

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>

www.fol.com.tr

ÇEVİREN / MURAT BELGE



M i H A i L

M A R X ' I N

S A N A T

L i F

F E L S E F E S İ

Ş i T S

MARX'IN SANAT FELSEFESİ

FOL 16

© MAK GRUP MEDYA PRO. REK. YAY. A.Ş.
SERTİFİKA NO: 13858

FELSEFE 16
ESTETİK 01

MARX'IN SANAT FELSEFESİ
MİHAİL LİFŞİTS

ÇEVİREN: MURAT BELGE

ÖZGÜN ADI: THE PHILOSOPHY OF ART OF KARL MARX
EDİSYON: PLUTO PRESS, LONDON 1973

YAYINA HAZIRLAYAN: EBUBEKİR DEMİR
REDAKSİYON: MAK GRUP REDAKSİYON EKİBİ
GÖRSEL YÖNETMEN: NURULLAH ÖZBAY
GRAFİK TASARIM VE UYGULAMA: TAVOOS

ISBN 978-605-69245-3-8

BASKI: AYRINTI BASIMEVİ ANKARA - SERTİFİKA NO: 13987

I. BASKI: NİSAN 2019

İLETİŞİM ADRESLERİ
CİNNAH CD. KIRKPINAR SK. 5/4
06420 ÇANKAYA ANKARA
TEL.: 0312. 439 01 69
www.folkitap.com
bilgi@folkitap.com
sipariş için: siparis@folkitap.com
www.twitter.com/folkitap

MARX'IN SANAT FELSEFESİ

MİHAİL LİFŞİTS

ÇEVİREN
MURAT BELGE

TERRY EAGLETON'IN SUNUŞU İLE



MIHAİL LİFŞİTS

Kırım, Melitopol doğumlu Marksist edebiyat kuramcısı ve edebiyat eleştirmeni (1905). Ressam olma niyetiyle Moskova'ya gitti (1922). Bir yıl sonra Vkhutemas'a (Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri) girdi. Ancak görüş ayrılıkları nedeniyle çalışmalarını sonlandırdı (1930). Marx-Engels Enstitüsü'nde görev yaptı ve Georg Lukács ile yazışmaları sürdürdü. Kızıl Ordu gönüllüsü olarak İkinci Dünya Savaşı'na katıldı. Bir süre askeri yayınlarda gazetecilik yaptı. Moskova'da öldü (1983). Başlıca eserleri: *The Philosophy of Art of Karl Marx* (1938), *The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop Art* (1968).

MURAT BELGE

Ankara'da doğdu (1943). Ortaöğrenimini High School'da tamamladı. İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu (1966). Aynı bölümde öğretim üyeliğine başladı. 12 Mart döneminde iki yıl cezaevinde kaldıktan sonra yeniden üniversiteye döndü (1974). YÖK'ün kuruluşundan sonra üniversiteden istifa etti (1981). *Halkın Dostları* ve *Birikim* dergilerinin kurucularındandır. İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölüm Başkanlığı yapmıştır. T24 gazetesinde köşe yazarlığına devam etmektedir. Başlıca eserleri: *Tarihten Güncelliğe* (1983), *Sosyalizm, Türkiye ve Gelecek* (1989), *Marksist Estetik* (1989), *İstanbul Gezi Rehberi* (1993), *Edebiyat Üstüne Yazılar* (1998), *Başka Kentler, Başka Denizler* (2004). Yazarın ayrıca Charles Dickens, William Faulkner, James Joyce, D. H. Lawrence, John Berger çevirileri bulunmaktadır.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	11
TERRY EAGLETON	
GİRİŞ	13
1	
[GENÇ MARX VE ALMAN İDEALİZMİ]	16
2	25
[EPİKÜR: ATOMLARIN GÜRÜLTÜLÜ KAVGASI]	
3	31
[AESTKETİK'İN KUÇU ŞARKISI]	
4	36
[1842 NOTLARI: BİR BÜYÜK YENİ ŞİİRİN BAŞLANGICI]	
5	44
[ROMANTİZM ELEŞTİRİSİ]	
6	49
[CARLYLE VE ROMANTİK ÖZEL ÇIKAR]	
7	53
[BASIN ÖZGÜRLÜĞÜ VE YARATICILIK ÖZGÜRLÜĞÜ]	
8	59
[SANSÜRÜN ESTETİĞİ VE SANATTA PARTİZANLIK]	
9	65
[HEGEL VE KUSURSUZ DEVLET]	
10	71
[KIZGIN BİLİNÇLİLİKTE DEVRİMCİ BİLİNÇLİLİĞE]	

[FEUERBACH: ÖZÜMLEME-YABANCILAŞMA]	11	81
[ESKİ ÇAĞ VE YUNAN SANATI]	12	90
[KAPİTAL: ÖLÇÜ DİYALEKTİĞİ]	13	100
[SANAT ÖLDÜ! YAŞASIN SANAT!]	14	117
DİZİN		122

KISALTMALAR

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

SUNUŞ

Karl Marx'ın sistematik bir estetik teori formülasyonundan daha ivedi işleri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, eserin başlığı fazla iddialı görünebilir. Lifşits'in girmesine izin veren geniş alanın bir kez tam olarak ayırdına varıldığına, aslında *Marx'ın Sanat Felsefesi* başlığının haksız olmadığı yeterince açıktır.

Marx'ın sanat ve edebiyat yazıları üzerine farklı çalışmalar da bulunmakla birlikte bunlardan çok azı, elinizdeki kitap gibi, Marx'ın estetik yargılarını, onun genel kuramsal gelişimi içinde bir unsur olarak analiz eder. Lifşits, burjuva edebiyat eleştirisinin çoğunlukla yaptığı üzere, Marx külliyyatından bir 'sanat felsefesi' soyutlamayı reddeder. Bunun yerine o, düşüncesinin bütünsel gelişimi ile yekpare ilişkileri açısından, Marx'ın çalışmalarında kritik bazı estetik temaların izini sürmeye koyulur. Böyle yapmakla Lifşits, dolaylı olarak bir meseleyi, yani 'ekonomiyi ilk sıraya koyma'nın netameli bir sonucu olarak, Marx'ın sanat ve edebiyat üzerine yorumlarının dağınık, çok defa parçalı yapısının, Marx'ın konuya yalnızca rastlantısal, deneysel, düzensiz ilgisini yansıttığı meselesini baltalıyor. Aksine bu meselede Lifşits, Marx'ın çeşitli edebi biçimlerde kendi erken deneylerinden *Kapital*'de kullandığı kategorilerin kimi estetik imalarına kadar, imgesel üretimle yakın ve sürekli bir bağlılığa sahip olduğunu gösteriyor. Bu bağlılık, Lifşits'in gösterdiği gibi, Marx'ın bütün kuramsal konumlarında aktif bir bağlılıktır.

Sanat meselesi onun Hegel ve Genç-Hegelciler ile önceki ilişkilerinde tartışmalı konularından biridir. Antik toplumla-

rı ve dinin ideolojik fonksiyonunun analiz eder; Romantizm üzerine bir saldırı biçiminde, Alman egemen sınıfının gerici politikalarının kritiğine girer. Salt bir yanilgi ya da tezyinat olmak şöyle dursun, sanat meselesi, Marx'ın toplumsal üretim, işbölümü ve meta olarak ürün anlayışında ikincil ancak önemli bir etmen olarak belirir. Sanat felsefesinin etkisinin izi, fetişizm, duygusallık ve soyutlama kavramlarının gelişiminde de sürülebilir. Bu nedenle Lifşits, kendini Marx estetiğinin daha bilindik konuları ile sınırlamayı reddediyor. Onun analizi, *Grundrisse*'deki Grek sanatı tartışmasına olduğu kadar Epikür üzerine olan doktora tezine; *Kutsal Aile*'de olduğu kadar *Kapital*'deki edebi argümanlara dek uzanır.

Böylece 'sanat felsefesi', Marx'ın yazılarının özelleşmiş bir alt kısmından, çalışmalarının yörüngesinin bir bölümünü inceleyecek tutarlı ve orijinal bir bakış açısına göre daha az öneride bulunuyor. Ancak bu, Marx'ın sanat ve edebiyat üzerine ilgisinin yalnızca metodolojik olduğu, konunun yalnızca metodolojik sebeplerle seçildiği anlamına gelmez. Durum bundan daha da karmaşık. Sanat bir üstyapı formudur; hâl böyleyken tüm üstyapılar gibi görece otonomiye sahiptir; [sanat] sınıflı toplum içinde mücadele eden insanları özgürleştirmek için kendi başına yetersizdir, ancak yine de bugün dahi, bu türden bir özgürleştirmenin güçlü imgelerini temin edebilir. 1844 *El Yazmaları*'nda Marx, sanatta, tarihsel yabancılaşmadan özgürleştirilen insanların incelikli ve yoğunlaştırılmış duyularının önceden yapılandırıldığını; öte yandan insan doğasının ancak nesnel bir gelişimi ile böylesi bir 'özel duygusal zenginlik'in özgürleştirileceği konusunda ısrar eder.

Kitabın son cümlesi "Sanat öldü!" diye sesleniyor ve bu içgörüyü göre doğru gözüken şu cümleyi ekliyor: Yaşasın sanat!¹

TERRY EAGLETON

'Sunuş' yeni baskı için tarafımızca çevrilmiştir. (Yay. Haz.)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

GİRİŞ

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

Estetiğin klasik çağı olan 18. yüzyıl bile, ‘güzel’ ya da ‘yüce’ gibi soyutlamalarla sınırlanmak istemiyordu. Dehanın rolü, sanatın değeri, doğanın taklit edilmesi gibi katıksızca estetik konuların tartışılmasında bile, burjuva-demokratik hareketin pratik sorunları gitgide artan bir direktkenlikle kendilerini belli ediyorlardı.

Büyük Fransız Devrimi bu bakımdan bir geçiş dönemi ni işaretlemiş oldu. Üçüncü kesimin² gelişimindeki ‘estetik dönemi’, burjuvazinin çıkarlarının bir bütün olarak toplum çıkarlarından koptuğu noktada sona erdi. Zamanla, burjuvazinin sanat karşısındaki tutumu açıktan açığa pratikleşti. Sanat sorunları her alanda iş ve politika sorunlarına bağlandı; estetik özgürlük özlemini, *laissez-faire* ve koruyucu gümrük kavgaları izledi. Ve burjuvazi politik egemenliği ele geçirir geçirmez, tarih ve sanat sorunları kamusal önemlerini bütün bütün yitirerek dar bir bilginler çevresinin malı oldular.

Proletaryanın bağımsız devrimci hareketi de işte bu anda başladı. İşçi sınıfı, toplumsal ilginin şiiirden düzyazıya kayışına aldırış etmiyordu. Tam tersine ‘çirkin’ devrim, ‘güzel’ devrimi ne kadar yakından izlerse (Marx bunu böyle söylemekten hoşlanıyordu), demokratik yanılgıların yüzeydeki parlaklığı maddi çıkarların üzerinden ne kadar çabuk sökü-

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

lüp alınsa ve sınıf çatışmasını açıkça ortaya koysa, proletarya hareketinin son hedefine o kadar yaklaşılmış olacaktı. Marksizm felsefesinin kurucuları, çalışan sınıfların sömürülmesinin sırrını burjuva toplumunun iktisadında arıyorlardı ve proletaryanın kurtuluşunu bu sınıfın politik egemenliğinde buluyorlardı. Böylece proletaryanın tarihî rolünün kapitalizmi sona erdirmek ve sosyalist toplumu yaratmak olduğu öğretisi, Marksist görüş açısının *ayırıcı özelliği* oldu; bunun da *temel içeriği*, hiç şüphesiz, iktisadi teorisiydi. 'Estetik dönem' Goethe ve Hegel ile sona ermişti.

Marksizm'in kurucuları sanat yaratısı üzerine ne düşünmüş olurlarsa olsunlar, daha önceki dönem filozoflarının geleneksel olarak yaptıkları gibi geniş ölçüde ele alamazlardı bu konuyu. Marx ve Engels'in arkalarında herhangi bir sistemli kültür ve sanat yorumu bırakmamış olmaları bir bakıma üzücü bir şeydir elbette. Gelgelelim bunu başaramamış olmaları, yalnızca uluslararası işçi sınıfı dayanışması kurucularının tarihî görevlerinin üstesinden hakkıyla geldiklerini, bütün düşüncelerini, bütün çabalarını temeldeki, acı çeken ve boğuşan insanlık sorununda topladıklarını gösterir.

Marx ve Engels'in devrimci sorunları, toplumsal düzenin katıksızca fikrî eleştirisinden kurtulmanın, insan etkinliklerinin belirişlerinin gündelik nedenlerini bulmanın yolunu göstermekti.

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

Bilim insanının işi de işte bu noktada başlar. Bu sözleri Marksizmin genel gelişmesiyle bağlantılı kılmalıdır bilim

insanı. Marx'ın estetik görüşleri, devrimci dünya görüşüne ayrılmaz şekilde bağlıdır. Çeşitli nedenlerden dolayı elimizde onun sanat görüşlerinin sadece parçacıkları bulunuyor, ama bu parçacıkların önemi yalnızca biyografik değildir. Marx'ın bu konudaki görüşlerinin ilk kaynakları, onun politik gelişmesinin devrimci demokratizm diye adlandırabileceğimiz döneminde ortaya çıkar.

Estetik sorunları, Marx'ın entelektüel hayatının başlarında, göze çarpan bir yer tutar. Üniversite günlerinde (1835-1841), hukuk ve felsefe dışında hem edebiyat tarihi –daha çok eski edebiyat– hem de klasik Alman estetikçilerini okudu. 1835 sonbaharında bir ceza hukuku öğrencisi olarak girdiği Bonn Üniversitesi'nde Marx hukuk kadar sanat ve edebiyat tarihine de zaman ayırdı. Schlegel'in verdiği eski edebiyat derslerini izledi; o zamanlar ünlü Welcker'in dersini verdiği eski mitologyalara daldı; modern sanatı inceledi. Berlin Üniversitesi'nde Marx, edebiyat tarihinde yalnız bir derse girdi (Geppert'in Eovripides üzerine dersleri, 1840-41), ama yaratıcı sanatla bağıntılı olarak kendi başına giriştiği çalışma bizim için özellikle ilgi çekicidir: 1837'de okuduğu kitaplar arasında Lessing'in *Laocoön*'u, Winckelmann'ın *Eski Sanat Tarihi* ve Reimarus'un *Allgemeine Betrachtungen, über die Triebe der Thiere*'si vardır. Hegelcilik'e dönüşü sırasında Marx, herhâlde 1837'de okumuş olduğu Hegel'in *Aesthetik*'ini iyice inceledi.

Ancak genç Marx'ın sanata ilgisi teoride kalmıyordu. Birkaç tanesi dışında pek de başarılı sayılamayacak bazı şiir yazma çabalarına girişti. Bonn'da, babasına gönderdiği felsefi bir şiir yazdı (1835). Nişanlısına adadığı sürüyle şiir defteri, bunların dışında kalan kırk şiir, *Oulnem* adında bir dramatik fantezinin birinci perdesi ve Sterne ile Hoffmann'ın üslubuna göre yazılmış bir mizahi skeç olan *Scorpion and Felix*'in birkaç bölümü Berlin döneminde yazılmışlardır.¹

Marx'ın şiirleri için bkz. MEGA, I, P, s.76-89. Bkz. Marcel Ollivier, *Marx et Engels Poètes*, éditions Bergis, Paris 1933.

Marx, itiraf ettiği gibi, şiir yazma isteğini bastırmak için kararlı bir çaba harcadı; ama yıllar yılı atamadı bu isteği içinden. 1841 gibi geç bir tarihte bile şiirlerinden ikisini ‘Athenaum’da yayımladı.² Şiir yazma isteği ile hayat sorunlarına bilim alanında bir cevap bulmanın katı gerekliliği arasındaki çalışma, Marx’ın entelektüel gelişmesinde ilk buhranı yarattı.

İç savaşın sununda şiir yazmayı bütün bütün yadsıdı ve Hegel’in felsefesine döndü. Bu öğretiyeye göre modern çağda sanatın yozlaşması kaçınılmaz bir şeydi.

Alman toplumsal düşünce tarihinde bundan önce iki kere, yeni burjuva ilişkileri içinde gerçek sanatsal yaratıcılığa yer bulunup bulunamayacağı üzerine ciddi şüpheler uyanmıştı. Fransız Devrimi’nden az önce klasik Alman felsefesi gerçekliğin estetik eleştirisini dile getirmişti. 1830’lar ve 1840’larda, Marx’da son bulan radikal ve demokratik harekette, buna benzer düşünceler yeniden belirir.

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

²‘Der Spielmann’ ve ‘Nachtliche,’ MEGA, I, P, s. 147.

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

Fransız Devrimi'nin 'hayalperest terörcüleri' (Marx, Jakobenleri böyle anlatır) burjuva iktisadına karşı onu yok etmek için başkaldırmadılar; maddi mülkiyet dünyasını yurttaşların politik hayatlarının boyunduruğu altına sokmak istediler. 18. yüzyıl devrimcilerinin görüş açısındaki 'hayalperestlik' ögesi, toplumun kirli maddi temelini hiç görmeden, bu politik üst tabakayı idealize etme eğilimiydi. Büyük Alman idealistleri de, aynı şekilde, burjuva toplumunu eleştirdikleri zamanlarda bile, genel olarak iktisat alanının aşağılığından söz ediyorlardı sadece; manevi sorunlar yanında bu alanın ne kadar alçak olduğunu anlatıyorlardı. Idealist felsefenin çerçevesi içinde, toplumsal çelişkilerin çözümü ancak, soyut-manevi türden olabilir. Schiller (ve Romantikler) 'gereklik dünyası'nın estetikle aşılması üzerinde duruyorlardı: Sanat, Mutlak'ın bir organı olduğu için, tarihin böldüğü, çarpıttığı, antitez durumuna getirdiği şeyleri birleştirmeliydi. Öte yandan Hegel, varolan çelişkilerin çözümünde *bilgiyi* en yüksek silah sayıyordu; söylediği son söz gerçeklikle stoik bir uzlaşma, bunu yapma güllerle süsleme çabasını yadsımadır.

Böylece Hegel, çok fikir değiştirdiği hâlde, modern çağda sanatsal yaratma olabileceği konusunda kesinlikle karamardı.

Marx, bağımsız manevi hayatının ilk döneminde iyiden iyice, romantizm etkisi altına girmişti ve Hegel'e karşı tutumu kararlı şekilde olumsuzdu. Gelgelelim romantizmi, radikal, Fichte'ye yakın bir romantizmdi. Modern çağa saldırıları ile durmadan ileri giden ve yoluna çıkan engel-

leri yenen ‘insanın onuru’na şiirsel seslenmeleri birbirini izliyordu. Düş gören coşkun bir kişi (‘Sehnsucht’ şiirinde), bir put kırıcısı (‘Des Verzweiflenden Geben’) ve genellikle de ebedî güçlere karşı savaşıma kararında bir adam olarak görüyoruz onu:

*Hiç mi hiç dönmüyor başımız
Tanrı düşüncesinin fıskırttığı yollarda;
Onu yüreğimizde saklayacak kadar cesuruz,
Kendi büyüklüğümüzdür bizce en yüksek dua.³*

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

Ve yenilgi, kendisi bir zaferdir.⁴

Hegel’i gerçeklikle savaşmayı yadsıdığı için küçük gören Marx, ‘pigmi’ diyerek eğlenir onunla ve *Aesthetik*’iyle alay eder:

*Bağışla bize özdeyişlerimizi
Sıkıcı şarkılar söylerken biz,
Ezbere öğrendik çünkü Hegel’i
Arınamadık Aesthetik’inden henüz.⁵*

Marx kendisi de şiirini, Fichte’nin görüşüne uygun şekil-

*Und ihr schwindelt nickt vor Stegen,
Wo, der Gottgedanke geht,
Wagt ihn an der Brust zu pflegen,
Eig’ne Grösse ist Hochgebet.
“Menschenstolz”, Mega, I, I, s. 50.
Und ihr Fallen, selbst ist Siegen. Aynı yer.
Verzeiht uns Epigrammendingen,
Wenn wir fatale Weisen, singen,
Wir haben, uns nach Hegel einstudiert,
Auf sein Aesthetik noch nicht-abgeführt.
“Epigramme”, s. 2.*

de, 'olan' ile 'olması gereken' arasındaki karışıklıkla ilgili bulunması anlamında, 'idealist' sayıyordu.⁶ Şiirlerinden birinde 'olan'ı bir 'maymunlar tiyatrosu'na benzetir ve burjuva çağının iki kibirli temsilcisiyle alay eder: İnsan duygularını matematik formüllerine indirgeyen matematikçiler ve dünyayı sanki bir kemik torbasıymış gibi ele alıp mideyi bütün fantezilerin merkezi gibi gören doktorlar. Bütün bayağılıkların, açılardan, bayatlıkların tedavisi ise şiirdir:

*Işıl ışıl pelerine yiğitçe sarınmış
Gurur dolu yüreğim aydınlık,
Baskılar, bağlar hepsi yadsınmış,
Mert adımlarla uzun yollar aşıyorum,
Senin huzurunda yıkıyorum acıları,
Hayat ağacına doğru ışıyor rüyalarım!⁷*

Bir başka şiirinde bunu daha açık olarak dile getirmiştir:

*Ey Ozan, çiçekli düşlerle kuşatılmışım,
Gene de ama cennetin kıyısını kucaklıyorum,
Bağlıyım altından yıldızlara;
Çınlıyor, oyun, hayat ağlıyor,
Çınlıyor gene oyun, şimdi güneş parlıyor.
Eriyor uzaklıklar, bir oluyor ışıldaya ışıldaya.⁸*

Marx'ın babasına mektubundan, 10 Kasım 1837, aynı yer, s. 214.

*Kühn gehüllt in weiten Glutgewanden,
Lichtverklart dm stolzgeho'ne Herz,
Herrschend losgesagt von Zwang und Banden,
Treit'ich festen Schritt'sduruch weite Raume,
Schmettere vor Dein Antlitz hin. den -Schmerz,
Und zum Lebensbaum entsprühn die Traume!* "Schluss-Sonnet an Jenny", Aynı yerde, s. 25.

*Wohl Sanger, wiegt mich Blüentraum,
Doch fass'ich acch in Himmelssaum,
Und bind'in gold'nen Sternen;
Es klingt das Spiel, das Leben weint,
Das Spiel klingt fort, die Sonne scheiint,
Es sprühn in eins die Fernen.*

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

*Kardeşçe öpücük ve yüreklerin birliği
Bağlar bütün insanları bir halka içinde,
Rütbe ve inanç artık ayırmaz olur,
Sevgi ve onun yasası alır yönetimi.⁹*

Ama ne yazık ki bu mutluluk dünyası yalnız düşlerde var olabiliyor:

*Yine de boş bir hayaldir yalnızca
Kucakladığı ılık yüreğin
Toz topraklı dünyadan çıkınca
Uçar içinde göksel bölgelerin.¹⁰*

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

*Yazık, şarkıda ölümsüz hayat kazanan şey,
Yenik düşüp gidiyor ölümlü hayata.¹¹*

“Wechselgespräch an...”, aynı yer, s. 38.

*Bruder kus und Herzenseinung
Sehleset alle in den Kreis,
Nicht mehr trennen Stand und Meinung,
Liebe herrscht und ihr Geheiss.*

“Lucinde”, aynı yer, s. 32.

¹⁰ *Doch, 's ist nur ein nihtig Traumen,
Das das warme Herz umfaangt,
Das aus Staub und Erdenraumen
Siçh zum Ather wogend drangt.*

Aynı yer.

“Die Götter Griechendlands”, *Schillers Sammtliche Werke*, I, s. 63 Stuttgart. Cotta’scher, 1862. Schiller’in bu dizeleri şöyledir:

Was unsterblich im Gesang soll leben,

Ve Fichte romantizminin bir dereceye kadar yadsındığını dile getiriyor. Son şiirlerinde Marx'ın artık hayatla uzlaşmış olduğunu görüyoruz. Şöyle yazıyor babasına:

Yalnız bu son şiirlerimde birdenbire, sanki büyülmüş bir değnek dokunulmuş gibi, gerçek şiir dünyası önümde uzak bir peri sarayı gibi açılıverdi (ezici bir yaşantıydı bu bir kere) ve sonra yarattığım, her şey hiç olup gitti.¹²

1837 yazında Marx'ın hayat görüşü derin bir değişim geçirdi. Özne ve nesne arasındaki soyut karşıtlık onu doyurmaz oldu:

İdealizmi geride bırakarak (sırası gelmişken şunu da söyleyeyim ki bu idealizmi Kant'ınki ve Fichte'ninki ile karşılaştırdım, onlarla besledim), formu (*idea*) gerçeğin kendi içinde aramaya başladım. Tanrılar şimdiye kadar yeryüzünün üzerinde uçmuş olsalar bile, şimdi merkezi oluyorlar yeryüzünün.¹³

Hegel'e geçiş, Goethe ve genç Schelling'in yaptığı gibi, 'olan' ile 'olması gereken'in, şiir ile düzyazıyı birleştirme çabasının bir sonucuydu.

Yirmi dört sayfa kadar tutan bir diyalog yazdım: “Kleanthes oder vom Ausgangspunkt und notwendigen Fortgang der Philosophie” (Kleanthes ya da Felsefenin Başlangıç Noktası ve Gerekli İlerlemesi). Burada, her nasılsa, birbirinden iyice kopmuş bulunan sanat ve bilim yeniden birleştiler.¹⁴

Muss im Leben Untergehn.

¹² Marx'ın babasına mektubundan, 10 Kasım 1887, MEGA, I, P, s. 218.

¹³ Aynı yerde; Form (*idea*). Platoncu felsefenin dünyevi gerçekliğin ötesindeki formlar dünyasıdır. (Çev.)

¹⁴ Aynı yerde, s. 219.

Marx'ın doğa bilimlerinden, Schelling'den ve tarihten yardım alarak kendini hazırladığı bu eser beklenmedik bir sonuca vardı. İlk Schelling'in tarzına göre tasarlandığı hâlde, Hegelci sistemin önerilmesi durumuna girdi sonunda. "Bu çalışma, ay ışığı altında büyüttüğüm bu sevgili çocuğum, kötü yürekli bir siren gibi beni düşmanın pençelerine doğru sürüklüyor." diye yazıyordu Marx.¹⁵ Ve gerçekten de o andan sonra romantizmin 'ay ışığı'na elveda dedi, Hegel'in izleyicilerinden biri oldu. Hatta Marx, bir grup genç Hegelci ile tanıştı ve Hegelci okuldan birçok ünlü kişinin yazı yazmaya söz verdiği bir dergi yayımlamayayı kararlaştırdı.

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

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

Ricardo'nun 'kötümserliği' ile romantik iktisatçıların duygucu ütopyaları arasında nasıl bir ilişki varsa, Hegel'in estetiği ile romantik sanat felsefesi arasında da öyle bir ilişki vardır. Marx'dan önce hiçbir iktisadi teori, burjuva toplumunun eleştirisi için, Ricardo'nun taş yürekli 'sinizm'i kadar güçlü bir araç vermemişti sosyalist düşünceye. Aynı şe-

kilde klasik Alman estetik felsefesinde hiçbir eser, Hegel'in *Aesthetik*'i gibi devrimci eleştirel öğelerle dolu değildi.

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

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

Hegel'i izleyen biri olarak Marx'ın ilk eseri, son zaman Yunan felsefesi ve özellikle Epikür üzerine bir yazısı oldu.¹

Eski çağın çöküş dönemindeki çeşitli entelektüel akımlarda, genç Hegelciler, kendi zamanlarına oldukça yakın bir analogi görüyorlardı. Mehring şöyle yazıyor:

Alman halkının ulusal varoluşunu geliştirmek için uğraşan burjuvazinin bu ideolojik öncülerinin, kendi kendilerinin bilincine varışlarını, ulusal varoluşun çözülüp yok olmasından doğan bir eski paralelle güçlendirmeleri şaşılacak bir şeydir.

Aslında olan şuydu –ve Mehring bunu göremedi– Lenin'in dediği gibi 'iki burjuvazi' ve 'ulusal varoluş'un bilincine varmanın iki yolu vardı. Radikal Hegelciler politik görüşlerini derinleştirdikleri zaman liberalizme karşı demokrasi-nin çıkarları'nı savundular. Ama bu felsefi *montagnard*'lar (Ruge'nin deyimiyle) –demokrat burjuvaların genellikle olduğu üzere– burjuva ilişkilerinin bütün izlerinin ve genel olarak toplumsal adaletsizliğin, 'eski rejim'e sıkı sıkıya bağlı olan ayrıcalıklı kapitalizmin çöküşüyle yok olup gideceğine inanmışlardı. Böylece 'burjuvazinin bu ideolojik öncülerinin' tek tek temsilcileri, belirli bir burjuva katının, yani küçük burjuvanın çıkarlarıyla aşılandıkça, gitgide daha kesin bir şekilde burjuva düşmanı kesildiler. Dolayısıyla burjuva

"Differenz der demokratischen und epikureischen naturphilosophie", *MEGA*, I, I¹, s. 153-173.

‘benciliği’ üzerine eleştirileri ‘evrensel’ bir görüş açısına yükselemedi; ‘özel çıkarlar’a ve atomsal birliksizliğe karşı saldırıları da bundan ötürüdür. Bütün toplumsal bağları zayıflatma eğiliminde görünen bu güçleri karşılayıp durdurmak için, politik ilişkilerde ‘plastik’ birleştirici bir öge olmasını önerdiler.

Gelgelelim Hegelci idealistler arasında Marx’ın tek başına bir yer tuttuğunu da unutmamalıyız. Eski maddeciliğe karşı tutumunu hatırlamak yetecektir burada bize.

Epikür’ün felsefesi Alman idealistleri arasında pek tutulmuyordu. Hegel dolaylı ve dolaysız yollardan habire saldırmıştı ona. Epikür’ün atom ilkesini, içinde bütün bireylerin birbirinden yalıtıldığı (izole edildiği) ve yalnız özel çıkarların çatışmasını, ‘herkesin herkese savaşı’nı bildiği bireyci toplumun aşırı şekli olarak kabul ediyordu. Hegel’e göre ‘en yüce ahlakın krallığı’ olarak anlattığı Yunan toplumunu bölen ve yıkan, atomculuğun iktisadi ve politik uygulanışiydi. Ama toplumsal hayat, bireyin ‘ampirik özgürlüğü’ etkisi altında çözülüp yıkılınca, geriye yalnız iç özgürlük, ideal hayat, kendini araştırma kalır. Hegel’e göre bencil anarşiye karşılık olarak bu gerçek özgürlük, Stoacılarda, daha sonra da Hristiyanlık’da temsil edilmişti.

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

Yunan hayatının temeli –diye yazıyordu Marx notlarında– doğa ile birlikti. Eski çağ tarihinin çoğu da bu birliğin yıkılmasının tarihiydi. “Doğanın bozulması ve bayağılaştırılması, özünde, gerçek hayatın bütünlüğünün bozulmasıdır.” Bu bütünlük bozulmasında sanat da bir araç oldu. Yunan felsefesinin şiirsel doğa görüşü, mekanik bir doğa

görüşüne döndü; Homeros'un güzel, bütünlüklü dünyası, ardında kupkuru, niceliksel ilişkileri gizleyen bir duvar oldu çıktı. Basit olan her şey karmaşıklaşır ve karmaşık olan her şey örgütsüzlüğe kayma eğilimindedir. Evren, bağımsızlık kazanmak için çabalayan bir sürü bitimli varlık hâlinde yarıdır. Bu ilksel varlıklar atomlardır.

Atomların bileşimlerinin şekillenmesi, birbirlerini itişleri ve çekişleri, gürültülüdür. Patırtılı kavgalar ve düşmanca bir gerginlik yeryüzünün bütün demirci ve nalbant dükkânlarını doldurur. Dünya en derin yerlerine kadar delinir bu güm-bürtüyle. Gölgeyi bir köşeyi işgal, eden bir güneş ışıını bile bu sonsuz çatışmanın bir simgesidir.²

Eski dünyanın çürüyüşünü böylesine canlı bir şekilde yansıtan 'atomların bu gürültülü kavgası' gelişmenin en yüksek noktasına Roma İmparatorluğu'nda varır. Latin şiiri, Yunan şiirine hiç benzemez:

Lucretius gerçek bir Roma şairiydi, çünkü Roma ruhunun özünü övüyordu; Homeros'un huzur dolu, güçlü, dolgun imgeleri yerine burada tepeden tırnağa silahlı, silah işlemez kahramanlar, *omnium contra omnes* [herkesin herkese karşı savaşı], katı bir bencillik, tanrısız bir doğa ve dünyevi olmayan tanrılar vardır.³

Bütün bu sözlerinde Marx, henüz Hegel'in *Felsefe Tarihi*'nden ileri geçmiş değildir. Atom ilkesinin anlamını analiz edinceye kadar yeni öğeler ortaya çıkmaz. Sayısız gövdelerden meydana gelen bu dünyanın iç çelişkileri olduğundan şüphe yoktur, 'Boş'a karşı 'dolu'dur atom: maddedir. 'Bağımlı hareket'e, aşağı doğru düşmeye tabidir. Ama aynı zamanda

Aynı yerde, s. 124.

Aynı yerde, s. 126.

atom, mutlak bir birim olarak serbest ve bağımsızdır. Marx bu ayrımı vurgularken, maddi gereklikle biçimsel yurttaşlık özgürlüğü arasındaki karşıtlığı ya da genç Hegelcilerin deyişiyle 'burjuva toplumu' ile 'politik devlet' arasındaki karşıtlığı düşünüyordu. Mecazi konuşursak, maddiliğin bir görünüşü olarak atom, bir burjuvadan başka bir şey değildir; mutlak bir varoluş şekli olarak Fransız Devrimi'nin bir yurttaşdır. Epikür atomsallığın ilkesini, yani bağımsızlığı ve dolayısıyla bireysel özgürlüğü vurgulamıştı; ama bu ilkenin çelişkileri onun kendi 'atom bilimi'nde bile göze çarpıyordu.

Karmaşık bir gövde içinde atom yalıtılmış (izole edilmiş) bir parça olarak kalamaz. Bir birim olduğu için, bütün dış dünya zenginliğinin bir odak noktası olur. Ama o zaman da yalnızca bir atom olmaktan çıkar; atomsal şekli, sadece bir atomsal şekil hâlinde varolamaz. Bu analizde, belli belirsiz de olsa, ileride (*Die heilige Familie*'de [Kutsal Aile]) takınılacak olan tutumun ilk formüllemişini görmekteyiz. İşte bu eserden bir alıntı: "Düpedüz ve kesin konuştuğumuzda diyebiliriz ki, toplumun bir üyesi hiçbir şekilde bir atom değildir."

Böylece bütün bütün eşit ve bağımsız atom yurttaşların varolduğunu önceden kabul eden 'yurttaşlar toplumu'nun politik şiiri, daha bu yazıda bile eleştirilmiş oluyor, 'Atom ilkesi'nde yatan çelişki şudur: Atom, gerçek hayata katılır katılmaz 'bölünmez'in bağımsızlığı ve birliği ortadan yok olup gidiyor.

Marx bu yazısında, klasik Alman felsefesinin ruhuna pek uygun bir şekilde, bazı temel çağdaş toplumsal, politik sorunları mecazi tarzda tartışma fırsatını kullanır. Atomculuk öğretisinde, tek başına özel birey ve bağımsız politik yurttaş ilkesinin yansıdığını gördü; bu ilkeyi bir zafer havası içinde ortaya çıkaran, Fransız Devrimi olmuştu. Devrimden hemen sonra, hatta devrim sırasında ortaya çıkan, burjuva-demokrat ideallerle hayatın gerçeklikleri arasındaki karşıt-

lığı; Marx, Hegel'i izleyen bir filozof olduğu için, 'atom' ve 'kendi-başına varolma' kavramlarından çıkarsamıştı.

Gerçek bir atom sadece soyut olarak, *in vacuo* [boşlukta], 1793 Anayasası'nın kof ilkelerinde varolabilir. "Soyut bireysellik, varoluştan özgür kalmak değildir. Varoluşun ışı-ğı içinde parlamaz. Böyle bir ortamda kişiliğini yitirir ve madde olur." diyordu Marx.⁴

Birbirinin tıpkısı ve bağımsız atom-yurttaşlardan meydana gelen bir dünya, hayattan korkar çünkü herhangi bir gerçek kıpırtı, yaşayan güçlerin ve çıkarların herhangi bir şekilde kendilerini göstermeleri, bu dünyanın soyut dengesini bozar. Yunan, idealistleri bu fikri İÖ. 5. yüzyıl gibi erken bir tarihte dile getirmişlerdi. "O dönemin idealist düşünürleri, (Pisagorcular ve Elea Okulu) yaşayan güçleri görmezlikten gelerek, devletin hayatını aklın dile getirilmesi olarak övdüler." Gerçek hayatın akışından hoşlanmayan bu bilge kişiler 'insanların hayatında beliren tözün (*cevher*) gerçekliğine' sırt çevirdiler ve 'ideal hayatı yaşama hakkı' üzerinde durdular.

Felsefi-politik ideal ile gerçek arasındaki bölünmeyi aydınlatmak için Marx, Epikür'ün din biliminden bir örnek aldı. Epikür, bütün felsefesine sızmış bir düşünce olan atomsal 'düşüş' öğretisinde, bireysel özgürlük fikrini dile getirmişti. Bu fikir, gerçek hayata katılmayı yadsımadır. "Dolayısıyla eylemin hedefi soyutlamadır, kayıtsızlıktır, acı ve rahatsızlıklardan kaçınmadır. Dolayısıyla iyi, kötülükten kaçmaktır; zevk, acı çekmekten kaçınmaktır."⁵

Epikür'ün dinbiliminde düşüş ilkesi doruğuna ulaşır:

Epikür'ün tanrılarıyla çok alay edilmiştir. Bunlar insana benzerler, ama gerçek dünyanın küreler arası boşluklarında otururlar, gövde yerine sözde gövdeleri, kan yerine sözde

Aynı yerde, s. 40.

Aynı yerde, s. 29.

kanları vardır ve mutlu bir durgunluk içinde donmuş oldukları için, dualara, kulak vermezler. Ne bizi ne de yeryüzünü umursamazlar ve herhangi bir bencil amaçla değil, güzellikleri, yücelikleri, kusursuz yaratılışları yüzünden tapınırlar onlara. Oysa bu tanrılar, Epikür'ün bulduğu bir uydurma değildir. Vardı onlar. Yunan sanatının tanrı heykelleriydiler. Romalı Cicero onlarla eğlenmekte haklıydı; ama Yunan Plutarkos, bu tanrılar teorisinin, tanrılara neşe ya da iyilik-severlik tanımayıp bizimle onları, ne iyilik ne de kötülük beklemediğimiz Hyrcan balıklarıyla aynı ilişki içine koymakla, bütün korku ve doğaüstü inançları ortadan kaldırdığını söylerken, Yunanın bütün kavramlarını unutmuştu. Teorik durgunluğun, Yunan tanrılarının başlıca özelliklerinden biri olduğunu Aristoteles de görmüş ve şöyle demişti: “Kusursuz yapılan şey eyleme girmek zorunda değildir; çünkü kendisi zaten özlenen amaçtır.”⁶.

Yunan heykellerinin yorumlanması, başlı başına, Hegelci idealizmin yadsınması yönünde bir adımdır. Alman kurgusal (spekülatif) felsefesinin alışılmış tarzında, eski çağ 'beden'in 'ruh' üzerindeki egemenliğinin bir evresi olarak gösteren Stirner'le daha sonradan giriştiği bir polemikte Marx şunları söylüyor: "İdealist politik tarihçilerin anlattığı eski Yunan insanları yurttaşlar, oysa şimdikiler yalnızca 'burjuva', 'ticaret dostu'". Marx, önceden de söylediğimiz üzere, eski gerçekliğin bu görünüşünün, Yunan tanrılarının resmedilişinde dile getirildiğini ileri sürmüştü; –durgun, kayıtsız, pratik şeylerden ve değişimden tiksinen tanrılar– dünya ticaretinden, paradan, modern toplumsal ilişkilerden ayrılmayacak olan değişimden. Ama Yunan sanatının kaçınılmaz çöküşünün sırrı da işte tam da burada yatmaktadır; burada yatmaktadır tarih sınırlılıkları. Eski şehir devletinin korktuğu yeraltı güçleri Akropolis'in taş duvarlarını yıkmışlar ve duvarlarla birlikte Yunan sanatının plastik nitelikleri de çökmüştü; bundan sonra tanrılar Epikür dinini 'kürelere-rası boşluklarında' yaşamaya başladılar.

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

Bu yorum, hiç şüphesiz Hegel'in *Aesthetik*'i ve *Felsefe Tarihi*'nin etkisi altındaydı. Örneğin Marx'ın, atom-
'yurttaşlar'ın ideal ve politik birliği ile Yunan heykeli ara-
sında bir bağlantı olduğu iddiası, herhâlde Hegel'in 'klasik
ideal'in bozulması öğretisinden geliyordu. Politik özgürlük,
Yunan sanatının çiçek açmasını hazırlayan koşullardan biri
sayılıyordu. Dolayısıyla Yunan demokrasisinin çökmesi so-
nucunda Yunan heykeli de zorunlukla bozulmuştu. Olim-
pos tanrıları da aynı çelişki tarafından yenilgiye uğratılmış-
lardı; – *bir ve birçok* arasındaki çatışkı (antinomi) yüzün-
den. Yunan, sanatının tanrıları plastik bir birlik meydana
getiriyorlardı. Ama her birinin kendine özgü bir şekli, bi-
reyselliği, bedenî varoluşu vardı. Bireysel çıkarların çatışma-
sı; uyumsuzluk, çokluk bundan ötürüydü. Tanrılar yaşayan
tutkuların gümbürtüsünden kaçtılar ve heykelin huzuruna
sığındılar. Görkemli yüzlerindeki üzüntü de bundan dolayı-
dır. "Tanrılar üzülmüyor," diyordu Hegel, "bedenî oldukları
için üzülmüyorlar. Görünüşlerinde alınıyazılarını da görüyo-
ruz: evrensel ve tikel, manevi ve duysusal arasındaki karışıklık
klasik sanatı çürümeye götürür."

Gerçi Marx, gerek eski demokrasinin gerekse Yunan hey-
kelinin bozulmasının, maddi çıkarlar arasındaki çatışmadan
ötürü olduğu teorisinde Hegel'e katılıyordu, ama bu görü-
şün genel çizgileri içinde aralarında özsel bir ayrılma vardı.
Marx'ın yazısında bu noktayı anlamak için şunu hatırlama-
lıyız: Jakobenler'in eski demokrasiyi kurma çabaları, çağ-
daş Alman felsefesini fazlasıyla etkilemişti, ama onların bu
çabaları, çıkarlar çatışması yüzünden, burjuva toplumunun
iktisadi ilişkileri yüzünden yerleşmeden yıkılmıştı. Mutlak
bir idealist olan Hegel, bu tarihî çatışmayı, ruhun ideal özel-
liği ile gerçek hayatın maddi öğeleri arasındaki bir çelişki
olarak yorumluyordu. Kendi içine dönmeye başlayan yeni
bir çağın ruhu için fazla duysusal olan klasik sanatın çöküş
nedeni olarak düşünüyordu bunu. Bu çöküş, Hegel'e göre,
manevi içeriğin yüksek gelişmesi dış şeklin kaçınılmaz geri-

leme sürecini temsil ediyordu. Özgürlükle hayatın bileşmesi, eski cumhuriyet yurttaşları arasında varolduğu şekliyle, 'evrensel ruh'un yeterince gelişmemiş olmasından ötürüydü. Ve bunun ilerlemesi sonucunda maddi gerçeklik özgürlükten arınınca –Hristiyanlıkta olduğu gibi eski çağ sonlarının felsefe okullarında da– özgürlük iç özgürlüğe, dışsal gerçeklikten kurtuluşa dönüşüyordu. Hegel'in kanısınca bu tarihi çelişki, ruhun, maddi giyimleri üzerindeki sonsuz, zaferini dile getirir. Dolayısıyla da Yunan heykelini yozlaştıran idealizm değil, tam tersine doğayla birliği, yaşayan sıcaklığıydı. Onun için Marx'ın dediği gibi, Hegel estetiğinin son sözü, 'varoluştaki özgürlük' değil, 'varoluştan özgürlük'tü.

Marx, bu yazısında genellikle Hegel'in mutlak idealizmine bağlı kaldı; gelgelelim Hegel'in eski dünyanın çöküşü yorumunda önemli bir düzeltme yaptı ve Fransız Devrimi yaşantısından bütünüyle değişik bir sonuç çıkardı. Yunan demokrasisinin yıkılışına eski çağın gerçekçiliği yol açmamıştı. (Bu toplumda, Marx'ın *Die deutsche Ideologie*'sine [*Alman İdeolojisi*] göre, "Topluluk hayatı bir doğru idi, oysa modern çağlarda bu idealist bir yalan olmuştur.") Tam tersine bozulma tohumu, maddi gelişmeyi boyunduruk altına alma yeteneğinden yoksun bulunan soyut yurttaşlık özgürlüğü, idealizminin içinde yatmaktaydı. *Eski çağ heykel sanatının tarihi sınırlılığı hayata sadakati, bedenî-gerçekliği değil tam tersine hayattan kaçışı, boş uzaya sığılmıştı.* 'Soyut bireysellik', yeni 'yurttaş toplumu'nun atomu, 'varoluşun ışığında parlamaz.' Bu yorumdan çıkarılabilecek tek sonuç, özgürlük ve maddi hayatın, atom-yurttaş 'soyut bireyselliği'nden daha yüce bir ilke çevresinde birleşmesi gerektiğidir; Ya da felsefeyi politika diline çevirecek olursak, demokratik isteklere gerçekçi bir pleb rengi, geniş bir kitle temeli verilmelidir. Epikür'ün doğa felsefesi üzerine Marx'ın çalışmasında gizli yatan yönsem (tandans) budur: Politik idealizmden ayrı demokrasi ya da demokrasiden ayrı politik idealizm; – Marx ile Hegel arasındaki ayrım buradadır.

İki düşünürün Epikür'ü ayrı şekillerde değerlendirmesinin nedeni budur. Hegel'e göre Epikür'ün atomculuğu, özellikle atomsal düşüş öğretisi (yani atomların dikey olarak değil de düz çizgiden sapma şeklinde düşmeleri), ampirik 'ben' ilkesini temsil ediyordu, bireysel eylemin keyfiliği eski çağ yurttaşlığının birliğini bozuyordu. Öte yandan Marx, atomsal düşüş öğretisini bambaşka yorumluyordu. Epikür'ü, bencillikle insan toplumunun temelini bulup ortaya çıkaran aydınlık kafa bir düşünür olarak gerekli yerine koyuyordu. Aşağı doğru düşüşü sırasında yoldan sapmaları arasında atom kendi kendini sever ve kişisel çıkarına göre davranır, ama yine bu sapma yoluyla uzayda başka atomlarla karşılaşır ve onlarla çeşitli bileşimler meydana getirir. Karşılıklı itişine, atomların toplumsallığını yaratır. "Politika alanında bu toplum sözleşmesini yaratır, topluluk hayatında ise dostluğu."¹ Böylece atomculuk ve bencillik kişisel gelişmeyle yenilirler. 18. yüzyılın Fransız maddecileri ve aynı zamanda Feuerbach ile Çernişevski, doğru anlaşılmış bencillikten, buna benzer bir genel irade (*volonté générale*) çıkarımı yapmışlardı. Lenin de bu kavramda 'tarihsel maddeciliğin başlangıç noktası'nı gördü.

'Toplum sözleşmesi'nin teorisyeniydi Epikür. Onun için, Rousseau'dan önce bir Rousseaucu, Fransız Devrimi'nin bir öncüsüydü. Bencillik İlkesi iki yol kabul eder. Bunlardan biri Robespierre ve hükûmetinin karşı koyduğu ve çarpıştığı, kayıt koşul tanımayan bir egemenlik ve oligarşi isteyen 'kişisel çıkar' bencilligidir. Öte yandan yurttaşların toplumsal olmayan eylemlerine karşı çıkan devrimci emekçilerin bencilliği vardır: Toprak sahiplerinin mallarını bölmek isteyen köylülerin ve işverenlerin kaprislerinden kurtulmak ve daha iyi çalışma koşulları elde etmek isteyen endüstri işçilerinin kitle bencillikleri. 'Atomculuk ilkesi'nin devrimci diyalektiği, kendi kendini olumsuzlaması ve daha yüksek bir dikeye geçişi işte bunlardır. Bütün bunlar Marx'ın sözünü ettiğimiz

yazısında, hiç şüphesiz örtük bir şekilde ve Hegelci idealizmin ağır yorganına sarınmış durumda bulunmaktadır.

Mehring'in deyişiyle, ulusal varoluşun çözülmesinde ortaya çıkan şey, modern zamanlarda eskinin neredeyse tam karşısı bir anlam kazandı. 'Alman halkının ulusal varoluşunu geliştirmek' yani Almanya'da burjuva-demokrat devrimi sorununu çözmek isteyen Marx, bunun için ölen eski çağ dünyasına döndü.

"Yeni felsefe eski felsefenin öldüğü yerde duruyor." diye yazmıştı Marx. Yunan dünya görüşünün yıkılışının bir ürünü olan şey, modern zamanlarda 'akılcı bir dünya görüşü' oldu. "Eskiden doğanın bayağılaştırılması anlamına gelen şey bugün inancın, taktığı zincirlerden kurtulmak anlamına geliyor." Eski günlerde özel hayata sığınma demek olan Epikür felsefesi, şimdi, 'insanların kendi bilinçlerinde olmalarını tanrısal olarak kabul etmekten kaçınan' gök ve yer tanrılarına karşı 'titanik savaşı'n sancağı olmuştu. Hegel'in, 'yüce ahlak krallığının durdurulmaz çöküşü' öğretisi de, aynı şekilde, Marx'ın elinde yeni bir anlam kazandı.

İnsanî olan her şeyin zorunlukla uyması ve içinden geçmesi gereken demir çemberin doğum, büyüme ve ölümden yapılma olduğu şüphesiz ki pek basit bir gerçektir... Ölüm daha yaşarken yerine getirilen bir işlemdir; şu hâlde onun da belirlirli bir yaşama şekli olarak kabul edilmesi gerekir.²

Kasım, 1837'de babasına, yazdığı bir mektupta Marx, kendi günlerini bir geçiş dönemi olarak tanımladı. "Her değişim, bir ölçüde bir kuğu şarkısıdır, bir ölçüde de bir büyük yeni şiirin başlangıcı."³ diye yazıyordu. Aşağıdaki sayfalarda göreceğimiz gibi Marx, eski dünyanın –Hegelci felsefenin– kuğu şarkısını 'bir büyük yeni şiirin başlangıcı'na dönüştürmeye çalıştı.

Aynı yerde, s.13-14.

Marx'ın babasına mektubu, 10 Kasım 1837, *MEGA*, I, I², s. 214.

Marx'ın Epikür üzerine yazısı aslında Epikür felsefesinin iki mümkün görünüşünün analizidir:

1. Özel hayata edilgin bir çekiliş.
2. Dini ve politik baskıya karşı 'titanik savaşı' ile daha sonraki burjuva 'aydınlanma'sı.

Sol Hegelci kanadın gazetecilerine göre Epikür'ün dünya görüşü, burjuvazinin duruk politika-dışılığı ile ulusal-demokratik eğilimler arasındaki çeşitli öğelerinin sürekli gidip gelişini gösterir. Ama tam bu sıralarda, kırkların başlarında Marx, yazısının son sayfalarını yazarken liberal, romantik ve liaht IV. Frederick Prusya tahtına çıktı ve Alman orta sınıfları yukarıdan gelecek iyi reform hayalleri görmeye başladı. Bu ortamda Marx, Bruno Bauer ve onun grubuyla yakın temas kurmaya karar verdi, çünkü bunlar Schleiermacher, Weisse ve Strauss gibi Alman liberallerinin tuttukları orta yola ve ustalarının diyalektiğini dindarca bir liberalizmle değiş tokuş etmeye hazır olan tutucu Hegelcilere çatıyorlardı.

Sol Hegelciler, Hegel felsefesinin ilerici görünümüleriyle dinî ve burjuva yanı arasında bir ayrım yapmayı zorunlu gördüler: Bu amaçla, Hegel'i bir Jakoben ve bir tanrı tanımaz olarak 'teşhir eden' iki parodi broşürünü yazar adı belirtmeden yayımladılar: *Die Posaune des jüngsten Gerichtes über Hegel, den Atheisten und Antichristen Ein Ultimatum* [Hegel'e, Tanrısızlara ve Yalancı Mesihler'e Karşı

Kıyamet Günü'nün Suru]¹ ve *Hegels Lehre von der Religion und Kunstvom dem Standpunkt des Glaubens ausbeurteilt* [Hegel'in inanç Açısından Din ve Sanat Üzerine Öğretileri],² Broşürleri Bauer yazıyor, ikinci broşürde sanatı³ ele alan bütün bölümü yazmakla görevlendirilen Marx da bu işte yardımcı oluyordu. Marx 1841-42 kışının tümünü bu çalışmaya adadı. Ama ilkbaharda, *Über Religion und Kunst mit besondrer Beziehung auf christliche Kunst* [Özellikle Hristiyan Sanatına Değinilmek Üzere Din ve Sanat Üstüne] adlı incelemesini, *Über religiöse Kunst* [Dinî Sanat Üzerine] ve *Über die Romantiker* [Romantikler Üzerine] adlı iki ayrı yazı hâlinde yeniden yazmak için, bu görevinden vazgeçti. Sözünü ettiğimiz bu iki yazı bulunamadı, ama 1841-1842'de yazarı belirtilmeksizin yayımlanan broşürlerden ve Marx'ın bunları yazarken okuduğu kitaplara yazdığı şeylerden incelemedeki temel ilkeleri aşağı yukarı tahmin edebiliriz.

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

Bu hiciv broşürlerinde Hegel, Terörcüler'in sadık bir izlemcisi olarak gösterilmektedir. “Hegel, yaptıkları kanlı devrimci banyodan ötürü kıskanıyor Fransızlar'ı!” diye haykırıyor dindar kılığına bürünmüş bir Hegelci. “Fransız halkını bütün ulusların Mesih'i, devrimi de insanlığın tek kurtuluşu sayıyor.” Broşür, Hegel'in Almanlardan, gecelik takkelerine bağlılıklarından, bilgiçlik taslayışlarından, uşak-

Leipzig'de O. Wigand tarafından 1841'de bastırılmıştır. Yalancı Mesih, *İncil*'e göre Kıyamet'ten az önce ortaya çıkıp insanları kandıracak iblis. (Çev.)

Leipzig'de O. Wigand tarafından 1841'de bastırılmıştır.

Bu kısmın başlığı şudur: “Hegels Hass gegen die religiöse und christliche Kunst und seine Aufiösung aller positiviven Staatsgesetze”

ça edilginliklerin ötürü nefret etliğini söylüyor, Hegel'in gerçek izlemcileri sadece o "Sol Hegelciler çetesidir." Ama onlar da Alman falan değiller, Fransız onlar. "Bu adamların Fransız Devrimi'ne hayran olmalarına hiç şaşmamalı; tarihini incelemelerine şaşmamalı; – taklit etmek istiyorlar. Kim bilir, belki vardır aralarında bir Danton, bir Marat, bir Robespierre!"

Hegel dine ve hükûmete düşmanlığı yüzünden eski çağı övüyor:

Hegel Yunan dininin ve Yunanların büyük dostudur. Aslında din olmayan Helen inancını her şeyin üstüne yükseltir. Ama buna *güzellik, sanat, özgürlük, insanlık dini* der; Hegel, insancılığı, özgürlüğü, ahlakı ve bireyselliği yalnız bir dinde, gerçekten din olmayan bir dinde buluyor; – insanın kendine yaptığı sanat dinî. Her şeyin Tanrı ve Tanrı'ya tapınma olduğu gerçek din fazla sıkıntılı geliyor ona. Gerçek Tanrı'yı sıkıcı, huysuz ve kıskanç bir despot, Tanrı'nın hizmetçisini de, bu dünyanın sefaleti ortasında, kendi ucuz varoluşunu, sürdürmek için başkalarına hizmet eden *bencil bir köle* olarak görüyoruz.

Böylece Fransız Devrimi ve Yunan sanatı, Sol Hegelciler tarafından, *Tevrat*'ın, sanata iyiden iyiye düşman olan o şiirden uzak ahlakçılığı ile karşılaştırılıyor. Ancak *Eski Ahit*'in ilk beş kitabının kuru ve sıkıcı bencilliğine saldırılarını, Musa yasalarına karşı açılan gecikmiş bir polemik gibi görmemeliyiz. Doğulu dünya görüşüyle klasik sanatı, karşılaştırırken, Sol Hegelciler gerçekte, ayrıcalık ve oburluk sistemine dayanan feodal-burjuva Almanya'nın *Tevrat*'ına değiniyorlardı. Kapitalist Almanya'nın yeni barbarlığı eski barbarlıkla özdeşleniyordu. Tektanrıci dinin Tanrı'sı, kendi maddi isteklerini yerine getirmekten başka bir şey düşünmeyen bencil bir birey imgesidir. Ve duyusallık ve açgözlülük dünyasında, biçim, güzellik, sanat için yer yoktur.

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

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

Bu koşullar altında insan boyun eğmekten başka bir şey yapamaz. Estetik düşünce diye bir şey kalmaz.

Bütün karar verme hakkı tanrılara tanınınca insan bağımsızlığı –sanatsal ideallerin gerekli koşulu– zedelenir. Hristiyan öğretisine göre Kutsal Ruh, insanı Tanrı'ya doğru yöneltir. Ama insanın ruhu, üzerinde tanrısal iradenin etki yaptığı edilgin bir topraktır sadece. Eğer bunun tersine insan Tanrı ile karşı karşıya gelirse, ilişkileri o zaman maddi olur: Tanrı buyurur ve insanın boyun eğmek dışında seçebileceği yol yoktur. (Hegel, *Aesthetik*)

Böylece eski çağ yurttaşının evi ‘sanat stüdyosu’ idi, oysa dindar Hristiyan’ın evi ‘dilenciler ve bunaklar evidir’.

Şimdi gelelim Marx’ın, 1842 başlarında okunmuş kitaplar üzerine toplu bakışlarını kaydettiği not defterlerine.⁴ Bu notlar Marx’ın devrimci-demokratik inançlarının ana çizgilerini ortaya koymaktadır. Burada bulunan görüşlerin çoğu ileride daha derin sonuçlara yol açmaz, ama sonraki gelişmesinde bütünüyle de yok olmazlar.

Sanatın kaynağı özgür, organik toplum hayatında yatar.

Charles De Brosses, *Über den Dienst der Fetischgötter*. Johan Jakob Grund, *Die Malerei der Criecken* ve C. F. Von Rumohr, *Halienische Forschungen*.

Yunan sanatının tanrılarıyla kahramanlarını *dinî ya da estetik önyargılarımız olmaksızın* incelersek, bunlarda doğanın nabız vuruşlarında bulunmayacak herhangi bir şey olmadığını görürüz. Aslında bu imgeler, *güzel insan fazlalarını* yüce, bütünleştirilmiş bir şekilde resmettikleri oranda sanatsaldırlar.⁵

Öte yandan baskı ve korku, kölelik ve zorbalık, sanata düşman bir ortam yaratırlar.

Çirkin ve canavarca olan her şey sanattan nefret eder. Yine de eski uluslarda tanrıların resmedilişi hiç değişmemiştir. Nerede tam anlamıyla doğal bir şekilde resmedildiyse, orada herhangi bir gelişme olmadığını görürüz. Çünkü nerede çeşitli tanrı kavramlarına korku karışmışsa ve nerede böyle tanrılar çeşitli toplum gruplarının kaynağını kutsal göstermişse, orada böyle grup önderlerinin bu korkuyu, halkı denetlemekte kullanılacak bir araç durumuna soktuğu görülür. Başka bir söyleyişle, bu tanrı korkusunu kendi egemenliklerinin kalesi yaptılar; korkuyu halk arasına yaydılar ve tanrıların çirkin, korku verici görünüşlerinin değişmesini önlediler. Korku zihni kötürümleştirdiğine göre, korkuyla eğitilen ve korku içinde tutulan insanlar zihinlerini geliştirip yükseltemez; tersine taklit etmek ve böylece sanatsal duygular kazanmak gibi yaradılıştan gelen bir yetenek, neredeyse bütün bütün baskı altına alınmış ve susturulmuş olur.⁶

İnsanı korkutarak yöneten doğaüstü bir güce, doğal, insanî yüklemeler verilemez. Çarpık yüz çizgileri, kanat gibi, mitik kavramların keyfî simgeleri ve azizlerle meleklerin özünde doğal denebilecek şekilleri bundan ötürüdür.⁷ Bir sanat eseri ne kadar ilkel, çarpık ve çirkinse, işlenişi ne ka-

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

Grund'un kitabında bir not, I, s. 4.

Rumohr, s. 125.

dar kabaysa, dinî önemi de o derece artmaktadır. Marx, De Brosses'un fetişçilik üzerine ünlü kitabında, sanat ustalığı eksikliğinin dinî tapınmanın gerekli bir koşulu olduğunu gösteren bölümlerin listesini yaptı. Söz gelişi Boeotia'daki tapınaklardan birindeki Herakles heykeli, "bir sanat eseri, olmak şöyle dursun, eskiden kalma kaba saba taştan bir biçimdi." Ve insan bedenini heykelle gösterme sanatı, hatırı sayılır ilerlemeler yaptıktan sonra bile, dinî tapınma eski biçimsiz taşlara sadık kaldı. Çünkü Pausanias'a göre, "En çirkin, en eski gibi, en büyük saygıya hak kazanır."⁸

Dinî duygunun bu özelliği Hristiyan sanatının bir ilkesi olmuştu. Gotik heykeli üzerine Grund'un şu sözlerini Marx not etmişti:

Heykel ancak mimarının verdiği sadakayla geçiniyordu, Aziz heykelleri iç ve dış duvarları dolduruyordu; çokluklarıyla tapınma aşırılığını dile getiriyorlardı: boyları küçük, biçimleri zayıf ve köşeli, duruşları kaba ve olağan dışıydı, yaratıcıları insan nasıl kendi kendinden aşağı ise bunlar da herhangi bir gerçek sanatlılığın altındaydılar.⁹

Böylece Marx'ın not defterlerinde, 1841-1842'deki hiciv broşürlerinde üzerinde durulan karşıtlıkları buluyoruz. Bir yanda Yunan cumhuriyetlerinin demokrasisi üzerine kurulmuş eski çağ gerçekçi sanatı; öbür yanda baskı ve boyun eğmeye dayanan Doğulu dinî görüş açısı. Klasik sonrası dönemin Hristiyan sanatı, Asya barbarlığı, estetiğini yeni bir düzeyde tekrarlıyordu. Hristiyan ve Doğu kültürleri arasında bir temas vardı. Şekillerin keyfî olarak uzatılması ve genişletilmesi, büyük ve anıtsal olana merak, her iki kültürün de sanatına özgü karakteristiklerdi. Klasik sanatta, şekil ve sanatlılık özseldir; ama dinî görüş yalnızca nicelik, biçimi

Debrosses, s. 117.

Grund, I, s. 15.

olmayan bir öz ister. Marx'ın not defterlerinde bu noktaya sık sık değinilmiştir. Hristiyan mimarlığı abartma ve yücelikten hoşlanıyordu; ama bu sanat barbarca bir gösteriş ve sayısız ayrıntı arasında boğulup gidiyordu: "Aşırılık ve görkem yüzünden eserin bütünlüğü ezilir."¹⁰

Dinî sanatta, sanatsal imgelemin yarattığı organik biçim yerine, matematik mantık ve kurulum egemendi.

Sözgelişi Mısır kalıplarının etkisini yansıtan ilk Yunan heykelleri, 'gövdenin matematik yapısının örnekleriydi', güzellik öğelerini içermiyorlardı, çünkü bunlarda 'doğa imgelemin değil aklın boyunduruğu altındaydı.'¹¹ Hristiyan sanatında gerçekten dinî olan şeyler akılcı, simgeler, göksel mekanizmalar, soyut alegoriler tarafından temsil ediliyordu. İlk Hristiyanlar gerçekliği vermek için, sanatsal olmayan, basit simgeler kullanmayı seviyorlardı. Resim (15. yüzyılda), kendini dinî konulardan kurtardığı oranda, hâlâ azizleri ele almasına karşın, çeşitli gündelik hayat sahnelerini göstermekteydi.

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

Sanat nerede tanrılara insan şekli verse, fetişçiler orada tanrısallaşmış gücü, bu gücün dış görünüşüyle özdeş sayar-

¹⁰ Aynı yerde.

Aynı yerde, s. 24.

lar. “Duyusal bir insan bu imgede, doğrudan doğruya tanrıyı görmek, tanrıya sahiden sahip olmak ister. Eski uluslardan bazıları güven ve rahatlıklarını bir koruyucu-tanrı imgesinde bulacaklarını umuyorlardı.” Duyusal insanlar, yani fetişçiler, ‘tanrının, imgede yaşadığına, imgenin tanrı olduğuna’ inanırlar.¹² İşte bunun için fetişe karşı tutumları açgözlülük ve tutkuyla, ikiyüzlülük ve kaba bir işini bilirlikle doludur.

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

Marx’ın not defterlerine yazdıklarının genel çizgileri bunlardır. Hristiyan sanatı üzerine yazısının temel tezi böylece, eski çağın şekil ilkesiyle maddeciliğin fetişçi tapınması arasındaki antitez oluyordu. Fetişçi dünyanın yontulmamış doğalcılığı (naturalizm) ve pratikliği, insanın yaratıcı etkinliğiyle karşılanıyordu. O zamanlar Marx en yeni fetişçiliğin, belirli bir üretim tarzının ürünü olduğunu anlamaktan henüz hayli uzaktaydı. Böylece 1842’deki yazının alıntılarında, Marx’ın, toplumun üretim, güçlerinin gelişmesiyle sanatsal ilerlemesi arasındaki, tarihî orantısızlık üzerine sonraki görüşlerini bulamıyoruz. Tam tersine burada sanat ve teknik ustalık, eski ve yeni barbarlığa karşı birleşmiş olarak görünmekte.

Şimdiye kadar görmüş olduğumuz gibi, Yunan sanatının savunması aynı zamanda Fransız Devrimi’nin ülkelerini yeniden ortaya çıkarma yolunda girişilmiş bir çabaydı. Fransa’daki Jakobenler gibi Sol Hegelciler de ‘burjuva bencilliğini’ ve Tanrı bağıışı olan aristokrasiden belli belirsizce ayırdıkları ‘sermaye aristokrasisi’ni eleştiriyorlardı. Eğer estetik ve toplumsal eleştiri arasındaki bağlantı Bonn dönemine ait olan alıntılarda biraz bulanık kalıyorsa, Marx’ın 1842’deki gazete yazılarında daha bir açıklaştırmaktadır bu.

5 ROMANTİZM ELEŞTİRİSİ

Yeni hükûmetle hayal kırıklığına uğrayan Prusya burjuvazisi sola kaydı ve Almanya’da beliren yeni demokratik hareketin önderliğini ele geçirmeye çalıştı. *Zollverein* [Gümrük Birliği] lehine çıkarılan karışıklıklar katıksız politik propagandayla doluydu; burjuvazi yurttaşların diliyle konuşmaya çalışıyordu.

Bu yeni koşullar altında Sol Hegelciler’in liberaller ve burjuvazi üzerine eleştirileri, bu grubun kendi yetersizliklerini ortaya koydu. Hegel okulunun çoğu köktenci üyeleri, burjuva ilerlemesine yöneltilmiş yüzeyde kalan bir eleştiricilik tabakası altında, aslında Alman hayatı ve ideolojisinin ataerkil geleneklerine pek bağlıydılar. Devrimci-demokratik fikirlere daha geniş bir temel arayan Marx, bu yüzden ilerici burjuva partisiyle geçici bir ilişki kurdu. ‘*Rheinische-Zeitung*’un sayfalarında (Marx önceleri sadece yazı verdiği bu gazetenin, sonradan, gazete 1843 başlarında hükûmet tarafından kapatılıncaya kadar editörlüğünü yaptı.) Alman burjuvazisinin muhalefetini gerçekten demokratik, ulus çapında bir harekete dönüştürmek için uğraştı. İlerici burjuvaziyle bu koalisyonu, halk hareketlerinden uzak kalmayı ve bir çeşit Jakoben kulübü ve tanrısızlar salonu gösterişi yapmayı seçen Bruno Bauer ve ‘Özgür İnsanlar’ grubuyla dostluğuna mal oldu sonunda.

Burjuva liberalizminin eleştirisinde Marx, Bauer gibi, politik romantizm yolundan gitmedi.¹ Tersine baskı ve sömürünün en kaba ve en barbarca şeklini gizlemeye yarayan ro-

Bkz. Marx’ın Engels’e mektubu, 18 Ocak 1856, SC, s. 77-78.

mantikliğinden ötürü eleştirdi liberalizmi. Eski mutlak monarşinin iflasından sonra IV. Friederich Wilhelm politikası, Alman kapitalizminin gelişmesini 'Prusya tarzı' denen yola yöneltmekti. Bu yeni politikanın resmî ideolojisi romantizm oldu. 1840'ların başlarında bu politika, yaşlı Schelling'in en büyük etkiyi yaptığı Berlin Üniversitesi'nden kraliyet bürolarına kadar her yerde taraftar kazanmıştı.

Bu sıralarda politik-estetik bir öğreti olarak romantizm, tipik bir evrimden geçmişti. Başlangıçta 18. yüzyılın 'aydınlanmış mutlakiyetçiliği'ne karşı bir orta sınıf muhalefeti, 19. yüzyılın ilk yarısında Kutsal Birlik'in teorik zemini oldu.² Romantik tepki feodal toprak sahiplerinin açık desteğini kazanmakla da yetinmedi. Ortaçağ şehirli 'özgürlükleri'nin, Fransız Devrimiyle ortaya çıkan 'özgürlük' ve 'eşitlik' ilkelerine oranla, burjuva mülkiyetinin gerçek ruhuna daha yakın, olduğunu göstermeye çalıştığı için, burjuvaziye de çekici göründü; öte yandan 'aydınlanma' fikrini benimseyen ilerici burjuvaziye karşı savaşıyan alt tabakaları da seferber etmek için uğraştı. Liberal jestlerle polis tekmelerinin birleştiği bu karmaşık sistemleriyle romantik öğretiler, oldukça önde gelen bir yer kazandılar.

Politika, bilim ve sanatta romantizm, *Rheinische Zeitung*'un baş düşmanıydı. Yazar adı belirtilmeksizin basılan bir yazıda romantizmin politik rolü şöyle anlatılıyordu:

Duyguların fantastik şekillerde ortaya konması yeterince aydınlanmamış bütün insanları zıvanadan çıkabilir. Gizemcilik (misticizm) ve dincilikle aynı etkiye sahiptir... Olağan ve insani olan her şeyin yerine aşırıyı, uyumlu ve örgütlü olan her şeyin yerine keyfi olanı koyar.³

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

Rheinische Zeitung, sayı: 245, 1842.

Marx'ın, yine *Rheinische Zeitung*'da yayımlanmış, tarihî hukuk okuluna karşı yöneltilmiş bir yazısına değinen yazar, romantizmi 18. yüzyılda yaygınlaşan bazı hafifmeşrep eğilimlere karşı bir tepki gibi gören alışılmış yorumun yanlış olduğunu ileri sürüyor. 19. yüzyıl romantizmi, tersine ayrıcalık sahibi sınıfların saçma sapan eğlencilerinin bir devamıdır.

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

Bütün bu makalelerde, plütokrazi ve aristokrasinin 'çarpılmış dünyası'nın, bir sürü yanılsama, fantezi ve uydurmayı kaçınılmaz şekilde doğuracağı gibi merkezî bir düşünce vardır. Bauer gibi Sol Hegelciler'in tersine Marx, o zaman bile bu uydurmaların nesnel temelini toplumsal ilişkilerde arıyordu. "Hristiyan-şövalye, modern-feodal –sözün kısası romantik– ilkeyi destekleyenler," diye yazıyordu Marx, "kendi içinde kavranılmaz olan şeyin" yani nasıl olup da özgürlüğün 'belli kişiler ve belli sınıfların bireysel ayrıcalığı' olduğunu kavrayamazlar; egemenliğin bir kralın fiziksel varlığında cisimleşmesi gibi, toplumsal insanın özgür olma hakkının nasıl olup da, 'belirli insan bireyleri'nde cisimleştiğini. Bunu kavrayamadıkları için, *mucizevî* olana, *gizemli* olana sığınmak zorundadırlar. Ve üstelik bu efendilerin modern devletteki gerçek konumları (*situation*) onların sandıklarına hiç uymaz, çünkü *gerçekliğin dışında* bulunan bir dünyada yaşamaktadırlar ve çünkü kafaları ve yürekleri yerine imgelemlerini kullanmaktadırlar, dolayısıyla pratikle de yetinemedikleri için bir teoriye, ama bir *öte dünya teorisine* sarılmalıdırlar. – Ellerinde her zaman, politik eğilimlerle dolu, polemikçi bir acılık kazanan ve bilerek bilmeyerek, doğru-

dan doğruya, dünyevi ve aynı zamanda fantastik, istekleri gizleyen kutsal bir perde hâline getirilen dine sarılırlar.”⁴

Gerçekte kuru, yavan olan bir şeyi bile romantizm süsler. Romantizmin soylu iddiaları, altta yatan nasır tutmuş duygusuzluğu ile göze batan bir karşıtlık yaladır. ‘Aynı zamanda hep yönsemli şiir olan’ romantizmin ikiyüzlülüğü bundan ötürüdür.⁵ Marx’ın romantizmi küçümsemesi sonuna kadar hiç değişmedi. Chateaubriand karşısında tutumu tipiktir. 1854’de Engels’e şunları yazıyordu:

Şimdi boş zamanlarımda İspanyolca öğreniyorum. Calderonla başladım; *Magico Pradigiosso*’sundan –Kato-liklerin *Faust*’u– Goethe kendi *Faust*’u için yalnız belirli bölümler değil, bütün sahnelerin sırasını almış. Sonra İspanyolcada, Fransızca olarak hiç okuyamadığım bir şeyi, Chateaubriand’ın *Atala* ve *Rene*’sini ve Bernardin de Saint-Pierre’den bazı parçalar okudum; –*horribile dictu!*⁶

Engels’e yazılmış bir başka mektupta romantizmin bu dalı üzerine kısa bir analiz görüyoruz:

İspanyol lağımını incelerken, değerli Chateaubriand’ın, 18. yüzyılın kibar şüpheciliğini ve Voltaireciliğini 19. yüzyılın kibar duyguculuğu ve romantizmiyle iğrenç bir şekilde karıştıran o edebiyat imalâtçısının manevralarına rastladım. Bu birleşmenin Fransa’da *üslup açısından* yeni bir çağ başlatmaması olamazdı, üslupta da; sanatlı yapımcılara karşı, yalancılık göz çıkarırcasına belli olsa bile.⁷

Ciddi şüphecilikle romantik duyguculuğu bileştiren Cha-

“Debatten über Pressfreiheit”, *MEGA, I, I'*, s. 198-199.

“Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion”, aynı yerde, s. 170.

Marx’ın Engels’e mektubu, 3 Mayıs 1854, *MEGA, III/2*, s. 28.

Marx’ın Engels’e mektubu, 26 Ekim, 1854, *MEGA, III/2*, s. 58.

teaubriand inancının ikiyüzlülüğünü Marx'ın yadsıyışı, ta 1842'de yazdığı görüşlerle tutarlıdır ve yetmişlere ait olan şu parçadan da anlaşılacağı üzere, 'romantik kültür' yorumu değişmemiştir:

Sainte-Beuve'un, hiçbir zaman hoşlanmadığım bir yazar olan Chateaubriand üzerine kitabını yeni bitirdim. Bu adamın Fransa'da bu kadar ün kazanması, Fransız *vanité*'sinin [boş gurur] her bakımdan en klasik örneği olmasından ileri geliyor. – Çünkü bu *vanité* 18. yüzyılın hafif ve eğlenti düşkünü kılığına değil de, romantik kılığa sokmuş ve yeni yaratılan moda göre salınıp dolaşmasını sağlamıştır; insan burada yalancı bir derinlik, Bizanslı bir abartına, duygucu bir kırıtkanlık, çok renkli bir pırıltı, kelimeyle resim, teatrallık, yücelik, kısacası, daha önce ne biçim ne de içerikte varolmamış bütün yalanların karışımını buluyor.⁸

1841 yılının sansür yasasını tartışan yazısında¹ Marx, ‘romantik kültür’ün görünüşte güzel, gerçekte kötü özelliğini, asıl baskı tarafı niteliğini örten görünüşteki insancılığını ortaya koydu. III. Friederich Wilhelm’in pratik, açıkça ben-cil rejimi, gazete editörlerinden uslu davranmaları için bir para garantisi istemişti. Onun yerine geçen liberal-romantik kral, bu para canlısı ve bayağı garantiyi kaldırıp hiçbir gerçek önemi olmayan idealist bir yemin istedi. Yeni kraliyet yönetimi editörlerden para yerine ‘edebî yetenek’ ve ‘sosyal mevki’ istiyordu. “Edebî yetenek istemek, amma da geniş ve cömert bir tedbir!” diye haykırmıştı Marx. “Sosyal, mevki istemek, amma da dar ve cimri bir tedbir! Ama hem edebî yetenek, hem de sosyal mevki istemek; – bu liberalizmin yalnız dış görünüşüdür!”² Romantizm ışıltısı altında çoğu kere özel çıkar ve kişisel çıkar yatar. Basın özgürlüğü konusunda Prusya kralının romantik buyrukları, bu işin bütünüyle sansüre bırakılması yolundaydı. Yazar ve editör, sansürün kaprisinden, hiçbir şekilde, hatta hukukî bir tedbirle bile korunmamışlardı. Odun çalmaya karşı çıkarılan yasa üzerine tartışmalarda da aynı ikiyüzlülük göze çarpıyordu.³

Amacın soyluluğu artı nasır tutmuş duygusuzluk, gelişmesinin bütün aşamalarında ‘kişisel-çıkâr’ın gösterdiği bir özelliktir. Söz gelişi burjuvazinin fabrika yasalarına karşı kendini haklı gören kızgınlığını, patronların kişisel erdem-

“Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion”, MEGA, I, 1¹, s. 153-173.

Aynı yerde, s. 169-170.

“Debatten über das Halzdiebstahls-gesetz”, Aynı yerde, s. 266-304.

lerine romantik inancını –özellikle işçi çıkarlarının tehlikede olduğu yerlerde– ve fabrika içinde çalışma düzenini yöneten kurallara karşı kusur bulma merakını düşünün bir. Kişisel özgürlük değil, kişisel özgürlüğün boyunduruk altına sokulmasıdır romantik ‘özel-çıkar’ın gerçek temeli.

Marx ile Engels’in daha sonra ‘Revue der Neuen Rheinischen Zeitung’da⁴ yayımlanan bir yazıda işaret ettikleri gibi, bu durumun çok güzel bir örneği Carlyle’in romantik öğretisidir: “Carlyle gösterişli boş lafların nasıl tam karşısına, soylu, bilgili ve akıllı bir adamın pratikte nasıl bir uşak, kara cahil ve aptal hâline döndüğünün çok iyi bir örneğidir.”

Carlyle’in şu fikirlerini düşünün:

Bütün Avrupa ülkelerinde, özellikle İngiltere’de, bir yönetici ve komutan sınıfının, hayalî değil, gerçek bir yeni ‘aristok-rasi’ başlangıcının, daha şimdiden, kendini bir hayli yetiştirmiş olduğu görülmektedir: Endüstri komutanları, her şeyin üstünde veya hiç değilse her şeyden önce, bu zamanda istenen, özlenen sınıftır bu. Maddi işlerin yapılmasında, daha şimdiden aramızda insanların bedenlerine komut verebilecek insanlar var. Ve elbette ki, öte yandan, komut alma gereğini duyan insanlar da hiç eksik değil: oradan oraya aç ve işsiz gezinen, Hodge’un azad edilmiş beygirleri, diye anlatmak zorunda olduğumuz o acıklı insan-kardeşler sınıfı – bu da bütün ülkelerde gelişti ve ölümcül bir geometrik ilerlemeyle, herkesi korkutan bir hızla hâlâ da geliştiriyor kendini; Başka bütün konularda olmasa bile bu konuda, ‘Emeğin Örgütlenmesi’ (şimdiye kadar denenen çılgın yöntemlerle örgütlenemez) dünyanın evrensel sorunudur.⁵

Sözün burasında Marx ve Engels, şöyle diyorlar:

Thomas Carlyle’in eleştirisi: *Latter Day Pampylets*. Bkz. LN, III, s. 414-426. Thomas Carlyle, *The Present Time, Latter-Day Pamphlets, Carlyle's Works*, XVI, de Wolf Fisk Boston 1901, s. 37.

Carlyle ilk kırk sayfa boyunca bencillik, serbest rekabet, insanla insan arasındaki feodal bağların kalkması, arz ve talep, *laissez faire*, pamuk bükümü, faiz ödeme vb. üzerine haklı öfkesini gümbür gümbür haykırdıktan sonra, bir de bakıyoruz ki, bütün bu dalaverelerin baş şampiyonları, endüstri burjuvazisi, yalnızca ünlü kahramanlar ve dâhiler arasına katılmakla kalmıyor, ileride gelecek olan kahramanları da meydana getiriyorlar, burjuva ilişkileri ve fikirlerine karşı yaptığı bütün saldırılarda sona sakladığı koz, burjuva-kişiselliklerinin en yükseği oluyor.⁶

Marx ve Engels, Carlyle'ın kahramana tapınmasını yıkıcı bir eleştiriden geçiriyorlar:

Dehanın egemen olduğu yeni çağ, eskisinden en çok kırba-
cın kendini deha sanmasıyla ayrılmaktadır. Carlyle'ın deha-
sını herhangi bir hapisane Kerberos'undan ya da yoksullar
evi yöneticisinden ayıran şey, yoksullara sadece onları kendi
düzeyine çıkarmak için kötü davranmasına yol açan öfkesi
ve ahlaki vicdanı oluyor. Burada her şeyi olumlamaya böy-
lesine hazır olan bu dâhinin, kefarete ödeyen gazabıyla, bur-
juvaların rezaletlerini nasıl abarttığını ve haklı çıkardığını
görüyoruz.⁷

Marx yıllar sonra gerici romantizm üzerine eleştirisini
şöyle özetledi:

Atölyede işbölümünü, işçinin hayatı boyunca kısmi bir işe
bağlanmasını ve bütün sermaye yönetimi altına girmesini,
emeğin üretkenliğini artıran bir iş örgütlemesi olduğu için
över o aynı burjuva zihniyeti. – O aynı burjuva zihniyeti
eşit derecede bir sertlikle karşı koyuyor, üretim sürecini

LN, III, sözü geçen yerde.
Aynı yerde.

toplumsal şekilde denetlemek ve düzenlemek için girişilen her türlü bilinçli çabaya, gerekçesi de bunun mülkiyet hakkı, kapitalist bireyin özgürlüğü ve sınırsız hakkı üzerinde bir kısıtlama olması. Fabrika sistemini coşkunca savunan kişilerin, toplumsal iş gücünün genel bir şekilde örgütlenmesine karşı, bunun, bütün toplumu bir büyük fabrikaya döndüreceğinden başka söyleyecek söz bulamayışları çok karakteristik.⁸

1842’de Marx, kelimenin tam proleterce anlamıyla bir devrimci değildi. Demokratik devrimi ya da 40’ların deyişiyile, ‘politik kurtuluş’u, bütün toplumsal sorunların çözüm yolu sayıyordu. Ortaçağcı romantizmin ‘kişisel-çıkâr’ı ile katıksız burjuva ilişkilerinin fetişçiliği arasında henüz bir ayrım yapmıyordu. Üstelik başlangıç noktası hâlâ ‘modern uluslar’ın bütün sanatını, isterse Ortaçağ minyatürleri, isterse Felemenk ölü doğalarında olsun, ‘romantik’ olarak anlatan Hegel *Aesthetik*’iydi.

Derebeyliğin Tilki Reynard’ıyla, burjuva toplumunun Darwinci ‘hayvan’ının birbirine karıştırılması, bütün Sol Hegelciler arasında yaygın bir özellikti. Gelgelelim örneğin Bruno Bauer, burjuva topluma, ataerkil-derebeyi toplumunun bozulmasının bir ürünü olarak saldırırken, Marx, derebeylik yozlaşması ve çürümesinin Almanya’da burjuva ilişkilerini gizlediğini ortaya koyuyordu. Bu yüzden ‘politik’ kurtuluş ile ‘insanî’ kurtuluşu birbirine karıştırmaları hemen hemen birbirinin tam karşıtı olan yorumlarla sonuçlanıyordu. Marx’a göre çare, *Revolution in Permanenz*, burjuva-demokratik devrimin en son noktasına kadar devamıydı: Bauer’e göre, gelişmenin kapitalist, aşamasından kaçınmak, yani burjuva-demokratik devrimin sadece romantik bir eleştirisiydi.

Genç Marx’ı olağan bir burjuva radikal gibi görmek yanlıştır. Ren imalatçıları ve tüccarlarının partisini ‘eski rejim’in romantik hortlaklarına karşı korumakla birlikte, burjuvazinin satıcı etiğini sert bir dille eleştirmekten de geri durmuyordu. Burjuva ilerlemesi yolunda bir engel olan romantizme karşı savaş ve Alman burjuvazisinin korkak bencilliğini

yermek, genç Marx için Ortaçağın bütün kalıntılarına karşı bir tek saldırı çizgisiydi.

Büyük tarihî ödevini yerine getiren ve ‘dinî ve politik yarılsamalarla (*illusion*) örtülmüş sömürü’nün yerine ‘çıplak, utanmaz, dolaysız, hayvanca sömürü’yü koyan burjuvazi, Marx’la Engels’in dedikleri gibi, “O zamana kadar saygılı bir korkuyla bakılan bütün meslekleri kutsal giyimlerinden soydu.”¹ Yazar ve şair bile kaçamadı bu kaderden. Burjuvazi, şairi, ‘ücretli, yevmiyeli işçi’ durumuna soktu. Ve bu durum, toplumsal-tarihî bakımdan, her ne kadar ileriye doğru büyük bir adımı temsil ediyor idiyse de, edebiyat böylece bir mal düzeyine indirgenmiş oldu. Yazarın sansürden ve romantik kaprislerinden kaçışının ertesi günü, edebiyatın para keselerinin insafına kalmış bir zanaata dönüşmesi tehlikesi baş gösterdi. Marx, bu tehlikeyi önceden, basın özgürlüğü konusundaki yazısında belirtmişti.

Şimdiye kadar, romantik ilkenin modern-feodal şeklinin temsilcilerini ele aldık. Ama şimdi romantizm cilasından geçmemiş bir ‘özel-çıkar’ın temsilcileriyle karşı karşıyayız. Bunlar, ‘şehirli kesimi’ne ait olan burjuvazinin hatipleridir. “Bu insanlar her zaman, büyük olayları basit nedenlerle açıklamaya ve insanın elde etmek için uğraştığı her şeyin aslında kendi çıkarıyla ilgili bulunduğunu haklı olarak gördükleri için, yalnızca küçük, basit, çıkarlar, kalıplaşmış bencillik çıkarları olduğu gibi haksız bir sonuca varmaya” hazırdırlar.² Onun için, ‘şehirli kesim’ görüş açısına göre, edebiyat işi, genel olarak iş özgürlüğünün düzenlemesi alanının içine girmez. Diet’de konuşan adam basın özgürlüğünü bu temelle dayanarak savunuyordu. Şöyle yazıyordu Marx:

Gözümüze ilk çarpan şey, basın özgürlüğünün, iş özgürlüğü başlığı altında ele alınışıdır. Yine de toptan yadsıyamıyoruz

SW, I, s. 208.

“Deabten über Pressfreiheit”, MEGA, I, 1¹, s. 218.

konusanın görüşünü. Rembrandt Tanrı'nın Annesi'ni Hollandalı bir köylü kadın şeklinde çizmişti; sözünü ettiğimiz kişi de konuşmasında basın özgürlüğünü niçin kendi bildiği şekilde çizmesin?³

Edebî etkinliği saran bu fantastik halenin ortadan kaldırılması, ilerici bir tarihî olguydu, Gelgelelim sorunun bir başka yanı daha vardır:

Bir yasanın yüksek bir şekli daha aşağı bir yasa tarafından ispatlanmış sayılabilir. Ne var ki aşağıdaki alanı yukarıdaki alanın ölçüsü yapan ve aşağı alandaki, kendi sınırları içinde akla yakın yasaları, bunlar sanki yalnız bu alanın değil de aynı zamanda daha üstün bir alanın yasalarıymış gibi ele alıp gülünçleştiren bir uygulama doğru değildir.⁴

Kendi çıkarları tehlikeye girince pek ciddi ve gerçekçi olan burjuva, şeker, deri ve domuz kılı işlerinde kullandığı ölçütleri edebiyatta da kullanmak ister. Basın özgürlüğünü, sanki bu bir 'şey'in iş gibi ele alır, oysa bu basın özgürlüğünün özelliğine aykırıdır.

Belli bir özgürlüğü, kavramak bir yana, savunmak için bile, bu özgürlüğün dış ilişkilerini değil, özsel niteliklerini anlamalıyım. Basın kendi niteliklerine uygun mudur? Kendi doğal yapısının soyluluğuna uygun mudur davranışı? *Özgür müdür* kendi kendini bir zanaat düzeyine indirirse? Hiç şüphesiz bir yazar yaşamak ve yazmak için para kazanmalıdır, ama hiçbir koşul altında para kazanmak için yaşamamalı, yazmamalıdır.

Yalnız şarkılar söylemek için yaşarım

Aynı yerde, s. 219.

Aynı yerde, s. 221.

*Ve siz beni yerimden ederseniz bayım
Ben de yaşamak için şarkı yaparım⁵*

derken Beranger, bu tehditle, bir araç olur olmaz şairin alçalacağını belirten ironik bir itirafta bulunuyordu. Şöyle devam eder Marx:

Yazar, işini hiçbir zaman bir araç olarak düşünmez. Bu, *kendi başına bir amaçtır*, onun için ve başkaları için bir araç olmaktan o derece uzaktır ki yazmak, yazar gerektiği zaman kendi varoluşunu *onun* varoluşu uğruna verir ve bir dinî vaiz gibi, kendi, insanca ihtiyaç ve istekleriyle bağlı olduğu insanlar arasında şu ilkeyi bir başka anlamda uygular: “İnsanlara değil, Tanrı ya boyun eğ.” Öte yandan, Paris tarzı bir frak ısmarladığım terzimin gelip bana, güzelliğin sonsuz yasasına daha iyi uyduğu gerekçesiyle, bir Roma togası getirdiğini görmek isterdim. *Basın özgürlüğünün ilk koşulu bir zanaat olmamasıdır*. Bunu bir maddi araç olarak kullanan yazar, kendi iç köleliğinin cezası olarak, dış köleliği, yani sansürü de hak etmektedir; daha doğrusu kendi varoluşu kendi cezasıdır.⁶

Sansür zincirinden kurtulan edebiyatın ‘burjuva ticarî edebiyat ilişkileri içine’ (Lenin) düşmesinden korktuğu için Marx, yazarın çalışmasını ‘kendi başına bir amaç’ diye niteliyordu. Marx’ın 1842’de dile getirdiği görüşün idealist yanı da hiç şüphesiz vardı. Marx’a göre sansürle savaş, edebiyatı ticaretleştirme eleştirisine bağlıydı ve devrimci kendenin verme ilkesinin övgüsü ‘yaratıcılık özgürlüğü’ fikrinin yayılmasıyla bağlantılıydı. Ne olursa olsun, *Rheinische Zeitung*’da yazdıkları Marx’ın hiçbir zaman basit anlamda,

*Je ne vis que pour faire des chansons
Si vous c'otez ma place Monseigneur,
Je ferai des chansons pour vivre.*

“Deabten über Pressfreiheit”, MEGA, I, 1¹, s. 222-223.

bir “Sanat, sanat içindir.” taraftarı olmadığını yeterince göstermektedir. Bunu daha sonra yine göreceğiz.

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

Böyle bir ortamdan basın halkı birleştirecek bir bağ olmaz, ayırıcı bir öge olur; sınıf bölünmeleri manen takviye görür ve edebiyat tarihi ayrı ayrı hayvan soylarının doğal tarihi düzeyine düşer. Anlaşmazlıklar ve kavgalar ne bir çözüme ulaşır ne de bunlardan kaçınabiliriz; sıkıcılık ve budalalık basının kuralı olur, çünkü tikel, bence, ancak bütünle bağlantısı varsa manevi ve özgürdür. Ayrıca, bütün bunların dışında, *okumak* da *yazmak* kadar önemli olduğuna göre, *yeterli ve yetersiz okurlar* da olmalıdır – Mısır’da böyle bir sonuç çıkarılmıştı ve orada, yeterli yazar olan papazlar aynı zamanda toplumun tek yeterli okur sınıfıydı.⁷

‘Yeterlilik’in ne anlama geleceğini düşünmek kolaydır ve dolayısıyla, sınıf ölçeğinin en altında yer alan köylülerin bu ayrıma karşı olmalarına şaşmamalıyız. Marx bütün gücüyle pleb görüşünü, destekliyordu. Basın özgürlüğü üzerine bir takım sınırlamalar olması gerekiyorsa, bunun mülkiyet sahibi sınıfları da eşit derecede etkilemesi gerekiyordu. “Despot bir yönetim altında, kişiliğe saygı bakımından değil de aşılma anlamında nasıl herkes eşitse, herkes sansüre aynı şekilde tabi olmalıdır.” diyordu Marx. Burjuvazinin istediği

“Deabttten über Pressfreiheit”, MEGA, I, 1¹, s. 224.

çeşitten bir basın özgürlüğü, manevi dünyaya oligarşiyi sokmaktan başka işe yarayamazdı.

Basın özgürlüğü sorununun burjuva ve pleb açısından çözüm yolları arasındaki karşıtlık budur. Marx'ın görüşü oldukça açık seçiktir. Şöyle diyor:

Bir Alman dönüp tarihine baktığında, politik gelişmesinin yavaşlığı, ve Lessing'den önceki edebiyatın sefaletinin ana nedenleri arasında, 'yeterli yazarlar'ın da olduğunu görür. Meslekten, izinle ya da ayrıcalıkla bilgin olanlar, doktora sahipleri ve öteki eşekler, 17. ve 18. yüzyılların, kolalı perukaları, ünlü bilgiçlikleri, aşağılık mikrolojik yazılarıyla kişiliksiz üniversite yazarları, halkla ruhun, hayatla bilimin, insanla özgürlüğün arasına kendilerini soktular. *Yetersiz* yazarlardı edebiyatımızı yaratanlar. Gottsched ya da Lessing aralarından seçin. 'yeterli' yazarla 'yetersiz' yazarı.⁸

Lenin'in, "sadece polis karşısında değil, sermaye karşısında da hür, fırsatçılar ve arivistler karşısında hür ve daha önemlisi, anarşik düzen bilmez burjuva bireyciliği karşısında da hür bir basın yaratmaktan söz ettiği" "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" yazısı ile Marx'ın "Debatten über Pressfreiheit"ı (1843)¹ arasında karşılaştırma yapmak ilginçtir. 'Ticari burjuva basını'na ve burjuva yazarının 'para keselerine, rüşvete, patronluğa' karşı 'aldanmış (ya da ikiyüzlüce aldatan) bağımlılığına karşılık olmak üzere Lenin, *parti* edebiyatı ilkesini koyuyor. Öte yandan Marx'ın *Rheinische Zeitung*'daki yazıları karşılaştırma kabul etmez derecede aşağı bir politik anlayış düzeyinde olsa da, Marx'ın 1842'deki eleştirisinin yalnız polis sansürüne karşı değil, aynı zamanda burjuva anlamında bir basın özgürlüğüne karşı olduğundan şüphe yoktur.²

Marx'ın 1842'deki politik inançları açısından, parti edebiyatı savaşı, feodal-bürokratik sansürün eleştirilmesiyle aynı şey oluyordu. Zaten Lenin'le genç Marx'ın 'parti' kavramları arasındaki büyük ayrım buradadır. Lenin'e göre feodal sansürün yıkılması demokratik burjuva devriminin işidir, parti edebiyatı ise proletaryanın anarşik burjuva edebiyat ilişkilerine karşı çarpışmasının bir silahıdır. Hiç şüphe yok ki bu iki sorunu birbirinden ayıran bir Çin duvarı değildir; biri öbürünün içinden doğup büyüyor. Yine de bu iki sorun ayrıdır ve belli bir ölçüde birbirine karşıt bile sa-

"Debatten über Pressfreiheit", *MEGA*, I, 1¹, s. 179-229.

"Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion", *MEGA*, I, 1¹, s. 153-173.

yılabilir. Demokratik, özgür basın idealini, bunu bir 'ticari edebiyat' özgürlüğünden kurtarma sorunuyla karıştırmak, devrimci bir demokrat olan genç Marx'a özgü bir tavidir.

Başlıca düşmanı sansürdü. Hükûmetin buyruklarına boyun eğen sansür, edebiyatta parti çarpışmasının bütün izlerini silmeye, hatta parti sloganlarının kullanılmasını yasaklamaya çalışıyordu. Basın özgürlüğü konusunda ilk yazısı olan "Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion"da (1842) bile Marx, Prusya hükûmetinin, bir yandan bütün parti kavgaları'nı baskı altına alırken, aslında 'bir parti karşısında başka bir parti' gibi ortaya çıkan ikiye bölünmüşlüğü açıklaştı. Sansür bir çeşit, 'estetik eleştiri' de yapıyordu. Yazarın 'ciddi ve alçak gönüllü' bir üslupla yazması bekleniyordu. Gelgelelim yazının içeriği, hükûmetin hoşuna gittikten sonra üslup kabalığı üzerinde hiç durulmuyordu. "Böylece sansür kimi zaman içeriği biçime göre, kimi zaman da biçimi içeriğe göre yargılamalıdır. İlk içerik sansürün bir ölçütü olmaktan çıktı; arkasından biçim de yok olup gitti."³

Sansürün estetiği, yazarı sıradan bir adam olmaya zorluyordu.

Doğru evrenseldir. Bana değil herkese aittir. Ben ona değil, o bana sahiptir. Ben, benim manevi bireyselliğimi meydana getiren *hiçime* sahibim. *Le style, c'est l'homme*.⁴ Hem de nasıl yazmama izin veriyor yasa, ama *kendimin* olmayan bir üslupla.⁵

Krallık sansürlüğü yönetmeliklerince tek meşru üslup, bulanık ve tekdüzeli, renksiz ve resmî bir üsluptu. "Voltaire der ki: *Tous les genres sont bans, excepte le genre ennuyeux*.⁶

Aynı yerde, s. 172.

Buffon'un "Üslup insanın kendidir." anlamına gelen sözü. (Çev.)

MEGA, sözü geçen eserde, s. 154.

"Can sıkıcı üslup dışında bütün üsluplar iyidir." (Çev.)

Oysa burada yalnız can sıkıcı üsluba yer var.”⁷ Deha ile sıradan insan olmak arasında bir benzerlik vardır. Birincisi alçak gönüllü, ikincisi sönüktür. Ama dehanın alçakgönüllülüğü, açık seçikliğinin, inançlılığının, anlatım gücünün yadsınması demek değildir. “Ruhun özü her zaman *doğrunun kendisidir.*” diyor Marx.

Ya siz nasıl yorumluyorsunuz özünü? *Alçakgönüllülük.* Goethe, ancak reziller alçakgönüllü olur der; ruhu böyle bir rezile dönüştürmek midir istediğiniz? Ya da alçakgönüllülüğün, Schiller’in sözünü ettiği o alçakgönüllü deha olmasını daha iyi bulmaz mıydınız? Peki öyleyse, ilkin bütün yurttaşlarınızı ve hepsinden önemlisi sansürlerinizi, birer deha yapın. Bu durumda dehanın alçakgönüllülüğü, kültürlü insanların dili gibi, ağız ve lehçelerden kaçarak değil, gerekli olan ağız ve lehçeyi kullanmakla meydana gelecektir; alçakgönüllü olmayı ya da olmamayı unutacak, her şeyin derinine inecektir.⁸

Marx’ın bu konudaki görüşleri, Goethe ve Hegel’in dehanın ‘tekyanlılığı’ üzerine görüşlerinden pek uzak değildir.⁹ Onlara göre deha, her şeye karşı omurgasız bir tarafsızlık niteliğiyle değil, belli bir tutumu oluşuyla, tekyanlılığıyla anlaşılır. Hegel’e göre, geçmişte sanatın yeni doğuşları toplumsal ilişkilerin, gelişmemiş durumuyla, sanatçının toplumsal hayatın katı yapısı, belirli içerikler ve geleneksel şekillere olan bağımlılığıyla ilintiliydi. Bu ilk belirliliğin yok oluşu-

Aynı yerde, s. 154-155.

Aynı yerde.

Amaç ve çalışmanın ‘sınırlanması’, Goethe’nin *Wilhelm Meisters Wanderjahresi*’nde sık sık ortaya çıkan bir temadır: “Doğrusunu söylemek gerekirse, çokyanlılık, sadece, içinde tekyanlının hareket edebileceği ortamı hazırlar... Yapılacak en iyi iş, insanın kendini sınırlamasıdır.” (Kısım I, Bölüm IV) ve “Bir şeyi iyi bilmek ve iyi yapmak, yüzlerce çeşit şeyde yarımılıktan daha ileri bir idmandır.” (Kısım I, Bölüm XIII) Bkz. Kısım II, Bölüm XII ve ‘Natur und Kunst’ şiiri, Hegel’de tekyanlılık için, bkz. 73. Dipnotu.

nu Hegel, gerekli ve ilerici sayıyordu. Ama ilerlemeyle ve özgürlüğün gerçekleşmesiyle birlikte sanatsal çürüme de geliyordu: “Ruh bilinçli şekilde yeterli ve yüksek bir biçime erişip özgür ve arı bir ruh olunca, sanat gereksizleşir.”¹⁰ Çağdaş özgür ressam (burjuva toplumunun sanatına Hegel ‘özgür sanat’ der), zihnini dolduran bir içerikten yoksundur. Tepkileri otomatiktir ve çağlara, üsluplara karşı ilgisi soğuktur. Her şey onu çeker, hiçbir şey özellikle çekmez, ‘özgür sanat’ üslupçuluğun, özetlemelerin, bireysel zekâ ve özgürlüğün dünyası olur.

Genç Marx’ın görüşleriyle Hegel’in bu öğretisi arasında birçok ortak nokta vardır. Marx’ın Grund’un kitabına aldığı notlar arasında şu bölümü buluyoruz:

Her zaman sanatta, bir ilerlemeyle birlikte giden belirli, dönemlerde şaşılacak kadar çok sayıda büyük insanların çıktığı görülmüştür. Bu sanat coşkunun başlıca özelliklerine olursa olsun, insanlar üstündeki etkisi yadsınamaz; insanları canlandırıcı bir güçle doldurur. Kültürün bu tekyanlığı sona erdikten sonra, sıradan insanlar çıkar ortaya.¹¹

Bildiğimiz gibi, *Rheinische Zeitung*’daki çalışmaları süresince Marx, yaratıcı sanatın geçmişle birlikte yok olduğuna inanmamıştı. Tersine ‘kişisel-çıkar’ın egemen olduğu bir toplumda, sanatı ezen buhrandan çıkış yolunu göstermişti sanatçılara. Marx bu çıkış yolunu, sanatçının bireyselliğinin belirli bir politik ilkeyle, politik bir partinin açık ve katı şekilde vurgulanmış ‘ağız ve lehçesi’ ile özdeşleşmesinde görüyordu. Romantizmin bulanıklığına, ilkel şiir ve modern gizemcilikle, Ortaçağlar ve Doğuyla flört edişine bu yüzden saldırıyordu.

Bununla birlikte Marx’ın bu görüşünü, Hegel’in, deha-

¹⁰ Hegel, *Philosophy of History*, Lasson ed., s. 499.

¹¹ Grund’un kitabında sayfa kenarına alınmış nottan, s. 25.

nın ‘kendini sınırlaması’ öğreticiyle eş saymamak gerekir. Şöyle yazıyordu Hegel:

Büyük bir iş yapacak olan insan, Goethe’nin dediği gibi kendini sınırlamayı bilmelidir. Öte yandan, her şeyi yapacak olan insan, gerçekte hiçbir şey yapamayacak, başarısızlığa uğrayacaktır.¹²

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

Kelimenin Hegelci anlamında ‘kesinlik’, burjuva toplumunun ‘özgür sanat’ıyla hiçbir şekilde çatışmaz ve bu toplumun

yalancı özgürlüğünden kaçmak için hiçbir çözüm sağlamaz. Yalnız sanatta partizanlık, Marx ve Lenin'in gösterdiği anlamda partizanlık, modern sanatçıya, gerçek sanat için çok gerekli olan yaratıcı 'tekyanlılığı', kesinliği ve irade yoğunlaşmasını verebilir. Genç Marx'ın *Rheinische Zeitung* dönemindeki inancında bu öğretinin başlangıçları görülebilir.

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

O sıralarda, 1842'de bile, Marx'ın felsefi ve politik görüşleri tam anlamıyla Hegelcilik'den belli ayrılıklar gösteriyordu, ama bu daha çok bir vurgu sorunuydu. Dostluk ve düşmanlıklarında yansıyan ilgilerinin sınırı, Hegel felsefesinin sınırlarını pek aşmıyordu. 'Kişisel-çıkar', kaba ampirizm, özel çıkarın bencilliği, hâlâ Marx'ın başlıca saldırı hedefleriydi. Manevi biçim maddenin, teori pratiğin, üretim (manevi anlamda) edilgin maddeciliğin ve duygusuz tüketimin karşıtıydılar. Bütün toplumsal ilişkiler manevi oluyor, maddeye ilişkin her şey, hayvan varoluşunun bir kalıntısı olarak yeriliyor. Şöyle diyor Marx:

Kusursuz devlette, toprak mülkiyeti, üretim, hiçbir maddi şey yoktur. Yalnız manevi güçler vardır ve doğal güçler devlette yalnız politik yeniden doğma ve yeniden gençleşmeleleriyle yer alırlar. Devlet bütün doğaya manevi sınırlar yerleştirir. Bundan dolayı belli olmalıdır ki yöneten güç, madde

değil biçilir, dışarıdaki doğa değil Devletin doğasıdır, 'özgür olmayan nesne' değil, 'özgür insan'dır.¹

Sanat 'kusursuz devlet'in arkadaşıdır. Sanatla elverişsiz tarihî koşullar arasındaki karşıtlık, gerçekte ruhla doğanın, sanatla maddi gerçekliğin sonsuz düşmanlığıdır. Ve insan ilişkilerinin, sanat gelişmesini engelleyen fetişçi somutlanışlarını ortadan kaldırmak, toplumsal hayatın maddi temelini yenmek demektir. Dolayısıyla fetişçi koşullara karşı savaş 'et ve kan', arasında bir savaş değil, et ve kanın insan bilinçliliği üzerindeki egemenliğini yıkma savaşıdır. Şöyle yazıyor Marx:

Yazıya dökülen her konu, ister iyi ister kötü şekilde olsun, edebiyatın konusu durumuna gelir, edebî tartışma konusu olur. Halkın kültürel ve manevi aydınlanmasında güçlü bir kaldıraç olarak basın önemi de işte budur. Maddi çatışmaları ideal çatışmalara, et ve kan savaşlarını manevi savaşlara, oburluk, açgözlülük ve pratik kavgalarını teori, akıl ve biçim kavgalarına dönüştürür.²

Yine de özel mülkiyeti 'kusursuz devlet' görüşü açısından eleştirirken bile, bireyin gerçek hayatını yoksayan (inkâr eden) politik idealizme karşı oldu Marx; Schiller'in, 'en yüksek özgürlüğü en dolgun varoluşla birleştiren' insan idealine sarıldı. Bu nokta önemlidir. Ne de olsa, duyular olmadıkça var olamaz sanat; ve yaratıcı sanat eserlerinin aklî içeriğine nesnel bedenî bir biçim verilmelidir.

Fransız Devrimi'nde ortaya çıkan, herhangi bir maddi çıkarı, olmayan soyut politik yurttaş idealine göre, sanat bir yozlaştırma ögesidir. Rousseau sanatın ahlaki ve toplumsal bir değeri olup olmadığını sormuş, Jakobenler ise sanatın

"Über die standischen Ausschüsse in Preussen", MEGA, I, 1¹, s. 321. Aynı yerde, s. 335.

estetik, zevk verdiğini kabul etmemiş, resimde soyut, neredeyse geometrik alegoriler kullanmışlardı. Bu belli bir sınıf ilişkisini, yani, 18. yüzyılda hem soylular hem de burjuvalarca kabul edilen ‘zevk verirlilik felsefesi’nin plebce bir yadsınısını gizliyordu.

Ama zevkin kültürle bağdaştırılışına karşı bu protestonun, münzevi ve dar bir özelliği vardır. Sanat böylece iki tehlikeyle karşı karşıya kalıyordu. Bir yanda eski rejimin Hristiyan-feodal dünyası sanata düşmandı. “Besbelli eski rejim (Fransa) şaire bir şey veremezdi; – ne çevik imgelemine coşturabilir ne de manevi destek olabilirdi.” (Ranke’nin politik tarih günlüğü üzerine Marx’ın notları) Öte yandan ‘kusursuz devlet’in (bu devletteki şekli özgürlük ve politik cennetle iktisadi ampirizm bileşimindeki ikilik) soyut demokratik ideali kendi içinde insan duygunluğuna ve dolayısıyla yaratıcı sanata karşı münzevice bir umursamazlık barındırmaktadır. Bu soruna Marx’ın sanat üzerine yazısında da rastlamıştık.

Marx’ın politik ve estetik sorunu, burjuva demokrat devrimlerden doğan sorunların karmaşasından geliyordu; aynı zamanda bu sorunların ötesine de uzanıyordu. ‘Kusursuz devlet’ görüşü açısından özel mülkiyetin eleştirilmesinde tutucu bir taraf vardır. Bireysel bencilliğin soyut bir eleştirisi olarak, toprak sahipleri, orman sahipleri, maliyeciler ve ezilen kitleler için eşit derecede geçerlidir; çünkü ezilen kitleler de, ayrıcalıklı sınıfların bencilliğine karşı, kendi maddi refah haklarını –kitle bencilliklerini– ortaya sürmektedirler. Bu çeşit bir politik ideolojinin hiçbir kitle desteği bulamayışının nedeni budur. (Parisli işçi ve dilencilerin Jakoben hükûmetinin düşüşü karşısındaki kayıtsızlıklarını bir düşünün.) Ama Rousseau’nun, 18. yüzyıl sonlarında o kadar devrimci görünen Spartacı ideali, ‘kitleler’i maddi çıkarlarına bağlılıklarından ötürü mahkûm eden Bruno Bauer ve arkadaşlarının elinde açıkça gerici olmuştu. Aynı şekilde Rousseau’nun sanatı, varoluşun katıksızca maddi sorunlarından ayırlamadığı için olumsuzlaması da

gerici bir niteliğe bürünmüştü. Ve gerçekten de sanatın tarihî hakları sorunu, kitlelerin duysal, maddi varoluşlarını düzeltme hakkı sorusunun arkasından gelir.

Rheinische Zeitung'un kapatılmasından Marx'ın aldığı ilk acı ders, ister Hristiyan-feodal, ister idealist-Eskiçağ, ister romantik, isterse klasik şekliyle olsun, şu beylik bedenin günahkârlığı öğretisini ortadan hemen kaldırmak gereği idi.

Böylelikle soyuttan somuta, '1793 idealleri'nden 'et ve kan'a geçmek gerekti. Ama bu iş nasıl başarılabilecekti? Alman devriminin bu aşamasında iki açık yol vardı. Yolların birincisini önceki dönemin büyük toplumsal düşünceleri seçmişlerdi; bunu 'uzlaşma' yolu diye anlatabiliriz. Örneğin Schiller, manevi olanla duysal olanı birleştirmeye, devrimci 'yurttaş'ı bencil burjuvayla uzlaştırmaya çalıştı. 'Estetik Devlet' kavramında, 'Belirlenme Yoksunluğu veya Boş Bitimsizlik Devleti' (*Bestimbarkeit*) ile 'Belirlenmiş Devlet' (*Bestimmung*) arasındaki çelişmeyi uzlaştırdı. Bu çelişik yönlerin her biri, tek başına ele alındığında, estetikçiliğe düşmandır. Maddi hayatı açgözlülük ve çıkarlar çatışması yönetir. Kendinden vermeyi gerektiren ideal hayat mutluluk sağlamayacak kadar serttir. Sorun, fikrin duysal şekliyle, manevi hayatın bedenî varoluşla nasıl birleştirileceğidir. Bu sorun Schiller'in 'Estetik Devlet'inde çözülmüyordu.³

Hegel de aşağı yukarı aynı yoldan gitmişti. Devrimci kendi bilincine varmanın –'Fichte'nin 'Ben-Ben'i ve Fransa'nın 'egalite'si– soyut özelliğini oldukça iyi anlıyordu. Gelgelelim soyuttan somuta geçişi, yurttaşları farklılaştıran ve sınıf çıkarlarını somutlaştıran devamlı bir devrimci süreç olarak değil, tam tersine evrensel ruhun 'çömezlik yılları'ndaki çalkantısından gerçeklikle mertçe bir uzlaşmaya doğru ilerlemesi olarak yorumluyordu. Hegel'in evrensel ruhu, burjuva toplumunun 'geçici dönem'indeki bütün devrim sonrası aşamalarından geçer; – Thermidor'dan meşruti monarşiye kadar. Gerçi Hegel

burjuva toplumunu sert bir eleştiriden geçirir, ama tarih tarafından belirlenmiş şeklini eleştirmez; daha çok burjuva toplumunun kusursuz, bir toplumun maddi görünümü olması bakımından eleştirir. Bu olumsuzlamanın soyut olduğu ve sonra da, soyuttan somuta, geçişinde maddi, duysal varoluşa, yani burjuva toplumuna, bir dönüş olduğu, söylenir. – Ama arada bir fark vardır, burjuva ilişkilerinin maddeci ve kirli özelliği burada, ruhun etkin özünün cisimleşmesi olarak, derin gizemli bir önem kazanır. Alman idealist felsefesinin, ‘kurgusal yöntemleri’nin anlamı, kısaca budur.

Bu özellikle estetik alanında açıkça görülür. Hegel, şaşılabilecek bir keskin görüşlülükle, sanat ve toplumun tarihî gelişmelerindeki çelişkileri gösteriyor. Ama tarih tarafından belirlenmiş bu oluşumu, ruhun duyulardan kurtarılmasında kaçınılmaz bir süreç olarak, görüyor. Ona göre yerel ve ulusal sınırlılıklarla, ataerki derebeylik düzeniyle birlikte sanat yaratısı da kayboluyor. Çağdaş ilişkiler, en son politika ve eğitim kurumları içinde sanat, kuru bir anlatını açıklığı ve soyut düşünme yeteneği, gereken kahramanlık çağının kendine övgüler ve söz sanatlarıyla dolu dili kadar yersizdir. Burjuva toplumunun Evrensel Ruh’u, sanatın duysal ve somut dünyasını bir anakronizm hâline getirir.

Bildiğimiz gibi Hegel, mantık gelişmesinin bu aşamasında durmaz. Estetikte de somuta doğru bir yol arar. Tarihî ilerlemenin yadsıdığı sanat, onun imgeleminde yeniden, ama artık modern ‘özgür’ sanat olarak doğar. Burjuva toplumunun kendi kralları ve papazları olduğuna göre, niçin sanatı olmasın? Adam Smith gibi Hegel de ‘ilham perilerinin hizmetçileri’ni, hizmet etme haklarını tanımak için, *üretim yapmayan işçi* olarak görüyor. *Duysal* bir olay olarak sanat böylelikle, ancak *manevi* bir olay olarak, varolan ‘duysal gerçeklik’le uzlaştığı oranda, yani, burjuva toplumu ilişkilerinin çirkin, özelliğiyle uzlaştığı sürece, kendi varoluş hakkını kazanıyor. Sözgelişi çirkin ve rastlantısal şeylerin gösterilmesinin modern sanatta büyük önem kazandığını söylüyor Hegel. Böylece Felemenkli

ressamların en çirkin ve bayağı sahneleri bile çekici yapabilme yeteneklerine avlanmış oluyor. Hegel'e göre, hayatla bu uzlaşma, soyuttan somuta geçiştir.

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

Marx bambaşka bir yol izledi: 'Kusursuz devlet' görüşü açısından yapılacak herhangi bir toplumsal ilişkiler eleştirisinin ne derece soyut kalacağını anlayan Marx, somut gerçekliğe bir yaklaşım yolu aradı. 1842 yaşantısı, iktisadi gereklikle biçimsel politik özgürlük arasında yatan çelişkinin tek çözümünün, bu çelişkiyi ortadan kaldırmak olduğunu ona gösterdi. Bu sorunu çözebilecek olan tek toplumsal güç, 'önceki dünya düzeninin çökmesini' temsil eden proletarya sınıfıydı. Marx'ın proletaryanın tarihî rolü üzerine bu görüşü ilk olarak 1843 sonuyla 1844 başında, Fransız ve İngiliz politik edebiyatını iyice okuduktan sonra ortaya çıkar. İşçi sınıfının tarihî rolü öğretisi, burjuva toplumunu beğenen, Devlet'i tarihî gelişmenin son hedefi olarak gören Hegel felsefesindeki çeşitli çelişkileri çözmek için ortaya çıkarıldı. Şöyle diyordu Marx: "Proletarya *varolan düzenin değişmesini* emrettiği zaman, sadece *kendi varoluşunun gizini* açıklamaktadır, çünkü kendisi bu düzenin çöküşü demektir... Felsefe nasıl proletaryada *maddi* silahlarını buluyorsa, proletarya da felsefede *manevi* silahlarını bulur."⁴

Bu düşünce değişikliği Marx'ın estetik inançlarında da yansır.

"Zur Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie", MEGA, I, 1¹, s. 620.

Marx ve Engels'in, eski arkadaşları Brano Bauer ve grubuna karşı yazdıkları *Die heilige Familie* [Kutsal Aile] de kurgusal estetik üzerine ayrıntılı bir eleştiri bulunur: Bu kitabın büyük bir kısmı, Sol Hegelci Szeliga'nın, Eugene Sue'nun *Paris Esrarı* kitabı üzerine yazdığı eleştiri üzerine bir tartışmaya ayrılmıştır. Szeliga'yı eleştirmekten başka, Marx yalnız Sue'nun romanını değil, 19. yüzyılın 'egemen kişilik'i, yani burjuvanın, bütün ahlaki ve estetik inancını yıkıcı bir eleştiriden geçirir.

Belinski'nin 'Avrupa'nın Şehrazad'ı dediği *Paris Esrarı*, 1840'larda büyük başarı kazanmıştı. Toplumsal sorunlarla flört eden ve ikiyüzlü ahlaki çözümler sunan Sue, bütün Avrupa'da pek ünlü olmuştu. Sue'nun hayranları arasında, o sıralar Berlin'de *Allgemeine Literaturzeitung*'u yayımlayan Bauer kardeşler de vardı. Bu edebiyat dergisi, Szeliga'nın ağzından, Sue'nun toplumsal sorunu çözüm yoluyla kendi kurgusal çözümlerinin birbirine uyduğunu belirtmişti. *Paris Esrarı*'yla Szeliga'nın bu kitap üzerine yazdığı eleştirel yorumu karşılaştıran Marx, 'eleştirel eleştiri'nin ve bunun kurgusal iddialarının amaçlarına uysun diye, romanın gerçek içeriğinin başka türlü gösterildiğini tartışmaya yer bırakmayacak şekilde ispatladı. Kurgusal yöntemle burjuva romantizmi ruhu arasında bir benzerlik bulunduğunu Marx yoksamıyordu zaten. Tam tersine konik bir şekilde, 'kurgusal kuruluş esrarı' ile *Paris Esrarı*'nın aynı toplumsal ve ideolojik temele dayandığını ispat etti. Şöyle diyordu:

Rodolphe için nasıl bütün insanların iyi ve kötü görüş noktaları varsa ve bu iki yerleşik görüş noktasına göre yargıla-

nıyorlarsa, Bay Bauer ve arkadaşlarına göre de bütün insanlar ya eleştirmenlerin ya da kitlelerin görüş noktalarına sahiptirler. Ama Rodolphe da, Bauer de, *gerçek insanları* alıp, *soyut görüş noktaları* hâline getiriyorlar.¹

Die heilige Familie'de, "Kurgusal Kuruluş Gizemi"² üzerine klasik bir bölüm vardır ve bu bölümde Marx, bütün 'eleştirel eleştiri' buluşlarının kökü olan Hegel yönteminin, idealist bir gizemlileştirmeye dayandığını gösterir. Filozof, bir sürü gerçek varlıktan, töz (*cevher*) diye adlandırdığı soyut bir fikir çıkarır (örneğin elmanın, armudun, bademin ve benzerlerinin tözü 'meyve'dir. Idealist görüş açısına göre bu fikrin gerçek, saltık *bir* varoluşu vardır, oysa çeşitli somut varlıklar sadece benzer (*müşabih*), meyvenin varoluşunun tarzlarıdır. Maddi varoluşun genel kavram içinde erimesi de, bir soyutlamadan başka bir şey değildir. Bu eksikliğin farkına varan idealist, soyutlamayı yadsımak ister, ama bunu 'kurgusal, gizemci bir tarzda' yapar. Somut dünyevi gerçekliklerin değişik çeşitlerini doğuran etkin bir manevi öz hâline getirir soyutlamayı.

Kurgusal estetiğin, yöntemleri bu idealist el çabukluğunun çevresinde kurulmuştur. Şöyle yazıyordu Marx:

Bay Szeilga'yı anlaşılır hâle sokmak için bunları önceden belirtmek gerekti. Bay Szeliga şimdiye kadar hukuk ve uygarlık gibi gerçekleri gizem kategorisine katmış ve böylece 'gizem'i bir töz yapmıştır. Ama ancak şimdi Hegelcilik'in kurgusal yüksekliklerine ulaşıyor ve 'gizem'i, gerçek durum ve kişileri toplayan, kontesler, markiler, yosmalar, hamallar, noterler ve şarlatanlar gibi, ayrıca aşk entrikaları, balolar, kapılarda da kendini gösteren bağımsız bir özne yapıyor.

Die heilige Familie, MEGA, I, 3, s. 371-372.
Aynı yerde, Bölüm V, Kısım 2, s. 227-232.

Gerçek dünyanın içinden ‘gizem’ kategorisini; kurduktan sonra bu kategoriden de gerçek dünyayı kuruyor.³

Ve bunu böyle yapan yalnız Szeliga’nın edebiyat eleştirisi değildir; *Paris Esrar*’nını yazarı da aynı şeyi yapıyor. Yaşayan kişileri alegorik biçimler hâline sokuyor.

Eugene Sue’nun kişileri (Chourineur ve Mektep hocası) kendi fikirleri, davranışlarının bilinçli nedenleri olarak, yazarın onlara şu ve bu durumda şu ve bu hareketi yaptırmasına yol açan edebî amaçları açıklamak üzere yaratılmışlardır. Hiç durmadan anlattıkları şudur: Bu bakımdan düzeldim ya da öteki bakımdan ya da bir başka bakımdan daha iyiyim vb. gerçek, dolu bir hayat yaşamadıklarına göre, önemsiz özelliklerine konuştukları dille, renk kazandırmalıdır.⁴

Kurgusal edebî yorumun bu eleştirisi bugün için de geçerlidir.

İdealistler somutu soyutun boyunduruğuna sokarken, Marx yaşayan güç ve kişilerin kendi gelişmelerini yapmalarından yanaydı. Gerçek, duyusal yaşantıda, ‘nereye’ ve ‘nereden’ sorularının cevapları önceden bilinemez. Ne var ki idealist felsefe bu tutumu kabul etmez; her şeyin teleolojiyle dolu olduğunu ve bir amaç için var olduğunu, bireyin ise gelişen bir fikrin sesinden başka bir şey olmadığını ileri sürer. İdealist estetiği ve ikiyüzlü idealist edebiyatı eleştirmekle yetinmeyen Marx, bireyi kör toplum güçlerinin basit bir aracı yapan ve böylelikle Hegelci estetikte anlatılan ‘dünyanın epik durumu’na tam karşıt olan ‘dünya durumu’nu suçlamaya girişti. 19. yüzyıl Paris’ini bir epos zemini ve Sue’nun karışık olay örgüsünü bir ‘epik olay’ olarak göstermeye çalışan Szeliga’nın sözleri, Marx’da alay etmekten başka bir tepki uyandıramazdı.

Aynı yerde, s. 231.

Aynı yerde, s. 360.

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

Bildiğimiz gibi, 'soyluluk' ve 'aşağılık' birbirine karışan kategorilerdir. 'Aydınlanmış' kişi için, 'iyi diye nitelenen kötü, kötü diye nitelenen iyidir.'⁵ Hegel'in, toplumsal ilerlemenin olumsuz yanını temsil eden toplum gruplarını anlattığı. *Phenomenology of the Mind* adlı eserinin en üstün özelliklerinden biri, 'aşağı', 'rezil', 'bozulmuş' bilinçliliklerin değerlendirilmesidir. Bu gruplar yoksuldur, aile hayatları bozulmuştur, 'iyi' insanların ahlak kurallarını küçümserler. Bununla birlikte, 'aydın' toplumun 'kötü' ve 'aşağı' gördüğü bu insanlar, tarihî sürecin diyalektiği sonucunda, gerçekten iyi ve soylu olurlar. Bu analiz sayesinde Hegel, ilerlemenin ikili niteliğini, 'soyluluk' ve 'aşağılık' kavramlarının göreceliğini ve Mandeville'in de gösterdiği gibi, bireysel kötülükleri kamusal erdemler hâline getiren burjuva toplumunun ikiyüzlülüğünü çok iyi gördü. Bu insanlar, varoluş tarzlarının 'insanaltı' özelliğini ve toplum ilişkilerinin çelişikliğini anladıkları oranda, soyluluk ya da dürüstlük gibi yapmacık maskeler altında sadece kendi çıkarını düşünen resmî toplumun, üstüne çıkarlar. 'Soylu', 'iyi' insanlar, iyilik ve kötülük arasındaki soyut karşıtlığın dünyasında yaşarken, öteki insanlar –Rameau'nun yeğeni gibi– içgüdüleriyle kavradıkları tarihin diyalektiğini temsil ederler. *Rameau'nun Yeğeni*'ne Hegel de değinir.⁶

Büyük Ansiklopedici'nin kaleminden çıkmış bu küçük başyapıtın, Marx'ın en fazla, değer verdiği edebî eserlerden

Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Macmillan, New York, s. 526.
Denis Diderot, *Rameaus Nephew*.

biri oluşu ilginçtir. En sevdiği düzyazı ustası Diderot'ydu. 1869'da *Rameau'nun Yeğeni*'ni, Hegel'in aşağıdaki alıntısıyla birlikte Engels'e gönderdi:

Varoluş, bütünü kargaşalığı ve kendi kendisi karşısındaki alaylı kahkaha, kendi kendinin farkına varan ve kendini dile getiren, aynı zamanda da bütün bu kargaşalığın son işitilir yankısı olan parçalanmış bilinçliliktir... Bütün ilişkilerin kendini parçalayan özelliği ve bu ilişkilerin bilinçli parçalanmasıdır... Benliğe dönüşün bu görünümünde *her şeyin boşluğu* benliğin *kendi boşluğu* olur ya da benlik kendisi boşunadır... Ama öfkeli bir bilinçlilik olarak kendi parçalanmasının farkındadır ve bu bilgi sayesinde hemen aşmıştır bu durumu... Bu dünyanın her bir yanının zihniyeti burada dile getirilmiştir ya da aklı başında bir şekilde tartışılmıştır ve ne olduğu ortaya konulmuştur. *Dürüst bilinçlilik* (Diderot'nun kendine ayırdığı rol) her ögeyi kalıcı bir varlık olarak almakta ve eğitim görmemiş düşüncesizliği içinde, bunun tam tersini yaptığını anlamamaktadır. Ama parçalanmış bilinçlilik ters çevirmenin, hatta mutlak ters çevirmenin bilinçliliğidir; onda egemen olan öge, dürüst bilinçliliğin birbirinden çok uzak gördüğü dağılmış düşünceleri bir araya toparlayan kavramdır, kullandığı dilin parlaklığı bundan ötürüdür. Dolayısıyla zihnin kendi üzerine konuşmasının içeriği, bütün kavramların ve gerçekliklerin ters çevrilmesiyle meydana gelmektedir; insanın kendinin ve başkalarının, evrensel aldanmışlığı ve bu aldanmayı ortaya koymanın utanmazlığı böylelikle en büyük doğru oluyor... Doğru ve İyi ezgisini tekdüzede, yani aynı nota üzerinden dürüstçe söyleyip duran durgun bilinçliliğin gözünde bu konuma 'bilgelik ve çılgınlığın karışımı' gibi görünmektedir.⁷

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

Hegel'in açıklamalarından daha eğlenceli M. Jules Janin'kiler; bu küçük kitaba konmuş ekte bunlardan bazı parçalar bulacaksınız. Bu *cardinal de mer* Diderot'nun *Rameau*'sunda, bir ahlak eksikliği seziyor, onun için Rameau'nun bütün tersliğinin 'doğuştan efendi' olmayışından ileri gelen öfkesi yüzünden olduğunu keşfederek kitabı düzeltivermiş. Bu köşe taşı üzerine yığıp biriktirdiği sürüyle Kotzebueumsu saçmalık, Londra'da bir melodram olarak oynamakta. Diderot'dan Jules Janin'e kadar, fizyologların, gerileme değişimi dedikleri şeyin meydana geldiğinden hiç şüphe yok. Devrimden önce ve *Louis Philippe zamanında* Fransız aklı...⁸

Böylece Hegel'e göre 'bölünmüş' bilinçlilik, eski dünya düzeninin çöküşünün bir ürünü olduğunu anlayınca, kendi kendinin karşıtı olur. Bütün toplum ilişkilerinin ikiye bölünmüşlüğü ve uydurmalığını anlar; böylece 'kızgın bilinçlilik' olur. Hegel'in 'kızgın bilinçlilik'le ilgili bu sözlerinin lümpen-proletarya ile –“Lümpen-proletaryanın kitle varoluşu, Ortaçağın çürümesinden sonra, *dünyevi* proletaryanın kitle belirişinden önce gelir.”⁹– Ve en çok 19. yüzyıl proletaryası ile özel ilintisi vardır.

İyice gelişmiş proletaryada, insani olan her şey, hatta insanı andıran her şey, kaybolma noktasına yaklaşır; proletaryanın varoluş koşullarında, bugünkü toplumun varoluş koşullarının hepsi en insanlık dışı şekilleriyle bir araya gel-

Aynı yerde, s. 260-261.

Die deutsche Ideologie, MEGA, I, 5, s. 182.

mişlerdir; insan burada kimliğini yitirir, ama aynı zamanda sadece bu yitirişin, teorik bilinçliliğini kazanmakla kalmaz, artık görmezlikten gelinemeyecek, düzeltilemeyecek olan bu zorlayıcı sıkıntıda –gerekliğin pratik şekilde dile getirilişi– bu insanlıkdışı duruma karşı başkaldırır: Böylece proletarya kendini kurtarabilir ve kurtarmalıdır; ne var ki varoluş koşullarını ortadan kaldırmaksızın kendini kurtaramaz. Ve bugünkü toplumun, bu konum içinde bir araya gelmiş *bütün* insanlıkdışı varoluş koşullarını ortadan kaldırmaksızın bu koşulları da ortadan kaldıramaz.¹⁰

Sosyalist yazarlar proleterlerin tanrı olmadığını bilirler, ama proletaryanın toplumsal durumunun ona tarihî görevini dikte ettirdiğini de bilirler ve ayrıca:

İngiliz ve Fransız proletaryasının büyük bir kısmı tarihî rollerinin bilincine daha şimdiden varmışlardır ve bu bilinçliliğe en büyük açıklığı kazandırmak için bitip tükenmez çabalar harcamaktadırlar.¹¹

Die deutsche Ideologie'de Marx, proletarya ile alay eden Sümer'e çatar ve işçiyi, 'görgülü toplum'un akli başında ve bencil temsilcilerinin insani kopyası olarak anlatır. Proletaryanın 'tutku'su, burjuvanın 'endişe'sinden çok daha yüksektir. Sue'nun yazdığı kitapta hile, en aşağı düzeydeki pleb-proleter, kusurlarını düzeltmeyi görev sayan kişilerden çok daha soylu, çok daha insandır. Söz gelişi *Paris Esrarı*'ndaki Rigolette'i düşünün:

Onun kişiliğinde, Eugene Sue şu dost, insan kişiliğini, Parisli şakrak işçi kızını çiziyor. Gelgelelim burjuvaziye ve kendi aşkınlıkçılığına (*transcendentalism*) bağlılığı yüzünden, bu

¹⁰ *Die heilige Familie*, MEGA, I, 3, s. 206-207.
Aynı yerde, s. 207.

kızı da ahlaki bir görüş açısından idealize etmek zorunda kalıyor, Rigolette'in kişiliği ve durumunun göze batan özelliğini hafifletmeliydi: evliliği küçümsemesini, öğrenci ve işçiyle toyca ilişkilerini. Oysa onu ikiyüzlü, cimri, bencil burjuva kadınıyla ve bütün burjuva dünyasıyla, yani, bütün resmî dünyayla gerçekten insanca bir karşıtlık durumuna sokan, bu toy ilişkileridir.¹²

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

Marx'ın ortaya koyduğu maddeci diyalektik, bütün çelişkileri ve karşıtlıklarıyla tarihî gerçekliğin içinde temellendirilmiştir. Bu çelişkilerin çözümünü ne kurgusal bir 'En Üstün Birlik'te, ne de edimliliğin (*actuality*) merkezkaç güçlerinin baskı altına alınmasında aramaz; bu çelişki ve çatışkılarının sonuna kadar gelişmelerinde arar. Proletaryanın tarihî rolü üzerine Marx'ın öğretisine göre bu sınıf 'toplumun ağırlığı altında mekanik bir şekilde eğilmiş bir insan kitlesi değil, çürümenin içinden doğarak ortaya çıkan bir kitledir' ve dolayısıyla devrimci yapıcı bir güç hâline gelerek

¹² Aynı yerde, s. 247-248.

‘bugünkü toplumun *bütün* insanlıkdışı varoluş koşullarını’ olumsuzlayacaktır.¹³

İster Hegel’deki gibi klasik şekliyle, ister Szeliga’da ki gibi bayağı ve duygucu şekliyle olsun, idealist diyalektik, bu yöntemin tam tersidir. İdealist diyalektiğin formülü, hareketle durgunluğun, dengeyle örgütsüzlüğün, genel görecelikte sağduyunun uzlaşmasından meydana gelir. Karşıtların birliğini çelişkilerin sonraki gelişmesinde değil, yenilgilerin de bulur –devrimci sürecin pıhtılaşmasında– Hegel’in inancına göre ‘kızgın bilinçlilik’ devrim ve terörün egemenliği arkasından ‘ahlak’ egemenliği kurulacak ve bu dönemde ‘Kendi-bilincinde olan Ruh’, ‘aydınlanma’ çağının çelişkilerini çözüme ulaştıracaktır.

18. yüzyılın başka Alman filozofları gibi Hegel de işçileri anlatmak için ‘sürü’ ya da ‘bayağı insanlar’ gibi deyimler kullanmıştı. Zenginleri eleştirip yoksulları savunmasına, karşın, yoksulluğun estetik görünümü üzerine övgülerde devrimi hatırlatan bir şey yoktu. Sözgelisi Murillo’nun dilenci-çocuk resimlerini överken, güzel gördüğü, çocukların kaderlerine neşeyle boyun, eğişleri, onları tanrılara eşit kılan kayıtsız tembellikleriydi. 18. yüzyıl edebiyatında pek sık görülen mutlu dilenci ve mutsuz milyoner masallarındaki gibi, yoksulluğun böyle yüceltilmişinde pek belirgin bir bayağılık vardı,

Marx’ın tutumu başkaydı. *Paris Esrarı* lümpen-proletaryanın çeşitli tiplerini ele alır; ama büyük bir sınıfın bu düşük temsilcilerinde bile Marx, yazarın dikkatine burjuva ilişkilerinin sıkıcı tekdüzeliğinden daha çok degecek birçok özellikler buluyordu. Chourineur, Mektephocası, Fleur-de-Marie vb. kişilerin canlı kararlılığını, dövüşme yeteneğini, kişilik gücünü, sanatın ele alabileceği en iyi konular olarak görüyordu. Ve sadece pleb-proleter tiplerin edebiyatta iyi konu olabileceğini öne sürmekle kalmadı; edebiyatın

(Bauer'in deyimi ile) 'alt sınıflardan' doğduğunu da söyledi. Marx, Bauer'e karşı şunları yazıyordu:

Eğer eleştiriciler alt sınıfların hareketini daha iyi bilselerdi (Marx burada proletarya hareketine değiniyordu), bu insanların pratik hayatta karşılaştıkları koca engellerin onları her gün değiştirdiğini anlardı. İngiltere ve Fransa'da alt sınıflardan gelen yeni şiir ve düzyazı edebiyatı, alt sınıfların, *eleştirel eleştiricilik Kutsal Ruhu'nun kutsaması* olmadan da pekâlâ manen yükselebileceklerini ispat ederdi onlara.¹⁴

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

¹⁴ Aynı yerde, s. 301.

“Sadece Marx’ın felsefi maddeciliği,” diye yazıyor Lenin, “ezilen sınıfların şimdiye kadar içinde kokuştığı manevi kölelikten çıkış yolunu proletaryaya gösterdi.” Aynı şekilde Marx ve Engels’e diyalektik maddecilik teorisine geçiş yolunu gösteren de, proletaryanın tarihî rolünü görmeleri oldu. Marksizmin kurucuları, eriştikleri yükseklikten, bütün ‘Alman İdeolojisini’, yani idealist felsefe okuluyla ona bağlı olan çeşitli küçük burjuva sosyalizmi ve anarşizm biçimlerini sert bir eleştiriden geçirebilirlerdi.

Şimdiye kadar görmüş olduğumuz üzere, Marx’ın Hegelci estetik eleştirisi bir dereceye kadar kendi kendini eleştirmesi de oluyordu. Şimdiye kadar toplumun maddi yanını önemlilik ölçeğinde daha aşağı bir yerde gördüyse de, şimdiden sonra ölçek tersine dönmüştü; en aşağıda olan şey bütün üstyapının *temeli* oldu. Toplumsal gerçekliğin bütün görünümlerinin gelişmesi, en sonunda, maddi üretim ve yeneden üretimin *kendi gelişmesi* tarafından belirlenir. Böylece yaratıcı sanatın rolü de değişik açıdan görülür. Örneğin hukuk ya da devlet gibi sanatın da bağımsız bir tarihi, yani, ideologların beyinleri, dışında bağımsız bir tarihi yoktur. Gerçekte, sanat ve edebiyat toplumun bütün tarihî gelişmesi tarafından koşullandırılır.

Bundan elbette diyalektik maddecilik teorisine göre sanatın sadece ikinci derecede bir rolü olduğu anlamı çıkmaz. (Bir ayakkabıcıyı Rafael’den üstün gören Pisarev böyle olmasını istemişti.) Tersine sanatı münzevileştirip *alçaltan* ve hayatla sadece duysal bir ilişki kurmak gibi gösteren düşünce, sanatı maddi gerçekliğin üzerine çıkarmaya çalışan

idealizmdir. Hegel sanatın yozlaşmasını duyusal oluşuna yorarken, Marx bu olayı sanata karşı tarihî koşulların sonucu diye görüyor ve sanatın haklarını, sanat olarak duyusallığın haklarını savunuyordu. Bu bakımdan Feuerbach onu etkilemişti.

Feuerbach'ın estetik-felsefi ideali, toplumsal yönden, 'ilerici burjuva demokrasisi ya da devrimci demokrasi' kurulmasını ima ediyordu (Lenin). Duyusal varoluşun manevi varoluş karşısındaki değersizliği ve böylece 'ezilen yaratıklar'ın kendilerini ezenlere tabi olmaları gereğini anlatan kurgusal öğreti karşısında Feuerbach, bedeninin hakkını savunmaktaydı. Hegel'e göre maddi duyusal şeyler, her zaman için ruhun 'yabancılaşma'sına (*entfremdung*) yol açıyordu, bu yüzden şeyler dünyasının 'benzeştirilmesi' (*aneignung*) ancak 'bilme' (*erkenntnis-cognition*) yoluyla olabilirdi. Sanat eksik bir bilme şekliydi. Sanatı soyut düşünce içinde eriten bu kavram karşısında Feuerbach, haklı bir eleştiriye girişmişti. İnsan dünyayı yalnız akla vurma yetileriyle değil, bütün güçlerini kullanarak kendine mal eder.

Marx'da da buna benzer düşünceler görüyoruz. Örneğin: "İnsan yalnız düşünceyle değil, bütün duygularıyla da kendini madde dünyasına sokar." İdealizmden maddeciliğe geçiş, kaçınılmaz şekilde, duyusal bir bilinçlilik biçimi olarak sanatın soyut düşünce boyunduruğundan kurtulmasına bağlıdır. *Ekonomi Politik'in Eleştirisi*'nin girişinde Marx, 'dünyanın sanatsal-dinî-pratik-manevi tarzda özümlenmesi' ile 'düşünen bir zihin' tarafından özümlenmesi arasında bir ayrım yapar.¹

Gelgelelim, ruhla madde arasında sürekli bir çarpışma olan Hegelci tarih kavramını yadsıyan Feuerbach, aynı zamanda hem çelişki kavramını, hem de tarihî 'araya girme' kavramını yadsıdı. (Dünyanın özümlenmesini katıksızca düşünsel bir süreç olarak gördü, oysa idealist Hegel bile,

‘soyut manevi emeğin’, katıksız aklın bir etkinliği de olsa, yine de bir etkinlik sayıyordu bunu. Feuerbach’ın, ‘Gerçek Alman sosyalizmi’, edebiyatının altında yatan ‘insan’ kavramı (‘doğa’yla uyum içinde) üzerine ustalıkla savunmaları bundan ötürüdür. Feuerbach ile Grün’ün hümanist estetikleri burjuva toplumunda işçinin kötü durumunun süslenmesinden öteye geçmiyordu. ‘İnsan’dan beklenen tek şey, çevresindeki dünya ile birliğin bilincine varması ve aslında çevresi ‘yabancı’ (*fremdes*) olduğu hâlde, bu dünyanın *kendi malı* olduğunu söylemesiydi. Alman ‘gerçek sosyalizmi’ni –‘şiiir ve düzyazıda’– eleştirel yoldan yok etme işi Engels’e düştü.²

Marx ve Engels’le birlikte ‘özümleme’ kavramı, tarihî bir kişilik kazandı. Marx duyusal maddi dünyanın ruhun ‘yabancılaşma’sı olduğunu ileri süren idealist kavramı yadsırken, bu dünyanın düşünme yeteneği sayesinde değil, sürekli bir uğraşma sonucunda insanın ‘kendi malı’ olduğunu çok iyi biliyordu. Gerçekliğin ‘nesneleştirilmesi’, kaba doğal şeklinin düzeltilmesi de kendi başına maddi bir süreçtir, insanın öznel güç ve yeteneklerinin ‘dışa uzaması’ sürecidir. “Endüstri tarihi, endüstrinin somut varoluşu, temel insan güçlerinin, duyusal şekliyle insan psikolojisinin sayfaları açık kitabıdır.”³

Duyuların kendi tarihleri vardır. Ne sanat nesnesi, ne de estetik yaşantısı olabilecek özne, kendi başlarına yetişmezler; – bunlar insanın yaratıcı etkinlik sürecinden doğarlar.

İnsanın musiki duyarlılığını yalnız musiki uyandırır... Alışmamış kulağa en güzel musiki bile bir şey söylemez... Böylece toplumsal insanın duyarlıkları toplumsal olmayan insaninkilerden farklıdır. Öznel insan duyarlılığının zenginliği, sadece, insan yaradılışı zenginliğinin nesnel gelişmesi sonu-

Bkz. Özellikle “Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa” ve “Die wahren Sozialisten”, MEGA, I, 6, s. 33-71 ve 73-116.

‘Ökonomisch-philosophische Manuskripte’, MEGA, I, 3, 1844, s. 121.

cunda –musikiyi anlayacak kulak, biçimin güzelliğini anlayacak göz, sözün kıyası insanca zevk alabilen, kendilerini insani güçler olarak ortaya sürebilen duyarlıklar– kısmen evrimle meydana çıkar, kısmen yaratılır... İnsan doğasının gerek teori, gerekse pratikle nesneleştirilmesi gerekliydi: Hem kişinin duyarlığını insanileştirmek hem de bütün insani ve doğal varoluş zenginliğine uygun düşecek bir insan duyarlığı yaratmak için.⁴

Estetik itki, biyolojik şekilde içimizde hazır bulunan, toplumsal gelişmeden önce varolan bir şey değildir. Tarihî bir süreçtir, uzun bir maddi ve entelektüel üretim dizisinin sonucudur. Şöyle diyordu Marx:

Sanat nesnesini, başta herhangi bir ürün gibi, sanata yatkın ve güzellikten zevk alan bir kitle yaratır. Üretim böylece yalnız birey için bir nesne yaratmakla kalmaz, nesne için de birey yaratır.⁵

İlk başta üretim ve tüketim hayvansal şekilde belirleniyordu. Çalışma içgüdüsel. Tüketim işi, hayvanca, avcı bir tarzda yürütülüyordu:

Hayvan, hayat etkinliğiyle ayrılmaz şekilde birdir. İkisi arasında hiçbir ayırım yoktur; özdeşirler. İnsan kendi hayat etkinliğini kendi isteği ve bilinçliliğinin nesnesi yapar. Bilinçli bir hayat etkinliğine sahiptir. Ayrılmaz şekilde bağlı bulunduğu değişmez bir gereklik değildir bu. Bilinçli hayat etkinliği insan ve hayvan hayat etkinliklerini hemen birbirinden ayırır.⁶

Marx yine *Kapital*'de diyor ki:

Aynı yerde, s. 120.

Critique of Political Economy, agy., s. 280.

“Ökonomisch-philosophische Manuskripte”, MEGA, I, 3, 1844, s. 88.

Bir örümcek, bir dokumacınınkini andıran işler yapar ve bir an hücrelerini yaparken nice mimarı utandırır, ama mimarların en kötüsünü arıların en iyisinden ayıran şey, mimarın binasını gerçeklikte kurmadan önce imgeleminde kurmasıdır.⁷

İnsan, bu yeteneği nereden kazanmıştır? Schiller, “Die Künstsler” adındaki ünlü şiirde şöyle der:

*Çalışkanlıkta, yoktur arının üstüne;
Ustalıkta bir kurttan da ders almır;
Kutsal ruhlarla paylaşırsın bilgisini
Ama sanat, ey insan, yalnız senin malındır.*⁸

İnsanın başlangıçtan beri iki dünyaya, manevi ve duyuşal dünyalara bağlı olduğunu ileri süren eski idealist dogmayı, gerek Kant gerekse Schiller açıkça dile getirmişlerdi. Yaban hayvandan başlayıp esîrde oturan bedensiz varlığı kadar yükselen evrensel hiyerarşinin ortasında yer alır sanat. Manevi ile duyuşal arasındaki karşıtlık, böylece tarihöncesi bir kişilik kazanır.

İçgüdüsel hayatı yaşarken bilinçlilik ve algılaşmanın şekillenmesi, tarihî gelişmenin doğurduğu bir olaydı. Başlangıçta yoktu bunlar, artan üretim etkinliği süreci içinde ortaya çıktılar. Bilinçlilik maddi şeylerin tam karşıtıdır, ama aynı zamanda onlarla özdeştir, insan “Doğanın kendi güçlerinden biri olarak Doğanın karşısında durur, kollarını ve bacaklarını kafasını ve ellerini, kendi gövdesinin güçlerini, Doğanın ürettiği şeyleri kendi isteklerine uydurmak üzere harekete

Capitital, agy., I, s. 198.

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

“Die Künstsler”, *Schillers Sammtliche Werke*, agy., I, s. 82.

geçirir. Dış dünyayı böylece etkiler ve değiştirirken, aynı zamanda kendini de değiştirir. Uyumakta olan güçlerini geliştirir ve bunları kendi buyruklarına göre davranmaya zorlar.”⁹ Kendi adına bellediği amaç ‘çalışma tarzının yasasını yaratır.’ İradesini de bu amacın hizmetine koyar. “Bu hizmete koyma,” diye devam ediyor Marx, “tek bir edim değildir.”

Süreç, bedenî organların çalışması dışında, çalışanın iradesinin de, bütün iş boyunca, sürekli olarak amacına uymasını gerektirir. Bu, dikkat demektir, İşin özelliği ve işin yürütülme tarzı ona ne kadar az çekici gelirse ve dolayısıyla bedenî ve zihnî güçlerini, çalıştıran bir şey olarak bu işten ne kadar az hoşlanırsa, dikkatinin de o derece fazla olması gerekmektedir.¹⁰

Böylece fiziksel ve zihnî güçler arasındaki ayrım, bilinçli emek ihtiyacıyla özdeşleşmektedir. Gelgelelim, bu ayrım her zaman için düşmanca ilişkiler şeklini almaz. Kant’ın çalışmayla oyun arasında belirttiği, karşıtlık, sadece işçinin işinden hoşlanmadığı zaman, sadece iradesi ve dikkatliyle içgüdüsel tiksintisini yenmek zorunda kaldığı zaman baş gösterir. Duyularla akıl, şiirsel oyun ve fanteziyle hayatın düzyazısı arasındaki bu düşmanca ilişki belirli üretim biçimlerinde temellerini bulur. –İdealist estetikçiler bu ilişkiyi insan ruhunun ölümcül bir bölünmesi düzeyine yükseltmişlerdir.– Daha sonra göreceğimiz gibi, en yüksek gelişmesine hayatın kapitalistçe kuruluşunda erişir.

Böylelikle bilinçli çalışmanın katıksızca doğal işlevlerinden gelişerek belirmesi ve doğal kısıtlamalardan kurtulmayla birlikte, insanla doğanın birliği de meydana gelir. Önümüze bilinçli hedefler koyar, bunları nesnel dünyada pra-

Capital, agy., I, s. 197-198.

¹⁰ Aynı yerde.

tikle gerçekleştiririz. Dünyayı insanîleştirme süreci budur. Marx'a göre bu, ancak şu durumda olabilir: "Nesne insan için toplumsal bir nesne ve kendisi de toplumsal bir varlık olur, tıpkı toplumun da insan için o nesnenin içinde bir varlık olması gibi." İnsanı hayvandan ayıran karşıtlık insanın yalnız bilinçli, değil, aynı zamanda toplu olarak üretim yapmasıdır. İnsanın topluluk hayatı belirli içgüdüsel işlevlerden değil, toplumsal üretimden meydana gelir.

Nesneler dünyasının pratikte üretilmesi ve organik olmayan doğanın biçimlendirilmesi, insanın bilinçli bir canlı olduğunu, yani, türünün kendisine ve kendisinin türüne bağlı düşünen bir yaratık olduğunu ispatlar. Doğrusu hayvan da üretim yapar. Arılar, kunduzlar, karıncalar ve başka hayvanlar kendilerine yuvalar, barınaklar yaparlar. Ama hayvanlar yalnızca kendilerinin ya da yavrularının dolaysız ihtiyaçları için üretim yapar; üretimleri tek taraflıdır, oysa insan, evrensel üretimde bulunur; hayvanlar yalnız dolaysız fiziksel ihtiyaçlarının zoruyla üretim yapar, oysa insan fiziksel ihtiyaçlardan bağımsız olarak üretir ve ancak bu ihtiyaçlardan, kurtulduğu zaman üretir. Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden üretir; onların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelelerine bağlıdır, insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve ihtiyaçlarına göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretebilir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüsünü her yerde bulabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre yaratır.¹¹

Dolayısıyla şeyler dünyasının sanatsal biçimlendirilişi, doğayı benzeştirmenin (asimile etmenin) yollarından biridir. Yaratıcı etkinlik, madde dünyasında bir fikri ya da amacı ger-

¹¹ "Ökonomisch-philosophische Manuskripte", MEGA, I, 3, 1844, s. 88.

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

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

Feuerbach sanat konusunu ne zaman ele alsaydı soyut düşünceyle başlıyordu, oysa Marx, estetik ihtiyaçları başlangıçtaki kaba şekillerinden çıkarıp pratik yoluyla evrimden geçirerek belirleyen üretim etkenimin önemimi vurguluyordu her zaman. Estetik istek ve estetik bakımdan gelişmiş birey, teleolojik ve maddeüstü bir güçten doğmamışlardır, gerçek ampirik insanın sınırlılıklar yüzünden zorla, getirilmiş koşulların ötesine geçtiği toplumsal hayatta kendi başına gelişmesi tarafından şekillendirilmişlerdir. Marx, Vischer'in *Aesthetik*'inden şu ilginç sözü soyutladı: "Güzellikten tat almanın dolaysız oluşu ve aynı zamanda eğitim gerektirishi çelişiyor gibi görünür. Ama insan ancak eğitim yoluyla insan olur ve gerçek yaradılışını bulur."

Böylece, nesnel etkinliğin, yani maddi üretimin gelişmesiyle, bizim yeteneklerimiz de gelişir. "Tüketim, başlangıçtaki doğal kalabalık aşamasından çıkar." ve sırasında üretimi etkiler, yetkinleştirir; "tekrarlanmaktan kurtulmak için ilk üretme ediminde, gelişmiş biçimi üretmek isteğini

hazırlayarak.”¹² Yaratıcı sanatta ve gerçeklik karşısındaki estetik tutumda, öznel ve nesnel sorununun diyalektik çözümü de budur. Burada, maddeciliğin bilgi teorisinde olduğu gibi, soyut ilişkiler değil, tarihî gelişmedir önemli olan. Önemli olan, sanatsal olmayandan sanatsala geçiştir, insanın yaratıcı yetenekleri ve anlayışının, manevi üretim yoluyla ve ayrıca, endüstrinin ‘nesnel dünyası’nın genişlemesi yoluyla, yavaş yavaş gelişmesidir. Taş balta, kil çanak, klavye, insanın görsel algılamasında, musiki duygusunda ve genel olarak sanat değerlendirmesinde kilometre taşlarıdır.

Bununla birlikte üretim araç ve nesneleri toplumun belirli tarihî biçimlerine ayrılmamacasına bağlıdır. Ve bu olgu, sanatın maddi üretime ilişkin diyalektik tarihini son derece karmaşıktırmaktadır.

¹² *Critique of Political Economy*, agy., s. 280.

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

Marx kendisi görüş açısını *Critique of Political Economy*'deki girişte yeterince açık bir şekilde dile getirmiştir. Burada maddi üretim ve sanat gelişmeleri arasındaki ilişkinin eşit olmadığını söyler:

Çok iyi bilinir ki sanatın, belirli yüksek gelişme dönemleri, toplumun genel gelişmesiyle, toplum örgütünün ne maddi temeli, ne de iskelet yapısıyla, dolaysız bir ilişki içinde değildir. Modern uluslar ya da hatta Shakespeare karşısında Yunan örneğini düşünün.¹

Yunan, mitolojisinin ve sanatının altında yatan doğa tutumu, Roberts Anonim Ortaklığı ya da Credit Mobilier ile bağdaşamaz.

Akhilleus barut ve kurşunla yan yana gelebilir mi? Ya da *Ilyada* matbaa ve buhar kazanıyla bağdaşabilir mi? Matbaacının ortaya çıkmasıyla şarkı söyleme ve destan okuma ve ilham perileri ister istemez varoluştan silinmiyor ve dolayısıyla epik şiirin önkoşulları yok olmuyor mu?²

¹Zur Judenfrage, MEGA, I, 1¹, s. 213.

Critique of Political Economy, agy., s. 13.

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

İnsan ihtiyaçlarının şekillenmesi ve gelişmesi, şeyler dünyasını ‘benzeşleme’nin tarihî süreciyle tıpatıp aynı olarak ilerlemeyen bir süreçtir. Dünya, insan güçlerinin ‘yabancılaşma’sı yoluyla ‘benzeş’ kılınır; özgürlüğün artmasıyla birlikte, doğal gerekliliğin gücü de çoğalır. İlerlemede yatan bu paradoksu burada sayamayacağımız kadar çok sayıda filozof uzun zamandır görmekteler.

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

Ama yalnız diyalektik maddecilik teorisinde, sosyalist proletarya devriminin ideolojik anlatımında, ilerlemenin hep aynı olmaması sorunu tarihî bir özellik kazanır. Marx’a göre ‘yabancılaşma’ genel olarak duyuusal-maddi dünyayı değil, bir tek belirli tarihî evreyi, meta üretiminin fetişçi

dünyasını niteler. (“Satmak, yabancılaşmanın pratiğidir.”) Dolayısıyla sanatın tarihî kaderi sorusu yalnız Marksizmde bilimsel şeklide önerilmiş ve çözülmüştür.

Tarihî gelişmenin her zaman aynı olmaması öğretisi Marx ve Engels tarafından, ilkin *Die deutsche Ideologie*'de (1845-46) önerilmiştir. Bu eserin o çok büyük birinci kısmında tarih, kökleri tarihöncesi zamanlara inen ve ancak işçi sınıfının sosyalist devrimiyle çözülebilecek olan çatışkılarının şekillenme ve gelişme süreci olarak gösterilmektedir. ‘İnsan toplumunun tarihöncesi aşaması’ işbölümünün, şehirle köyün ayrılmasının vb. hikâyesidir.³ “Maddi ve manevi işin bölünmesi ortaya çıkana kadar işbölümü gerçek bir işbölümü olmaz. *İş bölümü* ile birlikte manevi etkinlik ve maddi etkinliğin, zevk ve çalışmanın, üretim ve tüketimin, değişik bireylerin payına düşmesi olanağı, daha doğrusu gerçeği ortaya çıkar.”⁴ Bu oluş toplumsal sürecin üç ögesi (*moment*), ‘üretici güçler’, ‘toplumsal ilişkiler’, ‘bilinçlilik’, arasına belirli bir çelişki koyar. Bunlar, ‘birbirleriyle çelişirler ve çelişmelidirler’ ve bu çelişkilerin tek çözümü olarak da, ‘işbölümü yeniden yok olmalıdır’.

Ancak işbölümünün iki görünümü ve iki tarihî biçimi vardır. 18. yüzyılda işbölümünün aşağılaştırıcı sonuçlarını anlatan birçok yazar ve toplumsal düşünür arasında bu bölünmenin başlangıçta bireysel eğilim ve yetenekleri geliştirdiğinden ve böylece Adam Ferguson’a 18. yüzyıldaki İngilizleri anlatırken “Bir köleler ulusu yarattık ve özgür yurttaşımız kalmadı.”⁵ dedirten insanı küçültücü işbölümünden çok farklı bir şekilde, işlediğinden hiç kimsenin şüphesi yoktu. Bir alanda belli bir dereceye kadar uzmanlaşmak, bireysel gelişmenin tarihî önkoşullarından biridir. Gerçi çağdaş burjuva işbölümünü ‘belli bir emek niceliğiyle daha fazla mal üretmek ve dolayısıyla malları ucuzlatarak

Die deutsche Ideologie, MEGA, I, 5, s. 21.

Kapital'den alıntı, agy., I, s. 389.

Aynı yerde.

sermaye birikimini çabuklaştırmak⁶ için kullanılacak bir araç olmasından ötürü beğenir. Ama eski çağda işbölümü bambaşka bir anlam taşıyordu.

Yalnız nitelik ve kullanım, değeri üstünde duran klasik eski çağ yazarlarının tutumu, nicelik ve mübadele değeri üzerinde durmanın tam tersidir. Üretimin toplumsal dallarının ayrılması sonucunda, mallar daha iyi yapılır, insanlar eğilim ve yeteneklerine daha uygun alan bulurlar ve biraz baskı altına girilmedikçe hiçbir yerde önemli sonuç elde edilemez zaten. Onun için işbölümü hem ürünü, hem de üreticiyi daha iyi yapar.⁷

Marx bu kanıtlamayı desteklemek için, *Odyseia* ozanından başlayarak birçok eski düşünürün sözlerini tekrarladı: “Çeşitli insanlar çeşitli işlerden hoşlanır.”⁸ İş bölümünün eski şeklinde, niteliksel ve niceliksel birbirine uygundu: insan etkinlikleri ve insan yetenekleri henüz sermaye birikimi ilkesinin soyut-niceliksel boyunduruğu altına girmemişti. Eski çağın ulaştığı yüksek dereceyi açıklamaya yardım eder bu durum. Ama hepsi bu kadar değildir.

Eski toplumda kişilik kendini topluluk bağlarından kurtarmaya başlamıştı, ama o toplumun insanı henüz olgun meta ekonomisinin bireyi olmamıştı. ‘Ortaklaşacılık’ (*collectivism*) ve kişilik, çeşitli toplumsal ilişki biçimlerinin, birey açısından, ‘sadece kendi özel amaçla’nın bir aracı, dışsal bir gereklik⁹ olduğu burjuva toplumundaki kadar ayrılmamışlardı birbirlerinden. Öte yandan kapitalist toplumdaki mekanikliğin kişiliksizleştirme etkisi de ‘insanı bir şapkaya dönüştürecek’ kadar gelişmemişti. Yunan toplumunun

Kapital, agy., I, s. 400-401.

Aynı yerde.

Homores, *Odyseey*, Kitap XIV, 228; *Kapital*’deki alıntı, age., I, s. 401, dipnotu 2.

Critique of Political Economy, age., s. 267.

köleliğe dayandığı doğrudur. Ama eski çağ cumhuriyetinin özgür yurttaşı, işçi kendisi çarkın bir dişlisi olurken, 'çalışma zamanını kısaltacak en güçlü aracın, işçi ve ailesinin zamanının her anını, sermayenin değerini çoğaltmak üzere kapitalistin hizmetine koymanın, en şaşmaz yolu olduğunu' bilebilir miydi?¹⁰ Putatapanlar "politik iktisat ya da Hristiyanlıktan bir şey anlamıyorlardı. Örneğin makinaların, çalışma gününü uzatmak için en emin araç olduğunu kavramıyorlardı. Bir kişinin köleliğini, öbürünün tam gelişmesini sağladığı gerekçesiyle hoş görüyorlardı belki. Ama bir avuç kaba saba ve yan eğitilmiş sonradan görmenin 'başta gelen dokumacı', 'en büyük sucuk imalâtçısı' ve 'en etkili ayakkabı cilâsı satıcısı' olması için büyük kitlelere köle olsunlar diye vaiz vermediler, bunu yapmak için Hristiyan olmaları gerekiyordu."¹¹

Eski dünya üzerine bu düşünceler 1841-1842'deki işçilerin içinde geçen tarihî analogilerin Marx olgunlaştıktan sonra da devam ettiğini gösterir. Eski çağ ve 'Hristiyan dünyası' (ya da 'çağdaş uluslar' dünyası) Marx'ın gözünde, klasik felsefe ve estetikten edindiği bir antitezi temsil ediyordu ve Marx bu görüşü hiçbir zaman yadsımadı. Yunanlılara –insanlığın şu 'normal çocuklarına'– karşı tutumu, modern sanata göre 'ulaşılmanın ötesindeki standart ve örnek'¹² olarak düşündüğü eski çağ sanatı üzerine kanısını da açıklar. Aeschylus gibi eski çağ şiiri devlerine karşı kişisel hayranlığını da belirtir.

Yunan sanatının gizi (sırrı), çok basit ve hatta ham bir biçim olan, gelişmemiş mübadele tarzında yatıyordu. Eski çağ toplumunun üretim örgütü, bizim mal piyasamızın 'duyusalüstü' alanından çok daha basit ve açıktı. Eski çağ kültürünün çiçeklenişi, efendiyle köle arasındaki dolaysız ilişkilere

¹⁰ *Kapital*, age., I, s. 445.

Aynı yerde, s. 446.

¹² *Critique of Political Economy*, age., s. 312.

dayanıyordu. Marx, çağdaş iş adamı dünyasının ‘sofuluk taslayan *Hristiyan* çatışmaları’ karşısında eski devlet ve köleliktekileri ‘yüze vurmuş *klasik* çatışmalar’ diye niteliyordu.¹³

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

Küçük çapta köylü tarımı ve bağımsız el sanatları, bir araya gelerek feodal üretim tarzını yaratırlar ve bu sistemin çöküşünden sonra da, kapitalist üretim tarzıyla yan yana devam ederek, en gelişmiş klasik toplumların iktisadi temelini meydana getirirler; bu, ilkel ortak toprak mülkiyeti şeklinin yok olmasından sonra ve kölelik durumu üretimde, iyiden iyiye egemen olmadan öncedir.¹⁴

Bu üretim tarzı “işçinin kendi harekete geçirdiği kendi iş araçlarının, özel mülkiyetine sahip bulunduğu, yerlerde gelişir, bütün enerjisini salıverir, klasik, şekline ulaşır: burada işçi ektiği toprağın köylüsü, bir virtüöz gibi kullandığı aracın zanaatçısıdır.”¹⁵ Gelgelelim, küçük çapta mülkiyet sahipliği, hemen her zaman, kölelik ya da serflikle el ele büyür. Ayrıca bu üretim tarzı “ancak dar ve az çok ilkel sınırlar içinde hareket eden bir üretim ve toplum sisteminde görülebilir. Bunu sürdürmek, Pecqueur’ün haklı olarak söylediği gibi ‘basitliği evrensel kılmak’ demektir.”¹⁶ Küçük çapta üretimin klasik tarzı, üretici güçlerin gelişmesini önlemek, eğilimini gösterdiği oranda söz konusu değişiklik ‘kafataslarına basarak ilerleme’ şeklinde bile olsa, mülkiyetin bir elde toplanması ve emeğin toplumsallaşması karşısında gerilemek zorunda kalacaktır. Eski çağ toplumunun ve sanatının çöküşü gerekli

¹³ “Der konig von Preussen und die Sozialreform”, *MEGA*, I, 3, s. 15.

¹⁴ *Kapital*, age., I, s. 367.

Aynı yerde, I, s. 835.

¹⁶ Aynı yerde.

ve ilerici bir oluştu. “Bu durumda, eski bir dünyanın parçalanmasını görmek kişisel duygularımıza ne kadar acı gelirse gelsin,” diyor Marx, “tarih açısından, Goethe’yle birlikte haykırmaya hakkımız vardır:

*Böylesine sevinç veriyorlarsa bize,
Bu işkenceler bizi üzmeli mi?
Yok etmiyor mu on binlerce
İnsanı Timur’un yönetimi?”¹⁷*

Küçük çapta bağımsız üretimi sosyalist toplumun ortaklaşa üretiminden ayıran, çok daha uzun, sert ve güç bir gelişme sürecidir. Gelişmemiş üretimdeki basit iktisadın görece oranlılığı, büyüyen kapitalizmin dev orantısızlıklarına ve çatışkılarına yol açar. Mülkiyetin birkaç kişi elinde toplanması ve ‘kitlelerin korkunç ve acı bir şekilde mülkiyetten yoksun kılınması’ sermaye tarihine girişi meydana getirir ve “Bunun sonucunda, bütün ataerkil ilişkiler, kişisel ailevî ve toplumsal bağlar çözülür, bunların yerine bir tek güçlü bağ belirir: – “Duygusuz ‘nakit ödeme””.

Die deutsche Ideologie’de Marx ve Engels, kapitalist toplumun üretici güçlerini ancak kitleler söz konusu olduğu zaman yıkıcı olarak nitelerler. Kapitalist toplumdaki makineler ve para böyle yıkıcı güçlerin örneğidir. “Para kendisi de, bir bireyin özel mülkiyeti olabilen bir mal, dışsal bir nesnedir. Dolayısıyla toplumsal güç, özel kişilerin özel mülkiyeti olur. Eskiler bunun için paranın iktisadi ve ahlaki düzeni bozduğunu söylemişlerdi.”¹⁸

¹⁷ “The British Rule in India”, *HM*, s. 187; Goethe’nin şiirinin adı “Timur Name”:

*Solite diese Qual uns qualen
Da sie unsere Lust vermehrt,
Hat nicht myriaden Seelen
Timurs Herrschaft aufgezehrt?*

¹⁸ *Kapital*, age., I, s. 836-837.

*...Yeryüzünü kaplayan kötülükler içinde,
Paradır en kötüsü. Paradır yakıp yıkan
Kentleri ve insanı sürgün eden evinden, ocağından:
Saptırır yoldan çıkarır doğal iyiliği,
Yalana, dolana alıştıırır insanı¹⁹*

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

*Altın, sarı, pırıl pırıl, halis altın...
Altının bu kadarı karayı ak, çirkini güzel,
Yanlığı doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç,
Korkağı yiğit etmeye yeter da artar bile.
...Niçin yaptınız bunu tanrılar? Nedir zorunuz?
Bilmez, olur musunuz ki bununla
Rahipleriniz, kullarımız elinizden alınabilir;
Sapasağlam insanlar ölüm döşeklerine serilebilir.
Bu sarı köle dinleri bozar da, yapar da;
Cehennemliği Cennetlik eder;
İğrenç cüzzamları sevdirebilir insana;
Hırsızları başköşelere oturtup
Şanlar, şerefler, alkışlarla senatörler arasına sokar.
Yıpranmış dullara koca bulduran budur
...Haydi git, adı batası çamur
Seni bütün insanlığın ortak orospusu seni.²⁰*

¹⁹ Sofokles, *Antigone*, satır 295 ve sonrası; *Kapital*'de Yunanca olarak age., I, s. 149, dipnotu I.

²⁰ Shakespeare, *Timon of Athens*, Perde IV, Sahne III, *Kapital*'de Marx'ın alıntısı, age., I, s. 148 dipnotu. [Türkçesi Sebahattin Eyüboğlu'nun çevirisindendir. (Çev.)]

Özel mülkiyet ve paranın yönetimi altında yaygın olan Doğa kavramı, Doğa'nın alçaltılmasından başka bir şey değildir.... Paralı adamın tek bilinçli görüş açısı ve erdemi, teorisi, sanatı, tarihi, insanı küçümsemektir.²¹

Burjuva toplumunun bu özelliği –estetik anlayışı küçümseme– ticaret dünyasının kendi yapısından ötürüdür. “Doğuştan sinik olduğu ve her şeyi tek açıdan görmeye alıştığı için, yalnız ruhunu değil bedenini de her malla ve herhangi malla değiş tokuş etmeye hazırdır.”²² Bir mübadele değeri olarak metanın ahlaki ve estetik, bakımlardan hiçbir değişiklik yapmaması, Marx'ın *Kapital*'e aldığı, Barbon'un bir sözünde belirtilmektedir: “Değerler eşit olduktan sonra bütün mallar eşittir. Eşit değerde şeyler arasında hiçbir fark ya da ayırım yoktur.”²³ “Bir sarayın değiş tokuş değeri belirli sayıda ayakkabı cilâsıyla ifade edilebilir. Üstelik Londralı cila yapımcıları kendi cilâ kutularının mübadele değerini saraylarla ifade etmişlerdir.”²⁴ Kapitalist toplumun nesnel ilişkileri açısından bakıldığında, en büyük sanat eseri belirli incelikte bir gübre yığınıyla eşit değerdedir.

İnsanların ve şeylerin bireysel özelliklerine hiç aldırış etmeyen kapitalist üretim tarzının her şeyi aynı düzeye indirgeyen niteliği, eski zamanlarda sanatın canlandığı dönemlerde varolan toplumsal ilişkilerle taban tabana karşıttır. İnsanın insanı sömürmesi başlangıçta bir kişisel bağımlılık ilişkisiydi. Başkalarının emeğini yönetme hakkı, bu hakka sahip olan kişinin dış görünüşü ve bireysel özelliklerinden ayrılamazdı. Tavırları, konuşma tarzı, giyimleri ve değerli eşyaları bile gücünün yüklemliydi. Bu yüzden Lorenzo de Medici'nin bir alayı ya da bir Yunan prensinin evindeki şölen, bir ressam ya da şair için uygun bir konu olabilirdi. Ama

²¹ “Zur Judenfrage”, *MEGA*, I, 1¹, s. 603-604.

²² *Kapital*, age., I, s. 97.

²³ Aynı yerde, I, s. 44.

²⁴ *Critique of Political Economy*, age., s. 21.

kapitalist toplumun iktisadı, eski toplum iktisadının Hesiod tarafından anlatıldığı gibi, şiirle anlatılamazdı. Kişisel bağımlılık yerine şimdi soyut, ama hiç de daha az gerçek ya da katı yürekli olmayan bir bağımlılık geçmiştir. “Burjuva toplumunda sermaye bağımsızdır ve bireyselliği vardır, oysa yaşayan insan bağımlıdır ve bireyselliği yoktur.”²⁵ Gelgelelim bir anlamda kapitalist de kişiliksizdir, çünkü sermayenin ‘kişileştirilmiş’ bir biçiminden başka bir şey değildir.

²⁵ SW, I, s. 221.

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

Marx, *Critique of Political Economy* [Ekonomi Politik’in Eleştirisi] üzerine çalışırken, Charles Dana tarafından *New American Eneyclopoedia*’da estetik hakkında bir yazı yazması istenince, sanat sorunlarına bir kere daha döndü. Dana, bu konuya topu topu bir sayfa ayırmak niyetinde olduğu için isteği Marx’a gülünç görünmüştü; ama yine de Fransız ve Alman ansiklopedilerinin estetik üzerine maddelerinden alınmış uzun parçalar, onun bu isteği ciddiyetle düşündüğünü gösteriyor. Mayer’in *Konversations-Lexikon*’undan alınmış, bölümleri içeren not defterinde (1857-1858) Friedrich Theodor Vischer’in ünlü *Aesthetik*’inin de ayrıntılı bir özeti bulunmaktadır.

Vischer’den alınmış parçaların çoğunda şeylerin doğasıyla estetik önemleri arasındaki karşılıklı ilişki sorunu ele alınmıştır. Şeylerin estetik anlamı ve önemi şeylerin içinde yatan bir nitelik değildir. Tözün (*cevher*) içinde, güzellik diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur. “Güzel, yalnız bilinçlilik için vardır.” diye özetliyor Marx. “Güzellik, seyircinin onunla birleşmesi için gereklidir.” Dolayısıyla güzellik, şeylerin bir özelliği, ‘doğada güzel olan’ın bir özelliği görünmekle bir-

likte aslında insanın özelliğidir. Ama bu da, ‘estetik’ şeyin katıksızca öznel olduğu anlamına gelmez. Marx’ın iktisadi ve felsefi görüşlerinde insanın öznel-nesnel üretim etkinliğinin oynadığı rolü bilince, Vischer tarafından tekrarlanan, Schiller’in şu sözlerinin önemini kavramak kolaydır:

Güzellik aynı anda hem bir nesne, hem de öznel bir durumdur. Yargıladığımız zaman biçim olduğu gibi, aynı anda, duyduğumuz zaman da hayattır. Aynı zamanda hem varlık durumumuz hem de yaratımızdır.

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

Marx’ın yüceyle ilgisi rastlantısal değildi. Estetik yazısının hazırlık çalışmalarında bile ‘ölçü diyalektiği’nden ve bunu izleyecek olan ‘ölçüsüzlük’, ‘çelişki’, ‘uyumsuzluk’ ege-menliğinden söz etmişti. Ölçüsüz kavramı “Ökonomisch-

philosophische Manuskripte”de (1844) daha somut bir yorum buldu. Şöyle yazar Marx:

Para değeri, politik iktisadın yarattığı tek-sahici gerektir. Paranın niceliği gittikçe insanın tek *özel* özelliği olmakta; her şeyi nasıl bir soyutlama düzeyine indirgemişse, şimdi de kendi gelişmesi içinde *niceliksel* bir şeye indirgenmiş oluyor. Gerçek ölçüsü *ölçüsüzlük* ve *ölçülmezlik* oluyor.¹

Felsefenin Sefaleti’nde ve *Kapital*’de, ‘ölçünün diyalektiği’ daha gelişmiş ve bilimsel bir şekil alır. Kapitalizmin beşiği olan basit meta ekonomisinin görece uyumluluğu, ‘ölçü’dür; oysa eski çağdan kalma mülk edinme yöntemleriyle gelişmiş üretim biçimleri arasındaki orantısızlıkları ve çelişkileriyle kapitalizm, ‘ölçü’yü yıkar. Hegel’in dediği gibi, kapitalist toplumu ‘ölçü olarak ölçsüz’ yönetir.

Sermaye biriktirme eğilimi ölçsüzdür. – Eski ‘ekonomi’ karşısında modern ‘krematistik’ (servet toplama) budur (Aristoteles). Kapitalist ilerleme özünde ölçsüz ve orantısızdır: ‘üretim için üretim.’ Üretici güçlerinin gelişmesinin, çelişik özelliği belli manevi etkinlik alanlarına –örneğin sanata– açıkça aykırıdır. Marx, *Theorien über den Mehrwert* [*Artideğer Teorileri*] kitabında bu konuda her türlü ters yorumu önleyecek açıklıkta şeyler söyler: “Manevi üretim, maddi üretimde kullanılandan çok, başka çeşitte bir emek gerektirir.” Üretim çeşitlerinin ve bunların karşılıklı ilişkilerinin arasındaki bağlantının incelenmesi ‘ancak maddi üretim *sub sua propria specie* olarak düşünüldüğü zaman boş lafların ötesine geçebilir.’

Kapitalizme uyan aklî üretimin biçimleri orta çağ üretim tarzına uyan aklî üretim biçimlerine benzemez... Storch maddi üretimi, tarihî olmayan bir görüş açısından ele aldığı

“Ökonomisch-philosophische Manuskripte”, MEGA, I, 3, 1844, s. 127.

zaman, maddi şeylerin üretimini üretimin belirlenmiş, tarihî bakımdan gelişmiş ve belirli bir şekli olarak değil de genel bir şekli olarak gördüğü, zaman, yönetici sınıfların ideolojik öğelerini ve bu belli toplumsal şekillenmenin özgür (ya da 'hünerli') manevi üretimini anlamasını sağlayacak temeli kendi ayakları altından çekip almış olur. Bir takım basma-kalıp lakırdıların ötesine geçemez ve bu ilişkiler hiç de onun sandığı kadar basit değildir. Örneğin, *kapitalist üretim, sanat ve şiir gibi, belirli manevi üretim dallarına düşmandır*. İnsan bunu anlamadıkça, 18. yüzyıldaki Fransızların, Lessing'in de güzelce alay ettiği yanılgılarına düşüverir: Mekânikte vb. eskileri çok aşmış olduğumuza göre, niçin biz de bir epik şiir yaratmayalım? Ve işte İlyada yerine bizim de Henriade'ımız var!²

'Aklî ve maddi üretim arasında yapılmış bütün genel, yüzeysel analogi ve karşılaştırmaları' sert bir dille eleştirmişti Marx. Sanatçıları, edebiyatçıları, iktisatçıları, 'Smith anlamında üretici işçi' olarak göstermek isteyen bütün çabaları alaya aldı. Fikir insanların eserlerini 'sadece *sui generis* ürünler değil, aynı zamanda maddi emek ürünü ve dolayısıyla, doğrudan doğruya, servet' gibi görmek isteyen bütün bu çabalar şunu gösteriyordu: "Manevi üretimin en yüksek biçimleri bile burjuvazi tarafından, onlar (sanatçılar, edebiyatçılar, vb.) yanlış bir şekilde maddi servet üreticisi diye gösterildikleri için kabul edilir ve bağışlanır."³

Bu bölümde Marx sanatın kapitalist toplumdaki yeri üzerine fikrini açıkça dile getiriyor. Ama vardığı sonuç nedir? Jakobenler'in demokratik ideallerinin ruhuna uygun bir şekilde eski çağ toplum ilişkilerini yeniden mi kurmak istedi o da? Romantik yazarlar gibi, Proudhon gibi o da herkesi

Theorien über den Mehrwert, I, Dietz, Berlin 1923, s. 381-382.
Aynı yerde.

geçmiş çağların uyumuna dönmeye mi çağırdı? Tam tersine, Marksist teorinin en büyük önemi kapitalist ilerlemenin savunulmasıyla romantizm arasındaki çelişmenin ötesine geçmesindedir. Marx, kapitalizmin yıkıcı güçlerinin aynı zamanda büyük üretici güçler olduğunu anlamıştı. Kapitalizmin ilerici öğeleri, gelişmelerinin başlangıcından beri, 'toplumun *le mauvais cote*'si [kötü yanı] sayılmışlardı (*Felsefenin Sefaleti*). Ama başlangıçta topluma karşı 'bireysel bir suç' olan özel çıkar, daha sonra yeni ve son derece yüksek bağların kaynağı olur. Toplumsal üretim biçimleri çelişki yoluyla, kendi karşıtları yoluyla atomlaşma ve ayrılmayla gelişirler. Yoksulluk, 'masumları Herod gibi kesip biçme', bütün ulusların yok edilmesi ve daha birçok şey; Kapitalizmin anıtsal başarılarını karşılamak için insanlığın ödemek zorunda olduğu fiyat budur: emeğin toplumsallaştırılması ve üretimin bir noktada yoğunlaştırılması.

Tarihin burjuva dönemi yeni dünyanın maddi temelini yaratmalıdır. – Bir yanda insanlığın bağımlılığı, üzerine kurulu evrensel ilişkiler ve bu ilişkilerin araçları: öbür yanda insanların üretici güçlerinin gelişmesi ve maddi üretimin, doğal güçlerin bilimsel şekilde egemenlik altına alınması durumuna dönüşümü. Jeolojik devrimler nasıl dünyanın yüzeyini yarattıysa burjuva endüstri ve ticareti de yeni dünyanın maddi koşullarını yaratacaktır. Büyük bir toplumsal devrim burjuva döneminin sonuçlarını ele geçirince, dünya pazarına ve modern üretim güçlerine sahip çıkınca, o zaman insanlığın ilerlemesi, içtiği nektarı ancak ölümlerin kafataslarından içen Hindu putuna benzemez olacaktır.⁴

Böylece olumlu ve olumsuz, ilerleme ve gerileme, insanlığın tarihî gelişmesiyle yakından ilintilidir. Bu genel diyalektik tarih kavramı, doğal olarak Marx'ın sanat gelişmesi

"The Future Results of British Rule in India", *HM*, s.194.

üzerine görüşlerini belirledi. Sanatsal yaratının yozlaşması burjuva uygarlığının ilerlemesinden ayrılamaz; öte yandan geçmiş dönemlerin yüksek sanat başarıları, toplumsal çelişkilerin olgunlaşmasından ötürüydü. Örneğin Ortaçağ el sanatlarıyla modern endüstriyi karşılaştırın. Şöyle yazıyor Marx:

Orta çağın zanaatçıları arasında kendi işlerine ve ustalıklarına karşı belirli bir ilgi vardır ve bu bir çeşit sanat düzeyine yükselebilir. Ama her Ortaçağ zanaatçısının kendini bütün işine vermesi biraz da bundan dolayıydı; işini seviyor, o işe hizmet etmekten hoşlanıyordu, işine karşı kayıtsız olan modern işçiden çok daha fazla işinin egemenliği altına giriyordu.⁵

Kapitalizmde ücretli işçi işiyle ilgilenemez; emeğinin ürünüyle estetik bir ilintisi de olamaz; bu da, kelimenin en kesin ve derin, anlamında, ilerici bir oluşumdur.

Gelin ücretleri en fazla karşı çıkılabilir açıdan inceleyelim; etkinliğimin bir meta olması ve benim kendimin de satılabilir bir nesne olmam açısından... Bütün ataerkil ilişkiler yok olmuştur, çünkü insanlar arasında tek bağ pazarlık, satın alma ve satmadır ve işverenle işçi arasındaki tek ilişki para alışverişidir... Aynı şekilde daha yüksek emek biçimi denen şeylerin hepsi –entelektüel, sanatsal vb.– birer mala dönüşmüşlerdir ve böylece eski kutsallıklarını yitirmişlerdir. Bütün din adamlarını, doktorları, avukatları vb. (ve dolayısıyla dini, hukuku vb.) ticarî değerlerine göre tanımıyor olmak ne korkunç bir ilerleme!⁶

Böylece burjuva toplumunun içinden gelme bir özelliği

Die deutsche Ideologie, MEGA, I, 5, s. 41-42.
“Arbeitslohn”, MEGA, I, 6, s. 471-472.

olan ‘sanatı küçümseme’ olayı güçlü bir devrimci etmen oluveriyor. Burjuvazi bütün ‘ataerkil, idilik ilişkileri’ yok ettiği hâlde, kişisel değeri basit bir mübadele değerine çevirdiği için her şeyi bayağılaştırdığı hâlde, şairin ki de içinde olmak üzere ‘şimdiye dek önemsenmiş ve saygıyla bakılmış bütün meslekleri halesinden yoksun ettiği hâlde, yine de ve işte bu nedenden dolayı, burjuva üretim tarzının ‘nihilizm’i aynı zamanda burjuvazinin büyük tarihî erdemidir. “Kutsal bilinen her şey sefilleştirilir ve insan sonunda kendi gerçek hayat koşullarını ve kendi türüyle ilişkilerini aklını başına toparlayarak yüz yüze görmek zorunda kalır.”⁷ Görüş yanlışlıklarını yıkmak ve insanı eski toplum şekillerine bağlayan düğümleri çözmek gerekli ve ilericidir. Gerçekten evrensel bir insanlık kültürü kurmanın gerekli koşulu budur. Kapitalist toplumda şimdiden, “eski yerel ve ulusal kapanıklık ve kendine-yeterlik kayboluyor, her yönde ilişkiler, ulusların evrensel bağımsızlığı kuruluyor. Maddi üretimde olanlar entelektüel üretimde de var. Tek tek ulusların yaratıları ortak bir mülkiyet oluyor. Ulusal tek-yanlılık ve dar-kafalılık gittikçe olanaksızlaşıyor ve sayısız ulusal ve yerel, edebiyatlardan bir dünya edebiyatı doğuyor.”⁸

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

Marx’ın sanat kültürünün gelişimiyle, bir bütün olarak toplum gelişimin eş orantıda olmadığı öğretisi, toplumsal devrim teorisine çok yakından bağlıdır. Sanatın ilerlemesiyle genel toplumsal ilerleme arasındaki uyumsuzluk burjuva uygarlığının tek çelişkisi değildir; bunun altında daha derin, daha geniş bir çelişki yatar: Küçük çapta üretim günlerinden kalma özel kârla, kapitalizmin doğurduğu toplumsal üretim arasındaki çelişme. Geçmişteki sanat yüksekliği, klasik üretim tarzının görece ‘oranlılığı’ndan ötürüydü. Burjuva toplu-

SW, I, s. 209.
Aynı yerde.

munun, bu oranlılığın içinden doğal olarak çıkıp gelişen ilişkileri, belirli bir kültür biçimi olarak sanatın alçalmasında sonuçlandı. Ama emekçi sınıfın toplumsal devrimi sanatlarda yeni bir Rönesansı çok daha geniş ve çok daha yüksek bir temelde, yeniden kurmanın hazırlığını yapar. Marx'ın bu tarihî diyalektik kavramı, *Emekçi Gazetesi*'nin yıldönümünde (14 Nisan, 1856) yaptığı ilginç bir konuşmada belirir:

Şu bizim 19. yüzyılımızın, hiçbir partinin yadsımayı göze alamadığı bir büyük karakteristik olgusu var. Bir yandan, insanlık tarihinin aklından bile geçirmedığı endüstriyel ve bilimsel güçler hayata karışmıştır. Öbür yandan da Roma İmparatorluğu'nun son zamanlarda kaydedilen felaketlerinden bile çok daha korkunç çürüme belirtileri görülmektedir. Günümüzde her şey karşıtına gebe gibi görünüyor. İnsan emeğini kısaltma ve meyvelendirme gücünü taşıyan makineler, insanı açlıktan öldürüyor ve fazla çalıştırıyor. Yeni bulunmuş zenginlik kaynakları, garip bir şekilde, yoksulluk kaynağına dönüşüyor. Sanat zaferleri sanki kişiliğin yitirilmesiyle kazanılıyor. İnsanın doğayı yendiği hızda, insan başka insanlara ya da kendi rezilliklerine tutsak oluyor. Tertemiz bilim hayatı bile ortalığı saran bilgisizlik karanlığı içinde parlayamazmış gibi. Bütün buluşlarımız ve ilerlememiz, maddi güçleri akıl gücüyle bezemek ve insan hayatım maddi bir güç hâline çevirmekle sonuçlanıyor. Bir yanda modern endüstriyle bilim, öte yanda modern sefaletle parçalanma arasındaki bu çatışkı, çağımızın üretici güçleriyle toplumsal ilişkileri arasındaki bu çatışkı, elle tutulur, ezici ve karşı çıkılmaz bir olgudur. Kimisi gözyaşı dökebilir bu durumda; başkaları modern çatışmalardan kurtulmak için modern sanatlardan kurtulmayı isteyebilir. Ya da endüstride böylesine belirgin bir ilerlemenin ancak politikada böylesine belirgin bir gerilemeyle tamamlanacağına inananlar da olabilir. Bize gelince, bütün bu ilişkileri işaretlemekte devam eden kurnaz ruhun biçimini tanıyoruz; Biliyoruz ki toplumun yeni

bulunmuş güçlerini iyi çalıştırmak için, bunları yeni bulunmuş insanların eline vermeliyiz; – ve bu insanlar yalnızca emekçilerdir.⁹

Kapitalizmde sanatın gerçek durumuyla, toplumun üretici güçlerinin gelişmesiyle sanata açılacak büyük imkânlar arasındaki çelişki, ‘tarihin burjuva döneminin’ genel toplumsal çelişkilerinin sadece bir tanesidir. Sanatın ve edebiyatın geleceği, bu çelişkilerin çözülmesine sıkı sıkıya bağlıdır. Ve bu çözüm yolunun gökten inmesini bekleyemeyiz elbette. Maddeci sanat tarihi kavramıyla, sanat yaratışının eninde sonunda yok olacağı öğretisi arasında hiçbir ortak nokta yoktur. Bütün görünüşte ‘ölümcül çelişkileri’ insanlar dünyayı devrimci ve eleştirel bir tarzda kurarak çözebilirler. Ama bunu yapmak için, Marx’ın dediği gibi, ‘yeni bulunmuş insanlar’ –‘emekçiler’– gerekir. İnsanlığın sanat ve iktisat gelişmesi arasındaki çelişkiyi yenip yenemeyeceğini sadece *mücadele* gösterebilir. Ve bu mücadele, şu anda, proletaryanın sınıf mücadelesinin sadece bir görünümü, kapitalist ve sosyalist sistemler arasındaki *savaşın* yalnız bir tek görünümüdür. Sanatın gelecekteki tarihî sorunu soyut bir sorun değildir; – proletaryanın sosyalist dünya görüşüyle ilgili bir sorundur.

Goethe’nin insanlık tarihini bir fügle, birbirini izleyen çeşitli ulusların, sesleriyle karşılaştırması gibi, Marx da üretimin belirli tarihî tarzlarını temsil eden çeşitli toplumsal sınıfların ‘sesler’ini anlatabilirdi: “Şimdiye kadar varolagelmış bütün toplumların tarihi, sınıf çatışmalarının tarihidir.” Marksizmin kurucuları, bu önermeyi, şaşılacak bir tarih anlayışıyla, ama şematizme kaymaksızın, manevi kültür tarihine uygulamasını bildiler. Köle sahipleri demokrasisi temeli üzerinde gelişen eski çağ sanatına karşı Marx’ın tutumunu biliyoruz. Burjuva toplumunda, ücretli işçinin acı durumu

köleliğin en kötü çeşidi olduğu için –Marx’ın deha saydığı, 18. yüzyıl yazarlarından Nicholas Linguet’nin¹⁰ gösterdiği gibi– kapitalizmin savunulmasına kararlı bir şekilde karşı olan Marx ve Engels, eski çağ kültürüne saygılarını belirtmeye ve kapitalist fabrikadaki ‘serbest’ diye bilinen emeği haklı göstermeyi ima eden, duygucu kölelik eleştirilerini küçümsemeye her zaman hazırdılar. Dolayısıyla Engels’in şunları niçin yazdığı çok açıktır:

Tarımla endüstri arasındaki işbölümünü ve bununla birlikte, eski dünyanın çiçeği olan, Helenizm’i büyük ölçüde ilk gerçekleştiren, kölelik olmuştur. Kölelik olmasa, Yunan devleti, sanat ve bilimi de olamazdı; kölelik olmadan Roma İmparatorluğu da olamazdı. Ama Helenizm ve Roma İmparatorluğu temel olmadıkça, modern Avrupa da doğamazdı. Bütün iktisadi, politik ve entelektüel gelişmemizin köleliğin gerekli ve evrensel olduğu bir durumdan doğduğunu hiçbir zaman unutmamalıyız. Bu anlamda şöyle de diyebiliriz: eski çağda kölelik olmasaydı, modern sosyalizm de olmazdı.¹¹

Sınıflı toplumda sanat ve toplumun sınıfsal bir özellik kazanması kaçınılmazdır. Gelgelelim, çeşitli egemen sınıflar ne kültürün genel gelişmesinde ne de ayrı ayrı görünümlelerinde birbirine paralel roller oynamamışlardır.

Eski sınıfların –sözgelişi şövalyelerin– çöküşleri en büyük trajik sanat eserlerine gereç sağlayabiliyordu, ama küçük, burjuvazinin çöküşü, doğal olarak, aşırı kötü niyetin zayıf belirtilerinden, Sanşo Panzavari sözler ve özdeyişlerden başka bir şey sağlayamıyor.¹²

¹⁰ Simon-Nicholas-Henri Linguet (1836-1794), Marx’ın çok beğendiği *Theorie des lois civiles* kitabının yazarıydı. Çağdaş burjuva düşünörlere karşı çıkmıştı. Marx, SC, s. 175-176.

¹¹ F. Engels, *Anti-Dühring*, International Publishers, New York 1934, s. 206.

¹² Marx ve Engels, LN, III, s.404.

Yönetici sınıfın ideolojisi her zaman egemen olan ideolojidir ama Marx'la Engels'in tekrar tekrar ileri sürdükleri üzere, her egemen ideolojinin kendi belirli rengi vardır ve kültürel gelişmenin şu ya da bu yoğunluk ve yönelimi hemen hemen otomatik bir şekilde buradan çıkar. İşte karakteristik bir örnek:

Düellonun akıldışı ve geçmiş kültür evresinin kalıntısı olduğundan şüphe yoktur. Aynı zamanda *burjuva* toplumunun tek-yanlılığının sonuçlarından biri, bazı bireysel derebeylik şekillerinin bu topluma karşı kendi haklarını öne sürmesidir. Bunun en açık ispatı, yurttaşa düello etme hakkını tanıyan Amerika yasalarında bulunur.¹³

Yine de Marx, burjuvazinin başka bir alandaki devrimciliğini hiç yorulmadan tekrarladı durdu. 1844'deki not defterlerinden birine, feodal toprak mülkiyeti temsilcilerinin düşmanlarını, yani burjuvayı, "sinsi, ucuz, iş karıştırıcı, aldatıcı, açgözlü, satın alınır, taş yürekli, ruhsuz, fitneci" toplum düşmanı, tefeci, ara bulucu, uşak, dalkavuk, fırsatçı, dolandırıcı, güzelden anlamaz, iddiacı ve dolayısıyla insanlığı küçülten bir rezil..." diye tanımladıklarını yazmıştı.¹⁴ Öte yandan burjuva, yeni kapitalist dönemde başarılmış 'endüstri mucizeleri'ni gösterir. "Düşmanını kaba ahlak dışı gücü ve serfliği ahlakı sermaye ve serbest ticarete tercih eden *kafası aydınlanmamış bir ahmak* olarak anlatır." 'Romantik şatolarda oluşan, alçaklığı, kötülüğü, küstahlığı, sefilliği, rezilliği, anarşiyi ve ayaklanmaları alaya alarak' kendi 'anılarını, şiirini, fantezilerini' kapı dışarı eder.¹⁵

Gericilerin pek hayran oldukları Ortaçağın hayvanca katıllık gösterisinin nasıl sonunda miskin bir boşverirliğe dön-

¹³ Marx'ın Laselle'e mektubundan, 10 Haziran, 1858, SC, s. 111.

¹⁴ "Ökonomisch-philosophische Manuskripte", 1844, MEGA, I, 3, s.101. Aynı yerde.

düğünü burjuvazi ortaya koymuştur. İnsan etkinliğinin neleri, gerçekleştirebileceğini ilk gösteren burjuvazi olmuştur. Mısır ehamlarını, Roma kemerlerini, Gotik katedralleri fazlasıyla aşan nice harikalar başarmıştır; ulusların bundan önceki bütün göçlerini ve haclı seferlerini gölgede bırakan seferler yapmıştır.¹⁶

Burjuvazinin rolünü böyle yüksek bir şekilde değerlendirmesi Marx'ın burjuva tüccarlığını ve sanatı alçaltmasını küçümsemesiyle tutarsız değildir.

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

Burjuvazinin yönetiminde, toplumun üretici güçleriyle samsal başarılarının gelişmeleri, teknolojiyle sanat, bilimle şiir büyük kültürel imkânlarla ucuz manevi hayat arasındaki tarih tarafından koşullandırılmış çelişki (dolayısıyla geçici bir çelişki) doruk noktasına varır. Burjuvazinin ardından gelen proletarya, sınıf çatışmasında atılmış her adımda, bütün geçmiş tarihten kalan çelişkilerin yok oluşunu yakınlştırın üretim araçlarını elinde tutan sınıfların politik ve iktisadi avantajlarını silen emekçi sınıfı toplumun ezenler ve ezilenler şeklinde bölünmesini yok eder, şehir ve köy, fiziksel ve manevi etkinlik arasındaki düşmanlığı kaldırarak temel atar.

Yeni bir toplum yaratma süreci içinde proletarya aynı zamanda insanlığın kültürel gelişmesinin çelişkilerini de çözüme ulaştırır. Burada da tarihî görevi maddi üretim alanındaki aynıdır. Sınıf çatışması yoluyla sınıfsız bir topluma açılan yolu gösterir; proletaryanın geniş ve derin dünya görüşünden esinlenen bir sanatın gelişmesi yoluyla,

¹⁶ SW, I, s. 208.

toplumsal ve sanatsal gelişme arasındaki uyumsuzluğun ortadan kaldırılmasını ve dolayısıyla geniş bir kitle temeli üstünde sanatın şimdiye kadar görülmemiş bir şekilde büyümesini gerçekleştirir. Marx'ın edebiyat ve sanat üzerine sözlerinin anlamı budur; tarihî vasiyeti budur.

Marx'ın sanatın tek bir çizgide gelişmemesiyle ilgili gözlemlerini rastlantısal sözler ya da kendi 'kişisel' kanıları olarak yorumlama çabaları, Marksizmin *devrimci* özünü görmezlikten gelmek demektir. Aynı şekilde burjuva ailesini, burjuva ahlakını, burjuva demokrasisini değerlendirmesini önemsemeyebiliriz o zaman. Marksizmdeki 'bilimsel'le gerçeğin 'özel değerlendirilmesi' arasında ayrımlar yapan burjuva teorisyenlerinin tarzıdır bu.

Marx ve Lenin'in devrimci maddeci diyalektikleri, sadece toplum hayatının bütün görünümünün birliği öğretisinde değil, aynı zamanda bu görünümün çelişkili ilişki ve gelişmelerinde de temellendirilmiştir. Marx, Yunanistan gibi eski ulusların sanatını çok severdi. Ama yapma bir klasikçiliğe karşıydı. Aslında devrimci demokrasiden sosyalizme geçişi de Jakobenler'in bir yanılığını kavradıktan sonra görmüştür. – Eski çağ ilişkilerini burjuva iktisadında yeniden kurma çabası (Bkz. *Die heilige Familie*), *Eighteenth Brumaire*'de [18 *Brumaire*], bu gibi yanılıklar sürüp gittikçe proletarya devriminin başlayamayacağını söylüyordu. Öte yandan Marksizmin kurucularıyla, burjuva toplumunun fabrika sistemini ve iş adamlığını öven, Goethe ve Schiller gibi klasik çağa hayran olanları alaya alan Julian Schmidt gibi kapitalist ilerlemeyi övenler arasında hiçbir ortak nokta yoktur. Marx, sanatın geçmişteki yüksek gelişmesine yeriniyor muydu? Çöküşüne seviniyor muydu? Hiçbirini yapmıyordu. Daha yüksek, daha gelişmiş biçimlere doğru her geçiş bir *olumsuzlama* ile birlikte gider; ilerlemenin bu yıkıcı yanının kavranması, Marx'ın Yunan sanatı üzerine açıklamalarında karamsar gibi görünen sözleri aydınlığa çıkarır. Ama tarihî gelişme diyalektiği olumsuz bir sonuç gerektir-

mez. Çelişkilerin, çatışmaların içinden yeni, daha ileri bir toplumsal ilişkiler biçimi çıkar. Hegel'in dediği gibi tarih yalnız 'kaybolma'yı göstermez, 'kaybolmanın kaybolması-nı' da gösterir. Marx'ın sanatın tarihî kaderi konusundaki görüşünün, özünde iyimser olduğundan şüphe yoktur. Zaman içinde oluşan bir şeyin, uygar çağın sefaleti ve çatışmaları arasında dünya tarihinin 'kurnaz ruhu'nun önünde durulmaz ilerlemesinin bir görünüşünü yakalayan şeyin geniş diyalektik görüşüydü.

Orta sınıfı, aristokrasiyi ve zavallı gerileme peygamberlerini şaşkına çeviren işaretlerde biz eski dostumuz Robin Goodfellow'u, toprakta öylesine çabuk gidebilen köstebeği, o değerli öncüyü görüyoruz – devrim.¹⁷

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

Critique of Political Economy'nin giriş kısmında gördüğümüz, insan tarihiyle bireysel hayat arasındaki karşılaştırmayı şimdi daha iyi anlayabiliriz. Marx burada şöyle yazıyor:

¹⁷ SC, s. 91; Robin Goodfellow, İngiliz halk mitolojisinde afacan bir peri (Çev.).

... Zorluk, Yunan sanat ve eposunun belirli toplumsal gelişme şekillerine bağlı olduğu fikrini kavramakta değildir. Asıl zorluk, bunların nasıl şimdi bile bir estetik zevk alma kaynağı olarak kalabildiklerini ve bazı bakımlardan erişilmenin ötesindeki standard ve örnek olabildiklerini anlamaktadır.

İnsan çocuksulaşmadıkça yeniden çocuk olamaz. Ama çocuğun yapmacıksız tavırlarından zevk almaz ve çocuğun doğrusunu daha yüksek bir planda yeniden yaratmaya çalışmaz mı? Her çağın kişiliği çocuk yaradılışında eksiksiz aynasını bulmaz mı? İnsanlığın toplumsal çocukluğu da, en güzel gelişmesini elde ettiği yerde, bir daha geri dönmeyecek bir çağ olarak sonsuz bir tatlılığa niçin sahip olmasın? Kötü yetiştirilmiş çocuklar da vardır, yaşından beklenmeyecek olgunluğa erişmiş çocuklar da. Eski ulusların çoğu ikinci sınıfa girer. Yunanlar normal, çocuklardı. Sanatlarının bizim gözümüzdeki tadı, doğduğu toplumsal düzenin ilkel yapıyla çatışmaz. Bu ilkelliğin ürünüdür aslında ve bize verdiği zevk doğduğu –başka yerde doğamazdı– olgunlaşmamış toplum koşullarının bir daha geri gelemeyecek olmasından ötürüdür.¹⁸

Tarihin ‘sanatsal dönemi’ ile insan toplumunun çocukluğu ve gençliği arasındaki bu karşılaştırmının da uzun bir tarihi vardır. Platon’dan Hölderlin’e, 13. yüzyılın gizemcilerinden günümüzdeki bazı burjuva yazarlara kadar, türlü türlü yazarlar aynı karşılaştırmayı değişik şekillerde yapagelmışlerdir. Marx da bunu klasik Alman felsefesinden almıştı. Bu karşılaştırmayı ön plana çıkaran Hegel olmuştu. Tarih felsefesi üzerine konuşmalarında, gelişme ilerlemesinin yorumunu, iki temel ‘Ruh kategorisi’ şeklinde özetlemişti. Varolan her şey tazeliğini yitirir ve *yok olur*. Ama gelişme süreci bu noktada durmaz, Yeni ve daha yüksek bir düzeyde

¹⁸ *Critique of Political Economy*, age., s. 311-312.

gençliğin geri gelmesi –die Vergünging– de vardır. Bununla birlikte Hegel, kendi gelişme semasıyla tutarlı kalmamıştır. Doğu dünyasını çocukluk, Yunan dünyasını gençlik, Roma dünyasını olgunluk, Hristiyan-Alman dünyasını da Evrensel Ruh’un yaşlılığı olarak anlatmıştı. Bu düzenin devam etmesi gerekirmiş gibi görünüyor; gelişmesinin belirli bir aşamasında ‘yaşlanan dünya’nın yeni bir ‘gençlik’e, yeni bir toplum şekline, tarihî gelişmenin yeni bir döngüsüne yol açması gerekiyor. Ama Hegel’in tarih felsefesinin belirli özelliği, diyaletik yöntemini terk etmek ve bu süreci yaşlılık dönemiyle, yani çağdaş burjuva toplumuyla sonuçlandırmak zorunda kalıyordu. “*Doğanın Yaşlılık Çağı* zayıflıktır,” diye yazmıştı Hegel, “ama *Ruh*’un yaşlılığı kusursuz olgunluk ve *güçlülüktür*.”¹⁹ Ulusların tarihî yolu sona ermiştir; bizim yapabileceğimiz tek şey geçmişini anlamaktır.

Hegelci okulun parçalandığı sıralarda bu öğretini eleştirilmişti. Radikal Hegelciler’in önünde ‘gelecek sorunu’ ve devrim sorunu vardı. Ama ‘insan toplumunun tarih öncesi’nden yeni ve daha yüksek bir toplum şekline geçişin gerçek açıklamasını yalnız Marx yapabiliyordu. Dolayısıyla çok haklı olarak diyebiliriz ki *Verjüngung* kategorisine Hegel’in esirgediği anlamı veren tarihî maddecilik olmuştur.

Sosyalist toplumda, kültürün gelişmesi öğretisini *Critique of Political Economy*’nin girişindeki az önce alıntı olarak verilen bölümle nasıl uzlaştıracamız? Bu bölüm, sanatın yeniden doğamayacağını söylemiyor mu? Bu çeşit anlamlar sık sık çıkarılmıştır o bölümden, ama bunlar yanıltıcıdır. Yazık ki giriş, Yunan sanatının kayıtsız-koşulsuz çöküşünün anlatılmasından sonra, yeni bir sanat gelişmesine başlanması gereken yerde kesiliyor. Gelgelelim Marx’ın çıkardığı taslakta, tarihî görüşlerinin bir ağıtı ne kadar az andırdığını belirten bir cümlecik var. “Bir insan, kendi doğrusunu daha yüksek bir düzeyde yeniden yaratmamalı mıdır?” diyor Marx. Bu soru

¹⁹ Hegel, *Philosophy of History*, s.109.

onun gerçek düşüncesinin anahtarıdır. Yenidenüretme (*reproduction*) kavramı, Hegel'le birlikte bütün Alman felsefesinde önemli bir rol oynamıştır. *Science of Logic*'de (*Mantık Bilimi*) ve başka eserlerde, türlerin yeniden yaratılmalarının hayat süreci olarak belirir. Ben kendi doğrumu çocuğumda yenidenüretim; böylece kendi hayatımda içerilen olumsuzlanma bir kere daha olumsuzlanmış olur. Marx da bu kavramı insan hayatına aynı şekilde uyguluyordu. Sözgelişi *Aus der Kritik des Hegelschen Rechtsphilosophie* [*Hegelci Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*] adlı eserinde şöyle yazıyor:

Bedenin en yüksek işlevi cinsel etkinliktir. Bir kralın en yüksek yasama edimi, cinsel edimidir, çünkü böylelikle kralı yeniden-üretir ve kendi bedenini devam ettirir. Oğlunun bedeni kendi bedeninin yeniden-üretilmiş şekli, kral gövdesinin yaratılmasıdır.²⁰

Die deutsche Ideologie'de, Marx, 'insan türünün yeniden yaratılması' gibi fantastik bir kurgusal kavramı, sosyalizme geçişin tarihî süreci olarak yorumlamıştır. Marx'ın insanın doğrusunun yeniden yaratılmasıyla ilgili sözlerinin, diyalektik sürecin üçüncü ve en yüksek adımına değinen geleneksel mecazlar olduğunu gösterecek daha birçok neden sayılabilir. 'Yorumcular'ının sanılarının tersine, sanatın sonunda çürüyeceği öğretisine hiçbir zaman, inanmadı Marx. Katıksız akıl krallığında, yani burjuva toplumunda, sanatın çürüyeceğini ileri süren idealist dogmanın basitleştirilmiş ve şematikleştirilmiş şeklidir bu öğreti. Ama tarih burjuva toplumuyla sona ermediğine göre, kapitalist sistemde sanatın yozlaşması yaratıcı sanat evriminin son adımı değildir.

²⁰ *Aus des Hegelschen Rechtsphilosophie*, MEGA, I, 1¹, s. 447-448.

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

Ama bu geçişin estetik yaratı açısından, anlamı nedir? Hayatta sanatçıyla olağan insan arasındaki çelişki nasıl ortadan kalkıyorsa, sanatta da estetik olanla estetik olmayan ayırımının yok olması demek değil midir? Genellikle ortaklaşıcılık (kolektivizm) bütün bireysel özgünlükleri ve yetenekleri baskı altına almaz mı? Burjuvazinin, sosyalizme karşı çıktığı noktalardan bazıları bunlardır. Marx ve Engels, Max Stirner’in *The Ego and his Own* kitabını eleştirirken bu karşı çıkışları ele almışlardır. Anarşizmin kurucularından biri olan Stirner, ortaklaşa şekilde örgütlenebilecek olan ‘insan’ çalışmasıyla, hiçbir şekilde toplumsallaştırılamayacak olan ‘bireysel’ çalışma arasında bir ayrımı yapmıştı. Mozart’ya da Rafael’in yerini kim alabilirdi?

“Her yerde olduğu, gibi burada da,” diye yazıyorlar Marx ve Engels, “Sanşo (yani Stirner) yine doğru dürüst bir pratik örnek bulamamış. Dediği şu: “Kimse sizin yerinize sizin musikinizi yazamaz, ya da resminizi sizin yerinize çizemez. Rafael’in eserlerini başka kimse yapamaz.” Ama Mozart’ın kendisinin değil, bir başkasının Mozart’ın *Requiem*’in besle-

yip bitirdiğini ve Rafael'in, freskolarından ancak küçük bir kısmını 'icra ettiğini' Sanşo bilmeliydi.”

Emek örgütleyicileri dediği kimselerin her insanın bütün etkinliğini örgütlemek istediklerini sanıyor, oysa örgütlenmesi gereken dolaysızca üretici emekle dolaysızca üretici olmayan emek arasında ayrımı onlar yapıyorlar. İkinci çeşit emek söz konusu olunca, Sanşo'nun sandığı gibi, herkesin Rafael olabileceğini düşünmüyor; onlar içinde Rafael olan herkesin engellerle karşılaşmadan özgürce gelişebilmesini istiyorlar. Sanşo, Rafael'in resimlerini o zamanlar Roma'da varolan işbölümünden bağımsız olarak yarattığını sanıyor. Rafael'i Leonardo da Vinci ve Tiziano ile karşılaştırırsa, birincinin eserlerinin o zaman Floransa etkisinde olan Roma sanatı tarafından ne dereceye kadar koşullandığını görecektir; Leonardo'nun eserlerinin Floransa'nın toplumsal ortamı ve sonra da Tiziano'nun eserlerinin Venedik'teki bambaşka gelişme tarafından ne dereceye kadar koşullandığını anlayacaktır. Bütün, sanatçılar gibi Rafael de kendinden önce sanatın gösterdiği teknik ilerleme, bulunduğu yerdeki toplum örgütü ve işbölümü ve son olarak da kendi ülkesinin ilişkisi olduğu bütün öbür ülkelerdeki işbölümü tarafından koşullandırılmıştır. Rafael gibi bir bireyin yeteneklerini geliştirmesi isteğe bağlıdır, bu da işbölümüne ve insanların eğitim durumlarına bağlıdır.

[...]

Bilimsel ve sanatsal çalışmaların bireysel özelliğini belirtiyim derken Sümer burjuvazinin bile çok aşağısına düşüyor. Bizini çağımızda bile bu 'bireysel' etkinliği örgütlemek gerekli görülmüştür. Eserlerini 'yalnız bu bireyin başarabileceği' şeyler sansaydı Horace Vernet resimlerinin onda birini yapacak zaman bulamazdı. Paris'deki büyük vodvil ve roman isteği, bu malların üretimi için emek örgütlenmesine yol açmıştır ve Paris'dekiler hiç değilse Almanya'daki 'bireysel' rakiplerinden daha iyidirler.¹

Böylece burjuva toplumu bile manevi emeğin daha yüksek, biçimlerini örgütlemek için çaba harcıyor: “Modern işbölümüne dayanan bütün bu örgütlemelerin hâlâ çok yetersiz sonuçlar verdiğini, ancak şimdiye kadarki miyopça kendine-yeterlikle karşılaştırıldığı zaman bir ilerlemeyi temsil ettiğini söylemek bile gerekmez.”² Ama bu ‘emek örgütlemesi’ dedikleri şeyi sosyalizmle karıştırmamalıdır. Sosyalist toplumda, yüksek yetenekli kişilerle kitleler arasındaki uyumsuzluk sorusu ortadan kalkar. ‘Sanat yeteneğinin sadece belirli bireylerde toplanması ve geniş halk kitlelerinde bunun hiç bulunmaması, işbölümünün bir sonucudur. Belirli toplumsal ilişkiler içinde herkesin çok iyi birer ressam olması, her birinin sayıca özgün birer ressam, olmasını önlemez, öyle ki ‘insan’ çalışmasıyla ‘bireysel’ çalışma arasındaki ayırımın saçmalığı yine ortaya çıkar.

Toplumun sosyalistçe örgütlenmesi durumunda, sanatçı doğrudan doğruya işbölümünden doğan yerel ve ulusal sınırlılıklardan kurtulur, birey de belirli bir sanatın sınırlarına hapsolmaz, yani sadece bir ressam, bir heykeltarihi vb. olmaz; bu sıfatlar bile sanatçının meslekî gelişmesinin darlığını ve işbölümüne bağımlılığını gösteriyor. Sosyalist toplumda ressamlar yoktur, başka işleri arasında, resim de yapan insanlar vardır.³

Ortaklaşıcılığın, kişisel özgünlüğü baskı altına almak şöyle dursun, aslında kişiliğin, çok yanlı olarak gelişmesi için tek sağlam temeli verdiği ileri sürülmüştür. Marx ve Engels bunu *Die deutsche Ideologie*’de önemle belirtmişlerdi. Sanat ilerlemesinin yeni bir döngüsünün yalnız proletaryanın başarısı ile başlayabileceğini çok iyi biliyorlardı. Kapitalist baskısının şimdi tükettiği bütün güçler yalnız o

Aynı yerde, s. 373.

Aynı yerde.

zaman kurtulacaktır. Marx, 'kaba', her şeyi tek düzeye, indirgeyen türden bir komünizmi eleştirirken, yeni toplumun 'bütün eğitim ve uygarlığın soyut bir olumsuzlaması' demek olmadığını söylemişti. Bu toplum 'yeteneği güç yoluyla ezmeyi' önermez. Tam tersine 'sosyalist toplumda –bireylerin özgün ve özgür gelişmelerinin boş laf olmadığı tek toplum–, bu gelişme bireylerin bir araya gelişlerine ilişkindir; insanlar kısmen, iktisadi öncüllerle, kısmen hepsinin özgür gelişmesi için gereken dayanışma dolayısıyla, kısmen de bireylerin eldeki üretici güçlere uygun olan evrensel etkinliğiyle bir araya gelirler. Dolayısıyla bu soru rastgele bireylerle değil, belirli bir tarihî gelişme düzeyine varmış bireylerle ilgilidir... Bu bireylerin karşılıklı ilişkileri konusundaki bilinçlilikleri elbette ki bambaşka olacak, bencillikten olduğu kadar 'sevgi ilkesi' ya da '*devouement*'dan [*fedakârlık*] da uzak kalacaktır.⁴

Sosyalist toplum yalnız 'iş ve zevk' arasındaki soyut çelişkiyi yok etmekle kalmaz, duyguyla akıl, 'bedenî ve zihnî güçlerin dışı vurulması' ile 'bilinçli irade' arasındaki çok gerçek çelişmeyi de kaldırır. Sınıfların yok olması ve fiziksel emekle manevi emeğin arasındaki çelişkinin yavaş yavaş kaybolmasından sonra, en büyük toplumsal düşünürlerin şimdiye kadar ancak düşünüyü görebildikleri o bütün bireyin çok-yanlı gelişmesi başlar. "Birleşmiş üreticilerin doğayla alış verişlerini akıl yoluyla yürüttükleri, doğayı kendi ortak denetimleri altına alıp kör bir gücün yönetiminden çıktıkları' sosyalist toplum 'kendi kendinin amacı, özgürlüğün gerçek alanı olan insan gücü gelişmesinin maddi temelini sağlar." "Temel öncülü çalışma gününün kısalmasıdır."⁵

Marx'ın öğretisine göre sosyalizm, kültür ve sanata, köleler demokrasinin mutlu azınlığa tanıdığı sınırlı fırsatların yanında pek küçük görüneceği gelişme koşulları yaratır.

Sanat öldü! Yaşasın sanat! Marksist estetiğin sloganı budur.

Aynı yerde, s. 417-418.
Kapital, agy., III, s. 954-955.

DİZİN

1793 Anayasası 29
1844 El Yazmaları 12

A

Aesthetik 16, 19, 24, 39, 53, 88, 100
Akhilleus 90
Alman: ~ idealistleri 18, 26; ~lar 37;
~ liberalleri 36
Aristogeiton 17
arivistler 59
Athene, Pallas 31
atom 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34
atomculuk ilkesi 34
*Aus der Kritik des Hegelschen Rechts-
philosophie* [Hegelci Hukuk Fel-
sefesinin Eleştirisi] 116

B

basın: ~ özgürlüğü 49, 56, 57, 58, 60;
ticari burjuva ~ı 59
Bauer, Bruno 36, 37, 44, 46, 53, 67,
71, 72, 76, 80
benzeştirilme 82
bilinçli irade 120
bilme 82
Boeotia 41
Bonapartizm 24
Buche 37
Buffon 60
burjuva 11, 13, 14, 17, 18, 20, 23,
24, 25, 26, 28, 31, 32, 35, 36, 38,
43, 44, 45, 51, 53, 55, 56, 58, 59,
62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 78,
79, 81, 82, 83, 92, 93, 104, 105,
106, 108, 109, 110, 111, 112, 114,
115, 116, 119; ~ edebiyat eleştirisi
11; ~ endüstri ve ticareti 104; ~
yazarı 59

burjuvazi 13, 25, 44, 54, 57, 76, 103,
111

C

Carlyle 50, 51
Chateaubriand 47, 48
Chourineur 73, 74, 79
Cicero 30
Critique of Political Economy [Eko-
nomi Politik'in Eleştirisi] 82, 84,
89, 90, 93, 94, 98, 100, 113, 114,
115

Ç

çirkin 40

D

Dana, Charles 100
De Brosses 39, 41
demokrasi 25, 32, 120
demokratik: ~ devrim 53; ~ basın ide-
ali 60
despot yönetim 57
Deutsche Jahrbücher 65
Diderot 74, 75, 76
Die deutsche Ideologie [Alman Ide-
olojisi] 33, 77, 92, 96, 105, 116,
118, 119
Die heilige Familie [Kutsal Aile] 28,
71, 72, 77, 112
doğa 98; ~nın küçültülmesi 100
doğacılık (naturalizm) 101
Doğu kültürleri 41
duygusuz 'nakit ödeme' 96
düello 110
dürüst bilinçlilik 75

E

- edebiyat 11, 12, 13, 16, 47, 54, 56,
57, 59, 60, 71, 73, 76, 81, 112; ti-
cari ~ 60
Eighteenth Brumaire [18 Brumaire]
112
ekonomi 102; ~ politik 13
Elea Okulu 29
Engels 14, 17, 44, 47, 48, 50, 51, 54,
71, 75, 81, 83, 92, 96, 109, 110,
117, 119, 121
Epikür 12, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33,
34, 35, 36
Eski Sanat Tarihi 16
estetik 11, 13, 14, 15, 16, 17, 24, 26,
39, 40, 43, 45, 60, 63, 67, 68, 69,
70, 71, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 88,
89, 98, 100, 101, 105, 113, 114,
117; ~in klasik çağı 13; ~ devlet
68; ~ eleştirisi 60; ~ istek 88; ~ ba-
kımdan gelişmiş birey 88 ; ~ itki
84; ~ özgürlük özlemi 13; ~ sorun-
lar 16; ~ yargı 11; ~ zevk 114
Evrensel Ruh 69, 115

F

- Felsefe Tarihi* 27, 32
felsefe: Alman ~si 17; klasik Alman
~si 28, 114
Felsefenin Sefaleti 102, 104
Ferguson, Adam 92
Feuerbach 34, 82, 83, 88
Fichte 18, 19, 22, 68
Fleur-de-Marie 74, 79
Fransız Devrimi 13, 17, 18, 28, 33,
34, 37, 38, 43, 66

G

- Goethe 14, 22, 47, 61, 63, 96, 108,
112
Gotik 111; ~ heykel 41
Grek sanatı 12
Grund 39, 40, 41, 62
Grundrisse 12
güzel 13, 27, 40, 49, 50, 78, 79, 83,
97, 100, 114

H

- Harmodius 17
Hegel 11, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 29, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 44, 53, 61, 62, 63,
65, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 79,
82, 91, 102, 113, 114, 115, 116
Hegelci: ~ estetik 73, 81; ~ felsefe
35; Sol ~ler 36, 38, 43, 44, 46, 53;
Genç~ler 11, 25
Helenizm 109
Herakles heykeli 41
heykel 41
*Histoire Parlementaire de la Revolu-
tion Française* 37
Hodge 50
Hoffmann 16
Homeros 27
Horace Vernet 118
Hölderlin 114
Hristiyan 24, 37, 39, 42, 67, 68, 94,
95, 115; ~ sanatı 41, 43, 46, 101
Hristiyanlık 33, 94
hukuk 16, 46, 72, 81
III. Friederich Wilhelm 36, 49

I

- idealist 20, 29, 32, 33, 49, 56, 65, 68,
69, 72, 73, 78, 79, 81, 82, 83, 85,
116; ~ etik 78
insanlık dini 38
işbölümü 12, 63, 92, 93, 117, 118

J

- Jakoben(ler) 18, 24, 32, 36, 37, 43,
44, 66, 103, 112

K

- Kant 22, 85, 86
Kapital 11, 12, 52, 84, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 101, 102, 120
kapitalist: ~ toplum 96, 98; ~ üretim
tarzı 117
kapitalizm 14, 18
Karl Marx 11, 13, 121
kitleler 67, 96, 119
Konversations-Lexikon 100
köleler demokrasi 120

- Kutsal: ~ Aile 12, 28, 71; ~ Birlik 45;
~ Ruh 39
kültür 14, 48, 49, 107, 108, 110,
111, 113, 120
- L
Laocoön 16
Lenin 25, 34, 56, 59, 64, 81, 82, 112,
121
Leonardo da Vinci 118
Lessing 16, 58, 103
Lucretius 27
lumpen-proletarya 79
- M
marksist 90, 91, 104, 120; ~ görüş
açısı 14
marksizm 14, 81, 108, 112
Marx estetiği 12
Max Stirner 117
Mayer 100
Mehring 25, 35, 121
Mektephocası 79
mimari 41
Mozart 117
Mutlak Devlet 24
- N
New American Eneyclopoedia 100
- O
Olimpos tanrıları 32
Ortaçağcı romantizm 53
ortaklaşacılık (collectivism) 93
Oulnem 16
- Ö
özgür: ~ insanlar 44; ~ sanat 62, 63
özgürlük 13, 17, 26, 29, 32, 33, 38,
39, 45, 50, 57, 67, 70
özel duygusal zenginlik 12
- P
para değeri 102
Paris Esrarı 71, 74, 77, 78, 79
Phenomenology of the Mind 74
Pisagorcular 29
Pisarev 81
- Platon 114
Plutarkos 30
proletarya 14, 59, 70, 76, 77, 79, 80,
81, 91, 108, 111, 112, 119; ~ ede-
biyatı 80
Prusya 24, 36, 49, 60, 65; ~ burjuva-
zisi 44; ~ tarzi 45
- R
Rafael 81, 117, 118
Rameau'nun Yeğeni 74, 75
Ranke 67
Reimarus 16
Rembrandt 55
Rheinische Zeitung 45, 46, 56, 59,
62, 64, 65, 68
Ricardo 23
Rigolette 74, 77, 78
Roma 27, 56, 107, 109, 111, 115,
118; ~ çağı 31
Romantikler 18, 37
romantizm 12, 18, 44, 45, 46, 47, 49,
51, 54, 62, 104
Rousseau 34, 66, 67
Ruge 25, 65
- S
Saint-Simonizm 24
sanat 14, 16, 18, 37, 38, 42, 57, 66,
67, 82, 84, 91, 94, 101, 102, 107,
119, 120; ~ felsefesi 11, 12, 23; ~
sorunları 13
sansür 56, 60
Schelling 22, 23, 45
Schiller 17, 18, 21, 61, 66, 68, 85,
101, 112
Schleiermacher 36
Science of Logic (Mantık Bilimi) 116
Scorpion and Felix 16
sermaye 43, 51, 59, 93, 96, 99, 110
Shakespeare 90, 97
sosyalist toplum 14, 115, 117, 120
sosyoloji 13
Sterne 16
Strauss 36
Sue, Eugene 71, 73, 74, 77, 78
Szeliga 71, 72, 73, 76, 78, 79
şiir 16, 17, 18, 22, 43, 46, 47, 62, 80,

83, 103, 111

T

tarih 13, 39, 67, 69, 70, 82, 91, 92,
96, 104, 108, 111, 113, 115, 116
terörcüler 37
The Ego and his Own 117
Theorien über den Mehrwert [Artide-
ger Teorileri] 102
Tilki Reynard 53
Tiziano 118
toplumsal: ~ çocukluk 114; ~ ilerleme
117

Ü

üretici güçler 92, 104, 117

V

Vischer 88, 100, 101

W

Weisse 36
Welcker 16
Winckelmann 16

Y

yabancı (fremdes) 83
yabancılaşma 82, 83, 91
yeterlilik 57
Yunan: ~ sanatı 38, 112, 114, 115; ~
eposu 114
yüce 13, 26, 33, 35, 40, 101

Z

Zeitung 44, 45, 46, 50, 56, 59, 62,
65, 68
Zeus 31

Marx, Kasım 1837’de babasına yazdığı mektupta yaşadığı günleri bir geçiş dönemi olarak tanımlar. Bu mektupta, “Her değişim, bir ölçüde bir kuğu şarkısıdır; bir ölçüde de bir büyük yeni şiirin başlangıcıdır” diye yazar.

Elinizdeki eserde Marx, Hegelci felsefenin kuğu şarkısını, ‘bir büyük yeni şiirin başlangıcı’na dönüştürmeye çalışır.

Marksist estetiğin sloganı şudur: Sanat öldü! Yaşasın sanat!

Marksist edebiyat eleştirmeni ve estetik kuramcısı Mihail Lifşits’in *Marx’ın Sanat Felsefesi* adlı eserini, Terry Eagleton’ın Sunuş’u ve Murat Belge çevirisi ile sunuyoruz.



ISBN 978-605-69245-3-8

