelişmesiyle oluşmaya başlamıştır: “Yerine çakılı, kaskatı donup kalmış bütün ilişkiler, peşisıra getirdikleri yıllanmış, saygıdeğer önyargı ve düşüncelerle birlikte süprülüp gitmekte, yenileri ise daha kemikleşmeye vakit bulamadan çağdışı kalmaktaydı. Sağlam ne varsa eriyip gitmekte, kutsal sayılan ne varsa ayaklar altına alınmakta, insan kendi gerçek yaşam koşullarını ve hemcinsleriyle olan ilişkilerini en sonunda ayık gözlerle görmeye zorlanmaktaydı.” (Marx-Engels).

Gerçekçilik, sanat en sonunda insanların kendi **gerçek** “yaşam koşulları”nı ve kendi “hemcinsleriyle olan” **gerçek** “ilişkilerini ayık gözlerle görmeye” başladığı zaman, sanatsal bir yaratım yöntemi olabilmiştir ancak. Bu bakımdan, Rönesans, bir dönüm noktası olarak çok büyük bir önem taşımakla birlikte, sanatın gerçekçi yönelimini, şu ya da bu gibi idealleştirici eğilimlerden “arıtacak” ve gerçekçiliği **bütün sanat cinsleri ile bütün sanat tarzları üstüne çıkaracak bir durumda** değildi

henüz. Yine de, **gerçekçi güçler ile idealleştirici güçler arasındaki karşılıklı ilişki** bu dönemde kökten bir değişime uğramaya başlamıştır. Nitekim gerçekçilik, ortaçağda, bir takım tarzların, örneğin, alaylı **fabl**'ın ya da entrika romanının özel bir yasası idi yalnızca, oysa şimdi, idealleştirme, kendi özgül özellikleri gereği, gerçek yaşam süreçlerini “ayık gözlerle” görüp, bu süreçleri imgesel olarak biçimlendiremeyecek durumda olan sanat cinsleri ile tarzlarının dar sınırları içinde kalmaya başlamıştı. Nasıl sanatsal yaratımdaki bir takım tarz alanlarına özgü **elementer gerçekçi** bir eğilim görülüyorsa; bir takım tarzlar da, gerçekliği **idealleştirici bir biçimde ve tarz'da özümlemeyi kendi içlerinde barındırışlarıyla** kendilerini belli ediyorlardı. Bu yüzden idealleştirme, bugün toplumcu gerçekçilik akımı içinde bile, anıtsal süsleyici resim, alegorik heykel, alegorik şiir, pericelik oyunu, afiş gibi tarzlarda işlerlik gücünü korumaktadır. Matveyev'in **Ekim** heykelinde, Moor'un **Gönüllü Yazıldınız mı?** afişinde, Miezeltaiis'in **İnsan** adlı şiirinde, Marskhak'ın masallarında, **canlı gerçek** olmayan, **ideal** görüntü ve biçimlere rastlarız. Ama bu, toplumcu gerçekçi sanatta, idealleştirmenin bir **sanatsal yöntem** olduğunu doğrulamaz, tıpkı uzak geçmişte bir dizi gerçekçi tarz çalışmalarının bir **sanatsal yöntem** olarak görülemeyeceği gibi.

Kendinden de anlaşılacağı üzere, yöntem sorununun tarz sorununa düğümle nişi, yalnızca gerçekçi sanatın değil, bütün öbür sanat doğrultularının gelişmesinde de görülür. Biz burda, açık seçik ortaya çıktığı için, bu arada sanat tarihi süreçlerinin **genel** yasallıklarına bakılabilmesine olanak sağladığı için, bu bağıntıyı gerçekçilik tarihinin kendi konusu içinde incelemeye çalıştık. Ancak, ayrıntılı bir çözümlemenin yapılacak, her sanatsal yöntem için hangi tarzların uygun düşüp düşmediğinin gösterilmesi gerekir; çünkü, değişik sanat doğrultularının birbiri ni izleyişi ve birbiriyle mücadelesi içinde tarzların eşitsiz gelişmesini doğrudan doğruya bize ancak böyle bir şey açıklar.

SANAT DOĞRULTUSU

Demek, sanatsal yöntem, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümleşi sürecine bağlanan ilkeler sistemidir. Ancak, bu ilkeler, kendi başlarına alındıkları zaman, estetik bir **gerçeklik** oluşturmazlar. Sanatsal yaratımın sonuçları, yani şu ya da bu sanatsal yöntemin yardımıyla yaratılmış olan sanat yapıtları, gerçeklik taşırlar. Bu nedenle, sanat tarihinin temelinde yatan ölçü birliği, sanatsal yöntem olmayıp, **sanat doğrultusu**'dur, yani bir dizi temel düşünsel-estetik belirti bakımından aralarında yakınlık olan yapıtlar bütünselliğidir. Nasıl her üretim süreci, üretilen nesneyle “son buluyorsa”, sanat tarihinde de sanatsal yöntem, sanat doğrultusu içinde öylesine “son bulur”, “kesilir”, donar ve kendini maddileştirir. O halde sanat doğrultusu içindeki sonuçlarına göre, sanatsal yöntem üstüne yargı yürütmeye başlayabiliriz.

Toplumsal çelişmelere bölünmüş, bu yüzden de kendi dünyagörüşü, psişe ve ideallerindeki birliği yitirmiş olan bir toplumda, **değişik** sanatsal yaratım yöntemlerinin ortaya çıkıp billurlaşması kaçınılmaz bir şeydir. Bu yöntemlerin **çarpışması, çatışması**, toplumdaki sanatsal gelişmenin kendi bir itici gücü olup, belli bir sanatsal yöneme dayanarak ya da bir çok sanatsal yöntemin tarihte kaynaşmasından oluşmuş, sanat doğrultularının karşılıklı etkileşmelerinin izlerini taşır.

Kendi içinde belli bir ayrışma göstermekle birlikte, sanat tarihinin temelinde ölçü birliğini oluşturan şey, sanat doğrultusudur. Gerçek sanat tarihi sürecinde, her doğrultu, son kertede özel bir tarzda şu ya da bu kültürel ortamda kendi çökeltisini bulan, farklı toplumsal koşullar altında, yani ulusal özellikte, yörel özgüllükteki tarihsel yerellikte, farklı koşullar altında oluşup gelişir. Bütün bu etkenler, kendi sanatsal olanaklarının zenginliğini günışığına çıkartarak biçimde, bütünsel bir sanat doğrultusunun hem **kendi içinde bölünmesi**'ne,

hem de **somutlaşması**'na yol açarlar. Bir sanat doğrultusundaki bu gibi somut görünüş ve değişimler, **sanat akımları** ya da **sanat okulları** olarak tanımlanır.

“Okul” kavramı, genellikle bir sanat doğrultusunun **ulusal ve yöresel** dallara ayrılışının bir belirtisine ilişkin olarak kullanılır. Örneğin, yeniçağ resim tarihinde “İtalyan okulu” ya da ortaçağ Rus sanatında “Novgoroder Okulu” denir. Akım ise, kural olarak, belirli ulusal ve tarihsel koşullar altında oluşmuş, yalnızca kendi sanatsal yöntemlerindeki genel ideolojik-estetik yönlendirmeler bakımından değil, ama aynı zamanda, bir sanat cinsi içinde çözmek durumunda oldukları sorunlara ilişkin kendi **somut** anlayışları bakımından da aralarında yakınlık olan, belli bir grup sanatçıyı bir araya getiren sanat hareketlerine denir. Bu bir araya gelme, sanatsal dilde de bir benzerlik gösterebileceği gibi, sanatçı grubunun örgütsel birleşmesini, kendi yapıtlarının ortak yayımının, sergilenmesinin ve temsilinin örgütlenmesini de gösterebilir. Örneğin, Peredvişniki ile “Sanat Dünyası” adlı sanatçı birliği, Fransız sinema sanatında “Yeni Dalga” ya da 1920’lerde çeşitli Sovyet yazar, ressam ve besteci sanat birlikleri bu tür sanat akımlarındandır. 1840’larda, “Anavatandan Sayfalar” adlı dergide, Belinski’nin çevresinde toplanmış olan Rus yazarları ise, ki Bulgarin tarafından “Tabii Okul”, Çernişevski tarafından da “Gogol’cu Doğrultu” olarak tanımlanmışsa da, bu hareket aslında, ne bir okul, ne de bir doğrultu olmuş; bir **akım**, yani Rus ulusal edebiyat okulu’nun bir **parçası** ve Rus ve dünya edebiyatının gerçekçilik doğrultusunda bir **gelişme aşaması** olmuştur.

Bu gibi terminolojik sınırlamalara burda kuramsal anlamda gerek vardır; yoksa bir sanat akımı düzeyinde ya da bir sanat okulu düzeyinde görünen olaylar, sanat tarihince yapılacak çözümlemelere **saplanıp** kalınacak, kendi kendine yeterli sanatsal kurumlar olarak görünebilir. Sanat tarihindeki gelişmeler açık seçik göstermiştir ki, pozitivist yaklaşımlarda belli olan bu gibi saplanmalar, yüzeyde, ampirik betimlemelere yol açmakta; daha derinde, sanat doğrultularının oluşması, gelişmesi, değişime uğraması ve mücadelesi düzeyinde yer alan yasallıkların ortaya çıkarılabilmesine izin vermemektedir. Bu gibi bir pozitivist metodolojinin en belirgin örneklerinden biri de, burjuva bilimde yaygınlık kazanmış ve ne yazık ki bir takım maddeci bilimciler arasında da kabul görmüş bir anlayıştır; buna göre, gerçekçilik, 1850’lerde Fransa’da ortaya çıkmış, adını Champfleury ile Courbet’den almış, kısa bir süre sonra da, edebiyatta natüralizm, resimde de izlenimciliğe yerini kaptırmış **bir akımdır**. Hiç kuşkusuz, bu konuda öbür, aynı biçimde metafizik aşırı bir anlayış da bilimsel olarak kısırdır; Wölfflin’ni bu soyut metodolojik ilkeyi formülleştirişine göre, sanatın bütünlükle sanat **akımları** düzeyinde yer alan tarihsel gelişmesinin **somut seyri** gözardı edilmekte ve “sanatçıların tarihi olmaksızın bir sanat tarihi” yazılmasına kalkışılmaktadır.

Sanat akımları ile sanat doğrultuları arasında bir ilişki kurulduğu zaman, sanat akımları ile sanat doğrultuları arasındaki bağıntı, **özel-olan ile genel-olanın diyalektiği** açısından incelendiği zaman, sanat akımlarının özü, ortaya çıkışı, gelişmesi ve ortadan silinişi ile sanat tarihindeki gerçek rolü belirlenebilir ancak. Bu zincire, üçüncü zorunlu halka, yani sanatçının bireysel başlı başına yaratımı halkası takıldığı zaman, genel-olan ile özel-olanın diyalektiği, **genel-olan, özel-olan ve tikel-olan'ın diyalektiği** haline gelir.

Burdan da şu sonuca varılabilir, örneğin, tıpkı 19. yüzyıl eleştirel gerçekçilik sanatında, ya da günümüz toplumcu gerçekçilik sanatında olduğu gibi, sanatsal bir yaratım yöntemi temeli üzerinde değişik akımlar ve okullar gelişebilmektedir. Öte yandan, bir takım asli yönler bakımından birbirlerine yakın düşen, değişik sanatsal yöntemler, bütünsel bir sanat doğrultusu oluşturabilmektedir. Değişik, gerçekçi yöntemlerce tarihte sürekli olarak yaratılmış sanat yapıtlarını bir araya birleştiren gerçekçilik, böyle bir doğrultudur işte. Dolayısıyla, her sanat doğrultusunun kendi içindeki kapalılığı, çok görece olarak görmek gerekir. Sanatsal bir yöntemin (ya da bir dizi yöntemin) temel estetik yönlendirmeleriyle pekişmiş bir sanat doğrultusu, ayrışan, merkezkaç güçlere az çok geniş olanaklar verir. Bu güçler, biri **içeriksel**, biri **biçimsel**; biri ideolojik, biri üslupsal olmak üzere, ikili bir özellik taşır.

Bir sanat doğrultusunun kendi içindeki birliğin, sanatsal yöntemin temel özellikleriyle sağlanmış olması, herhangi bir doğrultu içinde yeralan sanat yapıtlarında **hangi** düşüncelerin dile gelmiş olacağı belirlenemez. Eleştirel gerçekçiliğin büyük ustalarının yaratımlarında, örneğin Gogol ile Nekrassov'un, Dostoyevski ile Salkitov-Şchedrin'in, Balzac ile Flaubert'in, Tolstoy ile Galsworthy'nin yaratımlarında, dünyagörüşü anlayışlarının birbirinden ne denli farklı biçimde cisimlenmiş olduğunu anımsayalım burda. Rabelais'e ve Shakespeare ile Cervantes'in gerçekçiliğinden Gorki'nin, Brecht'in ve Nazım Hikmet'in gerçekçiliğine kadar, geniş bir çerçeve içinde bakıldığında, gerçekçi doğrultunun ideolojik açıdan çok daha ayrıışık olduğunu görürüz. Durumun çok daha karmaşık olduğu hallerde vardır. Klasikçiliğin ideolojik kapsamı feodal olduğu kadar burjuvacydı, tutucu olduğu kadar da devrimciydi. Romantikçilik hareketinin, dışavurumculuğun, fütürizminde ideolojik tezliliğini tek bir belirgin anlam göstermez.

Niye o halde bu gibi çelişmeler sanat doğrultusundaki bütünlüğü bozamamaktadır? İdeolojik kapsamdaki tüm değişkenliklere rağmen, klasikçilik klasikçilik olarak, romantiklik romantiklik olarak, dışavurumculuk dışavurumculuk olarak, fütürizm de fütürizm olarak kalmaktadır. Çünkü, bir sanat doğrultusundaki ideolojik ayrılıklar, mutlak değil, **görece**'dir. Bu ayrılıklar, çoğu zaman, yu-kardaki örneklere de bakarak söyleyebiliriz bunu, herhangi bir sanat doğrultusunun ideolojik temelindeki öbür bileşken yanlara dokunmaksızın, siyasal anlayış

ve ideal alanında yer almaktadır; örneğin, klasikçiliğin bütün görünüş biçimleri içinde korumuş olduğu yüksek yurttaşlık ilkeleri, sarsılmaz ahlaki ve metafizik felsefi görüşler, bütün romantikçilik biçimlerinin bir belirtisi olarak o günkü toplumsal düzenin reddedilişi, kişinin yüksek değerlerinin ve elementer diyalektik dünyagörüşünün kabulü. İdeolojik kapsam alanındaki bütün dönüşümlere rağmen, klasikçiliğin, romantikçiliğin, vs. sanatsal yönteminin neyse o biçimde kalmasını ve o sanat doğrultularını nitel olarak belirleyebilmelerini sağlamış olan şey, doğrudan doğruya, **ideolojik-psikolojik temellerdeki ortaklaşalık**'tır.

Sanatsal biçim alanında bir doğrultunun aynı türden olmayışı ise, **sanatsal yöntem** ile **üslup** arasındaki karşılıklı ilişkiye bağlıdır.

Bu sorunu özel olarak çözümlemek gerekir.

SANATSAL ÜSLUP

Maddeci estetik biliminde, “üslup” kavramının önyargıyla karşılandığı, sanat tarihini üslupların bir değişimi olarak gören biçimci anlayışların bir uzantısı olarak alındığı zamanlar çoktan geçmiş bulunuyor. Deneyimler şunu göstermiştir: maddeci estetikçe ortaya atılan “sanatsal yöntem” kategorisi, sanat tarihi araştırmalarına gerçekten yeni açılımlar getirmiştir. Ancak, sanatsal yöntem kategorisi, ilk başta bir takım kuramcıların düşündüğü gibi çıkmamış, “üslup” kategorisinin yerini tutmadığı görülmüştür. Çünkü bu kavram, sanat yaratımlarının ve sanatsal gelişmenin tek bir düzeyinde değil, ama **değişik düzeylerinde** yer almaktadır.

“Sanatsal yöntem” kavramı, sanatsal değerlerin **yaratım süreci**'ndeki yasallıkları; “üslup” kavramı ise, sanat yapıtının **yapısındaki** yasallıkları göstermektedir. Sanatsal yöntem, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişini belirleyen ilkeler sistemi'dir, üslup ise, yaratımın sonuçlarının orda içinde saptanmış olduğu belirli **biçimler sistemi**'dir. Kavramsal açıdan, “üslup” kavramı, saygınlığına er ya da geç, yeniden kavuşturulmalıdır, estetik bilimi dağarcığına yeniden alınmalıdır. Üslubun kategorik içeriği, üslup ile sanatsal yöntem ve sanat doğrultusunun birbirine nasıl bağlanacağı üstüne düşünceler bugün için de çok çelişmeler taşımakla birlikte, üsluba yeniden eski önemi verilmiş bulunmaktadır.

Üslup, biçim öğelerinin karşılıklı geçişik, genellikle de karşılıklı bağımlı oluşları'nın doğrudan kendi bir anlatımıdır. Üslup, bölünmez bir ideolojik-sanatsal soruna çözüm getirmek üzere, bütün biçim öğelerinin yasalara uygun biçimde, birbirine sınıksız düğümlenmiş olduğu yerde ortaya çıkar ancak. O halde, değişik biçim öğelerinin bölünmez bir bütün içinde kaynaşması hangi bir yasaya göre olmaktadır?

Biçim düzeyinde bu soruya bir yanıt bulamıyoruz. Ancak, **belli bir sanatsal görünüşün kendi somut içeriği**'nin çözülmesi, bu içeriğin biçiminin kuruluş yasasını, bütün bileşken parçaları arasındaki ilişki ve bağlantılar ilkesini kavramamızı olanaklı kılmaktadır; çünkü, doğrudan doğruya biçimin bütün "düzeyler"ine, bütün "hücreler"ine "işlemiş" olan içerik belirlemektedir biçimin kendi özelliği ile üslupsal bütünlüğünü. Yani, **üslup, belli bir içeriğin buyruğu altında olmakla birlikte, başlı başına, biçimin bir niteliği, biçimin yapısının bir yasası'dır.**

Biçimci sanat biliminin özellikle de bu bilimci ortaya atılan üslup kuramının noksanlığı, (Wölfflin gibi) bu anlayışın temsilcilerinin, üslubu biçimin bir yasası olarak görmelerinden ileri gelmemektedir. Biçimci üslup yorumu, üslubun içerikçe koşullanmış ve belirlenmiş oluşunun gözardı edilışinden ya da bilinçli bir biçimde yadsınışından; üslubu biçime **içkin**, biçimin kendinden doğan bir nitelik olarak ilan edilışinden gelir. Ama, tam bunun karşısı olan yorum da, yani üslubu sanatta içeriğin bir niteliği olarak gören tasarımlar da yine ciddi bir eleştiri için söz konusu olamazlar. Aslında üslup, içerikçe koşullanmış ve ona hizmet eden, ama aynı zamanda, içerikten değişik bir şey olarak, biçimin görece bağımsızlığını belirtir. Sanat tarihinde, belirli bir içeriğin sonucu olan bir üslubun bambaşka bir içeriğin gereksinimlerine de karşılık verdiği hallerin görölmüş olmasının nedeni budur. Plehanov, 17. ve 18. yüzyıl Fransız sanatının gelişme çizgisi içinde, aristokratik klasikçiliğin nasıl kökten bambaşka burjuva-devrimci bir içerikle de uygunluk gösterdiğini açıkça kanıtlamıştır. Öte yandan, üslupta, kaba sosyolojik estetiğin kesinlikle olanak tanımadığı yolda, biçimin görece bağımsızlığının belirişı, toplumcu sanatta bir birlik gösteren toplumcu içeriğin, **farklı ama estetik olarak aynı değerle üsluplar**'la dile getirilebilişini bize açıklamaktadır.

"Üslup" terimi, demek, **birden çok anlamlı ve çokboyutlu** bir terimdir. Bu terim, bir sanatçının tek bir yapıtın olduğu kadar, bütün yapıtlarını da (ya da belirli bir dönem yapıtlarını da) göstermek için; bir grup sanatçının yapıtlarını olduğu kadar, belirli bir dönemin sanatını da göstermek için kullanılabilir. Hiç kuşkusuz, bir sanatçının "bireysel üslubu" kavramının yerine "manyer" kavramı konulabilirse de, **manyer** ile **üslup** doğrudan doğruya aynı şey değildir. Bir sanatçının manyeri, kendi anlatım dilinin salt dışsal özgünlüğüdür; bu anlatım dilinin, içerikle derinden hiçbir ilişkisi olmadığı gibi, genellikle de, sanatsal içerikten kaynaklanan, onu upuygun dile getiren ve ona sınıksız bağlı, benzersiz

bir sanatsal yapı olarak, sanatçının kendi üslubunu yaratma istidatının yeterli olmadığı hallerde ortaya çıkar. Onun için, Puşkin şiirinin **üslup**'undan söz ederiz, Puşkin'in "manyer"inden değil. Bir şairin yapıtındaki özelliklerden "manyer" olarak söz edildiği zaman, çoğunlukla alaylı bir anlatım taşır bu. O sanatçının özgünlük peşinde koştuğu, ancak onu elde edemediği için de kendisinin ulaşamadığı üslubun yerine geçecek belli bir manyere başvurduğu anlamına gelir. Onun için, bir sanatçının yaratımına ilişik manyeri, kolaylıkla yerinden "çözüp", bir başkasını onun yerine koymak mümkünken, içeriğin derinlerinden gelen bir üslubu, sanatçının yaratımından ayırabilmek mümkün değildir.

Bireysel bir üslubun yanı sıra bir **grup**'un ya da bir **dönem**'in üslubunun varolabilmesi, sanatsal yöntemde kendini belli eden diyalektiğin, yani genel-olan ile tikel-olan'ın diyalektiğinin bir sonucu olduğundan buna hiç şaşmamak gerekir. Burda bir başka şeyi açıklamak gerekir: sanat tarihinde **yöntem ile üslup arasındaki karşılıklı ilişkiler**'de ilk bakışta görülen gariplik.

Çünkü, belirli bir grup sanatçının üslubundaki ortaklaşalık ile sanatsal yöntemlerindeki ortaklaşalık bir zaman yanyana gitmemektedir. Örneğin, klasikçilik ile eleştirel gerçekçiliği alalım. Bu birincisinde, bütün bir doğrultudaki üslup birliği öylesine açık seçik ortadadır ki, klasikçiliği genellikle bir **üslup** olarak tanımlarız. Burda, "üslup" kavramı, daha somut olup, "doğrultu" kavramını aşar. Oysa hiç kimse eleştirel gerçekçiliği üslup diye tanımlayarak kestirip atamaz; çünkü, bu sanat doğrultusu hiçbir **üslup birliği** göstermez. Tam tersine, Gogol ile Turgenyev'in, Tolstoy ile Dostoyevski'nin, Saltikov-Şchedrin ile Çehov'un yaratımlarını karşılaştıracak olursak kolaylıkla göreceğizdir ki, eleştirel gerçekçilik, bir sanat cinsi ile bir ulusal okul içinde bile değişik bireysel üslupları kuşatmakta, bütün bir sanat doğrultusu için ortak üslup belirtileri taşımamaktadır. Rus edebiyatı dışına çıkarak, Balzac ile Dickens'in, Flaubert ile France'ın, Thomas Mann ile Galsworthy'nin, öte yandan da, Fedotov ile Daumier'nin, Courbet ile Surikov'un, A. Ostrovski ile Shaw'un yaratımları karşı karşıya konacak olursa, eleştirel gerçekçiliğin **üslup çeşitliliği** çok daha açık ortaya çıkacaktır.

Bu iki sanatsal yaratım yöntemi niye bu denli farklı sonuçlara yol açmaktadır o halde? Çünkü, üslup özelliklerinin, sanatsal yöntemin yapısına dayanması gerekmez. Bir sanatsal yaratım yöntemi, kendi içinde belli bir üslup programı barındırabilir de, barındırmayabilir de; bu ikinci halde, bu yöntemle yaratılmış bir yapıtın üslubu sorusu açıkta kalır. Bir başka deyişle, klasikçilik gibi birtakım sanatsal yöntemler, **üslupça belirlenmişlik** gösterirken, eleştirel gerçekçilik gibi bir başka sanatsal yöntem, **üslupça belirlenmemişlik** göstermektedir.

Bir sanatsal yöntemin üslupça belirlenmişliğine ayrılmaz bir biçimde eşlik eden ve onun kolayca tanınabilmesine olanak veren şey, o sanatsal yöntemi ortaya getiren **estetik doktrinin normatif özelliği**'dir. Anlaşılabilir birşey bu. Çünkü üslup, biçimsel bir sistem, belli bir "biçim yasası" olduğundan, sanatsal yöntemin

buyruğu altına girebilir, yeter ki herhangi bir sistemin “sorunu ortaya koyuşu”, sanat “morfolojisi” ve “dilbilgisi” önceden saptanmış ve karşı çıkılmamış olsun; estetik kuramı, “sorunu” formüllendirdiği zamanda, normatif bir özellik kazanır. Klasikçi estetik, dram sanatının konuyla ve düzenlenim yapısıyla ilgili (eylem kişilerinin seçimi ve çatışması, eylemin düğüm, doruk ve çözüm noktası biçiminde gelişmesi, yer-zaman-olay birliği, vs. gibi) deneyimleri, ya da (en önemli konunun ortada düğümleşmesi, mekanın kulisvari düzenlenişi, plastik malzeme dengesi, çizginin boyanın üstünde yer alışı, vs. biçiminde) resim ve heykelin düzenlenimsel yapısıyla ilgili deneyimleri buyruk haline getirdiği zaman, kuramsal genellendirme dili içinde, sanatsal praksiste “programlanmış” sanatsal bir yöntemin ilkelerini dile getirmiş oluyordu. Eski Doğu ve ortaçağ Avrupa sanatındaki biçim yasalarının kuşaktan kuşağa, yazılı olarak mı, yoksa sözlü olarak mı saptanagelmış olduğuna bakılmaksızın, sarsılmaz yasalar haline gelebilmesi için, bu yasaların kuramsal olarak bilinçli kılınması gerekiyordu ve her sanatçı bu yasalara kendi sanatsal yöntemi içinde uymak zorundaydı.

Demek, bir estetik kuramının normativ özelliği bize herhangi bir sanatsal yöntemin **üslupça bir belirlenmişlik taşıdığını** göstermektedir. O halde, nerden kaynaklanmaktadır böyle bir şey?

Böyle bir şey, erken gelişme aşamalarında, kapitalizm-öncesi toplumsal oluşumlarda ortaya çıkmış bir estetik toplum bilinç tipinin bir ürünüdür açıkça. Böyle bir bilinç tipinin kendi özellikleri ise şunlardır: bir yandan, **dünyanın idealleştirilmesi**’ne ilişkin belirli bir deneyimin varolması; öte yandan bu toplumsal gelişme aşamasında kişiliğin daha gelişmemiş oluşuyla açıklanacağı üzere, **sanatsal yaratım özgürlüğü** üstüne tasarımlardan yoksunluk. Buna göre, sanatsal yaratım yasası, sanatçının bireyselliği’nin altında yatan bir güç olarak, koşulsuz uyulması gereken bir **yasa** olarak kavranıyordu; sanatsal olarak idealleştirmeye ilişkin belli bir deneyimin izlenmesi gereği ise, o belli bir idealin sanatta imgesel yoldan tam olarak cisimlendirilmesine olanak verecek deneyim tarzları ile yollarının dakik bir sistem içinde ele alınıp işlenmesini getiriyordu. Bu nedenle, gerek ilkel toplumda, gerek köleci ve feodal toplumdaki bir sanatsal yöntem, belli bir üslup programını kendi içinde barındırıyordu; buyusa, yüksek “resmi” sanat tarihinin, **her dönemde birlik gösteren büyük bir üslubun** gelişmesi ve değişmesi biçiminde dile geldiğine yol açıyordu. Bu türden, bir dönemde birlik gösteren en son üslup, gotik olmuştur.

Bir dönemdeki üslup birliği’nin ortadan silinerek değişik sanatsal üslupların gittikçe daha geniş ve daha özgür olarak aynı anda gelişebildiği yeni bir sanatsal gelişme yasasının kendi belli edışı olarak görülmedikçe, Rönesans’ın Avrupa sanat kültürü tarihindeki büyük önemini kavrayamayız. Gerçekten de, Boccaccio ile Petrark, Raffael ile Tizian, Donatello ile Mikelanj, Rabelais ile de Ronsard’ın yaratımları arasında üslup ayrımları apaçık belli olmakla birlikte, sözü edilen bu

yeni yasallık, Rönesans sanatının daha başlarından farkedilebilmektedir. Klasikçilik, geçmiş dönemlerin bir üslup birliğini, hiç kuşkusuz yeni ideolojik-estetik temeller üzerinde, yeniden kurmak için girilmiş kahramansı bir atılım olmasına rağmen, daha 17. yüzyılda bile bu işin altından kalkamamıştı; çünkü, manyerizm ile Barok'un yanısıra, gerçekçi sanat da klasikçiliğin yolu üzerine çıkmış ve klasikçilik 18. yüzyılda, daha sonra daha da sert biçimde 19. yüzyılda, kendi normativ özelliğine karşı çıkan sanat doğrultularına, yani gerçekçilik ile romantikçiliğe karşı kendini savunmak zorunda kalmıştı. Bundan böyle de, bir yerde dostça bir yarışma biçimi alan, bir başka yerde ise amansızca bir mücadele sürdüren, **değişik üslupların birbirine koşut bir biçimde varoluşu**, sanatın gelişmesinin kendi bir özelliği halini almıştı.

Sanatın gelişmesinde, Rönesans'la başlayan dönüşüm, gerçekçiliğin bağımsız ve gittikçe daha güçlü bir sanatsal yöntem haline gelişiyle birlikte yürümüştür; **üslupça belirlenmemişlik**, yani temayla değil, bu temanın işlenişiyle ve sanatçının manevi dünyasının bireysel özellikte yapısıyla bağımlı, daha önceden verilmiş bir sanatsal araç ve gösterge sisteminin ortada olmayışı, gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olarak burda yer almaktaydı. Klasikçiliğe bağlı olanlara karşı açtığı savaşta, "dehayı başarısızlığa uğratabilecek"⁷⁰ hiçbir kural tanımadığını açıklamıştı Diderot. Belinski ile Dobrolyubov da, gerçekçi bir sanatçı için, **biçimsel bir bağlılık**'ın ne denli çekilmez olduğunu, bir yapıtın imgesel yapısının nasıl o yapıtın kendi somut, benzersiz, canlı, ideolojik-coşkusallığından fıskırması gerektiğini çok aydınlatıcı bir biçimde gözler önüne sermişlerdir.

Demek, şurası çok açıktır, gerçekçi yöntemlerin hiçbir üslupça belirlenmemişliği, bu yöntemlerin kendilerinde içerili olan, sanatsal dünya bilgisinin **sahicilik**'i ile sanatsal yaratım **özgürlük**'ü arasındaki diyalektiğe bağlıdır. Bu diyalektik, gerçekçilik çabalarını, gerçekliğin sanatsal olarak özümlenişinin nesnel ve öznel yanları arasındaki çelişmeyi uyumlu bir biçimde de çözümünde dile getirir; nitekim bu çabalar, feodalizme karşı mücadelede gelişen kişinin kendini belirleyişi ve kendini olumlayışı tarihsel süreci içinde ortaya çıkmıştır.

Bu nedenle, daha önceki üslup birliğini yıkıma uğratan biricik güç, gerçekliğin bu kendi gelişmesi olmamıştır. Bu birliğe karşı daha sonra bir darbe de romantikçilik indirmiştir; burjuva-çöküşmüş sanat ise, bu birliğe indirilen darbelerin en sonuncusudur. Hiç kuşkusuz, romantikçilik olsun, burjuva-çöküşmüş sanat olsun, sanatsal kültürdeki üslup birliğine, gerçekçiliğin nedenlerinden **başka** nedenlerle, **başka** araç ve **başka** amaçlarla yıkmaya çalışmıştır. Burda burjuva bilincin **estetik bireycilik** doğrultusunda gelişmesini, etkili uyarıcı güçlerden biri olarak görürüz. Bu doğrultuda bir gelişme sonunda, yaratım özgürlüğü mutlaklaştırılmış, yaşamın

70 Denis Diderot, **Estetik Yazıları**; haz. Friedrich Bassaenge, Cilt 2, Berlin ve Weimar, 1967, s. 576.

geçerliğı bilgisinden koparılmış, yerine sanatsal **başabuyruklu**k ilkesi konmuştur. Böyle bir şey, yalnız üslup bütünselliğı üstünde değil, sanatın topluca iletişimsel işlevi üstünde de sonuçlarını göstermiş, yani daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz yolda, sanatın sonunu hazırlamıştır.

Bir dönemde birlik gösteren bir üslubun ortadan silinişini yeni çağlar için saptadığımızda, şunu gözden kaçırmamalıyız, canlandırıcı sanatlar ile canlandırıcı olmayan sanatlar arasında bu bakımdan da asli farklar vardır. Mimari ile uygulamalı sanatlar, ideal anlamda biçimler yaratma durumunda olduğu için, belli bir sanat doğrultusu içinde, ister istemez, belli bir üslup birliğine eğilim göstermektedirler; gotikte, klasikçilikte, imparatorluk üslubunda, rokokoda, hatta toplumcu gerçekçilikte olduğu gibi. Ama, resim ya da edebiyatta, bireysel üsluplar belli bir dönemde ortak bir üsluba varamazken, mimari ve uygulamalı sanatlardaki bütün bireysel üslupların **genel bir üslup üzerinde** temellenebilmeleri, ancak bu yolla bu genel üslubu yansıtabilmeleri ve bireyselleştirebilmelerine rağmen, bütün öbür alanlarda olduğu gibi, bu sanatsal etkinlik alanlarında da, belirgin yaratıcı bir bireyselliğın, **bireysel, özgün bir sanat üslubunu** geliştiremeyeceğı diye birşey söz konusu olamaz burda.

Demek, her sanat doğrultusunda, yöntem ile üslup arasındaki karşılıklı ilişki, yöntemin niteliğıyle değil, ama aynı zamanda, değişik sanat cinslerinin özellikleriyle de belirlenmektedir.

“Sanatsal yöntem”, “üslup” ve “doğrultu” gibi kavramların içeriğinin, bu içerde yansıyan sanatsal süreçlerin yasallıklarının ve sanatın gerçekçi yolda gelişmesi özelliklerinin açıklanışı üstüne söylediklerimiz bu kadar.

SON DEYİŞ

Ludwig von Bertalanffy, bilim dallarında bulunan kavramların beşeri dallarda da geçerli olabileceğini var sayarak günümüzde bu tür konuların ele alınışında bir “sistem yaklaşımı”nın zorunlu olduğunu ortaya koymuştur. (General Systems Theory, 1968). Estetik alanı da bu yaklaşıma uygun bir alandır. Sistem modelleri yansızdır. Başka isimlerle beraber, Ervin Lászlo’nun da desteklediği gibi (“Cybernetics of Musical Activity, JAAC, vol. 31”) eğer sistem modelleri bir hücre, organizma, çevrebilim, ekonomi vb gibi karmaşık fenomenler için önerilebiliyorsa sanat için de benzer bir model çıkarılabilir. Kagan’ın girişimi de aslında budur. 1963’teki ilk baskıdan itibaren bu dördüncüye kadar kitabın tüm baskılarını sırasıyla incelemek Kagan’ın fikirlerinin ne şekilde gelişerek modern sistem teorisinin öne sürdüğü perspektife ulaştığını ve “ortodoks” Marksist estetiğin temel düşüncelerini yakın zamanda bilimsel olarak onaylananlarla görüşlerini senkronize ederek diyaloga son derece açık bir çeşit pozitivist-rasyonalist Marksizm pratiği takip ettiği özellikle belirtilmelidir.

Yazar, giriş bölümünde estetiğin bilimsel statüsünü tartışarak “hala estetik öğelerin Mendeleyev sistemini oluşturmaktan çok uzakta olduğunu” gözlemler. Tartışma açacak iki tanım önerir. Estetik (1) “insanın çevresinde zaten var olduğunu gözlemlediği, pratik eylemlerinde ürettiği ya da gerçeği yansıtan sanat içerisinde sabitlediği estetik değerlerin tümünü inceleyen bilimdir” ve (2) “insanın gerçeğe estetik açıdan paha biçmesinin bilimidir”. Yazarın estetiğin aksiyolojik ve mantıksal tanımları arasında gidip geldiği aşikârdır (bu gidip geliş tüm girişimine damga vurur). Kagan, bir sistem modeli uygularken kendi özel konumunun da farkındadır. Kabul etmese de, bilimin aslında (tekrarlayan fenomenleri ele alan) nomotetik bir çaba olduğunun ve tarihin ya ideografik ya da tanımsal olduğunun bilincindedir. Bu şekilde, estetik değerleri son derece (demode olmamakla birlikte) klasik bir biçimde tanımlayarak tanıtır. Yazar, “*değer* bir nesneyi özneye olan ilişkisi içinde karakterize eder; *değerlendirme* ise öznenin nesneye ilişkisini [karakterize eder],” diyerek *değer* ve *değerlendirme*’yi birbirinden ayırır ve bu ikisinin nesne-özne ilişkisinin bütünsel sisteminin iki kutbunu temsil ettiğini söyler “Değer ve değerlendirme doğrudan ve geri bildirim bağlantılı, kendini düzenleyici bir sistem inşa eder,” diyerek devam eder

Değerler sistemi zaman içerisinde değişir. Gerçeklik ve ideal arasındaki ilişkinin yönlerini yansıtır. Yapısı *temel değerler* (güzel, ulvi, trajik), *tamamlayıcı değerler* (çirkin, adi, komik) ve *sentetik değerleri* (trajikomik veya kahramanca) kapsar. Estetik değerler sistemi daha kapsamlı başka sistemlerin bir parçasıdır ve idealin sanat eserinin gerçekliğindeki yansıması aracılığıyla tanımlanır.

Yazar, giriş yazısında “sanat, *sanatsal yaratı-iş-değerlendirmenin* bilgi-iletişim sistemi dışında tüm karmaşıklığıyla anlaşılamaz” diyerek uyarıda bulunur . Fakat

bu sistem kitap içerisinde çok daha sonra –“sanatsal kültür sistemi” olarak belirlenmiş-- bir diğer karmaşık ve kapsamlı sistemin alt sistemi olarak, “sanatsal değerlerin üretim ve dağıtımının sosyal örgütlenmesi, sanat eğitimi, sanat eleştirisi” vb gibi bileşenlerle aynı düzeyde tanıtılır. Sanatsal kültür, “sosyal, maddi ve manevi ilişkiler sisteminin” alt sistemlerinden yalnızca biridir . Bu noktada bütünü genişleyerek birbirini yutan bir seri kutuya benzediğini görüyoruz. Elbette, en büyük kutu, yani en kapsamlı sistem, Marks ve takipçilerinin işlemiş olduğu modelle aynıdır: ekonomik taban ve üst yapı biçimleri arasındaki ilişki içerisinde yansıyan üretim ilişkileri sistemi.

Kagan’ın görevi, yani estetiğin bir bilim olarak modern temeline katkısı, yazarı bazı önemli sonuçlara götürür. Örneğin, bilgi estetiğinde (Nake, Bense, Nadin) kullanılan çok farklı bir şekilde, sanatsal değerlendirme ve sanatsal yaratının yapıları arasındaki simetriyi keşfeder. Elbette aynı keşif aynı sonuçlara götürmez. Yazar, “bütünün özellikleri”nin (estetik sistem) nasıl “onu oluşturan bileşenlerin özelliklerine indirgenemeyeceğini” (sanat eseri, sanatın işlevleri, iletişim vb.) göstererek karmaşık ve dinamik bir sistem olan sanatın çokışlevselliğine dair doğru bir sonuca varır. Bileşenlerin keşfinde sanatın işlevleri de rol oynar: iletişimsel, gnoseolojik, eğitimsel, hedonist Örneğin, iletişimsel özelliğinden bahsedecek olursak, sanatın evrensel bir dil olduğu ve herhangi bir sözlü dilin yapamadıklarını da başararak sözlü dilden daha iyi bir aracı olduğu konusunda ısrar eder.

Yazarın insan eylemlerindeki ana problemlere olan ilgisi –ki bu konuda bir kitabı mevcuttur-Lukács’ın sanat hegemonyası teorisindeki andırır şekilde sanatı diğer praksi formları arasına yerleştirmesine, ona bir kontrol alanı sağlamasına yardımcı olur. Sanat, insan değerleri bütünü yapılandırarak belirli bir bilgi edinmeye, bu bilgiyi (neredeyse bir çeşit dokunaklı bellek gibi) depolamaya ve bir işaret sistemi içerisinde uzlaşmaya hizmet eder. Bir sistem olarak sanat, tamamı “yaşam modeli” etrafında şekillenen yapıcı bir yön, bir işaret yönü, algı yönü ve aksiyolojik yön içerir. Sanat eseri bir sanatsal bilgi taşıyıcısıdır. Semiyotik yön, sosyal, politik ve hatta ekonomik yönlerle de çatışır.

Elbette bir eleştiri içerisinde Kagan’ın tüm katkılarının bir dökümünü yapmak mümkün değil; sanatçının kişiliğine dair mükemmel bazı gözlemler de içeren pek çok katkısının olduğunu ifade etmeliyiz. Sistem teorisi yazara tutarlı bir estetik modeli inşa etmesi için gerekli imkânları sağlar. Marksizm’in “dünyadaki estetik düşüncenin en yüksek gelişimi” olup olmadığını tartışmayacağım. Kagan’ın gerçeği eleştirel bir şekilde incelemek yerine yeniden doğrulamak için sistem ve alt sistemlerinin bir kısmını inşa ederken büründüğü iddialı tavır tartışmaya açıktır.

Sistem-teorik yaklaşım yalnızca iletişim perspektifinden ispat edilemez. Estetik deneyimin nevi şahsına münhasır doğasını yorumlayıcı ve değer bilir süreçlerle ilişkilendirmelidir. İyi bilindiği üzere, bir sistemin öğeleri arasındaki fazlasıyla güçlü bir bağ, sistem içerisindeki özgürlük derecesini kısıtlar. Kagan’ın modelin-

de sanatın algısal özellikleri hakkıyla belirlense de duygusal özellikleri bir parça göz ardı edilir. Aynı durum, her biri kendi içinde doğru tanımlanan, fakat bu tanımları karşılıklı bağlantısı ve niceliği tarafından desteklenmeyen, altsistemler arası karşılıklı ilişkiler için de geçerlidir. Bu sistemlerin nasıl denge oluşturduğunu , geribildirim nasıl gerçekleştiğini, hangi dereceye kadar altsistemleri birbirinden bağımsız olarak inceleyebileceğimizi göstermeksizin (kendini düzenleyen, açık, kapalı, dinamik ya da olmayan) sadece sistem üzerinde durmak yeterli olmayabilir . Bazen karşımıza çıktığı üzere, tanımını uygun biçimde yapmaksızın semiyotik, sibernetik ya da bilgi estetiği terimlerini sadece kullanmak ve daha da önemlisi, bu kullanımdan içerik olarak gerçek anlamda faydalanmamak yeterli değildir. Bir çok kişi Kagan'ın yapıtlarında ve bu kitabında estetiğin bilimsel terimler kullanılarak bilimselleştiği inancına sahiptir.

Mihai Nadin
Bükreş Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

Çevirmenin Önsözü **Kagan'ı Yeniden Okumak**

GİRİŞ: **BİLİM OLARAK ESTETİK**

ESTETİĞİN TANIMI	13
Gerçekliğin Estetik Özümlemesi	13
Sanatsal Etkinliğin Bilimi Olarak Estetik	16
Estetik Metodolojisi ve Estetiğin Öbür Bilimlerle İlişkisi	18
Estetik Biliminin Pratik Anlamı	26
BİLİMSEL MADDECİ ESTETİK	33
Bilimsel Maddeci Estetiğin Oluşumu	33
Bilimsel Maddeci Estetiğin Gelişimi	36
Diyalektik Yöntem	41
Sistemsal Yön	44
Mantıksal-Olan ile Tarihsel-Olan'ın Birliği	48
Nesnellik ile Yantutarlık Arasındaki Birlik	54

BİRİNCİ BÖLÜM: **ESTETİK DEĞER DİYALEKTİĞİ**

ESTETİK DEĞERİN GELİŞİMİ	61
Estetik Düşüncesi Tarihine Kısa Bakış	61
Biyolojik Kuramın Eleştirilmesi	66
Estetik Bilincin Öntarihi	69
Estetik İlintide Değer-Yönlendirme	71
İnsanın Dünyayla Estetik İlintisinin Kendinden Belirlenmesi	77
Estetik Değer Taşıyıcı: İçerik-Yüklü Biçim	81
ESTETİK ÖZÜMLEME	88
Estetik Olgusu	88
Estetik İlintilerde Coşkusallık ve Değer-Belirleyicilik	91
Gerçeklik ile İdeal Arasındaki İlişki: Estetiksel-Olan	94
Görece-Olan ile Mutlak-Olanın Diyalektiği	101
Dinamik Sistem Olarak Estetik Özümleme	105

GÜZEL-OLAN VE ÇİRKİN-OLAN	115
Genel İlkeler	115
İnsanda Güzellik ve Çirkinlik	117
Doğada Güzellik ve Çirkinlik	123
Nesneler Dünyasında Güzellik ve Çirkinlik	127
Sanatta Güzellik ve Çirkinlik	129
YÜCE-OLAN VE AŞAĞI-OLAN	137
Nitelik-Nicelik Diyalektiği	137
Gerçek-Olan ile İdeal-Olan'ın Diyalektiği	141
Sanatta Yüce-Olan ve Aşağı-Olan	146
Çağdaş Sanatsal Kültürde Yüce-Olan ve Aşağı-Olan	152
TRAJİK-OLAN VE KOMİK-OLAN	156
Trajik-Olan'ın Özünü	157
Kötümser Tragedya ve İyimser Tragedya	162
Komik-Olan'ın Özünü ve Temel Biçimleri	169
Değişik Sanat Cinsleri ve Tarzlarında Komik-Olan	175
ESTETİKSEL-OLAN VE SANATSAL-OLAN	179
Estetik Bilinç ve Sanatsal Bilinç	179
Estetik Etkinlik ve Sanatsal Etkinlik	182
Estetik Eğitim ve Sanatsal Eğitim	186
 İKİNCİ BÖLÜM:	
DÜNYANIN SANATSAL OLARAK ÖZÜMLENİŞ	
DIYALEKTİĞİ	
SANATIN KÖKENİ	197
Sanatın Kökeni Sorunu	197
Sanatın Kökenini Araştırma Yöntemleri	201
Sanatsal-İmgesel Düşüncenin Gelişimi	203
Sanatsal ve Dinsel Bilinç	209
Emek ve Sanatsal Yaratım	212
İlkel Toplumda Sanatın Rolü	213
TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT	221
Sanatsal Yaratımın İlk Gelişimleri	221
Sanatsal Etkinliğin Yapıca Çözümü	226

SANATIN YAPISI: SANATSAL İÇERİK	229
Sanatın Nesnesi Sorunu	230
Sanatsal İçeriğin Bilgilendirici Yanı	236
Sanatsal Bilgi	239
Sanatsal İçeriğin Değerlendirici Yanı	243

SANATIN YAPISI: SANATSAL BİÇİM	253
Sanatta Yaratıcılık	253
İmgesel Modellendirme	254
Sanatta Biçimlendirme	263
Sanatın Semiotik-İletişimsel Yönü	268
Sanatın Dinamik Yapısı	273

SANAT MORFOLOJİSİ	277
Sanat Morfolojisi Sorunu	277
Sanat Cinslerini Sınıflandırma İlkeleri	284
Görüntüsel Sanatlar, Görüntüsel-Olmayan Sanatlar	292
Tekışlevli Sanatlar, Çiftiışlevli Sanatlar	296
Birleşik Sanat Biçimleri	301
Sanat Türlerinin Nitel Olarak Belirlenişi ve Karşılıklı Etkileşmesi Sorunu	309
Sanat Türlerinin Cinslere Ayrışması	315
Sanat Morfolojisinin Bir Kategorisi Olarak Tarz	323

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SANATSAL İLETİŞİM DİYALEKTİĞİ

GİRİŞ	331
Bildirişim Sistemi Olarak Sanatsal İletişim	331
Sanatsal Yaratım	334
Sanatsal Bildirişim ve Sanat Yapıtı	338
Sanatsal Algı	338
Sanatın İşlevsel Yanı	343

SANATÇI	347
Sanatçı Kişi	347
Sanatçının Kişiliği	350
Bilinçli-Olan ve Bilinçsiz-Olan	358
Sanatçılık Yetisi	362
Sanatta Ustalık	366
Sanatta Yaratıcı Yöntem	369

SANATSAL YARATIM	376
Sanat Yapıtında Düşünce	376
Düşüncenin Cisimlendirilişi	383
Biçimin Etkinliği	388
SANAT YAPITI	395
İçerik ve Biçim	395
İçeriğin Yapısı	396
Düşünce ve Tema	401
Biçim-İçerik İlişkisi	406
İç Biçim ve Dış Biçim	410
SANAT ALGISI	414
Genel Görüşler	414
Yönlendirme Sorunu	415
Beğenin Rolü	418
Sanat Dili	418
Yatkınlık	428
Algılayıcı Kişilik	431
SANATIN İŞLEVSELLİĞİ:	
ÇOKİŞLEVLİ SİSTEM OLARAK SANAT	435
İletişimsel İşlev	438
Aydınlatıcı-Yapıcı İşlev	441
Eğitsel İşlev	444
Haz Verme İşlevi	448
Kültürel İşlev	450
Sistem Olarak Çokişlevsellik	452
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:	
SANATSAL GELİŞME DİYALEKTİĞİ	
TOPLUMDA SANATSAL GELİŞME	459
Sanatsal Kültür	460
Sanatsal Gelişmede Geçici-Olan ve Kalıcı-Olan	461
Yasal-Olan ve Rastlantısal-Olan	464
Sanatın Gelişmesinde Toplumsal Belirlenme	469
Sanatsal Gelişmede İlerleme ve Gerileme	474
SANATSAL GELİŞMENİN TOPLUMSAL BELİRTENLERİ	484
Maddi Üretim ve Sanatsal Üretim	484

Teknik ve Sanat	492
Toplumsal Varlık ve Sanatsal Kültür	496
Toplumsal Bilinç ve Sanatsal Yaratım	497
TOPLUMSAL YAŞAMIN YAPISI VE SANATSAL	
GELİŞMEDEKİ ÇELİŞMELER: SANAT VE SINIFSALLIK	508
Sanatta Sınıfsallık ve Evrensellik	508
Sanatçının Bilinci ile Yaratımı Arasındaki Çelişmeler ve	
Sınıfsal Koşullanma	513
Değişik Toplum Yapılarında Sanatsal Gelişme Eğilimi	518
SANAT VE HALK	
Sanatın Sınıfsal Özelliği ve Halka Bağlılık	526
Sanatsal Kültürün Kitlelerle Bağlantısı	528
Profesyonel Sanat ve Halk Yaratımları	534
SANAT VE ULUS	
Sanatta Ulusal Biçimler	540
Ulusallık ve Sınıfsallık	549
Ulusallık ve Halka Bağlılık	551
Ulusallık ve Evrensellik	555
SANATSAL GELİŞMENİN GÖRECE BAĞIMSIZLIĞI	
Sanatsal Bilginin Gelişim Mantığı	562
Sanatsal Gelişmede Düşüncelerin Sürekliliği ve Etkileri	566
Sanatsal Ustalığın Gelişim Mantığı	570
Sanat “Dili”nin Gelişim Süreci	573
Bütüncül Bir Birlik: Sanatsal Kültür	575
SANAT TÜRLERİ, CİNSLERİ VE TARZLARININ	
EŞİTSİZ GELİŞMESİ	582
İlk Dönemlerde Sanat Türlerinin Eşitsiz Gelişmesi	586
Kapitalizm Döneminde Sanat Türlerinin Eşitsiz Gelişmesi	593
Sanat Tarzlarının Eşitsiz Gelişmesi	599
SANATSAL YÖNTEM, ÜSLUP VE DOĞRULTU	
Sanatsal Yöntem	604
Sanatta Özgüllük	608
Sanat Doğrultusu	615
Sanatsal Üslup	618
Son Deyiş	624

ESTETİK ve SANAT NOTLARI S.MOISSEJ KAGAN

Bizim burada tanıtlamaya çalıştığımız şey, güzel-olanın, estetiğin biricik "temel taşı" olmadığıdır. Estetiğin tüm "temel taşları", kendi bütünlükleri içinde, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri ve karşılıklı etkileşimleri içinde araştırılmalıdır.

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

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

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



KARAKALEM
KİTAP

ISBN 978-605-4146-00-0



9 786054 146000

www.sanatkıtap.com